LAS ARTES Y LA ARQUITECTURA DEL PODER

Víctor Mínguez (ed.)

UNIVERSITAT JAUME•I

Víctor Mínguez
(ed.)

Las artes y la arquitectura del *Poder*

Universitat Jaume I

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogràfiques

Las artes y la arquitectura del poder / Víctor Mínguez (ed.) –– Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L. 2013

p.; cm.

Bibliografia. Recull de ponències presentades al XIX Congreso CEHA, celebrat el 2012 a la Universitat Jaume I

ISBN 978-84-8021-938-9

1. Art – Espanya – Història – Congressos. 2. Arquitectura i Estat – Congressos. 3. Art i Estat – Congressos. I. Mínguez, Víctor, ed. II. Universitat Jaume I. Publicacions. III. Congreso Español de Historia del Arte (19é. 2012. Castelló de la Plana)

7(460)(063)
72:321(063)
7:321(063)

AC
AM
JP
1DSE

IMAGEN DE PORTADA: Mathäus Seutter, *Europäische Monarchien Statua Regum Europaeorum*, hacia 1755, grabado calcográfico coloreado, 58,9 x 50,2 cm. Deutsches Historisches Museum, Berlín.

creative commons

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD

GENERALITAT VALENCIANA · CONSELLERIA D'EDUCACIÓ, CULTURA I ESPORT

CEHA Comité Español de Historia del Arte

© de esta edición: PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT JAUME I, 2013
www.tienda.uji.es • publicaciones@uji.es

Corrección de textos: JUAN CHIVA BELTRÁN, DAVID MARTÍNEZ BONANAD Y CRISTINA REVERT.
Coordinación de la edición: M. CARME PINYANA I GARÍ

ISBN: 978-84-8021-938-9
DOI: http://dx.doi.org/10.6035/Arte.XIX.CEHA.2013

DEPÓSITO LEGAL: CS-190-2013

A Antonio Bonet Correa

Índice

Prólogo. *Víctor Mínguez*

Conferencias plenarias

Overpowering: reflections on the uses of art.
Peter Burke
Muerte y resurrección del poder temporal: *¡Viva Cristo Rey!*
Jaime Cuadriello
Tombuctú y la Península Ibérica: presencias e influencias.
Rafael López Guzmán
Aby Warburg y la imagen del poder
(Sobre algunas láminas del atlas Mnemósyne).
Fernando Checa Cremades

Ponencias

El poder delegado: espacio público y edilicia civil en las ciudades del rey
durante el Renacimiento. Aspectos legales y normativos.
Miguel Ángel Castillo Oreja
Acrópolis de Dios. La catedral y el palacio episcopal en el tejido urbano:
los ejemplos de Zaragoza y Murcia.
Wifredo Rincón García
España en Roma. La arquitectura al servicio de la Monarquía
para el dominio del espacio urbano durante el siglo XVII.
Pablo González Tornel

De ojos, remos y rayas: formas e instrumentos de las geografías del poder.
Fernando Marías Franco

Sicut in cœlo et in terra. El *skyline* de las villas medievales.
María Victoria Herráez

Felipe V, *le plus grand terrien de l'univers* y la prelación simbólica de Castilla.
Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas

La visualidad del poder: del artista político al micropolítico.
Anna María Guasch

La Junta de Iconografía Nacional (1876-1861) y el retrato del poder.
Inmaculada Rodríguez Moya

Vestidos de seda: la otra imagen del poder.
Pilar Benito García

Le gouvernement révolutionnaire (1793-1794): un corps sans visage.
Philippe Bordes

Sacra neteja. L'endemà (2007) del pintor Joan Costa
como recuperación de la retórica persuasiva.
Rafael García Mahíques

Contra el poder. Objetivos y estrategias visuales de deslegitimación
(España, 1833-1874).
Carlos Reyero

Más allá del Poder. Imágenes prohibidas. Humanidades digitales.
Juan Carrete Parrondo

Etiqueta y ceremonial de los virreyes del Perú.
Los papeles del marqués del Risco.
Alfredo J. Morales Martínez

Las fiestas de la Monarquía hispánica en Italia durante la Edad Moderna.
José Miguel Morales Folguera

La ceremonia de la primera piedra en España: símbolo y memoria.
Luis Arciniega García

Comunicaciones premiadas

Arquitecturas para un poder lejano. Los palacios de los gobernadores
en Manila y Pondicherry entre 1733 y 1755.
Pedro Luengo

Los mapas como estrategia de defensa: el caso del reino de Sicilia en la Monarquía austriaca.
Valeria Manfrè
«*Yes, we Flickr!*» Imágenes del poder en la era de la postfotografía.
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez

Comunicaciones presentadas a las seis mesas del XIX Congreso CEHA *(en versión electrónica)*

SECCIÓN I: LOS EDIFICIOS DEL PODER

Palacios y templos. El trono y el púlpito. Nuevos espacios para la ciudadanía

La Arquitectura del poder en el barroco gallego: la fachada del Obradoiro.
Alberto Fernández González
La arquitectura benéfica privada valenciana del siglo XIX como muestra del poder burgués.
Ana María Morant
Los campanarios del Arzobispado de Sevilla en el último cuarto del siglo XVIII. Símbolos o muestras de poder.
Carlos Francisco Nogales Márquez
La expresión del poder en la arquitectura maya.
Cristina Vidal Lorenzo, Mª Luisa Vázquez de Ágredos, Patricia Horcajada Campos y Gaspar Muñoz Cosme
El patrocinio de la Corona en la arquitectura jesuita valenciana: el nuevo edificio del colegio de Alicante.
David Miguel Navarro Catalán
La creación de nuevos edificios y establecimientos del ocio para la burguesía de la Barcelona de 1900.
Fátima López
La imagen y la arquitectura del palacio del monarca en los reinos de Valencia y Mallorca durante el siglo XIII.
Federico Iborra Bernad
«España vista otra vez», formas de poder en la arquitectura neohispana argentina.
Fernando Luis Martínez Nespral

Arte y poder de las órdenes militares de Jerusalén en la Castilla bajomedieval.
Fernando Villaseñor Sebastián
La vivienda en Madrid de Giovanni Battista Crescenzi,
¿espacio de representación del poder?
Gloria del Val Moreno
Los cambios urbanísticos en Valencia durante la crisis
del antiguo régimen (1812-1833).
Inés Cabrera Sendra
Un encargo insólito para un arquitecto municipal: Pere Falqués i Urpí
y el proyecto del «Palacio Real del Parque» de Barcelona (1889-1900).
Joan Molet Petit
Dignidad y desconfianza: lectura simbólico-formal de un edificio del poder
(las nuevas casas reales de San Luis Potosí, 1767-1798).
José Armando Hernández Soubervielle
El pórtico románico: una estructura eclesial para el ejercicio del poder.
José Arturo Salgado Pantoja
La arquitectura del poder en Extremadura (España), 1812-2012.
José Manuel González González
Claves pétreas del poder. La catedral de Orihuela (Alicante).
Juan Carlos Navarro Fajardo
«Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico». Castilla, Granada
y la cultura visual del poder en la Génesis del Estado Moderno.
Juan Carlos Ruiz Souza
Los palacios episcopales: representatividad y poder. El caso de Jaén.
Laura Luque Rodrigo
La arquitectura del poder, el poder de la arquitectura. Espacios bancarios
en el mundo actual.
Laura Muñoz Pérez
La casa del conde de Benavente en Valladolid, un frustrado palacio al servicio
de Carlos V.
Luis Vasallo Toranzo
Un palacio para el duque: don Luis de Aragón
y la reforma del castillo de Lucena (1649-1654).
Manuel García Luque
La «presencia» divina y la arquitectura del poder. De Hispania a al-Andalus.
Manuel Parada López de Corselas

Residencia y poder: el palacio ducal de los Medina Sidonia
en Sanlúcar de Barrameda.
María de la Paz Pérez Gómez
Intervenciones arquitectónicas renacentistas en los palacios reales
de Pamplona y Olite.
María Josefa Tarifa Castilla
Comunicare il potere. Pittura e decorazione nell'appartamento da parata
delle dimore palermitane del XVIII: le arti a servizio del príncipe.
Massimiliano Marafon Pecoraro
Ecos de Renacimiento en la Sicilia del siglo XVI: arquitecturas para la vida
de corte en tiempos de Ferrante Gonzaga (1535 – 1546).
Maurizio Vesco
La «Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura» de Vignola:
ciencia matemática y teoría musical para un nuevo vocabulario de poder
en la arquitectura.
Miguel Ángel Cajigal Vera
El patrimonio construido al servicio del poder: los Paradores Nacionales
de Turismo.
Patricia Cupeiro López
El torreón de Felipe II como la imagen icónica de Lisboa.
Paula André
Arquitectura y poder. La imagen del Alcázar de Toledo.
Verónica Gijón Jiménez
Modernidad y poder: variantes en la arquitectura estatal uruguaya,
durante el período 1920-1950.
William Rey Ashfield

SECCIÓN 2: LOS DOMINIOS DEL PODER
Centros y redes del poder. La ciudad, el paisaje y el territorio

El medio rural al servicio del régimen de Franco: los pueblos de colonización
de la zona de Almudévar (Huesca).
José María Alagón Laste
Territorialidad y urbanismo: estrategias de la presencia portuguesa
en África septentrional.
Jorge Correia y Alberto Darias Príncipe

El poder de los franciscanos: ciudad, paisaje y territorio en Plasencia,
una ciudad de la cuenca del Tajo.
María del Carmen Díez González
Inicio de la ciudad moderna: Caracas en el gobierno de Marcos Pérez Jiménez.
María Margarita Fermín Henríquez
Tras los pasos del Imperio perdido. Los altares de la patria.
La Cruz de los Caídos de Vigo.
Begoña Fernández Rodríguez
Dominios del Monasterio de Santa María de Guadalupe en la cuenca del Tajo:
la dehesa y Casa de la Burguilla.
José Maldonado Escribano
Naciones, arquitecturas y territorios del poder.
El estilo regionalista como representación de ideas minorizadas de poder,
Santiago de Compostela (1920-1960).
Íñigo Mouzo Riobó
Palacio urbano, ciudad y villa suburbana. Arquitecturas y espacios del poder
aristocrático en Béjar (Salamanca) durante el Antiguo Régimen.
Juan Félix Sánchez Sancho y José Muñoz Domínguez
Un conjunto arquitectónico singular en Madrid:
El palacio urbano y la villa suburbana de La Florida pertenecientes
a la familia portuguesa de los Moura, Marqueses de Castel Rodrigo.
Raquel Novero Plaza
La arquitectura del poder durante la dictadura franquista en Salamanca.
De la recreación historicista a la búsqueda de la modernidad.
Sara Núñez Izquierdo
Patrocinio arquitectónico y política territorial en la Castilla bajomedieval:
el caso de los Fernández de Velasco.
Elena Paulino Montero
El *Apocalipsis* según Federico García Lorca: Nueva York, 1929.
Asesinatos y deseos en la ciudad muerta.
José Luis Plaza Chillón
Renovatio urbis: arquitectura, ciudad y poder hispánico en Milán,
Nápoles y Palermo entre Carlos V y Felipe II.
Carlos Plaza Morillo

Arte, poder y vitivinicultura plasmados en las pinturas murales
de una pequeña ciudad de la provincia mexicana.
Luciano Ramírez Hurtado
La fotografía urbana como espacio discursivo del poder.
Lourdes Roca Ortiz
La invención de una ciudad prehispánica: la imagen de Cuzco en el siglo XVI.
Juan Alberto Romero Rodríguez
Fundaciones cistercienses y monarquía aragonesa:
el Monasterio de Santa María de Santa Fe.
Santiago Ruíz de Temiño Íñigo
Las obras reales en la ciudad de México del siglo XVIII.
Guadalupe de la Torre Villalpando
Arte como motor económico y arte como demostración de poder.
La configuración del mercado del arte catalán en la Barcelona
de finales del siglo XVIII.
Anna Vallugera Fuster
La Casa Consistorial de Zaragoza en época contemporánea
y su búsqueda de emplazamiento en los centros de poder.
Mónica Vázquez Astorga e Isabel Yeste Navarro

SECCIÓN 3: LOS ROSTROS DEL PODER
La imagen del Príncipe. Retratos y efigies. Individuo, familia, dinastía y sociedad

El retrato del duque de Saboya en un programa pictórico del Maestrazgo
(Albocàsser, Castellón, circa 1590).
Aitana Goikoetxea Beltrán
Princeps belli. La «Torre de la Parada» de Felipe IV, las imágenes del príncipe
Baltasar Carlos como cazador y la metáfora bélica.
Alberto Serrano Monferrer
La imagen del príncipe: poder y soberanía en la Orden de Malta.
Álvaro Pascual Chenel
Imagen, poder y ennoblecimiento en el tratado jurídico de don Juan de Butrón.
Ana Florido Arreza
Construcción *versus* destrucción de la imagen del gobernante.
Representaciones y escritos sobre García Moreno, presidente del Ecuador.
Ángel Justo Estebaranz

El retrato del intelectual: una representación del poder cultural
en Valencia durante el siglo XVII.
Cristina Igual Castelló
El Monumento al general dominicano Ulises Heureaux,
de Pere Carbonell (1897-98).
Cristina Rodríguez Samaniego y Natàlia Esquinas Giménez
El patronazgo regio de los Trastámara castellanos como instrumento
de poder a fines del Medievo.
David Chao Castro
La Real Academia de San Carlos de Valencia como encarnación del poder real
en la educación del gusto del siglo XVIII. La colección de yesos y esculturas.
David Gimilio Sanz
Mariana de Austria. La adopción del luto como imagen del poder.
David Martínez Bonanad
Entre el continuismo y la renovación: el retrato regio en el siglo XIX.
El caso de Dionisio Fierros.
Diego Rodríguez Paz
¿*De viri illustribus* o *de viri sanctis*? La imagen de los prelados en la Corte
de Felipe IV: uso, funciones y actitudes ante la representación de los príncipes
de la Iglesia.
Eduardo Lamas Delgado
Sigillun Reg. Universitatis. El retrato como memoria e identidad
de la Universidad de Santiago de Compostela.
Enrique Castiñeiras y M.ª Carmen Folgar de la Calle
El rostro como elemento legitimador del poder. Supervivencia y anacronismo
de las *imagines maiorum*.
Gorka López de Munain Iturrospe
Un retrato del príncipe de Santiago de Compostela:
el arzobispo y señor Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772).
Javier Raposo Martínez
Genealogías de la majestad y la belleza.
Sobre el origen del retrato femenino de corte.
Jorge Sebastián Lozano

Officium regis, officium capitis et uni reddatur, o el correcto obrar del rey frente al soberbio del ministro a través de un retrato historiado de asunto metafórico de Goya: el conde Floridablanca del Banco de España.
José Manuel B. López Vázquez
Usos y funciones del retrato en miniatura.
Julia de la Torre Fazio
Signos de poder en las testamentarías de don Pedro Fajardo Pimentel y doña Mariana Engracia Álvarez de Toledo, V marqueses de los Vélez.
Laura Vargas Peña y David García Cueto
La imagen de los españoles en la corte francesa a través de las artes durante la segunda mitad del siglo XVII.
Margarita de Alfonso Caffarena
«Al soberano nombre de Austria encumbran»: poder, rango y apariencia en los retratos de las infantas de España.
María Albaladejo Martínez
El lenguaje alegórico al servicio del poder: el caso del nacimiento del infante Carlos Clemente de Borbón.
María José López Terrada
Ventura Rodríguez: la imagen del perfecto arquitecto en el siglo XVIII.
Marina Gacto Sánchez
Las élites criollas cubanas a través del retrato en la colección de pintura española del siglo XIX del Museo Nacional de Cuba.
Martha Elizabeth Laguna Enrique
La imagen de Nicolás de Azpeitia. La victoria militar y la victoria frente a la muerte.
Miren de Miguel Lesaca
La inscripción como imagen de poder en la Edad Media. El caso de Fernando I de León y su esposa doña Sancha.
Noemí Álvarez da Silva

SECCIÓN 4: LOS SIGNOS DEL PODER

Propaganda y persuasión. Mito, emblema y alegoría. La fama póstuma

Patrimonialismo y poder: Alberto J. Pani, coleccionista institucional (1917-1934).
Ana Garduño

Cuius regio, eius religio. La retórica religiosa en las medallas
de la «Histoire du roy Louis le Grand» de Menestrier.
Antonio Mechó González
El poder de la cancillería episcopal mallorquina al servicio del arte religioso.
El *Liber Decretorum* (1596 – 1623) en la prelatura del obispo Joan Vic i Manrique.
Bartomeu Martínez Oliver
Poder divino y excepcionalidad humana:
la música angélica en la imagen de los santos y las santas.
Candela Perpiñá
María como Reina y Señora a través de la Emblemática: grabados y pinturas
para glosar el poder de la Virgen conforme a la ortodoxia católica.
Carme López Calderón
Retazos para una imagen conveniente: figura y arquitectura al servicio
de la propaganda fernandina.
Concepción Lopezosa Aparicio
Caracterización de la conquista americana a través de símbolos de poder.
La Paideia y el Ícono.
Enrique Vidal P.
Los Siete Príncipes de los Ángeles, un culto para la Monarquía.
Escardiel González Estévez
Vivet et a nullo tenebris damnabitur aevo: Cervantes como emblema de la fama.
Fernando González Moreno
Ubi illustres quondam progenitores mei sepulti sunt. Monumenti funerari
dei Gonzaga dal Medioevo alla prima età Barocca. 1328-1628.
Giulio Girondi
Espacios fingidos, ecos de la realidad.
Los dominios del poder en *Blancanieves y los siete enanitos.*
Iván del Arco Santiago
La escultura barroca española como instrumento de persuasión eclesiástico.
José Carlos Martín Contreras
De Julio César a Napoleón Bonaparte: el poder como alegoría religioso-moral
en una colección emblemática del siglo XIX.
José Javier Azanza López
«In hoc signo vinces»: el triunfo de la Santa Cruz en la batalla
de las Navas de Tolosa del Ayuntamiento de Baeza.
José Joaquín Quesada Quesada

De la elección al voto en clave jacobea.
Los púlpitos de la catedral compostelana.
José Manuel García Iglesias
Violentia y *potestas*. La imagen del gladiador en el siglo XVII en España.
Margit Kern
El poder de la santidad. Presencia peruana en la Corte,
en razón de la beatificación de Santa Rosa de Lima.
María de los Ángeles Fernández Valle
La imagen de la monarquía en la prensa artística isabelina.
María Victoria Álvarez Rodríguez
Sicut Angelum Dei excepistime. Los coros monacales de Tibaes y Celanova,
Iconos del monje benedictino para ocupar la Cadeira de Lucifer.
Marica López Calderón
El poder y la fama póstuma: yacentes episcopales en la Castilla bajomedieval.
Marta Cendón Fernández
Más allá de la liturgia: poder y memoria en dos pontificales medievales
conservados en España.
Mercedes López-Mayán
El poder en el límite. El retablo de la capilla castrense de Santa Fe
(New Mexico).
Miguel Hermoso Cuesta
Religión, propaganda política y monarquía.
El monasterio de San Juan de la Peña y la Casa Real
durante los siglos XVII y XVIII. Símbolo, poder e imagen en el barroco.
Natalia Juan García
Propaganda y mitificación del príncipe: el mausoleo de Martín
el Joven de Aragón.
Sara Caredda
El poder terrenal y la fama póstuma: la catedral de Toledo
como panteón funerario en la Baja Edad Media.
Sonia Morales Cano
El retrato del poder *versus* el poder del retrato.
La imagen póstuma como herramienta de poder.
Virginia de la Cruz Lichet

SECCIÓN 5: LOS MÁRGENES DEL PODER
Representaciones al margen del poder: contraimágenes,
antipropaganda, sátiras y caricaturas

Notas sobre el arte de acción en relación con las manifestaciones contra-poder.
Alberto Chinchón Espino
El colectivo Marta Hernández: otra lectura del poder.
Alicia Díez de Baldeón García
Las contradicciones del arte político en el contexto del nuevo capitalismo.
Daniel Villegas González
Del cielo a los infiernos. Cénit y nadir del confesor regio fray Luis Aliaga.
Emilio Callado Estela
La monocromía en España durante las décadas de 1960 y 1970.
Javier Sánchez Clemente
El mito de Drácula: su paso de la novela al cine.
José Carlos Suárez
Virga Dei: crítica y sátira en la imagen del duque de Alba
en la estampa de los Países Bajos a finales del siglo XVI.
José Julio García Arranz
Tatuado en la piel de las ciudades. La tortuosa asimilación del arte callejero.
Juan Pablo Wert Ortega
La crisis de la lógica monumental.
Laura de la Colina
Subversiones desde la ironía y la parodia: el caso de Fernando Sánchez Castillo.
Lidia Mateo Leivas
La escenificación de las relaciones entre los artistas y el poder
en la pintura del siglo XIX.
María Egea García
Archivo crítico. El arte del archivo y la crítica del poder.
María Lluïsa Faxedas Brujats
Imágenes de consumo para un mundo global: héroes y villanos en clave artística.
Sonia Ríos Moyano
La heterodoxia de Eugenio F. Granell frente a lo hegemónico.
Compromiso político y surrealismo.
Violeta González Forte

SECCIÓN 6: LOS RITUALES DEL PODER

Fiestas, ceremonias y espectáculos del poder

Post Nubila Phoebus. El recibimiento del marqués de Villena y la retórica del poder.
Alejandro Wang Romero
La carroza del virrey: el coche en Nueva España como atributo del poder.
Álvaro Recio Mir
Las fiestas de proclamación de Fernando VI en Barcelona.
Aurora Pérez Santamaría
Emmanuelis iter in castellam: el viaje de los reyes de Portugal por Castilla en 1498.
Begoña Alonso Ruiz
Los espectáculos del poder en Salamanca durante el primer franquismo:
las crónicas de las ceremonias de inauguración de los edificios oficiales
en la prensa salmantina.
Cristina González Maza
La transformación efímera en la ciudad de Valencia en tiempos de Felipe II.
Desirée Juliana Colomer
El uso de la imagen en los procesos de transformación cultural
en Hispanoamérica.
Emilce Sosa
Catalina, la esperada princesa de Gales: arte y ceremonia en los festejos
nupciales de 1501.
Emma Luisa Cahill Marrón
Costumbres sociales de la nobleza catalana del siglo XVIII. Salones y jardines,
hortus conclusus del poder y del estatus social.
Esther García Portugués
El neocatolicismo, la exhibición de figuras humanas y las capillas ardientes
en el Museo del Prado.
Eugenia Afinoguénova
El monumento de Semana Santa de la catedral de Tui: ¿arte efímero?
Francisco Javier Novo Sánchez
Exequias por Felipe III y pendones para Felipe IV.
Memoriales del cabildo de Tunja y Trinidad de los Muzos.
Guadalupe Romero Sánchez
Salamanca ceremonial: artes plásticas y música en época de los Austrias.
Javier Cruz Rodríguez

El espectáculo del poder y la muerte en la Barcelona barroca.
José Antonio Ortiz García
Fiestas imperiales en la Sevilla napoleónica.
José Manuel Baena Gallé
Ritual y ceremonia en las elecciones y exequias papales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII.
Juan Carlos Hernández Núñez
La gran duquesa Victoria: iconografía y fiesta para la última Della Rovere.
Juan Chiva Beltrán
Propaganda política y arte: usos de lo efímero en momentos de guerra en torno a la toma de Orán en 1732.
María Josefa Cuesta García de Leonardo
Esteve Rovira y Starnina en Toledo.
El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal.
Matilde Miquel Juan
La procesión de los peces de Santiago de Compostela.
Fiesta y ceremonia como ostentación del poder religioso.
Paula Pita Galán
El valor del objeto artístico signo de poder en la arquitectura de la sociedad: el báculo y cruz pectoral del obispo Mateo Múgica (1870-1968).
Rosa Martín Vaquero
Marketing urbano y arquitectura contemporánea en Barcelona.
Agustín Cócola Gant
Las imágenes de la monarquía española como símbolo del poder en la Puebla de los Ángeles.
José Antonio Terán Bonilla

Homenaje

Discurso de Alfredo J. Morales, Presidente del CEHA.
Carta de Antonio Bonet Correa.
Prisma homenaje CEHA a la trayectoria de reconocidos historiadores del arte, por Julio Juste y Antonio Sorroche.

Prólogo

Víctor Mínguez
Director del Grupo Iconografía e Historia del Arte iha. uji
Presidente del xix Congreso ceha: Las artes y la arquitectura del poder

Varias onomásticas y una metodología

En el año 2012 se cumplió el cuadragésimo aniversario de tres hitos relevantes en la investigación iconográfica en España: la edición en castellano del libro de Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*; la traducción al español de los *Estudios sobre iconología*, de Erwin Panofsky, y la aparición del primer número de la revista *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología*, proyecto impulsado por el profesor Santiago Sebastián. La conmemoración de estos tres acontecimientos tan decisivos en el impulso de los estudios iconográficos en nuestro país, que marcaron de manera clara el inicio de los estudios iconológicos españoles, motivó al grupo de investigación Iconografía e Historia del Arte (IHA) de la Universitat Jaume I a solicitar a la Junta Directiva y a la asamblea de socios del Comité Español de Historia del Arte, reunidos en Santiago de Compostela en septiembre de 2010 en el marco del XVIII Congreso CEHA –la serie de congresos bianuales convocada por esta asociación que son cita y referencia obligada para todos los historiadores del arte hispánico–, el privilegio de organizar en Castellón en septiembre de 2012 el XIX Congreso Nacional, con la intención de diseñar un programa científico centrado específicamente en la aplicación de esta metodología.

El grupo de investigación IHA, activo en la Universitat Jaume I desde la creación de esta institución por el Gobierno valenciano en 1991, y antes –desde 1986 al 1991– en el Colegio Universitario de Castellón, es precisamente heredero de la tradición de estudios iconográficos e iconológicos derivada de la aplicación de los métodos científicos desarrollados en el Insti-

tuto Warburg a partir de los terribles años de la Segunda Guerra Mundial, e impulsados en España en los años setenta por el profesor Santiago Sebastián desde su cátedra en las universidades sucesivamente de Palma de Mallorca, Barcelona, Córdoba y Valencia. Si bien durante más de una década el grupo fue en realidad un proyecto unipersonal, desde el año 1996 ha ido creciendo progresivamente hasta constituir en la actualidad un grupo consolidado, registrado en la Oficina de Ciencia y Tecnología de la Universitat Jaume I, formado por seis investigadores doctores que, además de ser capaces todos ellos de llevar a cabo sólidas trayectorias individuales caracterizadas por el rigor y la ambición científica, han sabido trabajar juntos para unir sinergias y construir paralelamente un currículo colectivo de perfil internacional. Las líneas de investigación desarrolladas por los historiadores del Arte de la Universitat Jaume I son diversas aunque coherentes entre sí, y es precisamente la familiarización de todos sus integrantes con el método de análisis iconográfico el que cohesiona las distintas aportaciones científicas.

Fig. 1. Aby Warburg. Foto: Wallraf Richartz Museum & Fondation Courboud

Por lo tanto, nuestra propia trayectoria profesional compartida y la coincidencia del congreso con esta triple onomástica en el año 2012, nos llevó a proponer como temática del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte uno de los temas que mejor permiten integrar los distintos ámbitos de la investigación iconográfica, la representación del poder, un capítulo artístico que además de sernos a nosotros muy querido pues coincide con nuestra línea de investigación prioritaria, permite ser abordado desde múltiples perspectivas, técnicas, géneros, épocas y escuelas. Por este motivo, y porque así lo deseábamos y así fue finalmente como

puede comprobar el lector en el índice de este libro, el XIX CEHA no fue un congreso reservado solo a los iconógrafos ni mucho menos. El estudio de las relaciones entre Arte y Poder permite acercarse a este tema desde ángulos muy distintos, y campos tan amplios y diversos como la arquitectura, el urbanismo, el paisajismo, las artes suntuarias, el coleccionismo, el mecenazgo, las academias, los medios audiovisuales o las nuevas tecnologías, por citar solo algunos de los muchos que estuvieron presentes en las sesiones científicas del XIX CEHA. Tampoco se centró el Congreso exclusivamente en una época concreta o en un territorio determinado. La articulación y representación del poder es consustancial a todos los tiempos y civilizaciones, y por lo tanto desde IHA propusimos debatir sobre este al margen de su adscripción temporal y geográfica, aunque tratándose del Congreso Español de Historia del Arte, obviamente tuvieron un peso decisivo en las distintas mesas y sesiones las investigaciones científicas centradas en el mundo hispánico, englobando tanto sus ocasionales dominios europeos como su singular dimensión americana. La propuesta «las artes y la arquitectura del poder» comprendía todos los campos artísticos y la mención de la arquitectura en el título propiciaba obviamente un doble sentido, arquitectura como otra de las artes implicadas en los procesos de representación del poder, y arquitectura como entramado o estructura que cimenta la esencia de ese poder. Por ello el Congreso quedó estructurado en seis mesas –los edificios del poder, los dominios del poder, los rostros del poder, los signos del poder, los márgenes del poder y los rituales del poder–, que englobaron las diecinueve ponencias invitadas y las más de doscientas comunicaciones inscritas, a las que aun hay que sumar las cuatro conferencias plenarias –impartidas por Peter Burke, Jaime Cuadriello, Rafael López Guzmán y Fernando Checa. La celebración del XIX CEHA convirtió por ello a la Universitat Jaume I durante cuatro días en lugar de encuentro de historiadores del arte de todo el mundo, y de todas las metodologías.

Fig. 2. Inauguración del XIX Congreso CEHA. Foto: Damián Llorens

Fig. 3. Conferencia inaugural. Foto: Damián Llorens

Pero en 2012 se había cumplido un cuarto aniversario, que además de tener también muchísimo que ver con la historiografía iconográfica, a diferencia de las tres onomásticas citadas alcanzaba una dimensión internacional, y fue por lo tanto patrimonio de todos los historiadores del Arte del mundo preocupados por descifrar los significados de las imágenes. En 2012 hizo justo un siglo que Aby Warburg pronunció en Roma su famosa conferencia sobre el programa astrológico del Palazzo Schifanoia de Ferrara, disertación de formulación sorprendente que abrió a la Historia del Arte nuevos horizontes que en poco tiempo resultaron ser esenciales para la correcta comprensión de las formas artísticas. Cien años después el estudio cultural e iconográfico de las imágenes sigue siendo un método imprescindible.

Fig. 4. Peter Burke. Foto: Damián Llorens

Warburg, Panofsky, Gallego y Sebastián

Aby Warburg (1866-1929) fue el iniciador de la iconología como método de análisis aplicado a las imágenes desde la perspectiva de la Historia del Arte. Su nacimiento en el seno de una familia judía de Hamburgo, dedicada al negocio de la banca, facilitó que pudiera volcarse en los estudios humanistas. Fue su familia quien subvencionó primero sus estudios en la Universidad de Bonn y en Florencia, centrados fundamentalmente en el Renacimiento, y posteriormente la creación de su Biblioteca y su dedicación a la investigación. Estos primeros estudios le llevaron a construir una audaz tesis en Estrasburgo en 1891 sobre las pinturas mitológicas de Botticelli (publicada en Hamburgo en 1893). En 1912 deslumbró a la co-

munidad científica, como ya he recordado, con una conferencia titulada *Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara*, impartida en Roma en el marco de un congreso de Historia del Arte. Esta es la fecha y el estudio que se propone habitualmente como inicio de la Iconología. Lo más importante, sin embargo, de esta conferencia fue que demostró a la comunidad de historiadores del Arte que era necesaria una ampliación metodológica para abordar el estudio de las imágenes. El interés fundamental de Warburg a lo largo de su densa trayectoria intelectual fue averiguar la importancia de la influencia clásica en el arte, y la pervivencia de sus modelos expresivos y de sus símbolos, que de manera compleja y azarosa, se filtraron en la Edad Media y resurgieron en la Edad Moderna. Su método consistía en recuperar el medio original en el que se han producido las obras de arte, a través de documentos e instrumentos que permitieran acercarse a la mentalidad tanto del comitente como del artista. A su método lo llamó iconología, para diferenciarlo de la iconografía que utilizó como ciencia auxiliar. La iconología se define como la interacción entre formas y contenidos, de tal modo que el estilo, como elección, es también un síntoma de la mentalidad de la época. Warburg prestó una gran atención a la pervivencia de los símbolos y de los gestos a través de la historia de la cultura. Estas ideas le llevaron a idear un proyecto muy ambicioso e inacabado: el *Atlas Mnemosyne.*[1] Con él pretendía dilucidar dos aspectos fundamentales: las vicisitudes de los dioses olímpicos en la tradición astrológica y el papel de la representación del *pathos* antiguo en el arte y en la civilización post-medieval. Otro punto de interés fue la migración y circulación de las imágenes, tanto en el tiempo como en la distancia, entre el norte y el sur y el Oriente y el Occidente, e incluso en una memoria social hereditaria. Además Warburg realizó un dura crítica a la Escuela de Viena en dos de sus conceptos fundamentales: el *Zeistgeist* o espíritu del tiempo y la *Weltanschauung* o visión del mundo, pues consideraba que en cada época había más de una tendencia. Entre sus aciertos también estuvo el no desdeñar las llamadas artes suntuarias como transmisoras de imágenes, frente a la excesiva consideración del llamado gran arte, siguiendo la estela de Alois Riegl.

A partir de 1915 Warburg abandona su interés por los estudios sobre la cultura italiana, y vuelve su mirada sobre una época de la historia germánica, la Reforma protestante, idealizando a Lutero y reparando principalmente en la obra de Durero. La derrota militar de Alemania en 1918 provoca una profunda crisis personal en Warburg, que será ingresado en

1. Un estudio muy interesante sobre la figura de Aby Warburg lo podemos leer en BÁEZ RUBÍ, LINDA, «Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene (historias de fantasmas para gente muy adulta). Aby Warburg y su biblioteca en los estudios novohispanos del siglo XVI» en ENRÍQUEZ, LUCERO (ed.), *(In)Disciplinas: Estética e Historia del arte en el cruce de los discursos*, IIE, UNAM, México, 1999, pp. 215-246; y sobre todo la más reciente recopilación de sus estudios editada por Felipe Pereda en WARBURG, ABY, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005. Recientemente han aparecido muchas publicaciones en castellano de Aby Warburg, por supuesto el imprescindible *Atlas Mnemosine,* Madrid, Akal, 2010; también SETTIS, SALVATORE, SALX, FRITZ, *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*, Barcelona, Ediciones de La Central, 2010, y DIDI-HUBERMAN, GEORGE, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009.

varios sanatorios mentales. En 1923 obtiene el alta médica y regresa a Hamburgo, donde con la colaboración de Fritz Saxl inicia los primeros pasos –biblioteca, seminarios, publicaciones– para la creación de un instituto de cultura. A partir de 1927 se interesa por los estudios sobre la memoria y su proyección cultural, y la vida de los símbolos. Tras su muerte en 1929, y a raíz del ascenso del partido nazi en Alemania, su biblioteca será trasladada en 1933 a la Universidad de Londres, convirtiéndose en el Warburg Institute, e incorporándose definitivamente a la Universidad en el año 1944. Desde 1958 el instituto ocupa la actual sede de Woburn Square. La revista fundada por Warburg, *Vorträge,* se convirtió en el *Journal of the Warburg Institute* (1937),[2] y las monografías conocidas como *Studien,* en los *Studies* (1938). Entre los continuadores de Warburg en el instituto y biblioteca fundados por él debemos destacar a Fritz Saxl, Edgar Wind, Jan Bialostocki, Rudolf Wittkower, Jean Seznec, Frances Yates, Ernst Gombrich y Erwin Panofsky.

Fig. 5. Jaime Cuadriello. Foto: Àlex Pérez

Erwin Panosfky (1892-1968) es la figura más relevante de la iconología, pues fue quien la definió y quien estableció de manera explícita el método de trabajo. Estudió en las universidades de Berlín, Múnich y Friburgo/Breslau. En 1914 se doctora en Friburgo con una tesis

2. Hoy en día *Journal of the Warburg and Courtlaud Institutes.*

dedicada a la teoría artística en la obra de Durero: *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers.* Entre 1926 y 1933 es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Hamburgo. En esta ciudad conocerá a Aby Warburg. Su primer gran estudio, *La perspectiva como forma simbólica* (1927), ya revela la influencia intelectual de Warburg. En él plantea que la perspectiva de punto fijo establecida por el Renacimiento constituía una particular manera de representación espacial, que se derivaba de una determinada concepción del mundo, y que no era consecuencia de una configuración visual o perceptiva humana. Debido a su ascendencia judía, abandona Alemania cuando los nazis llegan al poder, refugiándose en Estados Unidos. En 1935 se incorpora al nuevo instituto de la Universidad de Princeton, Institute for Advanced Study. A partir de este momento publicará sus obras principales: *Studies in Iconology* (1939), *The Life and Art of Albrecht Dürer* (1943), *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (1951), *Early Netherlandish Painting* (1953), y *Renaissance and Renaissances in Western Art* (1960).

Fig. 6. Rafael López Guzmán. Foto: Àlex Pérez

Trató también de temas conceptuales y metodológicos sobre Arte en dos trabajos fundamentales: *La Historia del Arte en cuanto disciplina humanística* e *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento*. Según Panofsky, el método iconológico debía seguir una serie

de pasos, desde lo más evidente y descriptivo hasta lo más oculto y simbólico: el primer paso consistiría en la descripción pre-iconográfica o contenido temático primario, y en ella se ofrecerían datos fácticos y expresivos; el segundo paso sería el análisis iconográfico o contenido secundario o convencional, y consistiría en la identificación de imágenes, historias y alegorías, y también en su descripción y clasificación; y el tercer paso lo constituiría el análisis iconológico o contenido cultural, que trataría de dilucidar la significación intrínseca o contenido, prestando para ello atención tanto a los temas como a los procedimientos técnicos, a los rasgos de estilo y a las estructuras de composición, puesto que estos valores son también «valores simbólicos» de una determinada sociedad. Con estos pasos la Iconología quedó concebida como un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. El método iconográfico-iconológico ha tenido una gran difusión y mucho éxito entre los historiadores. Otra de las más famosas obras de Panofsky es *El significado de las artes visuales*.

Julián Gállego (1919-2006), doctor en Derecho por la Universidad de Zaragoza, obtuvo un doctorado en Historia del Arte en la Universidad parisina de La Sorbonne con la tesis *Vision et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*, dirigida por Pierre Francastel. La edición en castellano será publicada por Aguilar en 1972 con el título *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, el mismo año en que, como he recordado antes, será traducida al español la obra de Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*. El libro de Gállego es modélico en su planteamiento metodológico y sorprendente en su momento, razón por la cual podemos considerar el año 1972 como el punto de inicio de los estudios iconográficos en nuestro país. Gallego será profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, y posteriormente catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid hasta su jubilación en 1986. Otras obras suyas relevantes serán *El pintor, de artesano a artista* (1976) y *El cuadro dentro del cuadro* (1984).

Santiago Sebastián (1931-1995) fue el verdadero propulsor en España de los análisis iconográficos, de la aplicación del método iconográfico-iconológico y de los estudios emblemáticos. Discípulo de Angulo Iñiguez, defendió su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid en 1960. Posteriormente fue profesor en la Universidad de Cali (Colombia), y catedrático de Historia del Arte, como ya dije, en las universidades de Palma de Mallorca, Barcelona, Córdoba y Valencia. A partir de 1967 abandonó el enfoque positivista y formalista y puso todo su interés en la interpretación de los símbolos y los análisis iconológicos. Fue director y fundador de las revistas *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología* (1972) y *Ars Longa* (1990). En 1992 convocó en Teruel el I Simposio Internacional de Emblemática, que dio lugar a la constitución de la Sociedad Española de Emblemática. Desde su cátedra en la Universitat de València impulsó los estudios iconográficos en todo el ámbito español. Entre sus numerosísimas contribuciones destacan las siguientes: *Espacio y símbolo* (1977), *Arte y Humanismo* (1978), *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas* (1981), *Alciato. Emblemas* (1985), *Iconografía medieval* (1988), *Iconografía e iconología del arte novohispano* (1992), *El Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico* (1994), *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia* (1994), y *Emblemática e historia del arte* (1995).

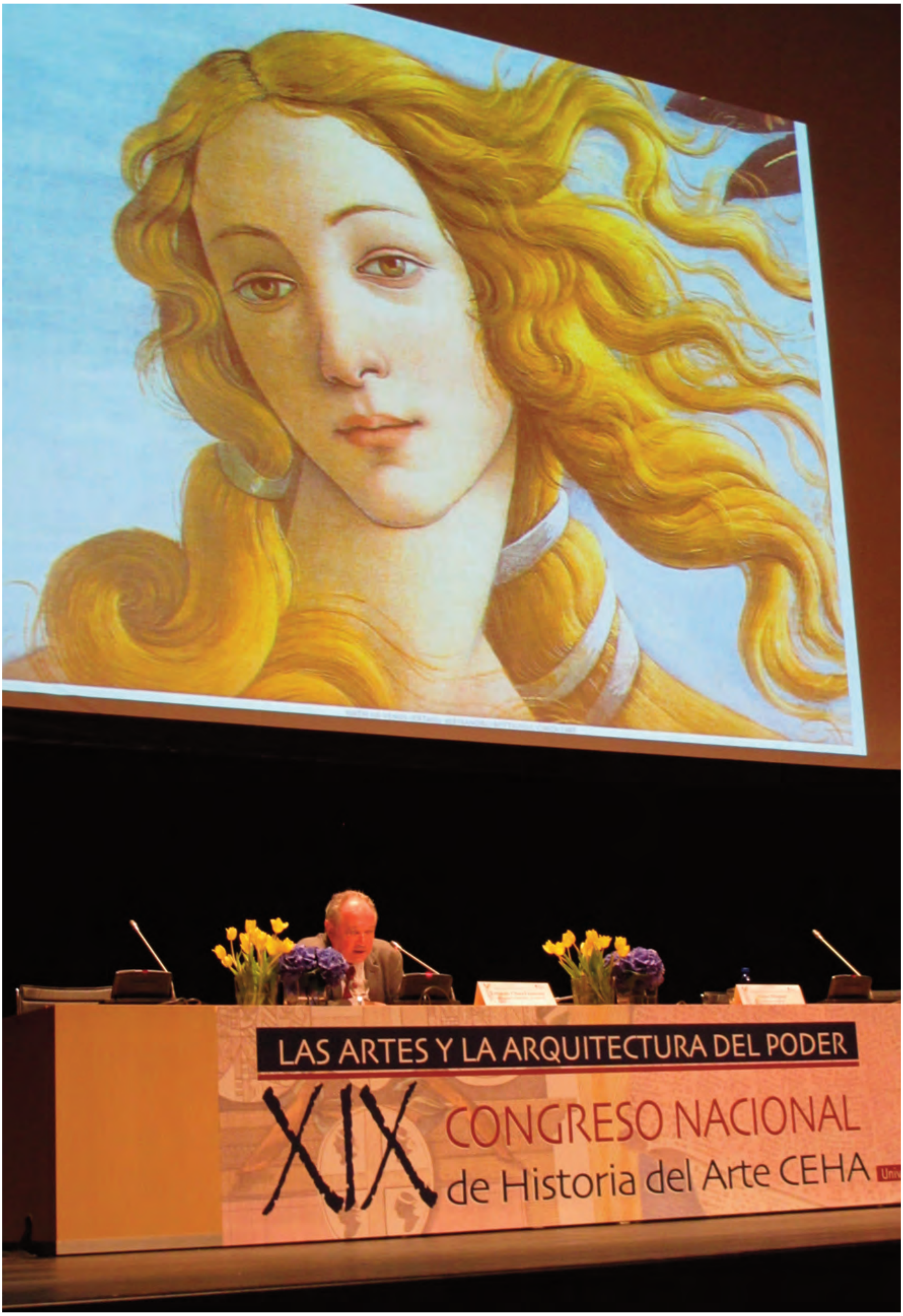


Fig. 7. Fernando Checa Cremades. Foto: Mercé Palomero

Homenajes y premios

El Comité Español de Historia del Arte, deseando promover la calidad científica de las investigaciones desarrolladas por jóvenes historiadores, y asimismo reconocer las trayectorias ejemplares de eminentes historiadores del arte hispánico, convocó, coincidiendo con el congreso de Castellón, la Primera Edición de los Premios y Homenajes Nacionales Bianuales CEHA. Y su Junta Directiva decidió por unanimidad honrar a Antonio Bonet Correa con este premio. Antonio Bonet no es un historiador del arte iconógrafo en el sentido estricto y exclusivista del término, pero muchos que lo somos hemos aprendido muchísimo de él. Sus investigaciones sobre el mundo de la Corte, de la fiesta, del urbanismo, por citar algunos campos en los que se ha volcado especialmente, han permitido que una legión de historiadores del arte que hemos escuchado y leído atentamente sus múltiples aportaciones, pudiéramos seguir sus huellas derivando hacia análisis iconográficos. Antonio Bonet no pudo asistir físicamente al homenaje que se le brindó en la Universitat Jaume I, pero lo siguió por teléfono e incluso participo en él con una pequeña y emotiva intervención. Tras oír sus palabras, se dio paso a la entrega de premios a las mejores comunicaciones en las categorías pre- y postdoctoral, cuyos ganadores fueron respectivamente Valeria Manfrè (Universidad Autónoma de Madrid) y Pedro Luengo Gutiérrez (Universidad de Sevilla), y se concedió un accésit a Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (Universitat de València). Estas tres comunicaciones se publican en papel de manera destacada al final de este volumen.

El homenaje a Antonio Bonet Correa no fue el único que tuvo lugar durante el XIX CEHA. Coincidiendo con el trascurso del congreso falleció en Irlanda la prestigiosa historiadora del arte hispánico, Rosemarie Mulcahy, profesora del School of Art History and Cultural Policy del University College (Dublín), y una de las grandes especialistas en el Palacio de El Escorial. A sugerencia del profesor Fernando Checa, se improvisó un pequeño homenaje esa misma tarde.

Agradecimientos

El XIX Congreso Nacional de Historia del Arte fue posible gracias al trabajo ilusionado, profesional y generoso de muchas personas, y al apoyo económico de algunas instituciones. Entre las personas quiero citar, en primer lugar, a los miembros del grupo investigador IHA que actuaron como Comité Organizador, capaces todos ellos de trabajar veinticinco horas al día y mantener siempre la sonrisa. Especialmente a Juan Chiva, que ha ejercido como secretario del Congreso, y a Inmaculada Rodríguez Moya, Pablo González Tornel y Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, que han desempeñado las tres vicepresidencias del mismo. A continuación, a los miembros de la Secretaría Técnica, indispensables para que todo funcionara a la perfección, como así fue realmente: Priscila, Eva, Beatriz, Estela, Sara, Andrea, Aitana, Mercè, David, Rocío, Cristina y Lidia. También al cualificado equipo humano de la

Fundación Universidad-Empresa, Reyes, Cristina, Esther y Óscar, cuya profesionalidad facilitó enormemente la gestión del congreso. Y, por supuesto, a los diecinueve miembros del Comité Científico, que garantizaron con sus evaluaciones la calidad de los trabajos presentados por los comunicantes, y articularon la presidencia de las seis mesas.

Fig. 8. Cartuja de Valldecrist, Altura. Foto: José Julio García Arranz

Entre las instituciones el agradecimiento es obligado al Ministerio de Economía y Competividad y a la Generalitat Valenciana, que respaldaron económicamente esta cita científica por medio de sendas aportaciones a través de las correspondientes convocatorias públicas. También es preciso expresar el agradecimiento a la propia Universitat Jaume I que acogió el congreso, y a la que pertenecemos todos los miembros del comité organizador. Por su apoyo logístico y económico, este último materializado mediante el Plan Propio de Investigación y la colaboración de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Pero más allá del respaldo al congreso, quiero manifestar mi reconocimiento personal a nuestra Universidad y a las autoridades académicas que la lideran –especialmente a nuestro rector Vicent Climent, que tuvo la amabilidad de inaugurar el XIX CEHA–, por dejarnos hacer nuestro trabajo día a día, ofreciéndonos siempre las mejores condiciones para realizarlo y apoyando todas las innumerables iniciativas que nuestra vigilia permanente produce. Extiendo naturalmente mi agradecimiento al Comité Español de Historia del Arte, y especialmente a la anterior Junta Directiva y a su expresidente Alfredo Morales –que lideraron la asociación durante los dos años previos al congreso–, por haber confiado en nuestra propuesta, y en nuestra capacidad

de llevarla a cabo. Y el agradecimiento más intenso y cariñoso para todos los que finalmente participaron en el encuentro, conferenciantes, ponentes, comunicantes y asistentes, por respaldar con su presencia y con sus contribuciones científicas esta cita. Sé que no soy objetivo al elogiar la importancia científica del XIX CEHA, pero cualquiera que leyó el programa el día de la inauguración pudo valorar entonces el enorme número de aportaciones que, tras un riguroso proceso de invitación, selección y concurso fueron integradas en las seis mesas que articularon su estructura. Por falta de tiempo no todas las comunicaciones pudieron ser presentadas oralmente, pero todas las que fueron seleccionadas y finalmente entregadas en los plazos previstos, se publican a la vez que este libro en formato *ebook*. El conjunto resultante, publicado por el Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I, ofrece la habitual calidad a la que este nos tiene acostumbrado desde hace muchos años. En su preparación estos últimos meses ha sido fundamental la tarea de corrección de los textos que han realizado Juan Chiva, David Martínez Bonanad y Cristina Revert.

Deconstruyendo el poder

Cien años de los estudios iconográficos en el mundo, cuarenta años de estudios iconográficos en España, treinta y cinco años de existencia del Comité Español de Historia del Arte, más de dos décadas de IHA. Sin pretender magnificar la trascendencia de los aniversarios ni de las cifras, creo que debemos aprovechar la ocasión que nos brinda el CEHA cada dos años, y en este momento concreto la edición de estas actas, para hacer un orgulloso balance del camino realizado. Y sobre todo para cobrar nuevo impulso, fijar nuevos retos, emprender nuevas aventuras, impulso, retos y aventuras especialmente necesarios en tiempos difíciles. El CEHA –cuya presidencia detenta desde el congreso de Castellón la catedrática de Historia del Arte de la Universidad de León, María Victoria Herráez–, la universidad española y este país, necesitan el compromiso de todos los historiadores del arte para defender el prestigio que la aportación española a la investigación en esta disciplina humanista y científica ha alcanzado internacionalmente durante las últimas décadas.

Como historiadores que conocemos y estudiamos el devenir de la Humanidad, no podemos aceptar el discurso político y económico imperante, que nos quiere hacer creer que nunca ha habido una crisis como la que viven actualmente el mundo, Europa, y particularmente España, y que por lo tanto es necesario sacrificarlo todo para poder salir de ella. Siempre ha habido crisis, procesos de transformación, reformas y contrarreformas, avances y retrocesos, épocas difíciles y épocas aun más difíciles. Y es la actitud de los hombres y mujeres de cada tiempo lo que ha marcado la diferencia entre la ruina y la reconstrucción. Depende solo de nosotros que seamos espectadores o protagonistas de los años que nos ha tocado vivir. Charles Dickens, el cronista de los terribles tiempos de la revolución industrial inglesa, cuando en 1859 publicó en un semanario londinense su novela *A Tale of two Cities* (*Historia de los ciudades*), con la voluntad de narrar los azarosos y sangrientos años de la Revolución fran-

cesa, supuestamente aun más difíciles que los que él personalmente vivió, empezó su relato con una frase que, como a muchos de sus lectores, a mi siempre me ha cautivado:

> Era el mejor de los tiempos y el peor.
> La edad de la sabiduría y de la locura.
> La época de la fe y de la incredulidad.
> La primavera de la esperanza
> y el invierno de la desesperación.
> [...].
> En fin, una época parecida a todas las épocas.

Así es nuestro tiempo, extraordinario y difícil, y por lo tanto igual a todos los anteriores que lo han precedido, como convendremos si lo observamos con la perspectiva histórica a la que nos obliga nuestra disciplina.

Aprovechemos la lectura de las actas del XIX CEHA, y de las importantes contribuciones que contiene, para seguir descifrando las imágenes del poder y desentrañando los artefactos de propaganda. Y cuando lo hayamos hecho ayudemos a nuestros conciudadanos a poner en evidencia a los reyes desnudos. De esta manera nuestra tarea como intelectuales no quedará solo en la creación y difusión del conocimiento científico al que estamos obligados, sino que también resultará esencial para defender y mejorar la sociedad a la que nos debemos.

CONFERENCIAS PLENARIAS

Overpowering: reflections on the uses of art

Peter Burke
Enmanuel College. University of Cambridge

This lecture combines some general reflections on art and power with a case-study of monuments, in particular equestrian monuments, in the nineteenth and twentieth centuries.

I

What is art? What is power? Both concepts are complex and both are currently contested, as indeed is the relation between the two.

In the first place, in the course of various recent attempts to write art history on a global scale, it has become clear that the concept of art was "made in the West" and that it does not work as well in other cultures. In any case, for cultural historians such as myself, as for sociologists and anthropologists, images or "visual culture" rather than "art" make the appropriate focus of attention. Already a century ago, Aby Warburg declared himself to be a historian of images (*Bildhistoriker*) rather than an art historian, precisely because of his wider interest in Cultural Studies (*Kulturwissenschaft*).[1] As for "visual culture", it has become another focus of attention, so successful indeed that some art historians in Britain, the USA and elsewhere regard it as a dangerous rival.[2]

1. Belting, Hans, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft,* Munich, Beck, 2001; Bredekamp, Horst, «A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft*», *Critical Inquiry*, 2003, 29, 418-28.
2. Schöner, Petra, *Judenbilder im deutschen Einblattdruck der Renaissance: ein Beitrag zur Imagologie,* Baden-Baden: Koerner, 2002; Mitchell, William J. T., «What is Visual Culture?» (1995), reprinted in Smith, Joanne Morra and Marquard (eds.), *What is Visual Culture Studies?*, London and New York, Routledge, 2006, pp. 298-311. Cf. Howells, Richard, *Visual Culture*, Cambridge, Polity Press, 2003.

Fig. 1. Monumento Vittorio Emmanuele, Roma

In the second place, in the case of power, defined as the capacity to impose one's will on others, the concept is now presented by theorists such as Michael Mann and Manuel Castells as complex rather than simple, with distinctions between "hard" and "soft" power, for instance, in other words between military or economic power and the power of culture. Again, thanks to Michel Foucault in particular, we are now likely to see power relations everywhere, from families to schools, rather than in the domain of the state alone.[3]

In the third place, the relation between art and power is also complex and contested. The traditional social history of art, mainly though not exclusively Marxist, emphasized the ways in which power was expressed or «reflected» in art. Power was assumed to be active, while art was passive. A more recent social history of art has reversed this relation and speaks of the "power of images", which not only express power but also impress viewers.[4] Some scholars go so far as to say that paintings and statues, for instance, construct identities. At the very least they maintain and reinforce them.

3. Mann, Michael, *The Sources of Social Power,* vol.1, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; Manuel Castells, *Communication Power,* Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 10-16, and passim; Michel Foucault, *Surveiller et punir,* Paris, Gallimard, 1975, pp. 146, 196; *id.*, *Power/Knowledge,* ed. Colin Gordon, Brighton, Harvester Press, 1980, pp. 39, 101.
4. Freedberg, David, *The Power of Images,* Chicago, University of Chicago Press, 1989.

Fig. 2. Monumento a El Cid, Burgos

Índice

Fig. 3. Monumento a Walter Scott, Edimburgo

Buildings too not only symbolize power but exercise it, helping, for example, in the «fabrication» of many rulers, from Louis XIV to Mussolini.[5] Monuments may express attempts to shape memory, to support "la historia official".[6] Here, as elsewhere in history, it is necessary to take account of unintended consequences. In a novel by the Albanian writer Ismail Kadaré, *The Successor* (2003), the career of the man expected to succeed the aging dictator is

5. BURKE, PETER, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven, Yale University Press, 1992; BIONDI, DINO, *La fabbrica del duce*, Florence, Vallechi, 1967.
6. HOOCK, HOLGER, *Empires of the Imagination: Politics, War and the Arts in the British World, 1750-1850*, London, Profile Books, 2010, p. 81.

destroyed when his architect builds him a residence more impressive than that of the dictator himself. The example may –or may not– be fictional, but there are certainly historical parallels to this incident, notably the cases of Cardinal Wolsey, builder of Hampton Court, and of Nicholas Fouquet, builder of Vaux-le-Vicomte. The residences of these two ministers were so grand as to attract the envy of their respective masters, Henry VIII and Louis XIV and led to the abrupt end of the careers of the owners.

Attempting to keep in mind an awareness of these conceptual problems, without offering any simple solutions to them, I shall be concerned in what follows with architecture and sculpture, especially outdoor sculpture, with the powerful patrons of these artefacts and with the equally powerful effects of these buildings and statues on viewers. The principal theme of this lecture will be what the American sociologist Erving Goffman called "impression management", in other words the attempt to overawe, overwhelm or "overpower" the spectators.[7]

Goinmg a little further in this direction, one might view buildings and statues as performances and the pedestal as a kind of stage.[8] On occasion, such performances compensate for the loss of more direct forms of power. Gianlorenzo Bernini's famous project for Piazza San Pietro was carried out for Pope Alexander VII, a former career diplomat who had refused to take part in the negotiations leading to the Peace of Westphalia, where the Papacy had been marginalized. Historians view these peace negotiations as symbolic of the decline of papal power, but Piazza San Pietro asserts the contrary.

By what means do artefacts overpower the viewers? In the case of statues, traditional methods include making the figures larger than life size (Nelson, in Trafalgar Square, stands 5.2 metres high) and setting them on high pedestals or columns (Nelson's column measures 51.5 metres).

As for buildings, since they send less precise messages than paintings or sculptures, they have to rely even more on the effect of the medium. What we might call an «inhuman» scale makes spectators feel small and powerless in front of tall buildings, from ancient pyramids and ziggurats to modern and postmodern skyscrapers. Sometimes the viewer is expected to climb to the top and arrive exhausted, as in the case of the temple platforms of Teotihuacán or the monument to Sun Yat-Sen in Nanjing. The effect is most obvious from outside, but it may be continued within, as in the case of Gothic cathedrals in France, with their high naves, or Bernini's Palazzo Barberini in Rome, with its huge doors and fireplaces, as if designed for a family of giants.

Well-known political examples of an inhuman scale include the Monumento Vittorio Emmanuele in Rome and the Palac Kultury in Warsaw (an unwelcome gift to People's Poland from the USSR).[9] One might interpret the popular nicknames given to these monuments (the

7. GOFFMAN, ERVING, *The Presentation of Self in Everyday Life,* Garden City, NY, Doubleday, 1959.
8. On the pedestal, GERSTEIN, ALEXANDRA (ed.), *Display and Displacement: Sculpture and the Pedestal from Renaissance to Postmodern,* London, Courtauld Institute, 2007, p. 11.
9. BRICE, CATHERINE, *Le Vittoriano: Monumentalité publique et politique à Rome,* École française de Rome, 1998.

"wedding cake" in both Rome and Warsaw) as attempts at self-defence against being overpowered. More recently, three of the grand new official buildings in Beijing have been respectively nicknamed "the bird's nest", "the huge egg" and even "the trousers with the zipper down".[10]

Again, viewers may be overpowered by the visual order of cities, or parts of cities, including wide avenues (from Changan to Washington) or huge squares (Tiananmen in Beijing, or Plaza de la Revolución in La Habana) in which a mere individual is made to feel like an insect. Are such visual orders always expressions of authoritarian regimes?

In some cases the effects of monumental architecture have diminished over time. Today's visitors, accustomed to tall skyscrapers, may remain unimpressed by Versailles, at least from the outside. Some statues that once overwhelmed spectators, like that of Artigas in Montevideo, have been overwhelmed in their turn by high rise buildings.

II

As a case-study of the interactions of art and power I have chosen statues in the 19th and early 20th centuries, a kind of golden age for this particular genre. In Europe the statue population in major cities such as Paris and London increased quite dramatically at this time.[11] The same phenomenon can be seen in Latin America, in Buenos Aires, for example (especially in the neighbourhood of Recoleta), but also Santiago de Chile, Bogotá and elsewhere.[12] Some historians, following a French critic of the 1840s, go so far as to speak of «statuemania». In similar fashion the German art critic Karl Scheffler, writing in 1907, noted what he called «the current mania for monuments», a competition in which «not an inch of public space is left vacant.[13]

From the point of view of a social historian, the 19th and 20th centuries have the advantage of being a time when projects for statues are relatively well-documented, offering information about the individuals and also the interest groups or pressure groups who paid for the monuments or campaigned for their erection.

10. Nicknames quoted in DUTTON, MICHAEL, *Beijing Time,* Cambridge MA, Harvard University Press, 2008, p. 44.
11. JUNE HARGROVE, *The Statues of Paris: an Open-air Pantheon,* New York: Vendome Press, 1990.
12. EARLE, REBECCA, «*Sobre Héroes y Tumbas:* National Symbols in 19th-Century Spanish America», *Hispanic American Historical Review,* (2005), 85, 375-416.
13. AGULHON, MAURICE, «La "statuemanie" au 19e siècle» (1981), rpr his *Histoire vagabonde,* vol. 1, Paris, Gallimard, 1988, pp. 137-85; the critic quoted, p. 146. Cf. BOIME, ALBERT, *Hollow Icons: the Politics of Sculpture in 19th-Century France,* Kent OH, 1987, and COHEN, WILLIAM, «Symbols of Power: Statues in 19th-Century Provincial France», *Comparative Studies in Society and History,* 1989, 31, pp. 491-513. Scheffler quoted in ALEIDA ASSMAN, *Cultural Memory and Western Civilization,* Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 38.

For example, a statue of Auguste Comte was erected in Paris in 1900 at the expense of 1,250 subscribers from thirty different countries, reminding us of the international reputation that Comte enjoyed at this time.[14] The subscription campaign for a statue of Voltaire, begun during the Second Empire in 1867, was led by a republican anticlerical editor, Léonor Havin.[15] In London, a statue of the explorer and naval officer Scott of the Antarctic, erected in Waterloo Place in 1915, was paid for, as the inscription explains, by his fellow-officers of the Royal Navy.

Fig. 4. Monumento a Pedro el Grande, San Petersburgo

14. COHEN *op. cit.*, 1989, pp. 503-4.
15. BIRD, STEPHEN, *Reinventing Voltaire: the Politics of Commemoration in 19th-Century France*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Fig. 5. Monumento ecuestre de George IV, Trafalgar Square, Londres

It is obvious enough that a major reason for the construction of many 19th-century statues may be summed up in a single word: «nationalism», more exactly the expression of national identity or on some occasions, the fabrication of a new nation. For example, there are nearly four hundred statues of Garibaldi in different parts of Italy.[16]

The political uses of statues are particularly obvious in the case of new nations. However, in old and new nations alike, figures from the past were presented to the public as national heroes or heroines, among them Vercingetorix and Jeanne d'Arc in France, Arminius in Germany, Stefan cel Mare [Stephen the Great] in Romania and El Cid in Spain.

16. Berggren, Lars and Sjostedt, Lennart, *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Rome, Artemide, 1996, p. 4.

Other national heroes who received homage in the form of statues in the 19th century include heroes of culture (Cervantes in Madrid, Dante in Florence, Voltaire in Paris, Goethe in Weimar, Rubens in Antwerp, Rembrandt in Amsterdam and so on). England is something of an exception here (in London, Shakespeare is present but almost invisible in Leicester Square) – though not Britain. The Scots, on the other hand, do take their culture heroes seriously, among them the poet Robert Burns and the novelist Sir Walter Scott (and more recently, David Hume and Adam Smith) as well as Robert the Bruce and William Wallace, two champions of the long fight against the English. Is England an exception to the rule because the English are less nationalist? Or is it, as I believe, because the great age of statue construction in England coincided with the age of empire and imperial identity?

Nationalism and imperialism do not exhaust the political meanings of statues. In the case of France, Maurice Agulhon has noted that the rise of statues followed the revolutions of 1789, 1830 and 1870, and he has suggested that the preponderance of figures who were neither saints nor kings should be interpreted as an expression of secular, liberal values.[17]

Monuments sometimes celebrated political parties through their leaders, such as the Whig politician Charles James Fox, represented in a Roman toga and holding a copy of Magna Carta to symbolize the tradition of English liberty. The statue was erected in London in 1816 in Bloomsbury Square, which was part of the urban estate of a Whig aristocrat.[18]

Raising a statue might sometimes be an act of aggression, as in the notorious case of the statue of the heretic Giordano Bruno on Campo dei Fiori in Rome, erected in 1889 (with the support of the anticlerical Prime Minister Francesco Crispi) as a way of annoying the Pope.[19] In similar fashion, in the very same year, French anticlericals erected a statue to another heretic, Etienne Dolet, on Place Maubert in central Paris.

The meaning of an act of commemoration such as erecting a statue is usually clear enough, but in a few cases it is ambiguous. Take the case of Jeanne d'Arc in the later nineteenth century. Jeanne could be regarded as a symbol of the nation, since she fought against the English, but also as a symbol of the Church, since her nstatues were erected at a time of recurrent conflict with the secular state. In the case of her equestrian monument in Quebec, on the site of a famous battle in which the French were defeated, the statue has a special meaning: it was a political response to the monument to the the victor, the Englishman General Wolfe (a monument that was pulled down in 1963 by partisans of *Quebec Libre*). In short, Jeanne meant something different to different groups of people.

17. AGULHON *op. cit.,* 1981, p. 143.
18. PENNY, NICHOLAS, «The Whig Cult of Fox in Early Nineteenth-Century Sculpture», *Past and Present,* 1976, 70, pp. 94-105.
19. BERGGREN, LARS, *Giordano Bruno på Campo dei Fiori. Ett monument projekt i Rom, 1876-1889,* Lund, 1991.

III

At this point I should like to focus attention more sharply on equestrian statues, on "bronze horsemen" as they were famously called by Aleksandr Pushkin in his poem of that title (*Mednyi vsadnik*, 1833), about the famous statue of Peter the Great in St. Petersburg. Equestrian statues (Carlos III in Madrid, for instance, or George I (V in London) are particularly overwhelming when seen at close quarters, with the horse's front hooves «in your face». Once again, however, reactions need to be historicized. In an age of cavalry charges, the galloping horse was associated with the danger so vividly evoked by Pushkin, while today, on the other hand, it is probably associated with an age that is now perceived as distant. The fearsome horses have become harmless.

The chronology, the geography and the sociology of equestrian statues also deserve some comments.

It is well known that the tradition of equestrian statues goes back a long way, to classical antiquity, and it was revived at the Renaissance. What is perhaps more surprising is the persistence of this genre after the French Revolution, indeed long after. A whole series of statues of King Edward VII of England, for instance, was erected between 1904 and 1921, and in the second half of the twentieth century, equestrian statues were erected to honour King Christian X of Denmark (1954), Marshal Mannerheim of Finland (1960), and Generalísimo Franco.

Fig. 6. Estatua ecuestre de Eduardo VII, Melbourne

Fig. 7. Estatua ecuestre de Richard I, Westminster

As for the geography of these monuments, it extends to Asia, not only to Europeans in Asia in the age of empire but also to Asian leaders such as Muhammad Ali in Alexandria and Ibrahim Pasha in Cairo (both statues were erected in 1872) and Kemal Atatürk in Ankara (1927), all secular statements in Muslim countries. Indeed, Atatürk made a famous speech in 1923 criticizing the Muslim ban on representing humans in art and declared that Turkey would erect statues to its heroes.[20] In the case of East Asia, one thinks of the fourteenth-century warrior Masahige in Tokyo (1897) and of King Rama V in Bangkok (1908).

However, the density of bronze horsemen is particularly great in London, from Richard I (1860) to Marshal Haig (1937); in Italy (with its hundreds of Garibaldis); in Eastern Europe; and above all in Latin America, home of the «man on horseback», as a distinguished political scientist called his analysis of the role of the military in politics.[21] Simón Bolívar is in the lead, followed by San Martín, Belgrano, Mitre, O'Higgins, Artigas and Rosas.

Turning to the sociology of the statue population, the equestrian monument is of course dominated by soldiers and kings. Long after kings had given up a military role, and even

20. Speech quoted in MANGO, ANDREW, *Atatürk,* London, John Murray, 1999, p. 371.
21. FINE,R SAMUEL, *The Man on Horseback: the Role of the Military in Politics,* London, Pall Mall Press, 1962.

after war-horses had become obsolete, we still find George V of England and Christian V of Denmark on their steeds. There are a few cases of women on horseback, such as Jeanne d'Arc in Paris, Orléans and Quebec, Anita Garibaldi in Rome and Rana Laxmi Bai in Agra, but they were all warriors (the Rana took part in the rising against the British that they call the "Indian Mutiny" while the Indians refer to it as the "First War of Independence"). On the other hand, Queen Isabella's equestrian statue in Madrid presumably symbolizes her political rule, making use of the famous image of governing as riding.

IV

A social historian is naturally concerned with responses to these statues —including, on occasion, the lack of response. The best evidence comes from groups at the two extremes of enthusiasm and hatred. On one side, there are the people who subscribed or participated in campaigns to erect particular statues, representing interest groups or pressure groups rather than the public as a whole. For example, the fact that a statue to the right-wing politician Pim Fortuyn was erected in Rotterdam in 2003 does not mean that the Dutch in general approve of what he stood for, any more than all the English approved of the Whig leader Charles James Fox.

It is of course the hostility that is best documented, the graffiti written on the pedestal of a statue of Louis XIV in Paris in the king's lifetime or recorded comments such as that of a young man from Buenos Aires who complained to the anthropologist Eduardo Archetti that "we have so many unnecessary monuments in our country, so many false heroes and stupid battles to commemorate".[22]

The most memorable evidence of hostility, however, comes from the recurrent waves of political iconoclasm or as some scholars say, "de-commemoration", following (or occasionally preceding) the fall of regimes.[23] A statue of George III in New York was pulled down in 1776, early in the American Revolution. In 1792 it was the turn of Louis XIV in Paris, followed by Napoleon in 1814 and again in 1870, Napoleon III in 1870 (in Bordeaux and Lyon), and Franz Josef in 1919 (in Budapest), to say nothing of the many Lenins and Stalins that were toppled from their pedestals in 1989-90. Since then we have seen the fall of Saddam Hussein (Baghdad, 2003), Cristóbal Colón (Caracas, 2004) and Francisco Franco (Madrid 2005, Santander 2008).

Sometimes the toppled hero makes a come-back, as in the case of Napoleon on Place Vendôme in Paris. Another example comes from Venezuela, where Antonio Guzmán Blanco

22. Quoted in ARCHETTI, EDUARDO P., *Masculinities: Football, Polo and the Tango in Argentina,* Oxford, Berg, 1999, p. 47.
23. MCBRIDE, IAN (ed.), *History and Memory in Modern Ireland,* Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 2n. Cf. GAMBONI, DARIO, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution,* London, Reaktion Books, 1996.

was three times President in the later nineteenth century. He had statues to himself erected, which were destroyed by the opposition when they came to power, re-erected by Blanco and destroyed once more by his opponents.

Fig. 8. Monumento a Simón Bolívar, Caracas

De-commemoration may take more or less violent forms. It was at its most explosive in twentieth-century Dublin, where a statue of William III was blown up in 1929, followed by George II in 1937 and Nelson in 1968. A mild form of de-commemoration consists in removing statues from the centre of cities to less prominent locations. In 1917, for example, Tsar Alexander III was moved from Nevsky Prospekt in St. Petersburg to the back yard of a museum. The East German regime displaced Frederick the Great from Unter den Linden in Berlin, exiling him to the gardens of the palace of Sans Souci in Potsdam. New locations for displaced monuments include whole statue parks, such as Szoborpark in Hungary, Grutas Park in Lithuania, and Coronation Park in Delhi. After India became independent, Coronation Park was filled with Queen Victorias and viceroys, or at least their plinths. It is tempting to offer a political interpretation of the creation of these parks as signifying a less than total rejection of the old regime that the statues symbolized.

Events of this kind need of course to be interpreted with care. An act of de-commemoration does not imply universal hostility, just as an act of commemoration does not imply

universal respect. In both cases, historians need to identify the political or social groups involved. All the same, the mute but eloquent testimonies of statues, together with their fates, have something important to tell us about our history. They are, among other things, so many examples of the power of images.

Muerte y resurrección del poder temporal: ¡Viva Cristo Rey!

Jaime Cuadriello
Instituto de Investigaciones Estéticas, unam

Esta es una breve historia relatada en tres tiempos contrastados y dilatados entre sí, pero que intenta probar, por su fortaleza simbólica, que todo sistema de representación en imágenes destinado a sobrevivir requiere necesariamente de una reestructuración de sentido, adaptándose a las expectativas de tiempo y lugar, casando siempre las nociones de apariencia y verdad. Para reconocerse mediante un sistema de imágenes –y no en un simple programa iconográfico–, las sociedades reescriben sus contenidos semánticos, en los que deposita un criterio de *verdad* (teológica o histórica), y formas y atributos en que el *decorum* hace su mejor parte; todo, para que la *apariencia* posibilite la eficacia persuasiva de una representación, asegurando la permanencia doctrinaria, especialmente las religiosas, porque avistan o prometen una verdad sublime, metafísica y trascendente.

Hacer visible y tangible la representación del poder requiere echar mano de las estrategias de la retórica, pero no solamente enseñando, deleitando y conmoviendo, sino mediante la imagen actuante o como *agencia* en el plano ideológico. Incluso todo político con aspiraciones es una imagen fabricada de sí mismo o abducida de su yo, por decirlo en términos antropológicos, que auto secuestra su personalidad para cumplir con una oferta del mercado: se presenta como un agente.[1] El poder de las imágenes no reside en ellas mismas sino en quienes las administran, ostentan o detentan, como piensa Freedberg, pero ciertamente pueden tran-

1. Gell, Alfred, *Art and agency, an anthropological theory*, Oxford, Claredon Press, 1998, pp. 1-27.

sitar de ser elementos «pacientes» a instrumentos agentes en activo, cuando la teurgia las inviste o consagra.[2]

El comercio del poder religioso, en este caso, ha de plantearse en términos antropológicos o de práctica humana entre la colectividad y sus «dirigentes naturales». Es así un recurso que se articula por «la capacidad de asegurar la obediencia colectiva mediante las decisiones ineludibles», como la guerra justa o santa, que de suyo rebasan un régimen de leyes y contratos y retornan, apelando a la tradición, los usos y costumbres.[3] Todo ello, para que el sujeto que detenta el poder en el plano de la *praxis* o en el pleno ejercicio de sus facultades se imponga como figura de autoridad invocando la obediencia en pro el orden y la estabilidad. Sin embargo, no todo el poder es unidireccional y concentrado, y es precisa una relación dialéctica que va más allá del acatamiento y la obediencia, ya explícita o tácita. De hecho, cuando se quebranta la reciprocidad de las obligaciones, emergen las muy variadas formas de lo que ahora llamamos contrapoder, y la legitimidad de la autoridad se pone en entredicho, ya que sus funciones no redundan en el bien común. En realidad, es el funcionamiento lo que genera los distintos niveles de poder, y entonces se pone a debate la potestad en las atribuciones del empleo: quienes detentan o cuestionan las funciones generan expectativas sociales que operan en el horizonte del futuro, de las promesas y los pactos, los manifiestos y las alianzas. En suma, los planes. Por lo tanto, el poder es en primera instancia un lenguaje proyectivo, un medio para la acción, en suma, un discurso de préstamos e intercambios simbólicos. Más aún lo son las acciones del contrapoder que operan en el campo de la marginalidad, de las expectativas, de los programas por cumplir, de la subversión de sentido, más aún en medio de la contingencia y la insurgencia.

I

El poder eclesiástico se ha dirimido siempre entre la teoría de las dos espadas o potestades, de las dos esferas que se plantean como complementarias, correlativas e indispensables para las consumación de «los planes». Por esto mismo, se sirve mejor que nadie de la capacidad de desplazarse simbólicamente, de situarse en los lindes del poder y el contrapoder para declarar su condición terrenal y/o eterna, según las circunstancias o la situación con que ha encarado sus desafíos históricos. Me parece que la figura de Cristo Rey, triunfante de manera litúrgica y social hasta el siglo XX, personifica mejor que ninguna la funcionalidad de esta ambigüedad simbólica, tan efectiva y sujeta a la conveniencia de sus cambios de posición. En medio de los trastornos de los tiempos, la Iglesia erige a modo el trono de Cristo Rey para

2. FREEDBERG, PETER, *El poder de las imágenes, Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta,* Madrid, Cátedra, 1989, pp. 107-125.
3. SWARTZ, TURNER Y TUDEN, «Antropología política: una introducción», en *Alteridades,* año 4, no. 8, México, 1994, pp. 108-110.

fijar allí los territorios de su potestad: el reino de Cristo no es de este mundo pero, por las manifestaciones de su espíritu, actúa en este orden o se prepara desde aquí. Además, el poder de Jesús es eterno, realmente omnipotente, y por lo tanto se extiende en el inconmensurable horizonte de sus planes sin condición de tiempo y lugar: de allí le viene la soberanía sobre el orden natural y sobrenatural.[4] El dominio de Cristo es universal, y sobran las palabras reveladas, especialmente las de san Pablo y san Juan en su *Apocalipsis,* que de forma explícita lo nombran «Rey de Reyes o Soberano de los Reyes de la Tierra» con señorío sobre la naturaleza y las naciones del orbe, según el apóstol de Tarso: «Porque es menester que Él reine, hasta que haya puestos a sus enemigos a sus pies. Con su Padre, Jesucristo es glorificado Rey de los siglos inmortal». La mejor elaboración de este estatuto corrió a cuenta de la pluma de fray Luis de León y su elogio o exégesis del rey sempiterno: «Tú sepultarás en los abismos a la tiranía y el reino de la tierra nueva será de los tuyos. Ellos cantarán entonces de continuo tus alabanzas, y a Ti el ser alabado por esta manera te será agradable. Ellos serán reyes y Tú Rey de Reyes. Serás Tú en ellos todas las cosas y reinarás para siempre».[5]

Empero, la dignidad cósmica y universal de Jesucristo también reside en sus leyes providenciales que rigen el decurso de la historia, y en esa dimensión de plenitud cae la potestad de sus designios sobre lo terrenal y político, aunque enfáticamente dijera ante Pilatos que no vino al mundo para ser gobierno temporal y tener vasallos y burocracia (o a pesar de que dejó ministros en la persona de los apóstoles). Sin embargo, en esta misma renuncia hecha ante un delegado del emperador se ponía por encima de los monarcas finitos y se nombraba salvador del mundo: por extensión se tenía que aceptar su supremacía y entonces la Iglesia, instituida en sus ministros, quedaba como representante en la tierra de su estado infinito y celestial: el reino resulta un proyecto afianzado por la fe en su palabra pero desde aquí comienza a ganarse con las obras y es, para el creyente, un destino ineluctable. Incluso el uso de un versículo del profeta Daniel lo pone al frente del brazo armado de su reino: «Dios de los Ejércitos, que reina efectivamente sobre los pueblos, Rey de Reyes, especialmente guerrero...».

Así como Jesús comunicaba su doctrina con las parábolas y las figuras, la teología se sirve de la paráfrasis simbólica para proclamar simbólicamente su reinado: la disyuntiva de la representación de la divinidad sucede entonces, en el envase de las *regalia* monárquicas que, de manera paradójica, son aquellas mismas a las que el Salvador renunció. Es más, por sus mecanismos de verdad y apariencia la representación permite mostrar en clave de farsa al Rey de los Judíos. En estos intersticios entre la grandeza y humildad del Salvador, entre quienes administran la imagen y luego la sancionan o censuran, se cuela el factor del contrapoder o de un contrapeso simbólico que hace aparecer a Jesús cumpliendo funciones que parecen contradictorias de sentido. Todo ello para encumbrar su poder sobre los pueblos peregrinos

4. BARQUÍN Y RUIZ, ANDRÉS, *Cristo, Rey de México,* México, Editorial Jus, 1967. Se trata de la más prolija y enjundiosa apología de esta figura cristológica desde el análisis teológico, histórico, político y social.
5. FRAY LUIS DE LEÓN, *De los nombres de Cristo,* Madrid, PML Ediciones, Clásicos Españoles, 1994, p. 184.

en la tierra o para combatir el poder que se alzaba en su contra, o mejor dicho, en contra de los planes de su Iglesia. Por consiguiente, ya veremos que la imagen de un Jesucristo coronado pudo estar bajo la sospecha de exceso en el decoro o para contestar a las herejías que negaban su humanidad plenamente asumida, tal como se hizo en pleno Renacimiento para afirmar la doctrina del Verbo Encarnado, cuando aparece un Cristo desnudo o sexuado que no contravenía a las normas del decoro, como bien nos lo explicó Leo Steinberg: «Los artistas occidentales dejaron de cargar el acento en la majestad del Dios inaccesible para fijarse más en el ser conocido, amado e imitable. Mientras que los creadores de imágenes de culto bizantino entronizaban al Verbo encarnado como un Cristo imperial, el arte italiano y nórdico trataba de subrayar esa misma humanidad en la carne común a todos los mortales» exponiendo sus genitales.[6]

Fig. 1. Anónimo, *Estampa de Cristo Rey,* colección de Jaime Cuadriello

6. STEINBERG, LEO, *La sexualidad de Cristo, en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno,* Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 25.

[Fig. 1] Una de las promesas del triunfo del reino será contemplar cara a cara el rostro luminoso de Jesús, como la del más hermoso y verdadero «príncipe de la paz y la eternidad». Los artistas, mientras tanto, tan solo han especulado transmitiendo en sus pálidas evocaciones sus dos naturalezas y sus tantas dignidades; ante las cuales, ciertamente, los historiadores del arte naufragamos en un mundo de tipologías y variantes que engrosan un corpus iconográfico que parece no agotarse por más de dos milenios. Limitados entre las tinieblas del pasado, por las permanentes crisis de los poderes terrenales, y hundidos en la incertidumbre del presente, repasemos de nueva cuenta La imagen de Cristo Rey es una tipología tan antigua como la Escritura pero igualmente problemática y desconcertante en este siglo XXI o tan distante, si se mira desde otra coordenada, del boato del Antiguo Régimen y de los regicidios correspondientes a partir del triunfo de la burguesía.

Desde el año 325, durante las disputas teológicas del Concilio de Nicea, no solo quedó establecida la divinidad consustancial de Jesús con su Padre, sino que desde entonces confesamos en la oración del credo una expectativa mesiánica, centrada en esta tercera persona de la Trinidad: «... y cuyo reino no tendrá fin». La soberanía terrena y ultraterrena de Jesús no solo le asiste por su relación hipostática con el Padre, sujeto de adoración de ángeles y hombres que reconocen en el Hijo su esencia y naturaleza, sino por el linaje que desde los profetas le confiere la misma Escritura y, sobre todo, a partir de un fundamento neotestamentario, centrado en el interrogatorio de Pilatos y narrado por Lucas y Juan: «¿Eres el rey de los judíos? Si tú lo dices, soy rey». Incluso, en los planes salvíficos, queda asumida esa grandeza en la imagen de un *Rey de Burlas* transmitido por las visiones de Santa Brígida, evocando el «¡Salve, Rey de los Judíos!» coreado por sus sayones y acusadores.

Más trascendental aún era la infamante muerte en la cruz, madero que hizo las veces de solio bajo el lema INRI, obsequiado por Pilatos, quien como procurador del Imperio siempre reconoció en su fuero interno este estatus de majestad y poder. El patetismo con el que los místicos del siglo XV al XVII se detenían en cada pasaje de la pasión hizo que el injurioso *titulus* de INRI o la misma corona de espinas se trocaran en símbolos de profunda grandeza, patente por mérito de la sangre real que entre las espinas quedaba expuesta. Los comentaristas modernos sobre el decoro ya interpretaban la corona de espinas incrustada en el cráneo, como el principal atributo de dominio en ambas esferas del poder. Decía Molanus que así los pintores expresaban ostensiblemente que Jesús mostrado en el pretorio o la cruz «no fue Rey metafórica y filosóficamente sino verdadero Rey y Rey de un reino. Señor dominador, cuyo reino no tendrá fin».[7] El mismo autor ya interpretaba, basado en san Juan Damasceno, que Jesús murió dando la espalda a su capital, la ciudad de Jerusalén ensombrecida, no solo para indicar el fin de la antigua ley y el advenimiento de la suya, sellada con la sangre de su sacrificio, sino para enseñorearse del resto del orbe mirando hacia Occidente: Roma era un teatro predestinado siguiendo el camino del sol, la extensión propiamente territorial y universal de su reino. Al avistar el horizonte del poniente antes de expirar, escribe el mercedario

7. *Apud.* SCHENONE, HÉCTOR, *Iconografía del arte colonial, Jesucristo,* Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, p. 283.

Luis de la Palma, ya fijaba el punto de «la ciudad de Roma, donde había de estar la cátedra [y trono] de la verdadera fe, la cabeza de su Iglesia la silla del Sumo Pontificado y por consiguiente tuvo el rostro mirando hacia el Reino de España, donde tanto había de florecer la Fe y la Religión».[8] El repudio de su trono en Jerusalén y el avistamiento de su reinado ya significaban en clave profética dos cosas: «el abandono de su heredad», en palabras de Jeremías, y el hecho inaugural, según san Agustín, de asumir el poder y extender la luz de su verdadera ley hasta las confines de un reino propiamente universal.

Fig. 2. Anónimo novohispano, siglo XVIII, *Verdadero Retrato del Cristo de Luca,* Catedral Metropolitana, Ciudad de México

Como vimos, esta aplicación escrituraria no estaba exenta de patriotismo imperial, y así el cronista peruano fray Antonio de la Calancha también establecerá en 1653 una de sus afirmaciones de mayor aliento profético: mientras desde el Calvario el oriente se eclipsaba, el Sol de Justicia avanzaba hacia el poniente para alcanzar a la gentilidad indiana: «Haciendo demostraciones este su soberano favor, nos declaró su Majestad al tiempo de morir. Roma y España claman esta ventura y estas Indias, verdadero Occidente, confiesan haber tenido luz, conociendo su ley y confesando su fe», desde ese momento.[9] No por casualidad la cris-

8. *Ibidem*, p. 289.
9. De la Calancha, Fray Antonio, *Crónica moralizada de la Orden de San Agustín en el Perú,* Lima, Edición de Ignacio Prado Pastor, 1975, t. II, pp. 704-713.

tiandad americana era la más numerosa y la mejor prenda de la corona de Castilla, en suma, el hecho histórico más trascendente en toda la historia de la humanidad, luego de la Encarnación del Verbo. Mediante estos discursos de identidad y apropiación, tal parece que se sucedía una especie de *traslatio imperii* del reino cristiano a otras tantas jurisdicciones, en cuya empresa, como se sabe, los miembros de la casa de Austria estaban llamados a desempeñarse como los verdaderos paladines de la fe o abanderados de «la idea del imperio» en clave profética y, desde luego, hierosolimitana.

[Fig. 2] Para empezar, bajo esta interpretación triunfalista y distintiva de la cruz como trono, maldición de la vieja Jerusalén y ventura de la nueva y celeste, se explican aquellos impresionantes crucifijos románicos catalanes en que el crucificado está representado de manera viviente y coronado de la testa, vestido de *colubium* o túnica imperial y estola litúrgica. El *Santo Volto* de Lucca y su increíble leyenda son el ejemplo más acabado y prestigioso: tallado por Nicodemo con ayuda de los ángeles transmitía a sus devotos los rasgos fisonómicos reales de Jesucristo, merced a un elevado estatuto de «presencia» pero sobre todo de majestad terrenal y divina, y que así, desde el madero, dominaba el orbe como único Rey de reyes *ab eterno*. Por eso sus poderosas insignias patentes en el atavío son de «sumo sacerdote y rey supremo».[10] No por acaso, tanto en la corte de España como en la Nueva España se apreciaban notablemente los simulacros o *vera efigie* de esta imagen-reliquia que por su antigüedad sancionaba «la economía sacramental» de la imágenes: en el Real Convento de Atocha había desde 1610 una réplica de bulto y, por extensión, un retrato pictórico colocado en el mismísimo trasero del retablo de los Reyes de la Catedral de México, que destacaban la fuerza de esta figura como idea consustancial del soberano todopoderoso y omnisciente, baste detenerse en su lema: *Rex Tremendae Maiestatis*.[11] En otras palabras, transmitiendo esas nociones de poder y reliquia mediante la *excitatio* e infundiendo un poderoso temor reverencial a sus devotos desde el madero que, paradójicamente, era la sede más cruenta y humillante para la Majestad Divina. Vista la cruz como un solio, mediante esta talla se establecía por primera vez en el cristianismo de Occidente una suerte de «mediación que articulaban el reino de Dios con el mundo de los hombres».[12] Esta pieza era en suma el «retrato de un juez temible», según Hans Belting, y en ella residía una enorme autoridad no solo para la defensa de las imágenes sino porque era seña irrefutable que nos «advertía del Juez Venidero».[13]

10. SCHENONE, *op. cit.*, p. 310.
11. La copia mexicana del Cristo está realizada según el grabado de José Muntaner y Moner e igualmente hace pareja con otro «retrato» de la Virgen de Atocha, según el grabado de Francisco Muntaner. Esta *pendant* subrayaba aún más, desde las espaldas del retablo, su incardinación a las devociones de promoción real (ambas obras actualmente se conservan en la sala capitular). Están reproducidos en: CARRETE PARRONDO, JUAN y BONET CORREA, ANTONIO, *Arte y devoción, estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas,* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1990 pp. 7 y 11.
12. PEREDA, FELIPE, *Las imágenes de la discordia, política y poética de la imagen sagrada en la España del 4000,* Madrid, Marcial Pons, pp. 117 y 132-134.
13. BELTING, HANS, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte,* Madrid, Akal, 2009, pp. 407-409.

Tanto fue el respeto a esta exégesis del rey crucificado que los reyes de España, herederos del título de reyes de Jerusalén, no se coronaban por respeto al verdadero Rey de Reyes y de esta suerte reconocían que su máxima *regalia*-reliquia era la corona de espinas, prohijada por otro rey, san Luis, modelo de príncipe cristiano. Una etiqueta de recato pero también de suma elocuencia.[14]

Por otra parte, herencia de la patrística y la política de alianza constantiniana, es bien sabido que la representación entronizada de Cristo en *maiestas domini* o panócrator es una fórmula de autoridad y magistratura procedente de Bizancio que, trasladada a Occidente, tendrá en la pintura flamenca del siglo XV sus mejores expresiones en los pinceles de Memling y los Van Eyck, merced a la *Déesis* de un Cristo soberano inscrito en un contexto apocalíptico o en medio de su última Parusía, cuando Jesús regrese en plena majestad a establecer definitivamente su reinado.

Pero entre estos ejemplos señeros y la irrupción de una iconografía específica y devocional dedicada a celebrar la festividad de Cristo Rey instituida en 1914, se tiende un largo arco de silencio sobre el tema. O una temporalidad de más de cuatro siglos en que no vuelve a aparecer de manera tan enfática la *maiestas* de Cristo o tan revestida de sus *regalia* pontificales e imperiales, mediante un préstamo tan evidente de los retratos imaginados de Carlomagno. Basta ver la abundante estampería posterior a 1920 que circuló tan complaciente con de las expectativas de sus devotos: la ostentación de los atributos de poderío y realeza no solo singularizan para siempre esta devoción local sancionada por Pío X y elevada a fiesta por Pío XI, sino que revelan claramente sus deudas, ¿o falta de respeto estético?, con los venerables iconos bizantinos, la resonancia de los maestros flamencos y la etiqueta del Sacro Imperio. Incluso, hay variantes en que el Rey de Reyes luce ambas coronas, otras que muestran el armiño como manto o *vero icon* de estampamiento a manera de dosel austriaco, y otras en las que Jesús, igualmente glorificado por los ángeles, recibe la alabanza desde el trono de su reino por venir.

¿Cómo explicar este renacimiento de la pompa cesárea en plena modernidad, la irrupción de las vanguardias y en el periodo de entre guerra? ¿A quién contestan estas expresiones de la cultura visual promovidas nuevamente por el pontificado de Roma? ¿Estamos ante una estrategia de contrapoder por parte de una Iglesia que se veía, desde mediados del siglo XIX, amenazada por el materialismo, el laicismo y los totalitarismos ideológicos? Es preciso, otra vez, trasladarnos a uno de los márgenes de la cristiandad, la ciudad de México y su catedral, para mirar cómo y cuándo anidó esta promoción de Cristo Rey, de hecho la última gran festividad instituida en el nombre del *Salvatore Mundi* de una manera canónica, litúrgica y universal. Si se quiere ver, una nueva trasmigración del trono del Rey de Jerusalén a uno de los teatros mundiales más convulsos y sacrílegos: la revolución mexicana.

14. Hani, Jean, *La realeza sagrada, del faraón al cristianísimo rey*, Barcelona, Olañeta Editor, 1984, pp. 107-146.

II

Merced a una de las funciones más elevadas del emperador cristiano tuvo lugar la erección del patronato regio sobre las Indias, ya que Carlos V asumió plena y absolutamente su empleo como *Kat-Echon* mediante las bulas alejandrinas y la donación de la otra mitad del orbe. La cesión otorgada al patronato sobre la administración de los obispados no solo era en función de la evangelización y extensión a todos los gentiles de la palabra sagrada, sino para cumplir las expectativas mesiánicas de un imaginario epocal, como fue la acariciada idea de reestablecer un imperio universal cristiano en consorcio con el ideario de los seráficos franciscanos.

Desde sus fachadas blasonadas, las catedrales americanas proclamaban los beneficios de la misma institución regia y la correspondiente santidad de los príncipes católicos. Así también, desde el presbiterio catedralicio, se anunciaba la preeminencia del clero secular como comisionado de la misión catecúmena desde que Cristo entregó las llaves de su reino a san Pedro. Ya se mira que el medio más elocuente para este propósito fueron los altares de los reyes que no solo fueron teatros monumentales para mostrar este vínculo entre el papado y la monarquía española, sino instrumentos de propaganda dinástica y del sentido de pertenencia de cada reino a la agenda imperial. No por nada este tipo de retablos también se miraban en las capillas reales de las repúblicas indígenas, sobre todo las que se aliaron al exhorto del monarca para extender la cristiandad, en especial los tlaxcaltecas, pero también entre quienes luego abjuraron de su error como cholultecas y tarascos. La santidad de los reyes obviamente era el mejor testimonio que acreditaba, ante la mirada de los indianos, la apuesta por el *pacto subjetionis* mediante el cual se redujeron los antiguos reinos y señoríos ante la lectura de «los requerimientos» imperiales.

Levantado en su forma definitiva entre 1718 y 1725, el altar de los reyes de la mitra de México es sin duda el mejor epítome de esta tradición teopolítica en todo el continente: «Obra celebérrima que, sin alguna controversia, es la más lúcida y costosa de la América, pues al de su delicada singular escultura se agrega el primor de la majestuosa capilla [que] motiva cuidados a la vista y silencios a la admiración», publicó con orgullo criollo *La Gazeta de México*.[15] Era en efecto la carta de presentación de la nueva dinastía en esta parte del orbe y dedicado, durante su consagración, para celebrar cumpleaños reales y natalicios de los príncipes e infantes. No por acaso, un año antes de su inicio, Felipe V había reclamado más derechos de representación sobre el patronato, firmando con Roma un nuevo concordato mucho más ventajoso a la figura de un príncipe absoluto y a la política abiertamente regalista de los borbones. De esta suerte, además, el nuevo monarca ponía fin a un proyecto que venía tres décadas atrás postergado en medio de recelos y pleitos rezagados entre arzobispos y cabildo, que bien sabían que se trataba de un proyecto de la «mayor autoridad, esplendor y grandeza». En verdad el altar es un colosal aparato de convenio entre ambos poderes, obra del ingenio

15. Sahagún y Arévalo, Juan Francisco, *Gacetas de México*, vol. III, 1737-1742, México, Secretaría de Educación Pública, 1950, pp. 57-58.

y la creatividad de su autor, Jerónimo Balbás, vocero del arte de los Churriguera y prenda de su experiencia como maestro de tramoya en la corte de Madrid, quien sin duda llegó a México con instrucciones precisas y legitimadoras o un terminante: *¡Hágase!*, acaso firmado por mano del rey sin escatimar recursos e ingenios o incluso en medio de la guerra, ya que desde 1703-1708 Felipe V tomaba cartas en el asunto al través del Consejo de Indias.[16] La enjundia y teatralidad de este retablo abocinado se pone de manifiesto en el tamaño colosal de los estípites, en los juegos graduales de la iluminación, la colocación encortinada de las pinturas de Juan Rodríguez Juárez y el artificio cóncavo de la bóveda a manera de *domus aurea* y que desde la arquivolta baña de luz, gloria y poder, «la vistosa corpulencia» de todo el conjunto. Literalmente se mira un arco solio imperial sobre el que asoma el Padre Eterno para atestiguar que sus planes tienen lugar en el contenido triunfal de las pinturas y esculturas que representan al poder temporal subordinado y, a la vez, delegado en sus príncipes católicos.

Fig. 3. Jerónimo Balbás /Juan Rodríguez Juárez, *Adoración de los Reyes,* Catedral Metropolitana, Ciudad de México

16. Tovar y de Teresa, Guillermo y Ortiz Lajous, Jaime, *Retablo de los reyes, historia y restauración*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985, p. 31.

Fig. 4. Nicolás Rodríguez Juárez, *Retrato de Felipe V,* Catedral Metropolitana, Ciudad de México

[Fig. 3 y 4] El óleo de la adoración de los magos es además una declaración del triunfo intelectual de la pintura, ya que allí se autorretrató Rodríguez Juárez entre la soldadesca, y agregó el llamativo detalle de incluir a su dos pequeños hijos en calidad de pajes de corte. También es el resultado de «la destreza y valentía» del pintor o de sus inquietudes al poner en práctica, de manera tan temprana, las consideraciones teóricas y ópticas del tratado de don Antonio Palomino.[17] El hermano del artista, Nicolás, realizó el retrato de corte de Felipe V como patrono regio y cabeza de su nueva casa, siguiendo el modelo de Hacinte Rigaud, pero enfundado en sus arreos militares: una efigie puesta también al pie del presbiterio legitimando sus triunfos tan cuestionados en la guerra de sucesión y, desde luego, las prerrogativas alcanzadas mediante el concordato papal.

«¿Dónde está aquel que ha nacido Rey?», interrogaron los magos a Herodes (Mateo) y acto seguido, humillado el tirano, tuvo lugar la epifanía en Belén. En la pintura central, Jesús Niño saluda con un llamativo gesto pacificador y sin más atributo que su madre como trono, al tiempo que concede audiencia a estos monarcas, identificados desde el siglo XV con las tres partes del mundo. A diferencia de las escenas similares del Perú, en esta epifanía no hay rey indiano para subrayar la integración continental, pero en la tradición local desde el siglo XVI las huestes militares humilladas en Belén fueron identificadas con el ejército del conquistador Hernán Cortés, como nuevo «libertador» del gentilismo y la idolatría. En la pintura de enconchados, a veces se mira a los conquistadores portando el pendón real y posibilitando, así, el dominio del reino de Jesús humando en esta parte del mundo. No se puede dejar de mencionar el papel complementario que desempeñan los dos pequeños óleos laterales de Rodríguez Juárez: santa Teresa, patrona de España, y san José patriarca de la Nueva España.

Doce esculturas de los reyes y reinas cristianos se suman al coro de la celebración epifánica, además de los enormes escudos de la monarquía castellana desde lo alto (ya con los cuarteles borbónicos) que borró la Independencia y que timbraban todo el mueble desde las alturas. En uno de los sermones más emblemáticos pronunciados en este recinto, luego de su dorado y dedicación, se afirmaba que de las tres coronas que los magos depositaron entre la paja del portal se formó la tiara papal, para significar que allí el Niño era investido como Sumo Pontífice y así declaraba fundada su Iglesia, erigiéndose como cabeza suprema de la misma, lo cual se patentizaba en el beso que cada uno, reverente, obsequiaba a su divino pie: «Ellos fundaron en la epifanía el pontificado».[18] Eran las mismas coronas que luego serán profetizadas para la llegada del reino en la visión de los ancianos ante el Cordero Místico del *Apocalipsis*. Desde este trono maternal, el Niño Pontífice estaba también declarado esposo de María, en la figura de su Iglesia que lo acoge en su regazo como su primera cátedra abierta

17. Mues Orts, Paula, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008, pp. 34-35.
18. Carranza, Francisco Xavier, *Sermón de la adoración de los reyes, que, en esta Santa Metropolitana de México, predicó* [...], México, Imprenta del Real y Superior Gobierno, 1743, p. 6.

en el Nuevo Mundo: una hierogamia santa y visual que legitimaba los orígenes de la propia catedral mexicana. En suma, todo el conjunto era «la más viva pintura» del misterio de la Encarnación del Verbo extendido a esta cuarta parte del mundo, pero también interpretada en sus promesas postreras: el oro no sólo era signo de la realeza del Niño, el incienso de su sacerdocio y la mirra de humanidad real y asumida, sino consecuencias de su misión redentora: el oro, el amor de su caridad; el incienso, los tormentos de la pasión, y la mirra, su muerte en la cruz. El mismo predicador jesuita insuflado del destino sacrificial del Niño, y en tono profético, ya había pronosticado que si la Europa reformada, descreída y herética, expulsaba algún día al papa de Roma, la ciudad de México, cabeza de la América generosa y hospitalaria, sería la nueva sede transmigrada y definitiva, hasta la llegada del fin de los tiempos, de la silla de san Pedro.

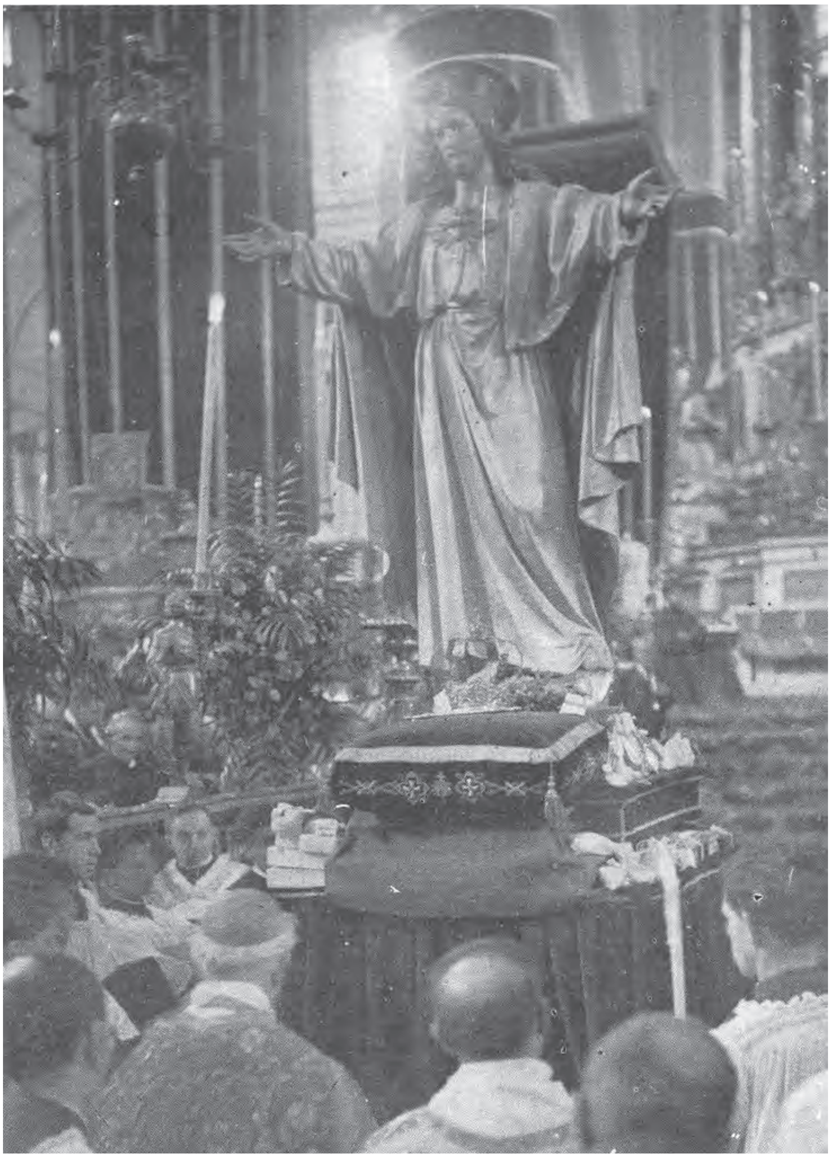


Fig. 5. Agustín Casasola, Proclamación de Cristo Rey el 6 de enero de 1914 en la Catedral Metropolitana de México

III

[Fig. 5] En uno de los momentos más violentos de la Revolución mexicana o luego del golpe de estado que terminó con el asesinato de presidente Madero, en 1913, el episcopado mexicano impetró ante san Pío X «su beneplácito para ornamentar las imágenes de Sagrado Corazón, colocando en su cabeza la corona y en su manos el cetro, insignias de la humana realeza».[19] De esta suerte, los obispos intentaban proclamar a Jesucristo en majestad como verdadero «Rey de México, de las naciones y el Mundo». Al efecto, y sin desperdicio de tiempo, fijaron la fecha del seis de enero de 1914 en obvio recuerdo de su manifestación y gloria al recibir, desde el portal de Belén, la pleitesía del poder temporal. Su Santidad, desde Roma, se mostró complaciente con un episcopado que por entonces se aliaba con la dictadura de los golpistas, aunque en su beneplácito tuvo la precaución de cuidar las formas y, sobre todo, las formas de representación de un nuevo tipo de Jesucristo en majestad, sin los despropósitos de una evidente coronación en la testa de sus imágenes, inapropiado como símbolo decaído de los dos intentos por restaurar la monarquía en México. Sin duda, mal le iba el gesto a la imagen de Jesús, que otrora estuvo reservado a las de su madre:

> A Nuestros Venerables Hermanos los Arzobispos y Obispos de la República Mexicana. Nos habéis propuesto un proyecto tanto más honroso para vosotros, cuanto para Nos indeciblemente grato. Habéis resuelto consagrar, el próximo día seis de enero, al mismo Corazón Divino, Rey Inmortal de los Siglos, la República de México. Y para dar mayor solemnidad a esta consagración que queréis hacer, y mostrar a vuestros pueblos toda la trascendencia de ella, determináis decorar las Imágenes de Jesucristo con las insignias de la realeza. Todo esto lo aprobamos con agrado. Más como quiera que el Rey de la Gloria Eterna haya sido coronado con la corona de espinas, la cual, mucho más hermosa aún con el oro y las piedras preciosas, vence en esplendor a las coronas de estrellas, las insignias de la majestad regia, es a saber, al corona y el cetro, habrían de colocarse al pie de las sagradas imágenes. Dado en Roma, el día doce de noviembre de 1913.[20]

Tal parece que el respeto de los reyes hispánicos por la corona de espinas seguía vigente.

El clero de la Catedral de México alistó los preparativos movilizando a las sociedades católicas de familias y obreros para que la mañana del martes 6 se llevase a cabo el ceremonial tan insólito y pomposo. El gentío inundó las naves y las corporaciones se presentaron en mano con los mismos dones de la Epifanía, según las posibilidades de cada contingente: cajitas con oro, incienso y mirra. El arzobispo Mora y del Río bendijo y asperjó la corona y el cetro que ofrendaron los sacerdotes y laicos, quienes transfirieron en sendos cojines a un general de división y al almirante de la armada, ambos ataviados «con sus uniformes de gala» y sus insignias para manifestar que eran «las más respetables figuras del ejército nacional».[21]

19. López Beltrán, Lauro, *La persecución religiosa en México*, México, Editorial Tradición, 1991, pp. 56-58.
20. *Ibidem*, p. 56.
21. *Ibidem*.

Les seguían unos niños pajecitos tocados de kepí llevando las cajitas para subrayar el empaque marcial del protocolo. Pese a la separación constitucional de la Iglesia y el Estado, el usurpador en la presidencia de la República consintió este quebranto al laicismo porque, se dijo, «que él no era masón». Tal irregularidad se contestó desde las filas de la oposición, ya que así era bastante obvio que el ejército legitimaba sus crímenes de sangre por el magnicidio a Madero y el presidente Victoriano Huerta, como comandante general de armas, se congraciaba con la jerarquía.

Dos siglos después del inicio de su erección, el majestuoso altar de los reyes parecía reactivarse mediante esta ceremonia que recobraba los aires de concordato o visualizaba de nuevo las cláusulas del patronato regio y las estructuras corporativas del virreinato. Con el ejército, en primer lugar, que hacía el papel de los viejos conquistadores. A la mitad de la misa de pontifical, según los cronistas:

> desfilaron las representaciones de todas las sociedades religiosas y los sindicatos católicos para presentar sus tan simbólicas ofrendas de oro, incienso y mirra, como los Reyes Magos que ofrecieron sus tesoros al Divino Infante. El momento cumbre más emocionante, el que puso éxtasis en las almas, fue cuando el Señor Arzobispo tomó en sus manos el cetro y la corona y las depositó a los pies de Jesucristo Rey y se rezó el Acto de Consagración prescrito por el papa León XIII.

La lectura simbólica de este evento era por demás elocuente en medio de aquellos días de asonada y dictadura militar: así, decía un testigo: «en aquellas memorables jornadas, los anhelos y las resoluciones de nuestra juventud se concretaron y expresaron en un grito que se les escapó del alma, en los momentos sublimes en que Monseñor Mora y del Río concluía, la consagración de nuestra patria al Corazón de Jesús, depositando a sus pies corona y cetro. Entonces, *por primera vez* se escuchó [en México y en el mundo] el épico grito de *¡Viva Cristo Rey!* aquél seis de enero de 1914».[22] Bajo las mismas bóvedas en donde otrora resonaba la fórmula del interregno a la vez doliente y venturosa coreada ante el catafalco: «¡Ha muerto el rey, viva el rey!».

Esta efeméride quedó perpetuada en el propio altar de los reyes, en cuyo nicho del primer cuerpo fue fijada la nueva imagen de Cristo Rey que se mira hasta la fecha, desatando para el devoto asincrónicas conexiones entre el pasado y el presente, la Iglesia militante de antaño y la paciente de hogaño. La preeminencia de esta figura sobre el espacio litúrgico era además una forma de apelar al reinado eterno sobre los reyes y las naciones pero con intencionalidades programáticas: junto al oro, incienso y mirra que llevaron en sus cofres los fieles civiles y militares, iban también los vítores que de viva voz de dejaban a su plantas. Así, en el corazón de esta capilla destinada a honrar el patronato y la función regia y sacerdotal del Salvador, se reconstituía un nuevo santuario votivo y nacional de convocatoria amplia, claramente ideológica y radical. De hecho, en el marco de un nuevo concordato suscrito por el clero y el ejército.

22. *Ibidem.*

No es casual que este sea el año de la Primera Guerra Mundial, la más devastadora de la historia, que estallaba seis meses después, alentada por los nacionalismos burgueses, alzados contra los imperios sobrevivientes del Antiguo Régimen. Y desatada, no por acaso, por el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria, heredero del Imperio austro húngaro y de la monarquía más respetada de origen geopolítico y la más representativa de la idea del imperio cristiano. Además, por entonces otros tres imperios de solera religiosa quedaron abolidos, el otomano, el ruso y el alemán. Cristo Rey ya aparentaba una mala metáfora de la soberanía unipersonal y, al mismo tiempo, la transferencia de todos esos poderes transitorios a su reino ultraterreno, pero nuevamente administrado por Roma, sede *ad perpetuam* del máximo pontífice.

IV

Gracias a la iniciativa mexicana, doce años más tarde, en diciembre de 1925, el papa Pío XI instituyó la fiesta de Cristo Rey en el calendario litúrgico haciendo uso de sus dos llaves. Mediante la encíclica *Quas Primas* que celebraba, además, el décimosexto centenario del Concilio de Nicea y sus proclamaciones dogmáticas que restituían no solo la divina y regia dignidad de Jesús sino su imperio sobre las gentes y la naturaleza humana en su *inteligencia, voluntad* y *corazones*: «En verdad: cuanto más se oprime con indigno silencio el nombre suavísimo de nuestro Redentor, en las reuniones internacionales y en los parlamentos, tanto más alto hay que gritarlo y con mayor publicidad hay que afirmar los derechos de Cristo, de su real dignidad y potestad». En realidad dio paso a la última gran fiesta del canon que goza de misa y oficio particular y tiene un mandato universal para Iglesia que de tal suerte hacía frente a las «calamidades del laicismo» y «procurando la restauración del reinado de Jesucristo». Más aún, el Papa no sólo se alzaba en contra de los regímenes que había proscrito la doctrina de Cristo de sus constituciones y leyes, amén de la cruda moral de la guerra, sino que en su encíclica ya se columbraba el ambiente persecutorio de algunos totalitarismos ateos y abiertamente anticlericales, como parecía comportarse el gobierno revolucionario de México. Al año siguiente, pues, iniciaba en el país el enfrentamiento bélico entre los católicos y el Estado amparado en la constitución laica, una cruenta persecución religiosa que en el ámbito rural y urbano dejó cerca de noventa mil muertos (30% del bando levantado y 70% de los soldados federales, otrosí de la migración a los Estados Unidos que se calcula en 250. 000 individuos durante los tres años que duró el conflicto).[23] En último día de julio de 1926, los cultos se suspendieron como protesta de la jerarquía en medio de un ambiente apocalíptico y más tarde el gobierno clausuró los templos; así, el ánimo catacumbal se acrecentaba por el terror y las misas clandestinas, evocando los primeros tiempos del cristianismo.

23. MEYER, JEAN, *La Cristiada. Los cristeros*, México, Siglo XXI editores, t. III, p. 260.

Desde los inicios conflicto, el grito de *¡Viva Cristo Rey!* ya era la arenga de combate del ejército cristero cuyos líderes y tropa se identificaban como cruzados, aunque sus enemigos, de forma peyorativa, los identificaban como «cristeros», precisamente por la popularidad del vítor tan extendido y popular de *¡Viva Cristo Rey!* Sin embargo, este adjetivo humillante y despectivo, equivalente a fanatismo ultramontano, adquirió tintes de orgullo y desafío entro los aludidos. Un típico mecanismo para transformar los dictados del poder en recursos de contrapoder y subversión, según Jean Meyer este fue el primer incidente: «Dos días antes de la suspensión de los cultos, el anciano José García Farfán fue fusilado, en Puebla, por el general Juan Guadalupe Amaya, por haber cometido el crimen de tener en el escaparate de su tienda un cartel que decía *¡Viva Cristo Rey!*, fórmula ya sediciosa, futuro grito de guerra de aquellos a quienes el gobierno, por burla, iba a llamar cristeros».[24]

Incluso, este grito de guerra alentado por la propia jerarquía era tan exultado y frecuente que se escuchaba en medio de los asaltos y fusilamientos o *in articulo mortis*, tanto así que en un rescripto Pío XI concedió indulgencia plenaria a los mártires mexicanos que murieran confesando esta jaculatoria. Esta invocación de uso corriente en la tropa y los líderes de la Liga Nacional de la Defensa Religiosa, quedó establecida merced a la solicitud de los obispos exiliados en Roma en 1927 (no sin las ambigüedades de una jerarquía que no quería ser acusada de fomentar la subversión al dejar en libertad la conciencia de su grey). No sólo valía para los que se hallaban confesados y comulgados, sino también a todos los militantes que simplemente se mostrasen contritos y «pronuncien con los labios, o cuando menos con el corazón, la jaculatoria *¡Viva Cristo Rey!*, aceptando la muerte como enviada por el Señor como un castigo de nuestra culpas».[25] Así, pues, rezaba el documento papal que se distribuyó oficialmente entre las diócesis y parroquias, y bien se ve que por su carácter expiatorio, confería *ipso facto* la heroicidad del martirio a las víctimas de la misma manera que en la escritura se cantaba: «Venid a mi reino, benditos de mi padre». Un exhorto de contrapoder por demás polémico (algunos lo negaron pero se dio por cierto) ya que bajo bendición papal se podía alentar a la violencia y al quebrantamiento de los derechos de las personas indefensas. También porque se le exponía innecesariamente, dado que esta exclamación irritaba aún más a la tropa «que con furia y brutalidad» o trastornados como «energúmenos» acribillaban a dirigentes e inocentes, al contragrito de *¡Toma tu Cristo Rey!*, al tiempo que descargaban sus cartuchos. Varios niños, acostumbrados a recitar o cantar las salves a la Virgen o portando una escarapela con este lema, también caían en tierra gracias a esta suerte de perversa estratagema, al negarse a callar o quitarse del pecho esta leyenda.[26]

A la exclamación tan politizada de *¡Viva Cristo Rey!* se seguía la ya tradicional vitoreada a la Virgen de Guadalupe *¡Viva la Reina de México!* (y en algunos casos la promesa postrera *¡Qué nos veremos en el cielo!*). Todo ello en recuerdo de la coronación pontificia de su imagen en 1895

24. MEYER, *op. cit.*, t., I, pp. 100-101.
25. LÓPEZ BELTRÁN, *op. cit.*, pp. 84-85.
26. *Ibidem*, pp. 260-261.

y de su declaración de patrona nacional en 1746. De tal suerte que, en el imaginario cristero el rey divino entronizado en majestad y la Virgen morena de Guadalupe amparaban la lucha armada y, en los poemas y oraciones, recogían los cuerpos de los caídos conduciendo sus almas a la patria celestial. Jean Meyer, con la sensibilidad precisa, ha mostrado los profundos y genuinos expresiones martiriales de las bases, tan desposeídas en lo material como poseídas en lo espiritual por una suerte de *imitatio Christi* colectiva:

> Quiero morir y por mi fe querida
> Quiero sacrificar mi propia vida
> En un suplicio que jamás se ha visto
> En una hoguera sacudir mis alas
> O caer traspasado por las balas
> Gritando al tirano: «*Viva Cristo Rey*»[27]

Conferida la licitud de la guerra mediante un acto de conciencia individual y emprendida contra el tirano (aunque apoyada directamente solo por escasos obispos que respaldaron abiertamente el descontento de su mies), quedó encabezada por los cuadros laicos encabezados por Liga de la Defensa y la Asociación de la Juventud Católica. Pero en el plano de lo simbólico Iglesia y parroquianos pusieron en marcha muchas otras estrategias de subversión. Los sacerdotes distribuían pequeñas imágenes de Cristo Rey en la casas y, reunida la familia en secreto, se les entronizaba con misa firmando al término las patentes o cédulas de fidelidad como un voto de fidelidad clandestino. En poco más de una década, la nueva y contingente devoción a Cristo Rey pasaba de ser un signo del poder de una Iglesia triunfante, reaccionando como Contrarrevolución, a un mecanismo de contrapoder o símbolo de resistencia de una Iglesia asediada y de vuelta a su estadio como Iglesia Purgante. La intervención del Vaticano respaldando tácitamente la toma de las armas, aunque no sin la oposición de algunos miembros del clero, era en sí misma un indicativo de la crisis de símbolos y de su pérdida de poderío de la esfera espiritual. La guerra de símbolos estaba patente en la reactivación de las imágenes y los ritos, y la correspondiente iconoclasia no se hizo esperar. Aparte de un bombazo a la imagen original de la Virgen de Guadalupe (del que milagrosamente escapó), hay que detenerse en el ejemplo más elocuente, emblemático y monumental: la montaña a Cristo Rey.

V

[Fig. 6] En noviembre de 1928, al tiempo que se clausuraban los seminarios, la aviación militar enviada por el Gobierno bombardeó el monumento a Cristo Rey erigido desde 1920 en el pico del cerro del Cubilete, situado en el centro geográfico del país y en medio de una

27. *Apud*. Meyer, *op. cit.*, t. III, p. 302.

región de acendrada religiosidad. La imagen de un Cristo en oración a su Padre fue luego rematada con dos cargas de dinamita. Era otra forma para desactivar un símbolo de la resistencia contra el poder: en tanto centro de peregrinación, allí se mostraban los votos de lealtad a la realeza de Jesús emitidos por 18 obispos que habían colocado su primera piedra ocupando, así, el corazón territorial de la nación.

Fig. 6. *¡Viva Cristo Rey! ¡Dios no muere!* [Hoja volante de propaganda y denuncia], colección de Jaime Cuadriello

Sin embargo, tres años después del estallido de 1926, la jerarquía estaba desconcertada y hacía sus «arreglos» en secreto con el estado revolucionario abandonado inexplicablemente a sus bases sociales que en algunas regiones ya tenía ganada la guerra. Incluso no faltaron los obispos que repentinamente amenazaron de excomunión a sus combatientes cristeros y que

vieron en la capitulación ante el Gobierno «un edicto de libertad de cultos», saludando al presidente revolucionario en turno «como nuevo Constantino».[28] El viva al Cristo Rey ya pasaba a ser una consigna políticamente incorrecta en ambos terrenos del poder y del contra poder. Por ejemplo, la propaganda oficial de la jerarquía invitaba al saludar el armisticio forzado al grito de *¡Vuelve Cristo Rey, a tu pueblo amado!* Tanto así que los publicistas del presidente entrante Lázaro Cárdenas invitaban a los campesinos a regresar al arado y despojarse de sus armas y sus estandartes.[29]

En 1945, al darse por terminada de la Segunda Guerra Mundial, en un mensaje radiofónico transmitido al país, el papa Pío XII recapituló la gesta de sus fieles mexicanos ya replegados o decepcionados de su jerarquía, con la siguientes palabras:

> Ella [la Virgen de Guadalupe], católicos mexicanos, ya que Vuestros padres y vuestros hermanos fueron víctimas de persecución, y para defender su fe encararon, sin vacilar, hasta con la muerte misma, al doble grito de ¡Viva Cristo Rey! ¡Viva la Virgen de Guadalupe! Hoy las condiciones de la Iglesia y de la Religión en vuestra Patria han mejorado notablemente, demostrando que no fueron inútiles aquella invocación y aquella firmeza. Pero a vosotros toca, católicos de América: seguir fuertes en vuestros puestos, conscientes de vuestros derechos, con la frente siempre alta, ante los enemigos de hoy, de mañana y de siempre.[30]

[Fig. 7] La antigua devoción jesuítica por el Sagrado Corazón volvió a abrir sus brazos olvidando su trono mayestático y acogiendo a los caídos en los valles. En la misma montaña bombardeada y profanada por las botas militares, en 1944, luego de vencer la resistencia del gobierno, se alzaba un nuevo monumento votivo y espectacular, obra de arquitectos y escultores reconocidos que atendían al programa simbólico del longevo obispo Emeterio Valverde, poeta y humanista (y uno de los negociadores tras bambalinas de «los arreglos»). Como un nuevo Leviatán articulado desde la montaña, el coloso blandía sus dos espadas, pero con la sutileza de la alegoría: dos angelotes sirven de peana a la corona de espinas y, a una escala más baja, se sitúa la real. De esta manera se establece tan solo una relación tributaria que cumplía con la estipulación del Papa, preocupado desde 1913 por el respeto a la corona de espinas.

El arquitecto Nicolás Mariscal dispuso una escultura masiva de 20 metros que descansa sobre una estructura esférica de concreto armado, para simbolizar el dominio del rebautizado «Cristo Rey de la Paz» sobre el orbe (aquí anillado para simbolizar las ocho provincias eclesiásticas del país y ya no las tres partes el mundo).[31] Conforme a lo escriturado, pone su mirada hacia el poniente extendiendo su reino más allá del océano Pacífico y marcando este

28. López Beltrán, *op. cit.*, p. 76.
29. González Mello, Renato, *Los pinceles de la Historia. La arqueología del régimen*, Museo Nacional de Arte, México, inba, 2004, p. 79.
30. *Apud*. López Beltrán, *op. cit*, p. 74.
31. Jesús Ojeda, José de, *Tabor mexicano*, México, art-rel, 1999. Se trata de la monografía más completa del monumento y su conjunto y que articula afinadamente el programa simbólico para que lo comprenda en peregrino como acto revelado. Agradezco a la maestra Citlali Salazar el préstamo de este ejemplar y las consultas realizadas.

Fig. 7. *Monumento votivo nacional a Cristo Rey de la Paz,* Silao, Guanajuato [Tarjeta postal], colección del autor

lugar como una elevación de enjundia capitolina sobre el resto del territorio nacional. Por si duda cabe, el *caput* monte adopta un simbolismo romano: el motivo del abrazo se subraya por los dos andadores laterales que se desplantan imitando las columnatas de Bernini en Roma. En el pecho del coloso se aloja una capilla contemplativa, con la Eucaristía expuesta: «es una morada y pone énfasis en una experiencia emotiva», una *sancta sanctorum* o espacio interior en que se revelan los planes de la creación (de una manera ascendente como pensaba Santa Teresa).[32] La escultura, pues, es al mismo tiempo arquitectura, y la artificialidad de este coloso viviente como ente transhistórico, es semejante a la idea del estado como una máquina suprahumana, basta recordar el lenguaje monumental de los totalitarismos de cualquier signo durante la primera mitad del siglo XX.

32. SALAZAR TORRES, CITLALI, «Monumento a Cristo Rey, de Nicolás Mariscal», en GONZÁLEZ MELLO, *op. cit.*, p. 84. Para una lectura más politizada de esta magna obra puede verse de la misma autora en colaboración con GONZÁLEZ MELLO, RENATO, «El monumento a la Revolución, El Monumento a Cristo Rey», en OIKIÓN SOLANO, VERÓNICA (ed.), *Historia, nación y región*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2007, pp. 351-366.

Mientras finalizaba la Segunda Guerra Mundial, el gesto pacificador de este Cristo Rey aparece de nuevo, tal como vimos en 1718 y 1914, mediante un lenguaje propiciatorio. Esta celebración escultórica a cielo abierto obviamente proclama el milenario reinado social de la Iglesia de Cristo a despecho del poder temporal, transitorio y limitado. Lo dijo por esas mismas fechas Miguel Palomar y Vizcarra, uno de los líderes más visibles de la Liga y el intelectual más articulado del «pensamiento cristero», marcado por la dicotomía de todo hispanista antiyanqui: «México, predicador internacional del culto a Cristo Rey, cuyos méritos infinitos pueden alcanzar a todos los hombres. México, Caudillo de la Realeza temporal de Cristo, y mantenedor de los medios eficaces para que ese culto y esa Realeza imperen de hecho en las conciencias, las familias, las sociedades, los pueblos y las naciones».[33]

En el interior, el viril de una enorme custodia en adoración perpetua repite el motivo de las dos coronas, «la del oprobio y la de la majestad» de la misma manera como se exhibe el *Santo Volto* de Luca. Para que no quede duda, en esta obra del orfebre Lorenzo Rafael descansa sobre el mapa de México y un águila fundacional de Tenochtitlan y bajo este hemisferio, que es peana, se avisa al peregrino: *¡De rodillas ante el Rey! ¡Viva Cristo Rey!* Este mensaje se reitera en una descomunal corona regia que sirve de pabellón, suspendida sobre los peregrinos que componen la parte orgánica del cuerpo místico y, a su vez, el pasillo circular está enmarcado por las zarzas de la corona del Calvario. El simbolismo corporal y el efecto activado del coloso, quedó resumido por el obispo comitente en uno de sus poemas:

> Cristo durante los tres años de su vida pública, ostentó en sus manos el cetro de una absoluto dominio sobre la naturaleza y especialmente sobre las almas, más ¡cuán, diferente es su reino de las monarquías y gobiernos del mundo! Su diadema es de espinas, su púrpura es la sangre de sus venas, su cetro es de caña, su trono es la cruz. Sin embargo, en cada uno de estos detalles se halla el secreto del poder y de su triunfos.[34]

[Fig. 8] Un cuadro que posiblemente se quedó de proyecto para una gran pintura mural en 1924 da la bienvenida a los peregrinos a modo de espejo histórico. Tal como lo haría un emperador romano rumbo a su apoteosis, el Sagrado Corazón aparece rodando sobre un carro en una suerte de *progressio* o para recibir la *ovatio* de su pueblo, constituido por el clero local y los creyentes que se arrodillan al paso de esta máquina triunfal tirada por dos leones hembras y un macho, en directa alusión a la sede de diócesis de León. Nada queda de la entrada jubilosa de Jesús en Jerusalén y de su precaria etiqueta. Las organizaciones católicas llevan sus sedosos estandartes y el obispo Valverde sus más solemnes ornamentos pastorales dando ejemplo a su mies al postrarse en primer plano. Para más señas, Cristo se deja conducir en un trono aquilino, propio de la apoteosis imperial, y sobre las vestiduras sacerdotales luce el armiño y el cetro, mientras el águila mexicana suspende la corona en los aires ya que, por

33. Palomar y Vizcarra, Miguel, *El pensamiento cristero*, Colima, Edición del autor, 1942, p. 40.
34. *Apud.* Salazar Torres, *op. cit.*, p. 85.

motivos decoro, brilla aureolado, lo cual estaba de conformidad, casi casi, con las reservas estipuladas en la norma de Pío X.

A primera vista parecería que contemplamos una de las más recalcitrantes imágenes pre-Cristiada por el realismo academicista de su autor (el pintor ranchero de Antonio Segoviano) y el uso de una fórmula ritual tan antigua, pero también por su provincianismo estilístico (de frente a la obra de los muralistas patrocinados por el estado revolucionario) y, por su puesto, por la contundencia del discurso. Pero leído en el contexto de una guerra de imágenes expresa dos cosas: un sentido ex voto que sufraga una de las diócesis más entusiasmadas con el papa para que se pronunciara sobre la fiesta; al tiempo que es una declaración triunfalista para comunicarnos que éste es un territorio ganado al estado revolucionario y su reticencia para celebrar cultos en el espacio público: desde la montaña se avista la primera escultura monumental mientras el cortejo se dirige a la ciudad de León, bajando por las cañadas. Por eso creo que se trata de una imagen tremendamente proyectiva que pone a la vista una expectativa por demás aguerrida e idealizada: el paseo de este príncipe pacificador, hollando el antiguo un territorio que se siente amenazado, impone y bendice un nuevo mandato. Diríase: ¡defended la soberanía social de la Iglesia y brindar sumisa obediencia a la jerarquía!

Fig. 8. Antonio Segoviano, *El triunfo de Cristo Rey,* Museo del Santuario de Cristo Rey, Montaña del Cubilete, Silao, Guanajuato

Desde el discurso del contrapoder, la inminente opción violenta se presentaba legítima y genuina, finalmente en su radicalismo anidaba su fortaleza simbólica, transhistórica y trascendente. Es decir, más allá del contrasentido a los valores evangélicos, propios de la iglesia paciente, en el monumento de la montaña se saludaba una iglesia nuevamente triunfante y restaurada; algo, a mi entender, mucho más poderoso y permanente que todos los aparatos represivos del verdadero Leviatán –jurídicos o institucionales–, que ha usado en México el estado moderno para imponerse a cacicazgos, movimientos marginales o jerarquías contestatarias. Todo conforme a un modelo justiciero y definitivo propio de una narrativa numinosa, como es la escatología y la retórica de las promesas del reino, de hecho en América uno de los más vigorosos y profundos afluentes imaginarios, presente desde la crónica mendicante y la denuncia lascasiana hasta la teología de la liberación. Aunque, a la postre, se trata de un retórica que suministra alternativas sociales fatales y contraproducentes:

> El propósito del Apocalipsis [y la venida del reino] es transmitir la promesa de Dios de que pronto serán reivindicados los que sufren persecución por sus creencias religiosas. El Apocalipsis contrasta la tribulación con el triunfo y define el sufrimiento en términos de trascendencia. [Aparece] frente a una situación política intolerable y acerca el poder de Dios para salvarlos de la opresión, y para exhortar a todos a conservar la fe, aun si padezcan el martirio. Sus lectores deben comprender que el martirio es un destino preferible a la apostasía.[35]

Una mecánica sublime de inversión social que establece una justicia momentánea y tranquilizante en medio de un drama histórico o cataclismo, compensando a los atribulados y haciéndoles partícipes de los planes. Estamos ante el tópico trasgresor de todo poder temporal alternativo y, en este caso, inspirado por Dios para hacer pasar sus mandatos como una *vox populi* escriturada desde antiguo.

Los programadores de Cristo Rey hicieron uso de un poder simbólico y justiciero que invade potestades, liminar entre la representación y la investidura, arrogándose la administración una imagen totalizadora que desde sus prefiguras bíblicas demandaba acatamiento y vasallaje. Tal es la potencia imaginativa de toda imagen de poder o situada desde la trinchera del contrapoder y la resistencia, en que el presente se quiere proyectar como un axioma de futuro (la inminencia de la Parusía), desvelando falazmente los misterios que nos limitan o atormentan. Entonces, cuando se cierran los horizontes históricos por obra del tirano, tiene lugar la retórica del contrapoder y su mecánica voluntarista, personalista e inmediatista.

¿Quién duda que el arte sacro del siglo XX sigue siendo un asombroso agente en activo, que goza de un estatuto de operatividad que no consiguen superar ni el arte de masas o la perfomatividad de nuestros días? Un coloso que a 3 mil metros de altura exaltó al trono «al más humilde de los hombres»: pasado el Calvario de una guerra santa, los millones fieles y los fieles difuntos encuentran aquí un nuevo Tabor numinoso y dominante, un encuentro

35. Parkinson, Lois, *Narrar el Apocalipsis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 pp. 22-24.

transitable con la *tremenda maiestas* de un «Dios viviente» que, según Rudolph Otto, nos confirma nuestro ínfimo «sentimiento de criaturas».[36]

Fig. 9. Misa papal en Silao, Guanajuato, Periódico *Reforma*, 26 de marzo de 2012

O de un Cristo actuante en la historia que «impera en las conciencias» y, por ende, define la esencia nacional, según Palomar: «México, el de las más ilustres catedrales, México, el saturado de arte religioso propio y admirable, México, pueblo de apóstoles, confesores y mártires, México, la primera nación que proclamó la soberanía temporal de Cristo Rey, México, Nueva España, fiel trasunto en América de la España Santa, México cabeza en América de la hispanidad, México puesto por la Providencia para contener los desbordamientos anglosajones».[37] No por nada el mismo arquitecto constructor del conjunto de la Montaña exclamó sin escatimar eufemismos políticos, sirviéndose de una designación de estado:

> Cristo ostenta como formas de su Divina Realeza, los poderes Legislativo, Ejecutivo y Judicial, uniendo la inteligencia divina lo que la razón humana había separado. Y más: Cristo tenía los modos históricos de la realeza: patriarcal, hierática y militar. La primera, por su primogenitura antes de toda criatura; la segunda, por la plenitud de su gracia; la tercera, por su lucha contra el demonio.[38]

36. OTTO, RUDOLPH, *Lo sagrado*, Editorial Claridad, 2008, pp. 32-33 y 98.
37. *Apud*. MEYER, *op. cit*,, t. I, p. 66.
38. *Apud*. GONZÁLEZ MELLO Y SALAZAR TORRES, *op. cit*., p. 358.

Colofón

[Fig. 9] De hecho, tanto el clero como la clase política en México, el segundo país con más católicos en el mundo, y el último escenario de una guerra religiosa en este continente, se han servido de la religiosidad para sus agendas, por más polarizadas que fueran sus posiciones. En razón de que la religiosidad es al mismo tiempo poder y contrapoder y el verdadero poder del contrapoder no está precisamente en el activismo de las bases sociales, por sus reclamos materiales o ancestrales, sino en los arquetipos imaginarios del hombre simbólico y quien, paradójicamente, ahora mismo se vuelve escéptico de sus instituciones y sistemas. Militante por purgante, peregrina por paciente u otrora flagelante en su paso por este valle de lágrimas, tal como nos enseña doctrina, la Santa Madre Iglesia sigue por lo pronto haciendo «sus arreglos» en lo oscurito, en aras de conservar el poder y de la parte del poder que comparte con su inextricable contraparte estatal. En la primavera de este año de 2012, no se desperdició la oportunidad de volver a entronizar a Cristo Rey: en su visita pastoral a México, el papa Benedicto XVI fue obsequiado luego de su misa multitudinaria con un retrato «bizantinizado» de la *maiestas* de Cristo, entregado por el arzobispo de León en presencia del presidente de la República y de los más altos funcionarios del gobierno estatal, previo al paseo aéreo del Pontífice por la cima del Santuario monumental a Cristo Rey.

1926-1936. Pese a los noventa mil muertos en México convocados al grito de *¡Viva Cristo Rey!,* un vítor ahogado, como hemos visto, por una razón de estado con el consentimiento del bando eclesiástico, una década después resurgió en toda España para abrir un nuevo capítulo de extrema violencia o durante otra guerra civil que, con las mismas palabras, llamaba nuevamente a la restauración... de un reino que no es de este mundo. Pero esa historia a mí ya no me toca contar.

Tombuctú y la Península Ibérica: presencias e influencias

Rafael López Guzmán
Universidad de Granada

Cuando los organizadores del XIX Congreso del CEHA me propusieron intervenir dentro del programa de conferencias marco, pensé en qué tema de interés podría compartir con todos ustedes. Por un lado, quería que tuviera la suficiente distancia con el resto de temáticas de los colegas invitados para este apartado de intervenciones plenarias y, por otro, debería encuadrarse dentro de los objetivos de estos bianuales encuentros referidos a la situación del Arte Hispánico. Y opté por Tombuctú.

No es la primera vez que me acerco a este tema y tampoco hablo solamente desde la historiografía y la documentación, sino a través del conocimiento directo de las tierras de *bilad al-Sudan* (el país de los negros), desde la experiencia de haber navegado en el río Níger y atravesado el desierto del Sahara desde el Mediterráneo hasta ese lugar donde se juntan las dunas con las piraguas.[1]

1. He realizado dos viajes a Tombuctú, el primero de ellos en 1988 formando parte de la segunda expedición de la Universidad de Granada a la curva del río Níger y, recientemente, en octubre de 2011, acompañado de Miguel Ángel de Bunes Ibarra (CSIC, Madrid) con la intención de tomar imágenes y conocer la situación actual del patrimonio. En ambos viajes tengo que señalar la ayuda inestimable de Ismaiel Diadié Haydara.

Tombuctú, la ciudad misteriosa, la de los 333 santos, el fin del mundo o el paraíso deseado de Paul Auster.[2] Esta ciudad se encuentra en la parte norte de la curva del río Níger, en el límite sur del desierto del Sahara en la República de Mali. Históricamente el río llegaba hasta Tombuctú, facilitando el acceso de mercancías mediante pinazas al mercado. Es más, existían canales dentro de la ciudad que permitían la posibilidad de desplazarse por ellos, a la vez que aislaban distintos barrios, a modo de foso natural. Recientes excavaciones a varias decenas de kilómetros al norte de Tombuctú, actualmente en pleno desierto del Sahara, han encontrado restos de un brazo del río Níger, lo que pone de manifiesto una ciudad medieval próspera con un importante territorio cultivable en su entorno que aseguraba los bienes de consumo necesarios para el mantenimiento de una ciudad de servicios, en tanto que enclave caravanero y espacio de la cultura con sus madrazas, estudiantes y jurisconsultos.

El título de esta exposición deviene de la presencia en la curva del río Níger, pero sobre todo en Tombuctú, de personas y grupos culturales procedentes del solar hispano en distintos momentos de la historia con un arco cronológico suficientemente amplio para que correspondan a realidades diferentes de la Península, de ahí la primera parte del título; desarrollando, en la segunda, como eje de esta ponencia, las influencias que tuvieron y que se manifiestan en la configuración urbana y arquitectónica de Tombuctú, constituyendo la base de su patrimonio actual.

A lo largo del tiempo, al menos en tres momentos fundamentales de la historia, hombres y mujeres de nuestras tierras llegaron, y se quedaron, hasta esta aparente lejana geografía, influenciaron en aquellas sociedades y, aún hoy día, quedan restos de la presencia de andalusíes, es decir, de gentes de lo que fue en época bajomedieval al-Andalus.[3]

Los momentos de convivencia y conflicto que tuvieron lugar a lo largo de la Edad Media hispánica, con la alternancia de poder territorial y la constitución de distintos Estados, bien fueran islámicos o cristianos, irán, poco a poco, produciendo exilios más o menos forzados, los cuales se incrementarán con la expansión hacia el sur de los reinos cristianos del norte.

---

2. Para Auster, Tombuctú es el paraíso después de la muerte. Así lo define: «... en la mente del perro ya no cabía duda de que el otro mundo era un sitio que existía de verdad. Se llamaba Tombuctú, y por lo que Míster Bones podía colegir, se encontraba en medio de algún desierto, lejos de Nueva York y de Baltimore, lejos de Polonia y de cualquier otra ciudad que hubiesen visitado a lo largo de sus viajes. En un momento dado, Willy lo describió como un «oasis de espíritus». En otro momento dijo:
   «–Donde termina el mapa del mundo, es donde empieza Tombuctú.
   Por lo visto, para llegar allí había que atravesar a pie un inmenso reino de arena y calor, un territorio de eterna nada...
   Tom-buc-tú. Y ahora hasta el sonido de aquella palabra era suficiente para hacerle feliz.» PAUL AUSTER, *Tombuctú*, Barcelona, Anagrama, 2003, pp. 49-50.
3. Una relación de las mas influyentes se puede leer y analizar en: DIADIÉ, ISMAEL Y PIMENTEL, MANUEL, *Los otros españoles. Los manuscritos de Tombuctú: andalusíes en el Níger*, Madrid, MR Ediciones, 2004. Véase, también: CANO FERNÁNDEZ, ADELINA, y MILLÁN, VICENTE, *De Córdoba a Timbuktu: historia del renegado Sulayman del Pozo*, Córdoba, Almuzara, 2006.

Fig. 1. Vista de Tombuctú, René Caillié, 1828

En la línea expositiva que pretendo desarrollar, el primer personaje que tenemos que situar es Abu Ishaq Ibrahim al-Sahili,[4] el cual nace en Granada a fines del siglo XIII en una familia bien acomodada que aunaba el comercio con oficios de carácter burocrático. Esta situación le permitirá una correcta educación y, a su vez, su inclusión social, llegando a ser notario de la Alcaicería. Destacó como brillante poeta y declamador, quizá fue su posible afición al anacardo, utilizado para evitar el deterioro de la memoria, pero con efectos secundarios como la locura y la melancolía, lo que le llevaría al exilio. Sus desvaríos y escándalos públicos provocaron una situación insostenible que le obligó a dejar Granada, realizando un largo viaje por Oriente, incluyendo La Meca y, tras conocer al Kanku Musa, emperador de Mali, acompañarlo hasta el Níger, donde desarrollaría una amplia labor poética y arquitectónica reconocida. Sus poemas se han conservado de forma fragmentaria, pero aunque no tenemos el *diwan* completo lo rescatado es suficiente para situar a Ibrahim al-Sahili como uno de los mejores escritores del periodo nazarí.[5]

4. Debió nacer en torno a 1290, y moriría en Tombuctú en 1346. Cfr. DIADIÉ, ISMAEL Y PIMENTEL, MANUEL, *op. cit.*, 2004, pp. 73-81.
5. Buena parte de los escritos del poeta granadino han sido recogidos y comentados en: NICOLÁS VELÁZQUEZ BASANTA, FERNANDO, *Un mutanabbi andaluz. Vida y obra del poeta, alarife y viajero granadino Abu Ishaq Ibrahim al-Sahilí, alias «al-Tuwayyin» (s. XIV)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.

Pero a nosotros lo que nos interesa no es tanto su labor poética como su dedicación a la arquitectura, de la cual no hay datos históricos cerrados. Una breve referencia hace Ibn al-Jatib (1313-1374) en su *Libro de la corona dorada* donde cuenta la vida de Sahili señalando que tras conocer al emperador de Mali, Kanku Musa,[6] le acompañó a las tierras del Sudán y «... allá ocupó el lugar de los caldos en la bodega y el de la luz en la negrura de los ojos, y se consagró a las buenas obras aunque era extranjero de rostro, de mano y de lengua. De su pluma han salido cartas durante su periplo, que acreditan la excelencia de su formación literaria y su amor al saber en sus ramas».[7] Las referencias a «buenas obras» y conocedor del saber en todas sus ramas han sido parte de los argumentos que pudieran acreditar a Sahili como constructor.[8] Otros datos documentales que nos acercan a nuestro personaje estarían en el texto de León el Africano cuando nos describe Tombuctú: «... en medio de la ciudad hay un templo levantado con piedra engastadas en mortero de cal por un excelente maestro de Granada y también un gran palacio levantado por el mismo arquitecto, donde vive el rey».[9] La referencia indirecta a Al-Sahili, «excelente maestro granadino», no parece que abra ningún interrogante, máxime cuando Juan León el Africano visitó Tombuctú en dos ocasiones,[10] y estuvo en contacto, entre otros, con el joven, en aquellas fechas, Mahmud Kati, de origen andalusí, erudito y buen conocedor de la historia de la curva del Níger.

Para Kanku Musa o Mansa (rey) Musa construye la mezquita de Djingarey Ber en Tombuctú, por la que recibiría 1.750 gramos de oro, y otras dos mezquitas en Gao y Niani,[11] capital del imperio de Mali. También edifica dos palacios para el monarca, en Tombuctú, denominado Má-Dugu (la casa del rey), y Niani,[12] dando origen a lo que se denomina arquitectura sudanesa. No se conocen obras arquitectónicas anteriores de Al-Sahili a las realizadas

6. El contacto con Kanku Musa cambiaría su vida. Este emperador maliense exhibió tal cantidad de riquezas en su peregrinación a La Meca (1324-1326) que se convirtió en un detonante económico del momento produciendo una devaluación del oro en Egipto que duró doce años. Tanto es así que Abraham Cresques que desarrolló su labor como cartógrafo en Mallorca en la segunda mitad del siglo XIV, lo representa en su conocido Atlas Catalán (c. 1375) sentado en su trono con una enorme pepita de oro en la mano derecha. También al-Umari (1301-1343) contaba el derroche y cantidad de oro que Kanku Musa distribuyó y gastó en su peregrinaje a la Meca.
7. Nicolás Velázquez Basanta, Fernando, *op. cit.*, 1999, pp. 405-406.
8. Igualmente, la indefinición de estas palabras de Ibn al-Jatib y su valoración como literato permiten, entre otras razones, a Suzán B. Aradeon considerar errónea la tradición de atribuir a Al-Sahili como creador del estilo sudanés. S. D. Aradeon, «Al-Sahili: The Historian's Myth of Architectural Technology Transfert from North Africa», *Journal des Africanistes*, 1989, 59, pp. 99-131. En contraposición Mahmud Kati III, en el manuscrito 845 del Fondo Kati, recoge un diwan de la obra poética de Al-Sahili con el objetivo de recuperar su actividad como poeta que había sido anulada en la Curva del Níger por su reconocimiento como arquitecto.
9. El Africano, León, *Descripción general del África y de las cosas peregrinas que allí hay* (traducción, introducción, notas e índices de Serafín Fanjul), Barcelona, El Legado Andalusí – Editorial Lunwerg, 1995, p. 288.
10. El primer viaje lo realizó entre 1505-1506, el segundo antes de 1515.
11. Niani fue la capital del Imperio de Mali, pero actualmente es una aldea que se encuentra en Guinea, en la región de Labé.
12. Diadié Haidara, Ismael, *Los últimos visigodos. La biblioteca de Tombuctú*, Córdoba, RD Editores, 2003, pp. 158-159.

en la curva del Níger y no se establece una relación certera con otras que pudieran existir en el entorno o en espacios culturales periféricos. Es cierto que la construcción tradicional del Níger debió influir con el uso de materiales y posibilidades técnicas de los mismos, pero la adquisición de valores monumentales y volumétricos no parece tener precedentes.[13]

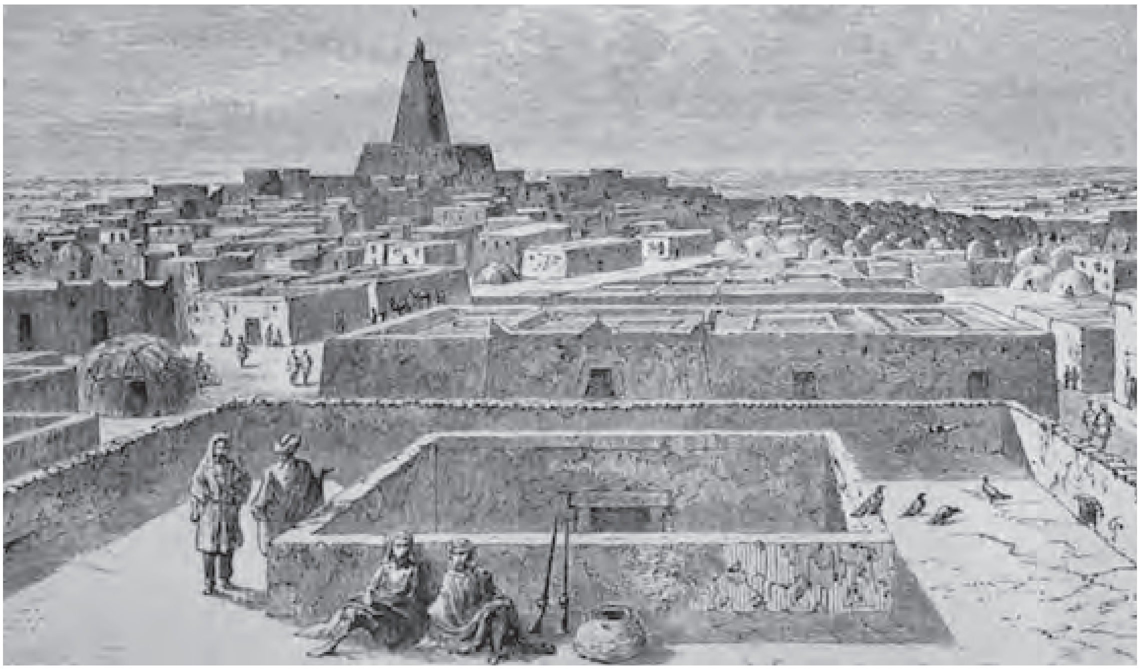


Fig. 2. Dibujo de Tombuctú, Henricht Barth, 1853

Su influencia quedaría manifiesta en otras obras posteriores como la tumba de los Askia en Gao,[14] la mezquita de Djenné[15] o la de Sankoré[16] en Tombuctú. Antonio Orihuela define de la siguiente forma la denominada arquitectura sudanesa:

13. Algunos autores han visto posibles relaciones con los termiteros frecuentes en la zona, en la forma natural de los insectos de acumular torres huecas de barro. Así lo sugiere, Diadié, Ismael y Pimentel, Manuel, *op. cit.*, 2004, p. 73. Es interesante para este tema, también, como novela histórica la lectura de Manuel Pimentel, *El arquitecto de Tombuctú. Es Saheli, el granadino*, Barcelona, Urano, 2008.
14. Debe datarse a principios del siglo XVI ya que su constructor fue el Askia Muhammad que gobernó entre 1493 y 1528.
15. La mezquita actual es una reconstrucción de 1906-1907, aunque se realizó sobre el modelo original y con técnicas tradicionales por lo que su aspecto podría ser muy similar a la histórica. Orihuela Uzal, Antonio, «Arquitectura sudanesa en Mali», en Pastor Muñoz, Mauricio (ed.), *La mujer subsahariana: tradición y modernidad, I: Mali*, Granada, Universidad, 2001, pp. 94-99.
16. Debió construirse a fines del siglo XIV, y es famosa como centro universitario desde el siglo XV.

> ... se construye con gruesos muros de adobe, protegidos por débiles enlucidos. Estos materiales, puestos en obra con las manos sin ayuda de herramientas, producen unas formas redondeadas, afectuosas, que se vigorizan mediante numerosos contrafuertes y pilastras verticales. Los muros son reforzados por haces de estacas de madera clavados en ellos, que sirven de andamiaje permanente para la renovación periódica del enlucido y contribuyen a aumentar el juego de luces y sombras de las fachadas. De este modo, con materiales muy económicos y tecnología elemental se consiguen unos resultados estéticos extraordinarios.[17]

Buena parte de los conocimientos que tenemos de Al-Sahili se deben a los manuscritos del fondo Kati, hasta hace unos meses conservado en Tombuctú en una biblioteca, con el nombre de poeta José Ángel Valente,[18] financiada por la Junta de Andalucía e inaugurada en el año 2003. Pero el origen de este fondo histórico deviene de la presencia en la curva del Níger de Alí Ben Ziyad al-Quti.[19] Un personaje toledano, descendiente de la realeza visigoda, jurisconsulto reconocido y con buena situación económica. Además, para nuestro interés, como hemos señalado, poseía una interesante biblioteca.[20] En 1468 decidió abandonar la Toledo mudéjar, ligero de equipaje pero con cuatrocientos manuscritos en árabe, aljamiado y hebreo. Tras distintas peripecias por la Península Ibérica consigue llegar a Ceuta. Recorre varias ciudades del Magreb y realiza la obligada peregrinación a la Meca para cualquier buen musulmán. Se instala provisionalmente en Tuat (actualmente en Argelia), pero vuelve a iniciar un viaje que le llevaría al sur del Sahara, primero Walata (actual Mauritania) y, definitivamente, se radica en Gumbu (actual Mali), donde ya existía una comunidad de emigrados andalusíes.[21] En sus viajes había ido comprando libros y, además, iba anotando en sus márgenes sus propias reflexiones y vivencias.

> Pronto se notó en la ciudad –Gumbu– la llegada de Ziyad y los suyos. Disponiendo de suficientes recursos –que traían desde la Península, o bien obtuvieron con el comercio– comenzaron enseguida a cambiar la fisonomía de la ciudad. Excavaron numerosos pozos, labraron jardines y huertas, plantaron árboles frutales y muchas palmeras, y construyeron casas de estilo andalusí. Gumbu se convertía en un próspero oasis en las mismas puertas del desierto. Alí b. Ziyad se quedó allí por el resto de sus días. Se casó con una mujer noble de la zona –con

17. Orihuela Uzal, Antonio, *op. cit.*, 2001, p. 82.
18. José Ángel Valente (1929-2000) fue uno de los intelectuales que mas se preocupó por la recuperación y puesta en valor de estos fondos documentales.
19. Sobre la historia completa de la presencia de esta familia de origen godo en la curva del Níger, Diadié Haidara, Ismael, *op. cit.*, 2003, pp. 180-205.
20. Es interesante señalar la existencia de numerosas bibliotecas de carácter familiar en las ciudades caravaneras subsaharianas, así como el importante comercio histórico de libros, creándose centros de copistas que generaron importantes ingresos económicos. Sobresale Tombuctú, a la sombra de la universidad con sus maestros situada en torno a la mezquita de Sankoré. Vidal Castro, Francisco, «Cultura y patrimonio islámicos en el África Subsahariana: Los manuscritos árabes de Tombuctú», en aa.vv., *Andalucía en África Subsahariana. Bibliotecas y manuscritos andalusíes en Tombuctú*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2003, pp. 17-56.
21. Abana, Muhammad, *Rhila. Relato de un viaje por la Curva del Níger y los desiertos del Sáhara en pos de un sueño llamado Al-Andalus según se narra en los manuscritos de Tombuctú*, Córdoba, Almuzara, 2006, p. 69.

Fig. 3. Tombuctú, Mezquita de Djingarey Ber. Exterior. Fotografía: Miguel Ángel de Bunes

lo cual toda su descendencia fue negra–, siguió acumulando libros y haciendo anotaciones en ellos, y parece que fue razonablemente feliz.[22]

También contribuyó a la construcción de una nueva mezquita.[23]

Su nueva esposa, Khadija, era sobrina del rey Sunni Alí el Grande, forjador del Imperio songhai que había unificado la curva del Níger y conquistado Tombuctú en el año 1468. A su muerte, en 1492, le sustituyó, tras un breve reinado de Sunni Baro,[24] el hermano de Kha-

22. DIADIÉ, ISMAEL y PIMENTEL, MANUEL, *op cit.*, 2004, pp. 113-114.
23. ABANA, MUHAMMAD, *op. cit.*, 2006, p. 70.
24. El problema consistía en que el hijo de Sunni Alí el Grande era animista. Los musulmanes le exigieron su conversión al Islam y su negativa produjo la guerra en la que se derrotó al rey instalándose en 1493 la dinastía de los Askia.

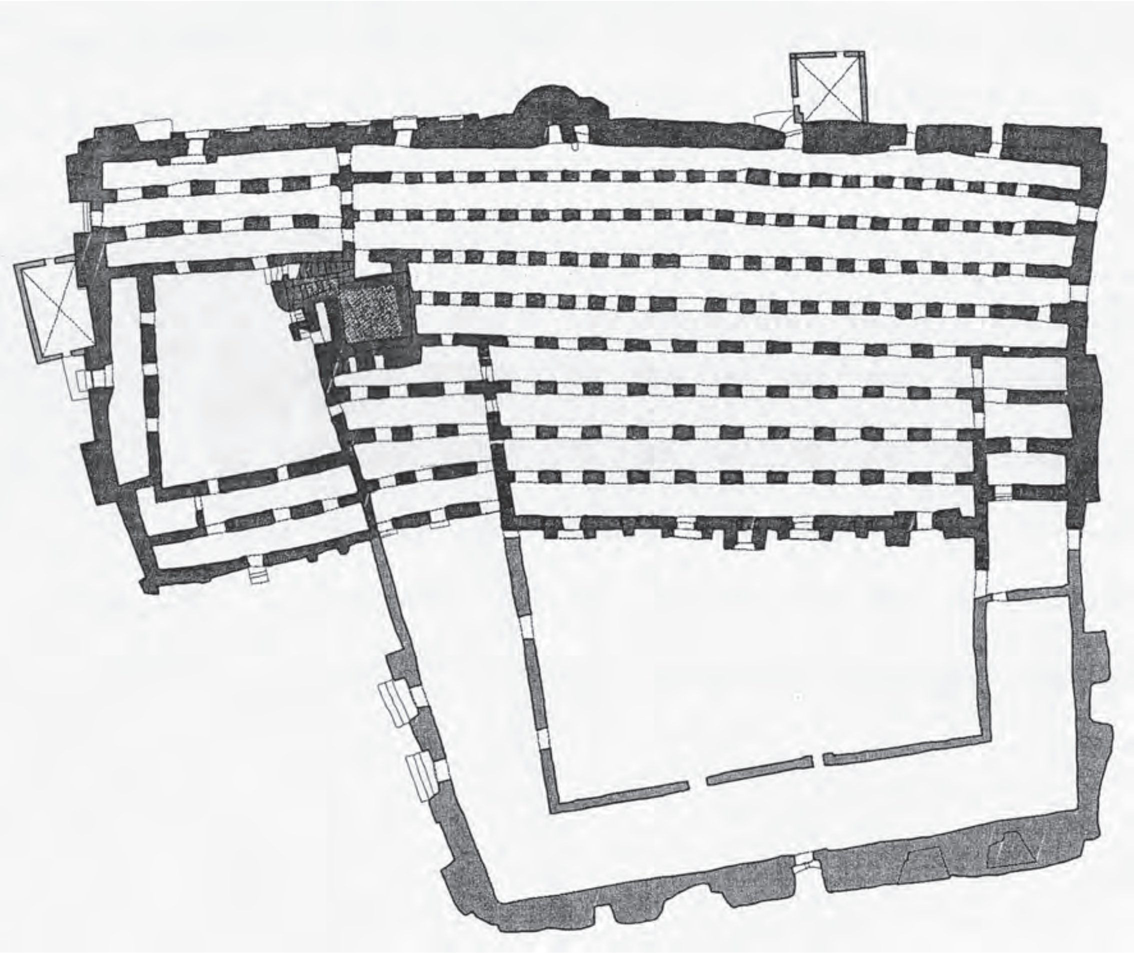


Fig. 4. Tombuctú, Mezquita de Djingarey Ber, Planta

dija, Askia Muhammad Sylla. Esta nueva situación significó que los hijos del toledano se educaran en un espacio de privilegios entre la corte de Gao y el pueblo de Gumbu. Y, el primogénito, Alfa Mahmud Kati,[25] continuaría el amor a los libros de su padre convirtiéndose en el primer historiador africano al relatarnos en su Tarikh al-Festtash el desarrollo de la antigua Ghana, el Imperio de Mali y del Songhay, así como la conquista de Yuder Pachá de la curva del Níger,[26] de la que hablaremos más adelante. No es el lugar para desarrollar en extenso la vida de Mahmud Kati, solo cabe señalar que en 1505 tuvo ocasión de conocer al

25. Sobre este personaje, Diadié, Ismael y Pimentel, Manuel, *op. cit.*, 2004, pp. 121-150.
26. *Ibidem*, p. 123.

joven Hasán al-Wazzan que formaba parte de la embajada enviada por el sultán de Fez ante el mandatario Askia. La razón de subrayar este encuentro se debe a que Hasán al-Wazzan no es otro que León el Africano. También, dada su larga vida, presenció la llegada de Yuder Pachá al Níger, se le reconoció como andalusí y fue enterrado en Tombuctú.[27]

Como se ha señalado, Alfa Mahmud Kati[28] ampliaría la biblioteca de su padre, la cual quedaría depositada a su muerte en Tindirma, donde un descendiente, Mahmud Kati II, casado con Miriam Es-Saheli al-Gharnati,[29] del linaje del arquitecto granadino, se llevó la biblioteca a Djenné, logrando transmitirla íntegra a sus descendientes cuando murió en 1648. Su hijo Ibrahim mantuvo la unidad de la biblioteca trasladándola a Thié (un pueblo cerca de Djenné), pero a su muerte la colección se dispersó entre los herederos.[30] Más adelante, Muhammad Abana, entre fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX, volvería a reunir buena parte de la biblioteca con nuevas aportaciones, entre otras su propia Rhila (diario de viaje) que se incrementa con historias familiares, de culturas locales y un parte amplia dedicada a Al-Andalus. Entre los datos encontrados entre la documentación de este periodo sabemos que Abana consiguió reunir más de 2.171 manuscritos, documentándose, incluso, la procedencia.[31] Pero la situación de inestabilidad política en la región, con los Peul en el poder declarándose califa Sheku Amadu, significó el expolio de la biblioteca que, más tarde, los franceses, llegados en 1893, buscaron infructuosamente.[32] Habría que esperar hasta la última década del siglo XX para que Ismael Diadié Haidara volviera a recuperar y ordenar parte de la biblioteca.[33]

El tercer momento de presencia hispana en la curva del Níger está relacionada con la conquista que se produce a fines del siglo XVI por tropas saadíes, lideradas por el almeriense Yuder Pachá, que acabarán con el Imperio songhai.[34] Esta conquista tendrá consecuencias

27. DIADIÉ HAIDARA, ISMAEL, *op cit.*, 2003, pp. 111-122.
28. Las primeras noticias sobre este personaje y su biblioteca aparecieron en la historiografía occidental. DUBOIS, FELIX, *Tombuctou la mysterieuse*, París, Flammarion, 1897.
29. DIADIÉ HAIDARA, ISMAEL, *op. cit.*, 2003, p. 157.
30. DIADIÉ, ISMAEL y PIMENTEL, MANUEL, *op. cit.*, 2004, p. 148.
31. En su periplo a la búsqueda de libros se tropieza también con el deterioro y pérdida de los mismos. Así entre los encontrados en Gumbu señala: «Lo que me entristeció mucho fue que la mayoría de los libros que encontré en el poblado de Gumbu estaban estropeados y totalmente echados a perder, se los había comido la carcoma, junto con otros insectos». ABANA, MUHAMAD, *op. cit.*, 2006, p. 71.
32. DIADIÉ HAIDARA, ISMAEL, *op. cit.*, 2003, pp. 180-205.
33. Los franceses que la buscaron la dieron por inexistente. Ismael Diadié Haidara y su padre, Amadu Diadié Haydara, comenzaron su recuperación apoyados por un grupo de intelectuales, entre los que me encontraba, los cuales firmaron un manifiesto el día 25 de febrero del año 2000. Esta biblioteca, denominada Fondo Kati, conserva en torno a 7.026 manuscritos. El interés patrimonial de este fondo documental hizo que la Junta de Andalucía financiara la construcción en Tombuctú de una biblioteca que fue inaugurada el 27 de septiembre del año 2003.
34. DIADIÉ HAIDARA, ISMAEL, *El Bajá Yawdar y la conquista saadí del Songhay (1591-1599)*, Granada, Instituto de Estudios Almerienses y Ayuntamiento de Cuevas de Almanzora, 1993, pp. 53-66. Una historia novelada de este personaje en VILLAR RASO, MANUEL, *Las Españas perdidas. Odisea africana de Yuder Pachá y los moriscos andaluces*, Almería, Ayuntamiento de Cuevas de Almanzora, 1991.

políticas de primer orden en el Mediterráneo. El control del mercado de oro y esclavos procedente de la zona subsahariana hizo que Marruecos pasara a ser una potencia a considerar en el ajedrez político-militar del momento.[35] No obstante, aparte de la repercusión en la historia general, la epopeya toma para nosotros unas dimensiones inesperadas si entendemos que el grupo mayoritario de estos conquistadores eran moriscos andaluces.

La consolidación del régimen saadí en el Magreb tras la batalla de Alcazarquivir (1578), tanto a nivel nacional como internacional, va a permitir a al-Mansur llevar a cabo un viejo plan dinástico: la creación de un gran imperio en el África Occidental con la anexión del Sudán. Así, tras diversos intentos y escaramuzas en relación con enclaves caravaneros del desierto, en octubre de 1590 salió Yuder de Marrakech con un ejército numeroso que incluía arcabuceros renegados (andaluces y de otras procedencias europeas), lanceros árabes y moriscos granadinos más otros servidores (camelleros, zapadores, etc.), alcanzando una cifra que rondaría los 5.000. La empresa no era fácil ya que tenían que atravesar el gran desierto.[36]

Conseguida la primera etapa, se enfrentaron al emperador songhai Askia Ishaq II en Tondibi, cerca de Gao, derrotándolo en marzo de 1591.[37] Mientras que el ejército subsahariano superaba en número al de Yuder, el marroquí se vio apoyado por armas de fuego desconocidas en estos territorios, superioridad técnica decisiva en el desenlace de la batalla.[38] Los acuerdos de carácter económico posteriores permitieron la consecución de objetivos por parte del sultán marroquí y, a la vez, la convivencia entre los recién llegados y las gentes del Níger.

Las conquistas realizadas por el ejército de Yuder Pachá se tradujeron en el asentamiento de una nueva organización política que tendría como centro Tombuctú. La nueva dirección del territorio correspondió a los denominados Armas, sucesores de los conquistadores que mantuvieron el poder hasta el advenimiento del imperio Peul de Massina ya en el siglo XIX.[39] Los enlaces matrimoniales que se produjeron con mujeres de la aristocracia local permitieron,

35. Entre las mercancías que solían llevar las caravanas por la ruta sahariana occidental (Siyilmasa, Walata, Mali) se encontraban libros, cereales, frutos secos, caballos, ropa de lana y algodón, cerámica, joyas y sal que se compraba en las minas de Teghaza y Taudemi a mitad de camino. De regreso llevaban distintas mercancías, el oro y los esclavos eran las más demandadas. ABDELUAHED, AKMIR, «El reino de Malí en el siglo XIV según Ibn Jaldún y sus contemporáneos», en VIGUERA MOLINS, MARÍA JESÚS, *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV. Auge y declive de los Imperios*, Sevilla, Fundación El Legado Andalusí, 2006, pp. 118-125.
36. DIADIÉ HAIDARA, ISMAEL, *op. cit.*, 1993.
37. Existen diferentes versiones que varían el día de la batalla y la composición numérica de los ejércitos. La evaluación de las distintas fuentes puede verse en: *ibidem*, pp. 89-106.
38. La imagen de estos andalusíes enfrentándose el multitudinario ejército songhai podríamos imaginarla a través de los tapices sobre la conquista de Túnez de 1535 realizada por el emperador Carlos V, los cuales se terminaron en 1554. Estos fueron ejecutados en el taller de Willem de Pannemaker en Bruselas sobre diseños del pintor Jan Cornelisz Vermeyen. Entre los personajes representados encontramos lansquenetes con arcabuces que serían similares a los que llevaría Yuder Pachá al Níger; así como caballería musulmana con lanzas largas que supusieron un avance considerable en la capacidad destructiva de estos guerreros.
39. Seku Amadu conquistó Tombuctú en 1825.

Fig. 5. Tombuctú. Mezquita de Djingarey Ber. Interior. Fotografía: Miguel Ángel de Bunes

a lo largo de generaciones, adquirir el color y las costumbres de la población autóctona, conservando una hegemonía local y de clase hasta prácticamente la actualidad.[40]

Tombuctú: aspectos urbanos

Como ya hemos señalado, tras la derrota de los songhai, Yuder Pachá decidirá instalar la capital del nuevo territorio en Tombuctú, renunciando a Gao, centro del poder songhai. Las razones de esta decisión estarían relacionadas con el mal clima de la capital Askia que había producido importantes bajas en el ejército y a la cercanía de Tombuctú con la ruta de Marruecos, pudiéndose controlar desde allí el comercio, tanto por el Níger como hacia las rutas saharianas del norte.

Cuando el ejército de Yuder llegó a Tombuctú, esta se encontraba en el apogeo de su desarrollo urbano marcado, entre otras cuestiones, por el funcionamiento de la universidad en torno a la mezquita de Sankoré. Numerosas casas que respondían a una cerca de adobe muy baja permitiendo ver el interior y englobando viviendas de paja se estructuraban alrededor de las tres grandes mezquitas de Sankoré, Djingarey Ber y Sidi-Yahya al-Andalusí definiendo su morfología, a la que se unirían algunos espacios públicos como los mercados y otros de uso comunitario como los hornos. En el norte de la ciudad estaba el arrabal de Abaradiou que servía de caravasar a los viajeros del Magreb. Al oeste, en la zona que sufría periódicamente las inundaciones del Níger, la vegetación era bastante densa por lo que tradicionalmente se le aplicaba el término «bosque» (Ghaba). Al sur Tombuctú miraba hacia el puerto de Kabara, punto de unión con el Níger, donde los mercaderes realizaban cada día los intercambios pertinentes. Por fin, hacia el este estaba el barrio de Sané-Goungou donde los ricos comerciantes tenían sus residencias.

40. A nivel historiográfico podemos citar sobre este tema, en primer lugar, el trabajo de Riesgo, Juan Manuel, «Los Armas. Polémica y realidad», *Cuadernos del Centro de Información y Documentación Africanas*», 1988, 8, pp. 2-30, el cual supuso, en su momento, el mejor análisis de la situación historiográfica del tema, utilizando tanto las fuentes directas como las aportaciones de distintos eruditos. Entre la bibliografía fundamental reseñaremos: aa.vv., *Tombouctou,* Saintes, Comité de Jumelage Saintes-Tombouctou, 1986; aa.vv., *Andalucía en la Curva del Níger,* Granada, Universidad, 1987; Abitbol, Michel, *Tombouctou et les Arma. De la conquête marocaine du Soudan nigérien en 1591 à l'hegemonie de l'Empire Peul du Macina en 1833,* París, Maisonneuve et Larose, 1979; de Castries, H., «La conquête du Soudan par El-Mansour,1591», *Hesperis,* 1923, vol. iii, 4; Delafosse, M., «Les relations du Maroc avec le Soudan á travers les âges», *Hesperis,* 1924, vol. iv, 2, pp. 153-174; García Gómez, Emilio, «Españoles en el Sudán», *Revista de Occidente,* 50, pp. 93-117; Portillo, J., «La expedición militar del Pachá Yaudar a través del Sahara», *Revista de Historia Militar,* 1971, vol. xv, 31, pp. 41-47; 1974, vol. xviii, 37, pp. 69-92; Kati, M., *Tarikh al-Fattash fi Akhbar al-Buldan wa-al-Djuyush wa-Akabir al-Nas,* París, Maisonneuve, 1964; Al Sa'di, Abd al-Rahman, *Tarikh al-Sudan,* París, Maisonneuve, 1964; Al-Mukhtar Al-Susi, Muhammad, *Tadhkirat al-Nisyan fi Akhbar Muluk al-Sudan,* París, Maisonneuve, 1966; y aa.vv., *Españoles en la curva del río Níger,* Granada, Universidad, 1991. Por último, Diadié Haidara, Ismael, *El Bajá Yawdar y la conquista Saadí del Songhay (1591-1599),* Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1993.

León el Africano, a principios del siglo XVI, la describe de la siguiente forma: «Las casas de Tombuctú son cabañas construidas con estacas revestidas de barro y tejados de paja...».[41] Pobreza arquitectónica y descriptiva que contrasta con la imagen que René Caillié nos muestra en el dibujo realizado tras su visita a la ciudad en 1828,[42] pocos años antes del fin del Pachalato,[43] en el que se aprecian edificaciones con volúmenes prismáticos, incluso con vanos regularizados y con una clara diferenciación con respecto a las mezquitas y a las cabañas que citara León el Africano y que también se representan. Lógicamente se había producido una transformación de la ciudad, desde la descripción literaria de principios del siglo XVI a la imagen del viajero del XIX, en la cual la cultura traída por los Armas tuvo, desde nuestro punto de vista, mucho que decir.

Yuder Pachá, tras la batalla de Tondibi y saqueo de Gao, acampó al este de Tombuctú. Cuando llegó la estación de lluvias decidió la realización de una *kasbah* la cual situó en el barrio de los mercaderes, obligándoles a desplazarse a otros lugares del espacio urbano. La construcción significó unir algunas viviendas existentes, tirar y elevar nuevas construcciones y definir calles. Con certeza existiría una prisión, el *mexuar* del Pachá, caballerizas, almacén de grano, mezquita y plaza pública donde se exhibía la artillería traída por Yuder desde Marruecos. El recinto tenía cuatro puertas, de las cuales una abría la ruta hacia el puerto de Kabara y otra hacia el mercado. Pocos datos, a ciencia cierta, se pueden aportar más, máxime cuando el espacio original está actualmente ocupado por viviendas y no se ha realizado ningún tipo de excavación arqueológica.[44] La *kasbah* fue destruida en 1825 por Seku Amadu.

Los datos conocidos sobre la *kasbah* son, como vemos, imprecisos. No obstante, considero que podemos realizar algunas aproximaciones sobre los edificios englobados en ella atendiendo a la realidad actual de Tombuctú y, sobre todo, por la representación ya comentada de René Caillié. Evidentemente, la construcción de la *kasbah* no seguiría el estilo sudanés que había sido criticado por Yuder cuando conoció y se aposentó en el palacio de los Askia en Gao: «Yuder manifestó el deseo de penetrar en el palacio del príncipe Askia Ishâq; hizo, en consecuencia, venir a unos testigos y, cuando estuvieron allí, entró con ellos en el palacio; pero, tras haber visitado y examinado todo para darse cuenta bien, le pareció que todo aquello era muy mísero».[45] Hemos de pensar, por tanto, que los nuevos gobernantes recurrirían para la construcción de la *kasbah* a modelos foráneos.

Por otro lado, inicialmente, los miembros del ejército, de forma particular, no habitaban en la *kasbah* ni en el interior de la ciudad, sino en campamentos situados en el extrarradio

41. EL AFRICANO, LEÓN, *op. cit.*, 1995, p. 288.
42. CAILLIÉ, RENÉ, *Voyage à Tombuctou*, 2 Vol., París, La Découverte, 1996.
43. Seku Amadu conquistó Tombuctú en 1825, pero el último pachá Uthman rindió pleitesía al gobernante Peul. Esto le permitió mantenerse en un poder inestable hasta 1833 en que intentó levantarse contra el nuevo imperio siendo derrotado y depuesto. LLAGUNO, ANTONIO, *Tombuctú. El reino de los renegados andaluces*, Córdoba, Almuzara, 2008, pp. 146-147.
44. DIADIÉ HAIDARA, ISMAEL, *op. cit.*, 1993, pp. 133-136.
45. KATI, MAHMUD, *Tarikh al-Fattash fi Akhbar al-Buldan wa-al-Djuyush wa-Akabir al-Nas*, París, Adrien Maisonneuve, 1913-1914, p. 462; citado en Diadié Haidara, Ismael, *op. cit.*, 1993, p. 113.

protegidos por la *kasbah,* a los que regresaban al caer la noche. Una vez asentado el poder de los conquistadores y establecido el sistema de «Pachalato» o «Bachalato», los soldados comenzaron a establecerse dentro de los límites de la urbe, configurándose a mediados del siglo XVII barrios exclusivamente Armas, situados todos en el sur de Tombuctú. Estaban de oeste a este el de Djingarey Ber, el de Alfasin-Kounda y el de Sarakeina. Algunas familias Armas habitaron también cerca de la mezquita de Sidi-Yahya al-Andalusí y en Badjindé mientras que Sankoré quedó como el barrio de las grandes familias de jurisconsultos. Al norte y este se extendía el barrio de cabañas de paja, ocupado por los artesanos, los esclavos y la población flotante.[46] Se trataba, por tanto de una estructura urbana que respondía a la situación político-social existente. Los barrios atendían, por tanto, a agrupamientos étnicos y gremiales. Solo existirán dos lugares comunes: el gran mercado y la *kasbah* como centro de poder. Por lo demás, cada barrio funcionaba independientemente con sus propios mercados, pozos, hornos[47] y asociaciones de procomún que fueron verdaderos apéndices ideológicos que mantuvieron el sistema en los momentos de crisis y vacíos de poder.[48]

Fig. 6. Tombuctú. Mezquita de Sankoré. Alminar

46. Este barrio se llamaba *Ka Lemme* (barrio de los pobres en lengua Soninke) hoy el barrio se llama *Belle Farandi* (barrio de los Bella quienes son los esclavos de los Tuaregs).
47. De este tipo de hornos se conservan en las calles de Tombuctú un número representativo que siguen siendo utilizados de forma comunal.
48. Estas asociaciones de ayuda se llamaban *koterey* y agrupaban a individuos del mismo sexo y de la misma edad. Los miembros (*kondey*) de la asociación debían ayudar en toda circunstancia a sus convecinos. ABITBOL, M., *op. cit.,* 1979, pp. 166-167.

Arquitectura civil

Las luchas continuadas entre las distintas facciones del ejército invasor hizo que entre 1591 y 1825 se sucedieran 167 pachás, permitiendo, a su vez, la formación de una aristocracia militar enfrentada que se visualiza a través de los espacios que ocupan en la ciudad posibilitando una concreta distribución urbanística. De esta forma, a principios del siglo XVIII están ya perfiladas tres grandes familias o clanes con sus respectivos asentamientos. Se trata de los Tezerkini, los Mubarak-al-Dar'i y los Za'ri. Estos linajes poseían muchos poblados y altas rentas, habitando con sus allegados, como he señalado, en barrios concretos que llegarán a identificarse con ellos. Así, los Tezerkini ocuparán el barrio de Alfasin-Kounda, los Mubarak-al-Dar'i el de Sarakeina y los Za'ri los alrededores de la mezquita de Djingarey Ber. Los conflictos entre las distintas familias se fueron agravando con el tiempo concentrándose los habitantes de cada sector para asegurar su protección. Ello permitirá el surgimiento, a principios del siglo XVIII, de las casas con dos pisos de altura.[49] Algunos textos, como Tadhkirat al-Nisyan, sitúan esta innovación arquitectónica entre los años 1716 y 1719,[50] en el momento de los enfrentamientos entre los partidarios de caíd Mansur al-Za'ri y el resto de la población de Tombuctú. La casa del caíd Mansur se describe como una verdadera fortificación, resistiendo el ataque de sus adversarios. Tenemos también noticias de que el caíd Baba-Sayyid b. Mubarak al-Dar'i tenía una «castillo» inexpugnable a mediados del XVIII. En los barrios periféricos, la amenaza provenía, además, de las incursiones tuaregs.[51]

Estas arquitecturas, propias de los nuevos clanes de origen militar, presentan unos diseños arquitectónicos racionalizados, tanto en planta como en alzado, tendentes a un «clasicismo» esquemático conseguido mediante el empleo de técnicas constructivas tradicionales.[52] Pese a su sencillez el resultado es monumental, máxime si atendemos a su situación geográfica y lo precario del medio. Se organizan en planta en torno a un patio abierto que en algunas ocasiones presenta dos galerías conformadas con arcos sobre pilares. A él se abren las distintas habitaciones con sus funciones concretas (espacios femeninos en los laterales, cocina, letrina y espacio masculino al fondo de patio). Siempre se precede de un vestíbulo en cuyo centro

49. Existen ciertas relaciones entre las casas de Tombuctú y de Djenné, entre otras la presencia de dos pisos y la reserva del superior al ámbito masculino. Antonio Orihuela ha justificado esta doble altura por la falta de espacio urbano en Djenné frente a razones defensivas que parece serían las condicionantes de Tombuctú. Sobre la arquitectura doméstica de Djenné, ORIHUELA UZAL, ANTONIO, *op. cit.*, 2001, pp. 83-94.

50. Así sucede en el texto Tadhkirat al-Nisyan (editado en francés en 1901 y reeditado en 1966), citado en ABITBOL, MICHEL, *op. cit.*, 1979, p. 168.

51. *Ibidem*, pp. 168-169.

52. Sobre arquitectura civil en Tombuctú, LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL y BIGORRA, JOSÉ, «Arquitectura y Urbanismo de Tombuctú», en: AA.VV., *Españoles en la Curva del Río Níger*, Granada, Universidad-Diputación Provincial, 1991, pp. 47-60; y LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL y BIGORRA, JOSÉ «La arquitectura de Tombuctú: influencias andaluzas y organización productiva», *Cuadernos de Arte*, 1989, XX, pp. 79-100.

encontramos un amplio pilar que impide la visión del patio desde el exterior, salvaguardando la intimidad familiar. Cuando existe un segundo nivel, este pilar tiene funciones de soporte y, además, de este zaguán parte la escalera hacia el piso alto que se reserva como espacio masculino, utilizándose el resto de la terraza o espacios secundarios para funciones de almacenamiento y secado de cereales, así como lugar para dormir al aire libre cuando el clima lo requiere.

Las fachadas mantienen fórmulas simétricas con portadas en el centro y pilastras que asemejan un esquemático orden toscano, las cuales marcan las calles y la estructura del conjunto. En el piso bajo no existe más hueco que la puerta de entrada; en cambio, en el superior, individualizado mediante una cornisa, aparecen vanos distribuidos simétricamente.

El alzado se realiza mediante muros de adobe que aumentan su grosor cuando existe el piso alto. En fachada, pilares y arcos interiores se suele emplear el alhor, un tipo de piedra calcárea muy blanda que es exclusiva de esta zona.[53] Con ella se forman sillares que otorgan una gran dignidad a la construcción aunque originalmente se cubrían con un enlucido.[54] Las cubiertas se conforman con vigas que sirven de base a una serie de esteras de palmito para concluir con adobe y barro. El suelo de las habitaciones está cubierto de fina arena que se renueva periódicamente. En la actualidad, no obstante, se emplean ladrillos cocidos y otros productos industriales que disminuyen la autenticidad de las construcciones.

Respecto a los elementos decorativos resaltaremos las puertas y ventanas. Estas se cierran con celosías de madera o adobe que presentan estilizados diseños de estrella de ocho entrelazada o arcos de raigambre islámica. Las puertas de madera constituyen uno de los elementos distintivos de la ciudad. Se denominan *Al Galim*, es decir, clavos en árabe. El nombre deriva de los numerosos adornos denominados *tchégourous* que responden a nuestras alguazas, clavos, llamadores, así como a distintas formas geométricas recortadas sobre telas, generalmente rojas. Se completa la decoración con cerraduras monumentales.[55]

Ahora bien, según las noticias que tenemos, las casas con piso superior se comienzan a realizar en los primeros años del siglo XVIII[56] con una finalidad defensiva atendiendo al progresivo deterioro de relaciones entre los distintos grupos Armas. Ante esto tendríamos que objetar dos cuestiones: en primer lugar, que si la función fuera meramente defensiva prolife-

53. Originalmente esta piedra se cortaba con hacha, tras la llegada de los franceses se impuso el cuchillo permitiendo paralelepípedos más perfectos lo que posibilitó que quedará la piedra a la vista y no enfoscada. La piedra de alhor es típica de la arquitectura de Tombuctú, al ser muy demandada tanto por sus valores estéticos como por su ligereza. Las canteras, explotadas en la actualidad, se sitúan entre 10 y 80 kilómetros al norte de la ciudad. Pequeños montículos calcáreos realizados por hormigas indican su presencia entre 30 centímetros y dos metros de profundidad. Cada cantera funciona con unos diez obreros que obtienen entre 90 y 100 bloques diarios. Los riesgos derivados del derrumbe de la zona excavada y la presencia de escorpiones y serpientes hacen que este oficio sea peligroso lo que contribuye al encarecimiento de la piedra.
54. Este enlucido se hacía con barro, el cual se frotaba con cáscara de calabaza.
55. Aún existe un gremio de carpinteros en Tombuctú que sigue realizando este tipo de trabajos.
56. AA.VV., *op. cit.*, 1986, p. 163.

rarían más los vanos del piso superior aunque no aumentaran en amplitud y, en segundo término, que a sus constructores no les hubiera importado en absoluto el interior que, por el contrario, responde a un diseño bien organizado y funcionalmente resuelto, sin olvidar los elementos decorativos exteriores en la carpintería.

Además, estos habitantes de Tombuctú que construyen el piso superior en los primeros años del siglo XVIII debieron de hacerlo sobre solares ya ocupados, por lo que se trataría más de una reforma que de una estructura de nueva planta y, evidentemente, seguirían modelos más o menos ideados en edificaciones anteriores.

No sería aventurado, por tanto, pensar que los modelos que siguen estuvieran en la *kasbah*, donde un siglo antes se habían edificado una serie de espacios con dos funciones concretas: defensiva y de prestigio; finalidades que eran ahora buscadas por los nuevos constructores. Por tanto, planteamos la hipótesis de que la *kasbah* va a ser el modelo arquitectónico que nos permite trazar una línea ininterrumpida entre las construcciones iniciadas por la expedición conquistadora de Yuder Pachá y el actual centro histórico de Tombuctú.

Planteada, como indicamos, la censura al estilo sudanés por parte de Yuder en relación con el palacio Askia de Gao y propuesta la hipótesis de la *kasbah* como eslabón perdido, la segunda cuestión sería estudiar el origen de estos diseños. En este sentido, aunque la mayoría del grupo conquistador procedía de Andalucía, hemos de pensar, en primer lugar, que las influencias arquitectónicas estarían más directamente relacionadas con la geografía circundante y con Marruecos, del que de forma más o menos directa dependían políticamente.

En cuanto a la zona más cercana, la única arquitectura doméstica con cierta personalidad es la que encontramos en las conocidas ciudades de las caravanas de Mauritania (Walata, Tisit y Wadan). Sus valores plásticos y constructivos han sido estudiados en el magnífico trabajo de José Corral,[57] donde el propio autor señala la escasa relación entre esta arquitectura y la de Tombuctú. La estructura de sus viviendas responde a la conjunción de estancias con funciones precisas en torno a un patio pero sin un plan regulador y con ausencia de fachada. En el proyecto de las mismas destaca la ornamentación de las estancias internas que recurren a formas vegetales y geométricas pintadas.[58]

En cambio sí es común con Tombuctú la función del piso alto como lugar reservado a la parte masculina de la familia aunque también se usa para almacenamiento de grano o dátiles. Esta función contrasta con la empleada, mayoritariamente, en el resto del mundo islámico, incluido Marruecos, donde aparece como la zona más reservada de cualquier casa, siendo,

57. CORRAL, J., *Ciudades de las caravanas,* Madrid, Hermann Blume, 1985.
58. *Ibidem,* p. 210: «Son las casas de Walata sin ventanas en la planta baja y tradicional lugar de encierro para sus mujeres: universo separado del mundo... concebidas por los hombres como refugio donde habitar replegados sobre sí mismos y al abrigo de los otros, en aposentos de tenue penumbra que reciben su luz del patio pero, además, día y noche, de las pinturas que iluminan los muros. No podía suceder de manera distinta entre los musulmanes y, reservada la ornamentación para aquel amparo de moradores y su fantasía, contrasta el brillo y belleza de este arte íntimo y discreto con la austeridad externa en las fachadas...».

en general, el espacio específico de las mujeres. Común a todos los espacios islámicos circundantes sería, por el contrario, el patio; el cual es utilizado como elemento generador y distribuidor en otras culturas mediterráneas y que tiene mucho que ver con circunstancias climatológicas concretas. No es de tradición islámica, ni magrebí, por el contrario, volviendo a Tombuctú, la presencia de fachadas bien estructuradas con puertas con cierto carácter artístico hacia el exterior.

Las excepciones, por tanto, de concepto espacial, sistemas estructurales de alzados y visualidad externa de las viviendas de Tombuctú parecen proceder de culturas más alejadas, permitiéndoseme apostar por la hipótesis de la influencia de la arquitectura de la primera mitad del quinientos del sur de España. Recordemos, como ya he señalado, que un grupo importante, el que más, de estos conquistadores procedían de Andalucía, los cuales habrían nacido como muy tempranamente en torno a 1550. Las circunstancias de esta región en el siglo XVI en el horizonte artístico son suficientemente conocidas. El intento de castellanizar,

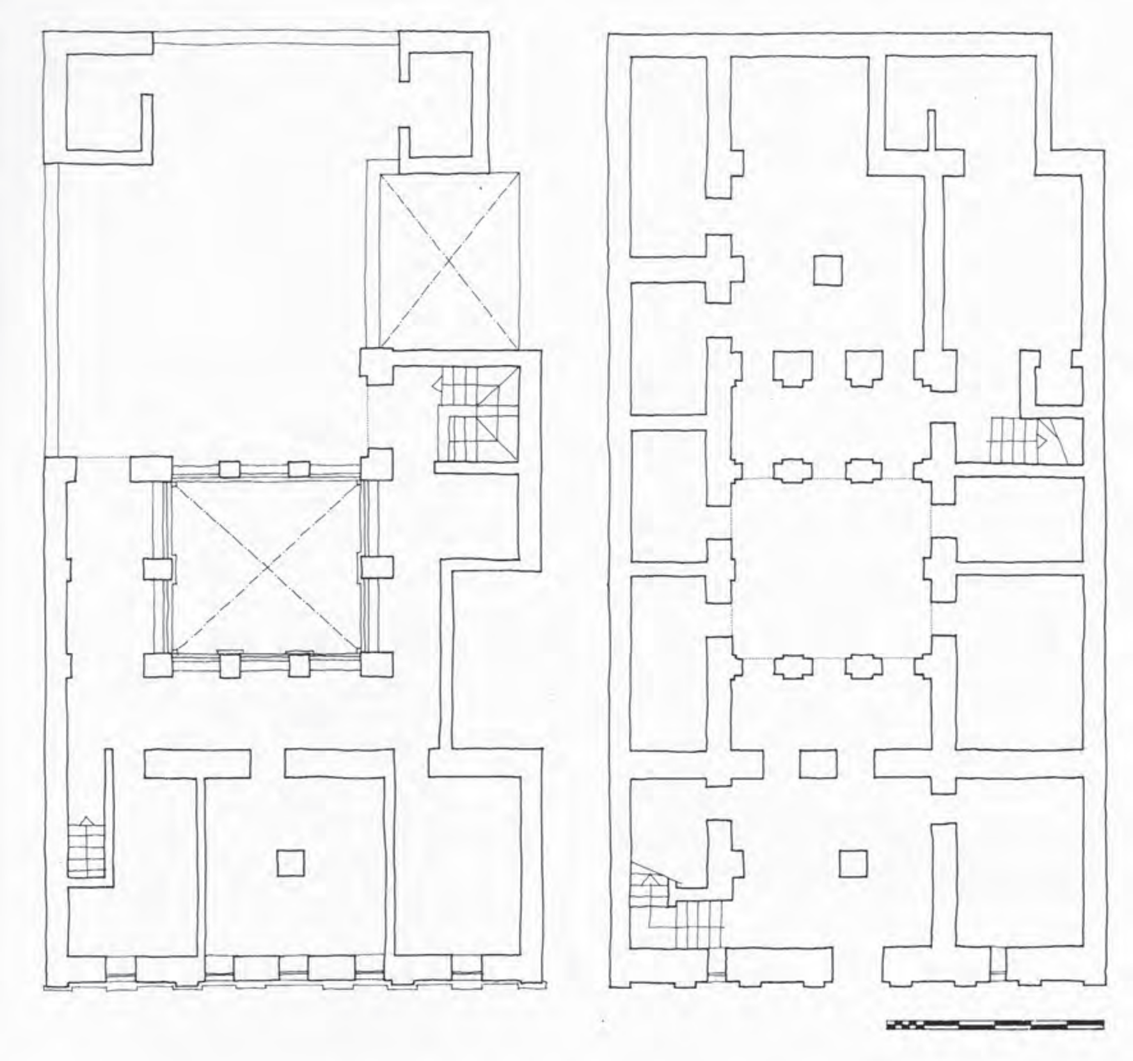


Fig. 7. Tombuctú. Plantas alta y baja de tipología de vivienda

rompiendo con el pasado musulmán, sobre todo el recién conquistado sultanato nazarí llevaría a las distintas instituciones del Estado a realizar unas elevadas inversiones capaces de otorgar una nueva imagen urbana a las distintas ciudades del Sur. A su vez, el clasicismo de procedencia italiana se generalizaba como estilo imperial y la región se llenaría de complejos palatinos y señoriales que exhibían portadas, interiores y decoraciones del más puro renacimiento mezcladas con la pervivencia mudéjar y algunos resabios góticos que se irían eliminando a lo largo del siglo.

Esta mezcla cultural dominada por el clasicismo, que es capaz de acoger las más diversas actitudes artísticas, va a convertirse en universalista y, por tanto, apta para la expresión de poder de los más variopintos estamentos sociales. Esta cultura es, sin duda, la que conocen cronológicamente los moriscos que son expulsados, primero de Granada y, después, de todos los reinos hispanos; y esta es la cultura que exportan y que les relacionará con sus orígenes.

Creemos, por tanto, que la *kasbah* que organizan los conquistadores no es más que un proyecto «clasicista» amurallado, que funciona dentro de un horizonte ideológico de prestigio, que será mantenido hasta su destrucción y que se convierte en el modelo de las casas que edifican los nobles Armas en otros barrios de Tombuctú.

No hay duda del clasicismo de estos organismos. Las fachadas se organizan en dos cuerpos separados por entablamento, situando pilastras donde distintos salientes marcan las partes de la misma y, en la zona superior, los vanos se distribuyen simétricamente siguiendo el esquema impuesto por las pilastras. Por último, aleros con dentículos marcan su ascendencia renacentista. Un clasicismo basto, falto de proporción medida, pero presente en el espíritu de los constructores.

Continuemos con el interior. El zaguán no va a significar como en la casa musulmana la ruptura del diseño simétrico, el divorcio entre la fachada y la zona interior con ejes quebrados que aseguran la intimidad. En Tombuctú aparece un pilar en el centro, a modo de biombo, que impide la visión del patio y que, también, funcionalmente soporta parte de la estructura de piso superior cuando existe. En el patio, el «clasicismo sudanés» llega a sus más altas cotas. Normalmente solo presenta dos pórticos, a la entrada y al fondo del mismo. Algo similar sucedía, por lo general, en la casa andalusí. En Tombuctú estos pórticos suelen elevarse con arquerías, resaltando en ocasiones las claves, apeando sobre pilares, donde se define el capitel, o pilastras extremas embutidas en el paramento que permiten vislumbrar la huella de su respectivo capitel. Sobre estos elementos se componen pilastras que soportan el piso superior y enmarcan el recorrido de los arcos. La solución raya las más correctas declinaciones clásicas sin atender a proporciones.

En el piso superior, los desarrollos son más pobres aunque no faltan ejemplos donde se repiten las arcadas inferiores. Destaquemos, no obstante, en la terraza la utilización, en ocasiones, de balaustres torneados como barandas, bien de arcilla o de piedra de alhor, que limitan el espacio.

Otros elementos decorativos estarían más cerca del mundo marroquí y mauritano. Formas de alvéolos triangulares que, a veces, constituyen las balaustradas de los patios las encontramos en Walata, Tisit y Wadan. Corral señala que los alvéolos triangulares y la espina de pez se

asocian a la arquitectura del ladrillo o de la piedra empleada como tal. Pese a que estos elementos están presentes en las realizaciones mudéjares hispanas, pensamos que su cercanía cultural y espacial hace que estos motivos provengan más bien de los bereberes marroquíes tal y como aparecen en numerosos textiles que, además, serían objetos mercantiles de las caravanas.[59] Igualmente, las puertas, orgullo de los habitantes de Tombuctú, elaboran un repertorio ornamental de clavos, llamadores y cerraduras que es común a Mauritania y Marruecos.

El interés de esta arquitectura se incrementa cuando observamos las precarias condiciones con que fue construida y su proceso de mantenimiento.[60] La construcción en adobe fundamentalmente y la configuración de un gremio de albañiles permiten el continuo remozamiento de las viviendas, las cuales, pese a las reiteradas intervenciones, mantienen en la actualidad los diseños originales de estos magníficos ejemplos de lo que sería el «clasicismo sudanés».

Actualmente, la corporación de albañiles[61] se divide en tres ramas que parecen estar relacionadas con la construcción de las tres principales mezquitas, ocupando la cabeza del gremio el maestro perteneciente a Djingarey Ber, y que se siente heredero de las enseñanzas de Al-Sahili. Antiguamente, el oficio era específico de una casta pero hoy está abierto a todo el mundo.[62] Hay que aceptar, no obstante, sus tradiciones y ritos, necesitándose de un aprendizaje, por no decir una iniciación. Cuando comienza una obra el comitente pone un salario, ofrece la comida, la cola[63] y tabaco al maestro, a la mano de obra y a los aprendices. El jefe se coloca un sombrero ancho, símbolo de su competencia y de su temor.[64] Una vez terminada la obra se inicia un proceso continuado de conservación. Por un lado, los cimientos son erosionados por el agua, los roedores y la carcoma necesitando reparaciones aproximadamente cada dos años. De igual forma, cada año después de la estación de lluvias, como una cere-

59. *Ibidem*, p. 154.
60. La organización productiva ha sido elaborada a partir de nuestras visitas a Tombuctú (marzo-abril de 1988 y octubre de 2011). Además, ABITBOL, M., *op. cit.*, 1979, pp. 164-170; y, AA.VV., op. cit., 1986, pp. 41-65.
61. Buena parte de los datos aportados provienen de entrevistas realizadas a dos de los responsables del gremio de albañiles de Tombuctú, los cuales nos aportaron datos sobre los sistemas y modos de producción tradicionales. El día 15 de octubre del año 2011 fueron entrevistados los maestros Badou Baigna, segundo maestro de ceremonias del gremio, y Alassane Hasseye, primer jefe del gremio de albañiles de Tombuctú. Dentro del gremio de albañiles de Tombuctú existen dos líneas familiares los Koba-HU (constructores de Djingaray Ber y, por tanto, se dicen descendientes de Al-Sahili) y los Haman-HU (constructores de Sankoré). La tercera familia es la de Tunkara-HU los cuales vienen con los franceses a finales del siglo XIX restaurando la mezquita de Sidi Yahia al-Andalusí, llegan de Mali y sus apellidos son soninke.
62. Considero interesante reseñar que la maestra de Alassane Hasseye, primer jefe del gremio de albañiles de Tombuctú, fue una mujer Bancano-Iye, la cual era, a la vez, su madrastra, murió en 1988. Esta Bancano-Iye fue la segunda esposa de su padre. A la vez, una prima de Bancano, llamada Nafa Albanna-Iye fue también maestra del gremio de albañiles, la última gran mujer con los secretos de la albañilería, murió en el año 2000 con unos 110 años.
63. Las semillas del árbol de la cola tienen un alto porcentaje de cafeína de ahí su utilización como estimulante.
64. Se dice que si el muro se cae se convierte en un lagarto.

Fig. 8. Tombuctú. Fachada de la casa donde vivió Ibn Battuta. Fotografía: Miguel Ángel de Bunes

monia ritual todos los miembros de la familia enlucen la fachada.[65] Actividad cada vez más extendida en el tiempo por falta de recursos económicos pero mantenida en las arquitecturas colectivas como las mezquitas con actuaciones periódicas.

No solucionan estas breves líneas todos lo problemas arquitectónicos de un centro histórico como Tombuctú. No obstante, sí ponen de manifiesto la complejidad de diseño de estas construcciones que adquieren su fisonomía actual un siglo después de la llegada de los andaluces al Níger, presentando unas características formales que las alejan tanto de la arquitectura sudanesa como musulmana para acercarlas a la de nuestro Renacimiento. Características que se han mantenido hasta la actualidad gracias a la rígida estructuración gremial de los alarifes que permiten el revoco continuado de paramentos, manteniendo los diseños originales con la lógica alteración del tiempo y la pericia de los maestros.

65. La presencia de muros marcando los sillares de piedra de alhor es una moda introducida por los franceses, tradicionalmente se han enlucido las fachadas de Tombuctú.

Reconocimiento patrimonial y problemas de conservación

El conjunto urbano y monumental de Tombuctú se valora de manera universal desde su inclusión en la lista de Patrimonio de la Humanidad de la Unesco en 1988,[66] pero los títulos y reconocimientos internacionales no aseguran la conservación sin proyectos concretos de intervención que tengan en cuenta tanto la singularidad del patrimonio tangible como los aspectos inmateriales relacionados con la imbricación social y significados de estos espacios y arquitecturas.

La restauración de la mezquita de Dijngarey Ber realizada por la Fundación Aga Khan entre 2006 y 2010 ha permitido su puesta en valor, tanto en el ámbito de documentación histórica como asegurando los procesos de conservación mediante intervenciones restauradoras bien fundamentadas, en general, y acordes con los modelos vigentes de actuación[67] sin desatender las propias tradiciones de la comunidad.[68]

El trabajo llevado a cabo por la Fundación Aga Khan permite diferenciar perfectamente los distintos momentos constructivos de la mezquita. El primero de ellos correspondiente al arquitecto Al-Sahili, en torno a 1330; fue importante la ampliación y remodelación que el Imán El Aqib, cadí de Tombuctú, realizó entre 1570 y 1583. Intervención que también afectó a las otras dos grandes mezquitas, Sankoré[69] y Sidi Yahia,[70] lo que les confirió una imagen similar a las tres.

El diseño original de Dijngarey Ber responde a una planta rectangular (aproximadamente 50 x 15 metros) con cinco naves paralelas al muro de la quibla separadas por gruesos pilares que soportan el techo adintelado conformado con un entramado lígneo, esteras vegetales y barro. El muro de la quibla presenta el mihrab con proyección exterior conjuntamente con el hueco del minbar. Esta sala de oración se completaba con el alminar y un sah, prácticamente cuadrado, abierto hacia la zona oeste. En el muro de la quibla se han rescatado una serie de esgrafiados con formas geométricas.[71] Los paramentos exteriores construidos mayoritaria-

66. Pero un año después ya figuraba en la lista de patrimonio de la Humanidad en peligro, volviendo a estar en esta lista entre 1990-2005 y ahora en el 2012.
67. Dentro de las correctísimas intervenciones del equipo científico de la Fundación Aga Khan, no entendemos opciones como el último enlucido exterior que se hacía tradicionalmente con barro y paja proveniente del mijo y del trigo, añadiéndole cáscara de arroz, lo que da un color más oscuro y, pensamos, de menor resistencia al viento y a la lluvia.
68. Hemos consultado las memorias de actuación de la Fundación Aga Khan sobre la intervención en la mezquita de Dijngarey Ber, de las cuales hemos obtenido algunos de los datos que continúan.
69. Parece que el Imán El Aqib reconstruyó la mezquita de Sankoré con las medidas de la Kaaba de la Meca que había hecho el mismo con una cuerda. La mezquita original parece que se había construido durante el Imperio de Mali.
70. Esta mezquita parece que fue construida por el morabito Cheikh El-Moktar Hamalla hacia 1400, dejándola cerrada hasta que viniera un hombre santo, el cual apareció cuarenta años después reclamando las llaves. Se trataba de Sidi Yahia que fue reconocido como Imán.
71. Esta decoración es considerada en los informes de la Fundación Aga Khan como realizada en torno a 1578 y de origen magrebí. Se han encontrado también restos en algunos pilares. Tenemos que pensar que pudo estar originalmente decorada buena parte del interior con este tipo de ornato, la cual se ha perdido en la memoria colectiva actual.

mente con adobe presentan maderas salientes incrustadas que aseguran la edificación y permiten el rápido manejo de andamios en los trabajos de enlucido anuales. Estos elementos crean una imagen visual propia de la denominada arquitectura sudanesa.

La segunda y tercera ampliación significaron la creación de un patio secundario y un posible desplazamiento del mihrab para que ocupara el centro de la nueva quibla, aumentando la sala de oración unos 20 metros hacia el norte.

La cuarta ampliación obliga a la invasión del patio original con cuatro nuevas naves utilizando ahora arcadas de piedra de alhor en su separación y creando una nueva fachada hacia el sah. Esta obra supuso la destrucción de la primitiva fachada. Los restos arqueológicos encontrados no aportan datos definitivos pero nos informan de la existencia de un posible mihrab exterior hacia el patio[72] o de una fachada con rica ornamentación. También se baraja la posibilidad de la existencia de una mezquita anterior, e incluso dos. Esta ampliación parece corresponderse con los trabajos realizados bajo el mecenazgo del Imán El Aqib, pocos años antes de la llegada de Yuder Pachá.

Perimetralmente encontramos el antiguo cementerio que ocuparía los ángulos noroeste y sur, así como dos espacios para la lectura cuadrangulares junto a los muros este y norte, lugares utilizados para la lectura del Kitab al-Ishriniyyat del cordobés Al-Fazzazi durante las celebraciones del nacimiento del Profeta.[73]

La imagen exterior de la mezquita de Dijngarey Ber presidida por su alminar, los volúmenes marcados por muros con terminaciones irregulares, inclinadas e interrumpidas por troncos de madera salientes; las proyecciones externas de los huecos del mihrab y del minbar, así como el remate almenado, forman parte del horizonte monumental de la ciudad; su interior de naves alargadas, separadas por macizos pilares ofrecen espacios oscuros, fragmentados, recatados, de enorme espiritualidad y paz, que invitan a la oración y a la reflexión, al margen de la luz cegadora del exterior. El contraste recoge al creyente y ofrece sensaciones de privilegio a quien recorre sus naves, a quien descubre los contrastes lumínicos ofrecidos por los respiraderos de la cubierta o los vanos que iluminan cenitalmente el tramo previo al mihrab. Arquitectura para la oración, para el encuentro de la comunidad y para la historia cultural, en tanto que espacio vivo y representativo de un modo de construir, de diseñar espacios y de trascender en el tiempo, al margen de funciones religiosas como propuesta de un patrimonio sudanés, en el que un arquitecto granadino, Al-Sahili, creó un modelo a seguir y definió buena parte de las características de las construcciones de esta región subsahariana.

En cuanto a la arquitectura doméstica, muchas de las viviendas están colapsando y se derrumban.[74] A veces grupos nómadas se asientan con sus arquitecturas efímeras sobre estos

72. La fachada actual hacia el patio tiene un mihrab exterior.
73. DIADIÉ, ISMAEL Y PIMENTEL, MANUEL, *op. cit.*, 2004, pp. 69-72.
74. Alguna convertida en hotel como La Maison aseguran, al menos sus proporciones y volúmenes que no su distribución interna. También están en relativas buenas condiciones aquellas donde residieron los exploradores europeos del siglo XIX con intervenciones financiadas por los diferentes países de origen.

solares rompiendo la unidad urbana. En otras ocasiones se reconstruyen con bovedillas de hormigón y estructuras de hierro, rompiendo los sistemas tradicionales de construcción. Si el sistema constructivo a base de piedra de alhor, ladrillos de adobe y recubrimientos de barro se está perdiendo; en cambio la carpintería de puertas y ventanas aun permanece viva a través del gremio de carpinteros, con calidades mas bajas pero que permiten continuar a los de Tombuctú mostrando estos elementos como orgullo de su ciudad.

El deterioro de un alto número de viviendas de este clasicismo sudanés y la amenaza de ruina de buena parte de las mismas es un serio riesgo para este conjunto considerado Patrimonio de la Humanidad. Se necesitaría un proyecto de gran calado que permitiera el mantenimiento de estas estructuras y, a su vez, no generara desplazamientos de la población, al existir largas genealogías en la mayor parte de los propietarios de estas viviendas.

Fig. 9. Tombuctú. Vista de alzado tipológico de un patio

Conclusiones

Quisiera señalar, a modo de reflexión final, y en primer lugar, que cuando en el siglo XIX a la sombra del colonialismo europeo y apoyados por las sociedades geográficas comienza el conocimiento de aquellas partes del planeta desconocidas como el centro de África, potenciando a aventureros, incluso con suculentos premios,[75] citando como los primeros que llegan a Tombuctú, a Alexander Gordon Laing (1826), René Caillié (1828),[76] Henricht Barth (1853)[77] u Oscar Lenz (1880)[78] acompañado del español Cristóbal Benítez,[79] no estamos hablando de los primeros europeos en llegar a la mítica ciudad, sino que buena parte de su cultura se debe a andalusíes como el poeta y arquitecto Al-Sahili, el comerciante y bibliotecario Alí ben Ziyad el Toledano o el político militar Yuder Pachá; una pequeña historia de España en la Curva del Níger, que considero interesante recordar y recuperar.

Pero es que, además, estos personajes nos hablan de lineamientos culturales hispanos activos en la configuración de esta ciudad, de este mito. Es, por esta razón, por la que he considerado de interés ofrecer estas reflexiones a los asistentes a este congreso para que, al menos, quede constancia de estas presencias e influencias que son un apéndice más de la riqueza de nuestro patrimonio cultural.

Por otro lado, el futuro de Tombuctú es incierto. Las inversiones realizadas en conservación del patrimonio escrito con la puesta en valor de colecciones de manuscritos o la construcción por parte de la República sudafricana del nuevo centro Ahmed Baba,[80] no han generado el flujo de estudiosos que se esperaba ante la falta de mantenimiento de estos centros embrionarios. A ello se une la nula integración de la ciudad en circuitos turísticos,[81] atendiendo a condiciones de inestabilidad política y social, justificadas y confirmadas recientemente.[82] La falta de infraestructuras, la dificultad de acceso y la inexistencia de una

75. René Caillié cobró 10.000 francos que ofrecía como recompensa la Sociedad Geográfica de París al primer europeo que llegara a Tombuctú y lo pudiera demostrar.
76. CAILLIÉ, RENÉ, *op. cit.*, 1996.
77. BARTH, HEINRICH, *Travels and Discoveries in North and Central Africa*, Londres, Longman, Brown, Green, Longmans and Roberts, 1857-1858.
78. Oscar Lentz fue financiado por la Sociedad Geográfica de Berlín.
79. BENÍTEZ, CRISTÓBAL, *Mi viaje por el interior del África*, Tánger, Imp. Hispano-Arábigo de la Misión Católico-Española, 1899.
80. Sobre este personaje, A. ZOUBER, MAHMOUD, *Ahmad Baba de Tombouctou (1556-1627): sa vie et son oeuvre*, París, Maisonneuve et Larose, 1997.
81. El veto de las agencias europeas a esta zona ha hecho que la incipiente industria turística se venga abajo, lo que se traduce en la inexistencia de espacios de hostelería de cierta calidad que inviten al viajero. Por su parte, el Gobierno de Mali inauguró en el año 2006 un aeropuerto con el objetivo no alcanzado de facilitar el acceso de turistas.
82. Hasta la caída de Gadafi parecía que era Libia quien financiaba estos grupos antisistema en Mali. Como contraposición, Libia financió la realización de un gran canal de agua desde el Níger hasta Tombuctú, todavía inacabado, el cual hubiera asegurado el abastecimiento a la ciudad. También se estaba construyendo un gran hotel de lujo (el antiguo Azalai).

Fig. 10. Tombuctú. Puerta típica de vivienda

Índice

oferta diferenciada con respecto a otros lugares del África central, no auguran un futuro positivo.

Estas reflexiones, no muy halagüeñas, se agudizan con la nueva situación política. Como todos saben, el 22 de marzo de 2012 se produjo un golpe de estado de carácter militar en Mali que fue aprovechado por grupos tuaregs e integristas islámicos para declararse independientes, conformando el nuevo país de Azawad, que incluye la zona este y norte de Mali, más de la mitad del país, integrando centros urbanos patrimoniales como Tombuctú y Gao. El no reconocimiento internacional y las presiones de distintos organismos no han impedido la imposición de la Sharia, ley islámica. En paralelo, se han producido acciones que atentan contra los derechos humanos sobre la población, así como una campaña de destrucción de monumentos que, según las supuestas nuevas autoridades, no están acordes con la normas del Profeta.[83] La Unesco condenó estos actos en una reunión celebrada el 3 de julio de 2012 en San Petersburgo.[84]

No es mi objetivo, lógicamente, terminar esta intervención con malos presagios.[85] Mi segundo viaje a Tombuctú, en octubre del año pasado (2011), tenía como objetivo principal recopilar información e imágenes de primera mano de la situación actual del patrimonio de esta ciudad y su puesta en valor; no entra en mis parámetros mentales pensar que este texto se convierta en un prólogo sobre patrimonio desaparecido. Esperemos que estas actitudes irrespetuosas con el pasado terminen lo más rápidamente posible e, independientemente de las autoridades de turno, se entienda el patrimonio como riqueza cultural de las sociedades con independencia del signo político o religioso, siempre coyuntural.

Quiero apostar, y este era mi objetivo primero, por el conocimiento de espacios culturales marginados, a veces mucho mas cercanos que Tombuctú, para que desde el estudio, la investigación y la experiencia se comprendan históricamente y se asuman compromisos para su conservación y puesta en valor, permitiendo abrir campos tangenciales pero necesarios para el desarrollo integral y futuro de nuestra historia del arte.

83. Episodios de este tipo no hay que buscarlos en el medioevo o en momentos de incultura histórica sino que encontramos recientes acciones en el mundo globalizado y mediático que atentan no solo contra el patrimonio común sino contra el respeto al otro, máxime cuando ese otro es tu propia esencia cultural.
84. En esta reunión de San Petersburgo, a petición del Gobierno de Mali, la Unesco inscribió a Tombuctú y la Tumba de los Askia de Gao, situados en espacios controlados por los islamistas, en la lista del patrimonio mundial en peligro. Parece que en respuesta a esta iniciativa, los extremistas del grupo Ansar Dine han iniciado la destrucción de 16 mausoleos de Tombuctú, entre ellos los de Sidi Mahmud, que ya había sido atacado en mayo, el de Sidi Moctar y el de Alpha Moya. También se ha destruido una entrada clausurada de la mezquita de Sidi Yahia de valor histórico, simbólico y religioso para las gentes de Tombuctú. En paralelo, la Unesco, ha aprobado un fondo especial para apoyar los esfuerzos de salvaguarda de los sitios del patrimonio mundial de Mali, en particular Tombuctú y la Tumba de los Askia en Gao.
85. Recientemente, en enero de 2013, Francia lideró una intervención militar con el objetivo de restaurar el territorio de Mali y expulsar a los grupos islamistas allí instalados. Conseguida la unificación del país, la situación es de enorme debilidad política que esperamos sea pasajera y permita la evolución positiva de esta sociedad.

Aby Warburg y la imagen del poder (Sobre algunas láminas del atlas Mnemósyne*)*

Fernando Checa Cremades
Universidad Complutense de Madrid

Cuando Aby Warburg (1866-1929) inició sus publicaciones científicas en 1893 con su trabajo, que había presentado como tesis doctoral, sobre las mitologías de Botticelli expresaba de manera clarividente en sus tres primeros párrafos, las líneas maestras por las que habrá de discurrir buena parte de su trayectoria intelectual.[1]

Se trataba, en primer lugar, de encontrar las representaciones equivalentes en la literatura poética y en la teórico artística a determinadas imágenes, en este caso los dos grandes cuadros de Botticelli *El Nacimiento de Venus* y *La alegoría de la Primavera*. En segundo término, buscaba unos primeros ejemplos para su temprana intuición de que la recuperación de la Antigüedad en el arte del Renacimiento, no había que rastrearla tanto en el ideal apolíuneo de calma, grandeza y reposo que había propuesto Jacob Joachim, Winckelmann (1717-1768), sino, más bien, en el modelo de un «movimiento externo intensificado», que se manifestaba en ciertos «motivos accesorios en movimiento», como el ropaje y los cabellos que, apoyados en modelos antiguos, eran muy evidentes en las pinturas del pintor florentino. En tercer lugar, en pos de lo que denominaba una «estética psicológica», pensaba que era posible estudiar, en el entorno de los artistas y sus creadores, el sentido del proceso de empatía, fundamental en la manera de cómo se iban conformando los estilos.

1. «El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano (1893)» en Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento italiano*, Madrid 2005, pp. 73-121.

Es necesario, por tanto, resaltar, en primer lugar, la complejidad de la aproximación metodológica de Aby Warburg a la imagen artística, que no se reduce, en modo alguno, a la mera búsqueda de fuentes literarias para explicar obras de arte del pasado. Esta «vida posterior de la Antigüedad» (*Nachleben der Antike*) era algo más que una simple «iconografía», pues incluye la vida, el funcionamiento, los cambios y los complicados «viajes», tanto externos a través del espacio y el tiempo, como internos, a través de los procesos de la psique, de las imágenes.

Muchos años después, en la madurez de su carrera y antes de la grave crisis mental que le llevaría a los años de su reclusión en el sanatorio para enfermos mentales de Kreuzlingen (Suiza), Aby Warburg pronunciaba en Roma su famosa conferencia sobre los frescos cuatrocentistas del *Palazzo Schifanoia* en Ferrrara, obra de Francesco del Cossa y de Cosme Tura entre 1469-1470. Es en esta ocasión, fechada en octubre de 1912, cuando utilizó por primera vez el término «iconología»: «hace ya tiempo –decía– que estábamos convencidos de que un *análisis iconológico* exhaustivo de los frescos del *Palazzo Schifanoia*, pondría de manifiesto esta doble dimensión del proceso de transmisión del universo a las divinidades antiguas de la Edad Media». Pero fue sobre todo en la «arenga» con la que terminó su intervención en la que hace explícito lo que él entendía como análisis iconológico en referencia a la iconografía astrológica que desde hacía tiempo ocupaba sus estudios:

> ¡Compañeros de estudio! Es evidente que solucionar un enigma iconográfico... no era el único objeto de mi conferencia.
>
> Con la investigación completamente provisional de un tema concreto, pretendía salir en defensa de una ampliación metodológica de las fronteras de nuestra Historia del Arte, tanto por lo que se refiere a su ámbito material como al espacial...
>
> Con el método que he utilizado en la interpretación de los frescos del *Palazzo Schifanoia* de Ferrara espero haber mostrado que solo es posible iluminar los grandes procesos evolutivos esforzándonos en aclarar detalladamente un punto oscuro concreto, y esto a su vez solo es posible con un *análisis iconológico* que, rompiendo el control policial que se ejerce sobre nuestras fronteras metodológicas, contemple la Antigüedad, el Medievo y la Edad Moderna como épocas interrelacionadas, e interrogue tanto a las obras de arte autónomo como a las artes aplicadas, considerándolas como documentos expresivos de idéntica relevancia.[2]

Nada menos que dieciocho años después, en 1930, el historiador alemán Wilhem Waetztold (1880-1945) caracterizó las creaciones científicas de Aby Warburg como una «iconología espiritualizada», mientras que en 1931 el holandés Godefrius Johannes Hooggewerff (1884-1963) fue el que reconoció que el historiador de Hamburgo había sido el primero en utilizar el término iconología, ya que hasta fechas más avanzadas, concretamente en su trabajo metodológico *Introducción* con el que encabezó sus *Studies in Iconology: Humanist Themes*

2. «Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912)» en WARBURG, *op. cit.*, pp. 415-443.

in the Art of the Renaissance (1939), Erwin Panofsky (1892-1968), al que habitualmente viene siéndole atribuido un amplio protagonismo en este tema, no utilizó este concepto.[3]

En el Congreso del CIHA de Amsterdam en 1898 el francés Eugêne Müntz (1845-1902) había ya clamado por un mayor desarrollo y una renovación de los estudios iconográficos. Müntz pensaba que estos se encontraban en decadencia y que el estudio de la arquitectura, por ejemplo, se reducía al de la construcción y sus procedimientos, mientras que en los campos de la escultura y la pintura no se trataba otra cosa que temas como el de las cuestiones de atribución sin preocuparse por el del sentido de las obras. «Los historiadores –decía– nos arriesgamos a caer en el rango de los expertos».

También a principios del siglo XX se produjeron diversas intenciones de crear instituciones y sociedades de estudios iconográficos. En el Congreso de Innsbruck de 1902, el informe de C. de Mandach produce lo que puede considerarse una primera delimitación y definición del término iconología, es decir, una aproximación a las obras de arte que comprendía tanto la investigación de los objetos de representación como la de sus contenidos, la de la exploración sistemática de las fuentes literarias, y que debía comprender no solo la consideración de las obras maestras, sino también las del arte popular, los manuscritos, los libros ilustrados, la ornamentación, etc. y que no ha de volcarse tanto sobre la *Kunstwissenschaft,* sino sobre la historia de la literatura o de la cultura.

Aby Warburg asistió tanto a este congreso de 1902, como a las demás reuniones que trataron el tema, aunque, por ejemplo, no se empeñó en la lucha por la creación de la sociedad de estudios iconológicos, centrando sus estudios en temas más concretos y delimitados en torno al primer Renacimiento florentino (Botticelli, Leonardo, Ghirlandaio) y, antes de nada, en una visión muy personal, libre y novedosa de las características de la imagen artística, que tiene que ver no sólo con el punto primero con el que encabezaba su disertación sobre Botticelli, sino, además, con el segundo y el tercero ya mencionados, precisamente los que dan originalidad y mayor interés a sus trabajos de investigación.

En este trabajo nos ceñiremos a la consideración, desde los puntos de vista de la idea warburgiana de la Antigüedad y desde el de los problemas de su consideración de la psicología de la imagen, no tanto de la búsqueda o estudio de fuentes literarias que hubieran podido interesar a Aby Warburg en sus trabajos sobre la representación o iconología del poder, sino en el resumen de su concepción de los conceptos de «ascensión», «caída» e «inversión energética», básicos para la comprensión de su idea acerca de la imagen del poder, centrándonos, fundamentalmente, en su inconcluso trabajo *Mnemosyne* y en diversas citas del diario de la Biblioteca referentes a su estancia en Roma en 1928 y 1929, pocos meses antes de su repentina muerte.[4]

3. Ver para todo lo que sigue WÜTTKE, DIETER, *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen,* Baden-Baden 1980, pp. 601-639.
4. WARBURG, ABY, *Atlas Mnemosyne,* Madrid, 2010; *id., Tagebuch der Kulturfwissenschaften Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl,* MICHELS, KAREN y SCHOELL-GLASS, CHARLOTTE (eds.), Berlin, 2001. (En adelante *Mnemosyne* y *Tagebuch.*)

Ascensión

Es en el panel número 7 de *Mnemosyne (Sentimiento victorioso. Triunfo romano. Arco de triunfo. Niké. Apoteosis (ascensión lograda). El emperador como dios. Botín (Gemma Augustea) alzamiento sobre un escudo, apotesis como alzamiento de Napoleón sobre un escudo. Jinetes arrolladores. Carro ascendente como símbolo del Sol. Subordinación (provincia). Asido por la cabeza)* donde encontramos por primera vez en esta obra una cantidad masiva de temas y motivos relacionados con la iconografía del poder político.

Son tres elementos capitales y tres imágenes básicas las que explican la idea de «sentimiento victorioso». La primera de ellas es el *Arco de Constantino*, una obra del siglo IV d.C., del que Warburg llama la atención sobre algunos de sus relieves como los que representan la imagen de Trajano coronado por la Victoria (*Adventus*), la de Apolo-Sol conduciendo una cuadriga, y, en la parte inferior, la entrada de Trajano en Roma y la de la guerra contra los dacios. Asociado a estas imágenes, a la derecha del panel aparecen fotografías del *Arco de Tito*, edificado después del 81 d.C., en las que se representan los famosos relieves con las imágenes del vencedor y del botín. Junto a estos dos arcos triunfales, en la lámina adquiere también singular importancia la llamada *Gemma Augustea*, camafeo del siglo I conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

Para la comprensión del interés y la inserción de estas imágenes romanas en los paneles de *Mnemosyne* es imprescindible recordar que éstos fueron elaborados en buena medida en la época de la estancia de Aby Warburg y su más directa colaboradora Gertrud Bing (1892-1964) en Roma (1928-1929) con motivo de su conferencia en la Biblioteca Hertziana de enero del segundo año de los mencionados, que versó sobre los frescos de Ghirlandaio en Santa María Novella de Florencia. Es el momento en el que los monumentos de la ciudad fascinaron a ambos eruditos, hasta entonces centrados más bien en el estudio del arte florentino o del *Templo Malatestiano* de Rimini, de manera que adquieren un gran protagonismo en el Atlas. En una entrada del día 25 de diciembre de 1928 anotada en el *Diario de la Biblioteca* *Gertrud Bing* recuerda cómo han admirado el Arco de Constantino «bajo una espléndida luz grisácea» y es relativamente frecuente la mención de los escritos de dos historiadores, Franz Wickhoff (1853-1909) y Alois Riegl (1858-1905), bajo cuyos escritos trataban de comprender el arte de la Antigüedad, sobre todo en sus períodos finales.[5] Lo que, sin embargo, resulta extraordinariamente significativo de la nueva aproximación warburgiana a la imagen, es que, frente a los brillantes análisis formalistas de Wickhoff respecto a la pintura de los romanos[6] y los de Alois Riegl frente a los monumentos de la Antigüedad tardía y de sus

5. WARBURG, *Tagebuch* p. 389.
6. VON WICKHOFF, FRANZ y HARTEL, W., «Die Wiener Genesis», *Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses,* Viena, 1895.

propias artes decorativas,[7] Warburg y Bing utilicen los arcos de Constantino y Tito como uno de los puntos de partida en su análisis de su imagen del poder dentro del concepto general de «Ascensión», es decir, vayan, sobre todo, a asuntos de contenido, significado y psicología de la imagen, antes que a un análisis y consideraciones formales.

La inserción en la lámina 7 de una obra como la *Gemma Augustea* , fechable en el 10 d.C., responde igualmente a uno de los lemas del título, concretamente al del «Emperador como dios. Botín», que, dentro de la sistemática de la lámina ha de relacionarse como la ya mencionada imagen del botín del *Arco de Tito* o con la de la *Gemma Tiberiana* o *Grand Camée de France* (del 50 d.C.).

A ello habría que añadir los conceptos de «apoteosis (ascensión lograda). Jinetes arrolladores. Carro ascendente como símbolo del sol», que se ilustran con imágenes de una cuádriga al galope en un tetradacma, la de la Apoteosis de Sabina en un relieve del Arco de Portugal de Roma, la Apoteosis de Antonio Pío y Faustina (160-170 d.C.) en la base de las columnas de Antonio Pío, la de Céfiro que transporta a Venus o la de la Minerva alada. Y, en relación a todo ello, la idea de «alzamiento sobre un escudo, apoteosis como alzamiento de Napoleón sobre un escudo», que se ilustra con las imágenes del alzamiento sobre un escudo y coronación de David, en un códice bizantino del siglo X o la Apoteosis de Napoleón, de Andrea Appiani, una obra de 1808 en el Palazzo Reale de Milán.

En la mencionada Conferencia de la Hertziana de enero de 1929 Aby Warburg había llamado la atención acerca de que: «en los sarcófagos romanos, las figuras trágicas de los mitos griegos tomaron para el cumplimiento de su función funeraria la apariencia de fieros guerreros en el mundo pagano en decadencia, mientras que en el arco de triunfo, los legionarios romanos en victorioso desfile militar hablan a los descendientes no guerreros (de la Edad Media) de actitudes dominadoras».[8] Se trataba, con claridad, de llamar la atención hacia el tema de la subida, la ascensión, la elevación, visto como símbolo de triunfo y dominación, que es uno de los motivos recurrentes de *Mnemosyne.*

La siguiente lámina, la número 8 *(Ascensión hacia el sol)*, se centra en los temas de Faetón, Mitra y Helios, y puede relacionarse con la admiración de Gertrud Bing en torno a la ciudad de Ostia Antica y su *mitraeum*, tal como la recoge en la entrada del *Diario* del 16 de diciembre de 1928. Cuando se comprende la estructura de esta ciudad, dice Gertrud, aparece clara su función. Al observar cómo están colocados los lugares de los mercaderes en torno al Templo de Ceres y al Teatro se comprende la compenetración entre banalidad cotidiana y religión.[9] Se trata de una afirmación interesante para comprender lo que podríamos denominar primeros atisbos de una «iconología de la arquitectura» y del mismo urbanismo. Igualmente llama la atención en esta entrada su interés por el famoso *Mitraeum* de Ostia, que relaciona

7. RIEGL, ALOIS, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn,* Viena, 1901.
8. WARBURG, *Mnemosyne,* p. 180.
9. WARBURG, *Tagebuch,* p. 384.

con los cultos a Helios-Sol y a Faetón, es decir a la iconografía de la Ascensión que estamos tratando, que habría que poner en contacto, dentro de los círculos warburgianos, con los estudios al respecto del historiador de arte austriaco Fritz Saxl (1890-1948), el gran colaborador y continuador de Warburg, y los, tan influyentes en el maestro, de Franz Cumont (1868-1947) y Franz Boll (1867-1924).

No es posible entrar a analizar la totalidad de la riqueza de alusiones a los mitos de ascenso, subida y elevación como expresivos de la idea de triunfo, y de sus implicaciones en el pensamiento de Aby Warburg. Bástenos decir al respecto que los paneles 1 a 7 de *Mnemosyne,* sobre todo los seis primeros, basados en el libro *Sphaera* de Boll, una de las fuentes básicas, como es bien sabido, de *Mnemosyne,* introducen el tema básico de la astrología desde sus orígenes orientales a sus transformaciones en el mundo clásico.[10]

En la lámina 1 *(Proyección del cosmos sobre una parte del cuerpo para hacer vaticinios. Astrología oficial babilonia. Práctica originaria de Oriente)*, centrada en el asunto del Sol como mito esencial a adorar, el rey de Babilonia aparece orando ante una divinidad estelar. En la número 2 *(Representación griega del cosmos. Figuras mitológicas en el firmamento. Apolo. Las musas como acompañantes de Apolo)*, que se articula en torno a las representaciones griegas del cosmos, habría que destacar el tema del Sol como motivo ascendente por antonomasia: el dios sol sale por el mar en un *lekytos* griego del siglo VI, o el mito de Andrómeda liberada por Perseo trasladado al firmamento, sacado de un códice del siglo IX , en el que aparecen Andrómeda-Ceto-Perseo-Equus-Casiopea-Cefeo.

El tema de la apoteosis y la ascensión como símbolo de poder y de victoria permea la casi totalidad de *Mnemosyne* y aparece con fuerza igualmente en las abundantes referencias, situadas al final de la obra, a Rembrandt, cuyos estudios inició estimulado, sin duda, por Fritz Saxl y que dieron como resultado una famosa conferencia pronunciada en mayo de 1926. En ella no sólo planteaba un tema tan esencial para cualquier aproximación a la iconografía del poder como es el del «arte oficial», al que Rembrandt supera en obras como su *Conjura de Claudius Civilis* en lo que se refiere a su desdén por la retórica superficial de otros artistas al servicio de la política, o en su aguafuerte *Medea* en lo que respecta a una presentación banal de los habituales recursos teatrales del barroco. En el artista holandés Aby Warburg veía también un extraordinario intérprete del este tema de «ascensión y caída» como símbolos del poder y de la misma vida que estamos tratando: «El ascenso con Helios hacia el Sol y el descenso con Proserpina a las profundidades son escenas simbólicas de dos estados tan emparejadas en el ciclo de la vida como el aspirar y el espirar».[11]

Pero la culminación de esta imagen de triunfo aparece en el final de la obra, concretamente en la lámina 78 *(Iglesia y Estado. El poder religioso renuncia al poder secular)*, que se centra exclusivamente en los acontecimientos que tuvieron lugar en Roma en febrero y junio de 1929 en

10. Warburg, *Mnemosyne,* pp. 14-28.
11. *Ibidem,* p. 117.

torno a la firma y ratificación de los Pactos de Letrán entre la Iglesia Católica y el Estado italiano, así como de sus ceremonias conmemorativas.

Las entradas del *Diario* reflejan el profundo impacto de estos acontecimientos en Warburg y en Bing. Según ésta última, la fastuosidad con que el sucesor de Cristo se presenta en la tierra hacen palidecer cualquier otra ceremonia secular de la época. El recorrido triunfal del Papa, realizado tan lentamente, representa de un modo insospechado un auténtico renacimiento del paganismo triunfante. Las fisonomías de los monjes presentes en la procesión llegan aquí a su máxima expresión, dice, y entre ellas destaca la pasionalidad indirecta, el ascetismo devoto, la enorme dignidad, la energía trabajada, la sabiduría superior y la profundidad de pensamiento. No se escapó a Bing la importancia de los objetos suntuarios y su referencia a la Antigüedad cuando compara el abanico de plumas de avestruz que flanquea al pontífice y los que se utilizaban en el imperio bizantino.[12]

Sin embargo, el espectáculo más bello para Bing fue el de la luz que atraviesa la vidriera posterior a la berniniana *Cátedra de San Pedro*, perfecta trasposición a imagen de la luz del Espíritu Santo, mientras que Aby no dejó de observar que le hubiera parecido estúpido no conocer, desde su punto de vista de historiador y de psicólogo del símbolo, esta jornada en la plaza de San Pedro.[13]

El carácter circunstancial y vinculado a un acontecimiento concreto al que tuvo la ocasión de asistir como son las ceremonias comentadas no resta un ápice del interés cultural y metodológico de esta lámina 77. Para la comprensión interpretativa e iconológica de la imagen no sólo debemos recurrir a las obras de arte «autónomas» y ni siquiera a las de tipo decorativo, como había dicho en su mencionada conferencia de Roma de 1912: la fiesta, la ceremonia o un determinado acontecimiento adquieren un valor significativo desde el punto de vista de la interpretación cultural del pasado y del presente. Esta había sido una de las lecciones permanentes de Jacob Burckhardt (1818-1897), una de las grandes fuentes inspiradoras desde el punto de vista metodológico y de actitud ante la Historia de Aby Warburg, que había sido perfectamente asimilada por este último.

Por otra parte, la llamada de atención acerca de la diversidad de expresiones y de su profundo significado de los participantes de la procesión, constituye otro de los puntos básicos de la preocupación warburgiana por la imagen, es decir, el tema de su expresividad. Por fin, la imagen de la «misa papal» en la que Pío X aparece elevado en la Silla Gestatoria, flanqueado por los dos abanicos del plumas, no deja de ser otra alusión más al tema del triunfo, concebido como ascenso y elevación, con el Sumo Pontífice elevado sobre un trono portado a mano, de manera similar a las imágenes de *Mnemosyne*, ya comentadas, de la elevación Napoleón o de los vencedores y emperadores romanos sobre escudos.

12. WARBURG, *Tagebuch*, pp. 406-408.
13. *Ibidem*.

Ascensión y caída

Al llegar a Roma en noviembre de 1928 tanto Aby Warburg como Gertrud Bing se sintieron impresionados por la abundancia de techos decorados con frescos, cúpulas ficticiamente abiertas al cielo, casetones pintados, etc., es decir, por el tema de la apertura de espacios a través de la pintura, dedicando una especial atención a las cúpulas con columnas pintadas hacia lo alto que generan una forma espacial que supera la primera y más simple idea de cubrir las cubiertas con techo con casetones.

> El estilo narrativo antiquizante (plástico, *trompe-l'oeil*) se enfrenta a la perspectiva científica que tiende a la abstracción y a la negación de los detalles. Esta lucha se propone un estilo espacial ideal que, como Ud. ha aprendido de Wickhoff... representa un perfeccionamiento del estilo ilusionístico antiguo. Todo ello forma un reticulado espinoso que debemos superar. Según mi opinión, desde siempre, la apertura de un espacio con cúpula con las columnas hacia arriba genera *la* forma que supera al techo con casetones. que siempre permanece como un «tapizado». Se trata de una nueva forma de visión en la cual, por ejemplo, Correggio resuelve una tarea numca solucionada en el techo de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. La estrechez del techo con casetones viene superada solo por Rafael en la Farnesina, mientras que en el Palazzo Farnese Carracci se limita a tapizarla. La mirada hacia lo alto (arte de la distancia) no debe renunciar absolutamente a la fascinación por la pintura (cuadro). Correggio es un desesperado del *savoir-faire,* incapaz de trasladar cualquier cosa, y al que falta la unidad de la escala de su visión interior.[14]

La idea de la superación de los límites, en este caso de los límites arquitectónicos, a través de la ficción de la perspectiva, que Warburg y Bing centraban en las cúpulas de Correggio en Parma y en la Farnesina de Rafael, y que más tarde verán también reflejados en la espectacular apertura al infinito de la *Cátedra de San Pedro* de Bernini, constituye uno de los argumentos básicos del historiador para ejemplificar a través de la imagen el tema de la superación, de la ascensión y, en suma, el de la transgresión liberadora. Pocos días después Aby nos narra una visita de algo más de dos horas, acompañado de Ludwig Justi (1876-1957), al techo de la Capilla Sixtina: «Produce estupefacción –dice– cómo en la representación del alzamiento de la serpiente de bronce el artista alcanzó, con la concentración sacra y solemne sobre el retrato salvífico, a conjurar el caos, la lucha y la caída del pequeño grupo de fieles».[15]

La bipolaridad ascensión y caída, triunfo y depresión, o aspiración y expiración, es, ya lo sabemos, uno de los polos magnéticos de la interpretación global de la imagen que siempre interesó a Aby Warburg, y reaparece con fuerza en su último viaje a Roma y se refleja en las láminas de *Mnemosyne* concebidas en estos meses finales de 1928 y en los comienzos de 1929.

14. *Ibidem,* pp. 338-385.
15. *Ibidem,* p. 394.

Así, el 28 de febrero de este último año Warburg escribía en su diario con su críptico estilo habitual de esta época:

> Lo más importante: el dibujo de Faetonte.
>
> Cuatro dibujos de Miguel Ángel –existentes.
>
> 1. El motivo de la metamorfosis tomado de Ovidio (el álamo sangriento atormenta las Elíades) modificado, pero el efecto perdura como engramma mnémico unido a los estímulos en la fórmula de pathos general de las figuras.
>
> 2. Todo el motivo determina la magia en el esquema completo del Juicio Final.
>
> 2a. De tal forma, unidos la ekfrasis antigua y el Juicio Final en cuanto radicados en la función regresiva del engramma.
>
> Signo invertido: no existen santos en el sarcófago.
>
> (Puede aquí ayudar el «Juicio Final de Hoogewerf?).[16]

Desde este punto de vista llama la atención la lámina 56 del álbum (*Ascensión y caída (Miguel Ángel). Apoteosis de la muerte en la cruz. Juicio Final y caída de Faetón. Atravesando la bóveda)* en la que, junto a imágenes de la Sixtina, se colocan otras de triunfo y apoteosis, reaparece la *Apoteosis de Augusto* en la *Gemma Augustea*, se incluyen otras versiones del Juicio Final, como la de Rubens en la Alte Pinakothek de Munich, así como representaciones de alzamientos en cruz como la del *Martirio de San Felipe* de Filippo Lippi en Santa Maria Novella, que se contrastan con uno de las iconografías clásicas de «ascensión y caída» como es la *Caída de Faetón*, que obsesionó a Miguel Ángel en varios de sus dibujos. El tema de la superación de los límites, pues de eso se trata, se ilustra también con una bóveda con el mismo tema de la *Caída de Faetón* obra de Francesco Caccianiga de 1778, que, a su vez, es un ejemplo de utilización de elementos arquitectónicos y figurativos para mostrar la superación y transgresión de la idea del espacio miguelangelesco hacia el infinito, esta vez en la de Sala de David de la Galleria Borghese en Roma,.

Las láminas anteriores, número 53 (*Musas. Parnaso Celeste y terreno (Rafael). Conexión con Mantegna y Schifanoia. Elevación*) y 54 *(Olimpización junto con la práctica del horóscopo y gobierno del cielo por Dios Padre. (Chigi) Ascensión)*, centrados en los frescos rafaelescos del Vaticano y en los de Farnesina, redondean la compleja imagen de la victoria y el triunfo que, como vemos, va mucho más allá de una reflexión sobre el triunfo político y militar, tal como aparecía en las primeras láminas, para convertirse, como es habitual en Aby Warburg en una complicada idea de la psicología de la imagen en torno a la bipolaridad «ascensión-triunfo/descenso-derrota».

16. *Ibidem*, p. 414.

Inversión energética

La clave de la bipolaridad en la interpretación warburgiana de la imagen y aun de la historia del arte, se encuentra en el concepto de «inversión energética», una de las últimas ideas-fuerza de su autor que no llegó, como tantas otras veces, a expresar y desarrollar en su totalidad, pero que aparece con potencia tras pronunciar en enero de 1929 su conferencia sobre Ghirlandaio en la Biblioteca Hertziana. El concepto se ligaba a su nuevo interés, ahora casi obsesivo, por Edouard Manet y su *Le déjeneur su l herbe* de 1868.

Gustav Pauli (1866-1938) se dio cuenta por primera vez que el grupo central de la pintura del francés procedía del grupo de dioses ríos de una estampa de Marcantonio Raimondi, fechada hacia 1530, cuya escena principal figuraba *El Juicio de Paris*. Pero fue Aby Warburg el que sacó las mayores consecuencias de este descubrimiento.

En la lámina 55 (situada entre las ya comentadas sobre los temas de la «elevación» y la «ascensión», y la de «ascensióm y caída» con los dibujos miguelangelescos de Faetón) se trata el tema con amplitud (*Juicio de Paris sin ascensión. Según el sarcófago: Peruzzi y Marcantonio Raimondi. Ascensión y descenso. Narcisismo* [*sic*]. *Plein air con sustitiución del Olimpo. Préstamo Manet-Carracci. Pareja paseando*).

El primer gran desarrollo de la idea se encuentra en la conferencia sobre Manet en cuya complejidad no podemos entrar ahora. Sí indicaremos, sin embargo, cómo en diversas anotaciones del *Diario*, aparecen ya atisbos del concepto de «inversión enrgética» con el que Warburg trataba de interpretar la utilización por parte de Manet de la iconografía del Juicio de Paris, privándole de cualquier referencia sobrenatural y divina, sobre todo de la alusión a la apoteosis y ascensión, para centrarse en el aspecto «depresivo», pegado a la tierra de los dioses ríos reclinados sobre el suelo, trasmutados por el pintor en burgueses parisinos de mediados del siglo XIX. Un motivo, este del personaje tendido en el suelo, que siempre había obsesionado a Warburg desde su antigua conferencia sobre Alberto Durero de 1905[17] y que volvía a observar en el personaje violentamente caído en el primer término del rafaelesco fresco vaticano de *La expulsión de Heliodoro.*

En marzo de 1929 Warburg afirma que el intensísimo trabajo sobre Manet le permitía demostrar finalmente en un solo trazo la relación entre la Antigüedad olímpica y la demoniaca en sus funciones diferenciadas. Es decir, con este estudio tardío parecía estar llegando, por medio del estudio de un grabado con el Juicio de Paris, de un sarcófago antiguo con el mismo tema, y con su utilización parcial por Manet, a la deseada, e inalcanzable, síntesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco que había caracterizado su investigación y su vida.[18]

El mismo día 28 de marzo de 1929 escribía estas crípticas palabras: «Déjeneur sur l'herbe: la catarsis de la acidia gracias al Erídano reformado, decano de Saturno».[19] El 2 de abril

17. WARBURG, «Durero y la Antigüedad italiana» en WARBURG, *El Renacimiento del paganismo...*, pp. 401-407.
18. WARBURG, *Tagebuch*, pp. 428-429.
19. *Ibidem.*

decía: «El trabajo sobre Manet: estancamiento solo aparente. Formación del valor de la expresión, polaridad del problema energético. Ménade, de cazadora de cabezas hasta la pensativa divinidad fluvial. En el fondo, esquizofrenia en el espejo del desarrollo estilístico. Polaridad maníaco-depresiva...».[20]

El 5 de abril de 1929 escribía:

> Los dos polos extremos del carácter: la expresión y el desconcierto pasional, están, en su forma de comunicación gestual, igualmente influidos por las pre-acuñaciones de la Antigüedad recuperada en la época del Renacimiento europeo. La oscilación entre estos dos dinámicos polos opuestos es el proceso de base en la puesta en valor de la expresión energética en la cultura del Renacimiento europeo. La conciencia de haber heredado máximas improntas mnémicas (engrammas) hace así que estas últimas sean transmitidas sin control en la dirección de la emotividad en cuando experiencias de las tensiones energéticas. Una contigüidad no polarizada puede funcionar también como continuidad. La interpretación energéticamente modificada: involucración protectora.[21]

Y el 28 de marzo, continuando las ideas de las frases anteriormente transcritas, escribía una de sus afirmaciones más dramáticas y elocuentes tanto referidas a su estado de ánimo general, como cuanto al papel que cumplen las imágenes, en este caso el cuadro de Manet, al servicio de la mediación interpretativa entre la persona y el historiador: «Tal vez –dice– al adoptar mi aspecto de historiador de la psique me parece, con un reflejo autobiográfico, querer manifestar en el mundo figurativo la esquizofrenia de Occidente; por un lado, la ninfa estática (maníaca) y por el otro, la divinidad fluvial en forma de luto (deprimido) como dos polos entre los cuales la persona sensible busca la creación del estilo. El viejo juego del contraste: *vita* activa y *vita* contemplativa».[22]

20. *Ibidem,* p. 429.
21. *Ibidem,* p. 431
22. *Ibidem,* p.429.

PONENCIAS

El poder delegado: espacio público y edilicia civil en las ciudades del rey durante el Renacimiento. Aspectos legales y normativos

Miguel A. Castillo Oreja
Universidad Complutense de Madrid

El crecimiento de los centros urbanos en Castilla durante el Renacimiento respondió a un proceso lento y acumulativo, de especial interés para el conocimiento del urbanismo español de la Edad Moderna, vertebrado por dos líneas de actuación diferentes, pero complementarias: la práctica edilicia basada en una política constructiva de dotaciones, equipamientos e infraestructuras, imprescindibles para el normal desarrollo de la vida urbana, de acuerdo con las necesidades que se plantean en el Mundo moderno; y el desarrollo de un marco legislativo que facilitó esta tarea asegurando, además, la intervención del rey en esta faceta de la administración municipal, mediante el procedimiento de delegar su poder en un importante cargo nombrado por la Corona. El primer tipo de actuaciones estaba avalado por los textos de las autoridades de la Antigüedad clásica y los tratados de arquitectura sancionados por la cultura del Humanismo; el segundo, se impuso por las carencias que sobre el particular presentaban los textos legislativos medievales vigentes, en atención al interés que la monarquía puso desde finales del siglo XV para disponer de un corpus legislativo que reflejara los aspectos específicos de la administración municipal propia de un Estado moderno.

Basta analizar los textos jurídicos más importantes de la Edad Media para apreciar el carácter escueto y diferenciado de sus leyes, respecto a las normas sancionadas por la Monarquía castellana a partir del reinado de los Reyes Católicos. Por su extensión, carácter y afán com-

Fig. 1. Granada 1563, Georg Braun Hoefnagel y Frauz Hogenberg, *Civitatis orbis terrarum, Liber I,* 1572

pilador, el más importante texto legal de la Historia del Derecho hispánico fue hasta entonces, sin duda, *Las Partidas* de Alfonso X, el Sabio. En la Partida VII, referente a «la Justicia, e como se ha de fazer ordenadamente en cada logar...», en su título XXXII, donde se plantean la mayoría de los aspectos que nos ocupan, se consignan los problemas legales derivados del ejercicio de los derechos individuales de propiedad en el ámbito de la ciudad, entendiendo esta como «todo lugar que es cercado de los muros, con sus arravales, e con los edificios que contienen en ellos».[1] Las murallas, y no sus fueros y privilegios, confirman el carácter de símbolo de la ciudad medieval referido a su poder en el territorio y a la libertad que gozaban sus habitantes, frente a otros poderes exteriores, ajenos y hostiles. La orientación del texto se dirige a resolver ordenadamente los conflictos generados por el crecimiento de la ciudad entre los intereses privados y la utilidad pública. Sin embargo, a pesar de tratar diversos temas de calado urbanístico, como la conservación, reparación y régimen específico de las murallas de villas y lugares,[2] el tratamiento de los espacios urbanos comunes como las calles y plazas pú-

1. Esta definición aparece en un título posterior, para aclarar el término como si se tratase de alguna de «las palabras escuras» (Partida VII, Título XXXIII, Ley VI).
2. «Desembargadas e libres deven ser las carreras que son cerca de los muros de las villas, e de las ciudades, e de los castillos, de manera que no deben fazer casa, nin otro edificio que los embarge, nin se arrime a ellos. E si por aventura alguno quisiesse y facer casa de nuevo debe dexar espacio de quince pies entre el edificio que faze, e el muro de la villa e del castillo. E esto tuvieron por bien los sabios Antiguos por dos razones: La una, porque desembargadamente puedan los omes acorrer e guardar los muros de la villa en tiempo de guerra. E la otra, porque de la allegança de las casas non viniese a la villa o al castillo daño ni traición» (Partida III, Título XXXII, Ley XX).

blicas, o la importancia de la conservación y reparo de las incipientes redes de abastecimiento de agua o de saneamiento, al legislador no le preocupa, como después lo haría en el Mundo moderno, el crecimiento y las necesidades políticas y funcionales de los núcleos urbanos, ni establece entre sus objetivos una intervención directa sobre los mismos mediante el poder delegado de la autoridad real.[3]

De ahí la importancia que adquieren en las dos últimas décadas del siglo XV el desarrollo de un marco legislativo específico, orientado a resolver eficazmente el necesario crecimiento físico, económico y jurídico de las poblaciones y centros urbanos, con el objetivo prioritario de afianzar el poder del rey en una administración municipal, propia de un Estado moderno. No obstante, desde hace tiempo, los temas jurídicos se han considerado un importante aspecto cuando se trata de historiar el fenómeno del urbanismo occidental, sobre todo en las edades Moderna y Contemporánea.[4]

En el periodo que nos ocupa se impone esta evidencia, sobre todo en las primeras etapas del mismo. El punto de inflexión de este proceso se sitúa en las cortes de Toledo, convocadas en 1480 para nombrar heredero de las corona al príncipe Don Juan, que supusieron la definitiva consolidación y legitimación en el poder de los Reyes Católicos. Con relación al nuevo papel que iban a asumir las ciudades en el nuevo Estado, significó el afianzamiento del poder real sobre los municipios y sus instituciones de gobierno, con la imposición generalizada de la figura del corregidor, que ejercía el poder delegado de los monarcas en las poblaciones, villas y ciudades de realengo; cargo, que a imitación de ellas, se impuso más adelante en ciudades de diferente jurisdicción. De la importancia de este oficio da cuenta el cronista Hernando del Pulgar al informarnos como «el Rey e la Reyna acordaron en aquel año de enviar corregidores a todas las ciudades e villas de todos sus reynos donde no los habían puesto».[5] Paralelamente, los ámbitos de actuación de la política municipal quedaron definidos y delimitados con mayor extensión y más precisión que en el pasado, en la recopilación legislativa que se ordenó a Alonso Díaz de Montalvo y, sobre todo, en la redacción de nuevas leyes y ordenanzas específicas sobre el tema; actividad normativa que experimentó un progresivo incremento en el Renacimiento hispánico.[6]

El Ordenamiento de Montalvo, publicado por primera vez en 1484 con el título de *Ordenanzas Reales de Castilla*, es un conjunto de leyes basado en disposiciones reales tomadas de

3. PÉREZ PRENDES, J. M., «La obra jurídica de Alfonso X el Sabio», en *Alfonso X*, Toledo, 1984, pp. 49-62.
4. Entre las disciplinas que fundamentan el estudio del urbanismo, la Historia del Derecho ocupa, en la relación establecida por Braunfels, el tercer lugar (BRAUNFELS, W., *Urbanismo occidental*, Madrid, 1983, p. 340).
5. PULGAR, HERNANDO DEL, *Crónica de los Reyes Católicos*, Madrid, 1943, p. 423.
6. Sobre la importancia de las ordenanzas municipales en este periodo: MIGUEL ÁNGEL LADERO QUESADA, y GALÁN PARRA, ISABEL, «Las ordenanzas locales en la corona de Castilla como fuente histórica y tema de investigación (siglos XIII a XVIII)», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 1982, I, pp. 221-243; LADERO QUESADA, MIGUEL ÁNGEL, «Ordenanzas locales en la Corona de Castilla», *Revista de Historia Jerónimo de Zurita*, 2004, 78-79, pp. 29-48.

Las Partidas[7] y parte del *Fuero Real,*[8] además de los ordenamientos de sancionados por las Cortes a partir del Ordenamiento de Alcalá, de 1348.[9] Después de la edición de 1490 y hasta muy entrado el siglo XVI fue conocida la obra como *Ordenanzas reales de Castilla...*[10] Inmediatamente cuestionada por las omisiones, mutilaciones e interpretaciones personales de sus fuentes, «corruptas y no bien sacadas», según una petición de las Cortes de 1523, fue, no obstante, el primer intento racionalizador de poner orden en la copiosa legislación castellana, y aunque no consta que el texto fuera sancionado por los reyes, la obra, reeditada más de treinta veces, fue utilizada como libro de consulta por juristas, jueces, corregidores y oficiales municipales y conservada en algunos concejos castellanos por orden de los monarcas, hasta ser definitivamente desplazada por la *Nueva Recopilación* de 1567.

Sólo una muestra de cómo se refleja en la compilación de Montalvo, la casuística referente a uno de los tipos dotacionales más importantes del Renacimiento castellano: los ayuntamientos.

> Ennoblescense las Ciudades y Villas en tener casas grandes y bien hechas en que hagan sus Ayuntamientos y Concejos, y en que se ayunten las Justicias, y Regidores, y Oficiales a entender en las cosas cumplideras a la república que han de governar. Por ende mandamos a todas las Justicias y Regidores de las Ciudades y Villas de nuestra Corona Real, y a cada una de ellas que no tienen casa publica de Cabildo o Ayuntamiento para se ayuntar, que dentro de dos años primeros siguientes, contados desde el dia que estas nuestras leyes sean publicadas y pregonadas a veinte y ocho dias del mes de Mayo, del Año de ochenta años, cada una de las dichas Ciudades y Villas hagan su casa de Ayuntamiento y Cabildo donde se ayunten; so pena que en la Ciudad o Villa donde no se ficiere dentro del dicho termino, que dende en adelante los dichos Oficiales hayan perdido y pierdan los oficios de justicias y regimientos que tienen.[11]

7. La obra jurídica de mayor valor de Alonso Díaz de Montalvo fue, sin duda, su edición de *Las Partidas* (Sevilla, 1491). Reeditada con glosas del autor, en Venecia, en 1501, fue tenida como texto preceptivo en las sucesivas ediciones, hasta la última de León, Francia, de 1550. En 1555, perdió el favor oficial en beneficio de una edición más actual del texto alfonsí, glosada por el jurista Gregorio López.
8. *Fuero Real de España: diligentemente hecho por el noble Rey don Alfonso X. estofado por el egregio doctor Alonso Diaz de Montalvo...* [existen varias ediciones, algunas sin lugar, ni año: 1533,1541,1543, 1569].
9. María e Izquierdo, María José, *Las fuentes del ordenamiento de Montalvo,* Madrid, 2004; Pérez Prendes, J. M., *El trabajo de un legislador cortesano: Alonso Díaz de Montalvo,* Madrid, Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, 2005.
10. *Ordenças reales de Castilla: por las quales primeramente se han de librar todos los pleytos ciuiles y criminales y los que por ellas no se fallaren determinados se han de librar por las otras leyes y fueros y derechos. Emprimido en la muy noble cibdad de Seuilla: por Jacobo Cronberguer, 1508.*
11. Díaz de Montalvo, Alfonso, *Ordenanzas Reales de Castilla, por mandado de los muy altos, y muy poderosos, serenissimos, y catholicos principes, rey don Fernando, y reyna doña Isabel nuestros señores, recopiladas, y compuestas por el Doctor Alphonso Diaz de Montalvo, oydor de su audiencia, y su referendario, y de su consejo,* en *Los códigos españoles concordados y anotados,* Madrid, 1872, t. VI, p. 485, cit. por Gordo Peláez, L. J., *Equipamientos y edificios municipales en la Corona de Castilla en el Siglo XVI,* Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Tesis Doctoral, Madrid, 2009. Desde la publicación de los ya clásicas obras de Lampérez y Romea, Vicente, *Las ciudades españolas y su arquitectura municipal al finalizar la Edad Media,* Madrid, 1917 y *La arquitectura civil española desde el siglo I hasta el XVIII,* Madrid, 1922. El trabajo de L. J. Gordo Peláez es el más reciente y exhaustivo estudio de conjunto sobre este tema.

Por su significación para el desarrollo normativo futuro, mayor utilidad tienen para nuestro trabajo las *Ordenanzas para la gobernación y repartimiento...*, otorgadas por los Reyes Católicos a la ciudad de Málaga en 1489, adoptadas posteriormente, en términos similares, por otras poblaciones y ciudades andaluzas del antiguo reino nazarí como Loja,[12] Almería, Vélez-Málaga y Almuñécar, fundamento del *Fuero de Baza,*[13] sancionado por los monarcas en 1494, y por su carácter normativo, precedente de la Real Pragmática de 9 de junio sobre *Capítulos para corregidores,* de especial importancia para el tema que tratamos. Este último texto jurídico define con precisión la importante figura del corregidor castellano, que ejercerá el poder delegado del monarca en las ciudades de realengo, y establece las obligaciones del cargo y sus funciones en relación con una gran variedad de aspectos vinculados con la edilicia civil. Es más, como garante de la correcta aplicación de la normativa emanada de la corona respecto a la organización municipal, entre sus atribuciones competenciales más importantes estaba la de definir una adecuada política constructiva de dotaciones, equipamientos y obras públicas dirigida al bien común.[14] El texto no ofrece dudas sobre el poder delegado del rey ejercido por los corregidores u otros funcionarios de la Corona:

> Primeramente mandamos, que todos los que hovieren de ir a qualesquier Ciudades, o Villas, o Provincias, o Merindades, o Partidos de nuestros Reynos, por nuestros assistentes, o Gobernadores, o Corregidores, miren bien todas las cosas, que les mandamos en la Carta de poder que llevan, y aquellas executen, y cumplan, según que por ellas le fuere mandado; y que durante el tiempo que tuvieren el oficio que les es encomendado usen de él bien, fiel, y derechamente, guardando nuestro servicio, y el bien común de la tierra que llevaren en encargo, y el derecho a las Partes.[15]

Entre sus importantes atribuciones estaban las de mantener, enmendar y proceder a la redacción de las ordenanzas municipales, imprescindibles para el normal desarrollo de la vida municipal, donde a partir de estas fechas quedaban debidamente reguladas muchas de las iniciativas orientadas a mejorar las dotaciones y edificios del común y las normas más elementales de policía urbana:

> Que vean las Ordenanzas de la dicha Ciudad, o Villa, o Partido que fueren a su cargo, y las que fueren buenas las guardará y hará guardar; y si viere que algunas Ordenanzas se deben enmendar, y hacer de nuevo, las hará,

12. *Ordenanzas de Loja,* edición de RAMOS BOSSINI, FRANCISCO, Granada, 1981.
13. *Fuero de Baza*, estudio y trascripción de MORENO CASADO, JOSÉ, Granada, 1968.
14. *Capitulos para corregidores. Capitulos hechos por el Rey e la Reyna nuestros señores. En los quales contienen las cosas que an de guardar e cumplir los gobernadores, asistentes, corregidores, juezes de residencia e alcaldes de las ciudades, villas e lugares de sus reynos e señorios, hechos en la muy noble e leal ciudad de Seuilla, a IX de junio de M. y D.* Estas instrucciones dirigidas a los funcionarios de la corona fueron incorporadas por el jurista Alonso de Villadiego Vascuñana y Montoya en su obra *Instrvccion política y practica Judicial, conforme al estilo de los Consejos, Audiencias y Tribunales de Corte, y otros ordinarios del Reyno,* Madrid, Juan de la Cuesta, 1617, ff.79r.-86v. (Citado por GORDO PELÁEZ, L. J., *op. cit.*)
15. Cit. por GONZÁLEZ ALONSO, BENJAMÍN, *El corregidor castellano (1348-1808),* Madrid, 1970, p. 299.

con recuerdo del Regimiento, mirando mucho en las que tocaren a la elección de los oficios, para que se elijan justamente, e sin parcialidad; e ansimismo a las que conciernen al bien común[16]

El texto de los *Capítulos para corregidores* recoge determinadas instrucciones sobre la participación activa de estos funcionarios reales con respecto a diversos temas referidos a la mejora del sistema de comunicaciones, dotaciones públicas, habitabilidad y embellecimiento de las ciudades castellanas. Sobre estos aspectos su labor consistía principalmente en que se organizaran eficazmente las redes de abastecimiento públicos, la limpieza y saneamiento urbano, tanto de la red viaria como de los edificios dotacionales del común, y la construcción de una gran variedad de tipos de edificios municipales, imprescindibles para el gobierno municipal, la administración de justicia y las actividades ciudadanas anteriormente descritas.[17] Estas instrucciones, sancionadas para su aplicación en todas las ciudades del rey, eran, desde años antes, norma de obligado cumplimiento para estos funcionarios de la Corona en algunas de las ciudades del reino, como lo confirman algunos textos legales.[18] Lo que no ofrece duda, es que a partir de la Real Pragmática de 1500, se convierten en norma común para todos los consistorios y la propia práctica administrativa y edilicia en las más importantes ciudades castellanas. Ello explica que aparezca ya perfectamente definido en la primera edición de la *Politica para Corregidores y señores de vasallos* del afamado jurista Jerónimo Castillo de Bovadilla, letrado de las Cortes, fiscal en la Chancillería de Valladolid y corregidor de Guadalajara y Soria, donde edificó sus casas consistoriales y otros edificios dotacionales:[19]

Que mayor bien puede el Corregidor hazer al pueblo, ni en que puede ganar más honra, que en reparar el muro que se cae con el qual se han defender de sus enemigos [...], alçar la puente que se quebró, por do han de passar seguros del peligro de las aguas; hazer calçada en el pueblo, o en el camino, con que se escusen los atolladeros, y aya limpieza; hazer, o alçar la casa del juzgado público con sumtuosidad, según Vitruvio, para que en aquel lugar mejor se oyan y despachen los negocios; y la casa de la justicia junta con él, y con la cárcel y ayuntamiento y plaça; porque no es bien que el Corregidor more sino en el palacio público; porque no deve tomar ni ocupar

16. González Alonso, Benjamín, *op. cit.*, p. 303.
17. «Que vea como estan reparadas las cercas e muros, e cavas, e las puentes, e los pontones, e alcantarillas, e las calçadas en los lugares donde fueren menester, e todos los otros edificios, e obras públicas, e sino estovieren reparadas, den orden como se repare con toda diligencia» (cit. por González Alonso, Benjamín, *op. cit.,* 1970, p. 304).
18. Cuando Pedro de Lodeña fue nombrado corregidor de Oviedo en 1498, recibió de los Reyes Católicos un «pliego de capítulos» en los que se señalaban sus funciones y obligaciones del cargo para que pudiera cumplir bien con su cometido. Entre otras medidas se le ordenaba «que revise las ordenanzas y vea si hay casa de concejo y prisiones; que mande construir una arca para los privilegios; [...] que cuide de la conservacion de las cercas, muros, cabas, puentes, pontones, almojarifazgos, castilleria, borras, asadura y otras imposiciones; [...] que visite los mojones; no consienta juegos vedados; cuide de las obras públicas, tome cuentas» (Sangrador y Vítores, M., *Historia de la Administración de Justicia y del antiguo Gobierno del Principado de Asturias y colección de sus Fueros, Cartas pueblas, y antiguas Ordenanzas,* Oviedo, 1866, pp. 137-139 (cit. por Gordo Peláez, , L. J., *op. cit.*)).
19. Castillo de Bovadilla, Jerónimo, *Política para Corregidores y señores de vassallos, en tiempo de paz y de gverra. Y para Iuezes Ecclesiásticos y Seglares, y de Sacas, Aduanas, y de Residencias, y sus Oficiales: y para Regidores, y Abogados: y del valor de los Corregimientos, y Gouiernos Realengos, y de las Órdenes,* En Madrid: Por Luis Sanchez: MDXCVII. Se cita por la edición de Amberes, 1704, t. II, lib. III, cap. IV, p. 70 (ed. facs. Madrid, 1978).

> las casas de los súbditos, ni según Platón ni Aristóteles, bivir apartado de la cárcel y audiencias, y de la plaça; que mayor utilidad que reparar los conductos de las fuentes, y las albercas, y las acequias que riegan las heredades, las corrientes de los ríos, desaguar los campos cenagosos, para que se puedan cultivar, y los caminos reales para que se puedan andar, los puertos, las cárceles, las alhóndigas, y los otros alholies de pan del pósito, las casas de Cabildo, las carnicerías, las pescaderías, las panaderías; hazer quitar los saledizos, que son cubiertas de ladrones, y afean la ciudad; aclarar algunos passos de los montes y selvas peligrosos para los pasajeros. Que mayor utilidad que ensanchar, si es posible, las calles, y las plaças, según la grandeza y riqueza de la ciudad, y acabar y reparar todos los otros edificios comunes que se hizieron, o començaron con gastos y expensas de los propios del concejo, o del común de ciudad y tierra.[20]

Como se puede apreciar en el texto precedente, Castillo de Bovadilla, por su formación y experiencia en el cargo, logró sintetizar de forma magistral las obligaciones, funciones y criterios de actuación, que a su juicio correspondían a este funcionario regio y a otros jueces, autoridades y oficiales municipales en el desempeño de su empleo. Publicada por vez primera en Madrid, en 1597, esta obra fue uno de los más completos repertorios de ciencia política,

Quinta partida.

Titolo .IIII. Delas

Fig. 2. Una página de la Quinta partida de la edición de Alfonso de Montalvo de las Partidas de Alfonso X (en León, Francia, 1550)

20. Castillo de Bovadilla, Jerónimo, *op. cit.*, pp. 75-76.

Fig. 3. Portada de los Capítulos de Corregidores (Sevilla, 1500)

objeto de varias ediciones durante los siglos XVII y XVIII, lo que ratifica su utilidad a lo largo de la Edad Moderna, tanto por su carácter instrumental, como por su rechazo de las disquisiciones abstractas propias de esa disciplina. Los temas referentes al gobierno municipal, el abastecimiento de las ciudades, el impulso de la edilicia municipal y el fomento de las obras públicas se desarrollan por extenso, con carácter eminentemente práctico, en varios capítulos de la misma.[21]

Con referencia a estos aspectos urbanísticos y constructivos, la actividad legislativa no se interrumpió después de la publicación de los *Capítulos para corregidores.* Desde entonces, hasta

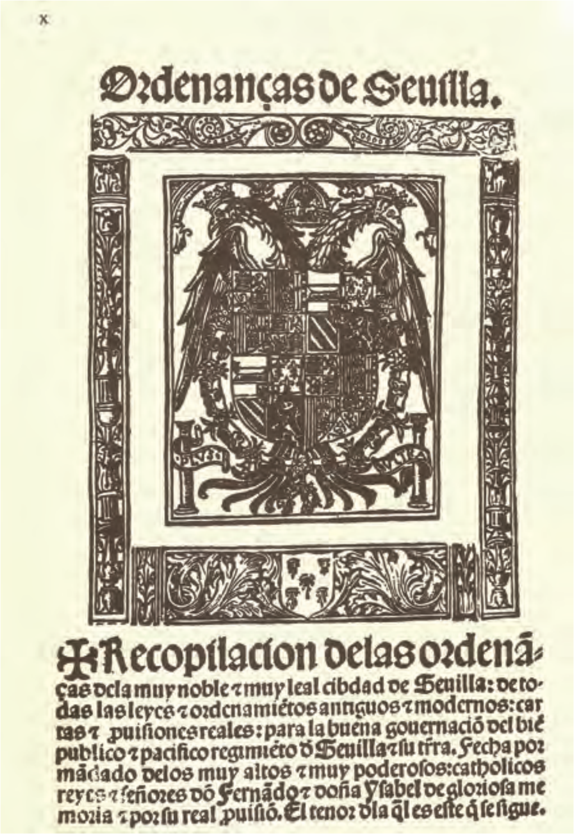
21. Elías de Tejada Spínola, Francisco, *Gerónimo Castillo de Bovadilla*, Madrid, 1939, pp. 11-20; Tomás y Valiente, Francisco, «Castillo de Bobadilla (c. 1547-c. 1605). Semblanza personal y profesional de un juez del Antiguo Régimen», *Anuario de historia del derecho español*, 1975, 45, pp. 159-232 y *Gobierno e instituciones en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, 1982, pp. 179-251; Fraile, Pedro, *La otra ciudad del rey. Ciencia de policía y organización urbana en España*, Madrid, 1997, pp. 29-41; Labrada Rubio, Valle, *Filosofía jurídica y política de Jerónimo Castillo de Bovadilla*, Ediciones de la Univ. de Navarra, 1999; González Alonso, Benjamín, «Monarquía, ciudades, corregidores (Castilla. 1480-1523)», en Belenguer Cebriá, E., (coord.), *Congreso Internacional de la Unión de coronas al Imperio de Carlos V*, Barcelona, 2001, vol. I.

22. *Recopilación de las Leyes destos Reynos, hecha por mandado dela Majestad Católica del rey don Philippe Segundo nuestro Señor... Impresso en Alcala de Henares, en casa de Andres de Angulo año 1567.*

la publicación de la *Nueva recopilación* en 1567,[22] numerosas provisiones y reales órdenes salieron de la cancillería real, afectando a temas de muy diferente calado. Unas de vital importancia, como la provisión por la que se obliga a los ayuntamientos a contar con un arca para la custodia de la documentación municipal,[23] origen de los archivos locales, piezas capitales para la investigación de cualquier actividad de los consistorios durante este periodo, o la referentes al procedimiento para la redacción de las ordenanzas municipales en el reinado del emperador Carlos.[24] Otras, aunque inspiradas en criterios de la época, fundamentadas en las autoridades de la Antigüedad clásica o en los tratados contemporáneos de arquitectura, planteaban ciertos asuntos con un carácter excesivamente genérico, ajeno a la claridad y precisión terminológica de un texto normativo. Tal es el caso de la Real Cédula de Carlos I, de 28 de junio de 1530, que propone la necesidad de que las ciudades dispongan de calles «alegres y limpias» donde pueda entrar «el sol y la claridad».[25]

El afán normativo de la administración durante el reinado de Felipe II, además del corpus ya referido de la *Nueva recopilación,* con otra edición antes de acabar el siglo (Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Liquerica, 1581), se refleja en textos reguladores de algunas actividades ciudadanas, creadoras de espacios urbanos especializados, aunque muchos de estos se puedan considerar *espacios de segregación*. Diferentes tipos de fábricas –a veces verdaderos conjuntos de edificios– destinados a cumplir con una función especializada como cárceles, hospitales, hospicios, lazaretos o mancebías, generadoras de nuevos espacios urbanos como medio de control de amplios sectores sociales, requerían una estricta y eficaz regulación. Muchos son los ejemplos que podríamos traer a colación en este periodo para explicar la relación ente textos legales y normativos y el fomento de la edilicia municipal sectorializada y el crecimiento del espacio público a partir de estos nuevos modelos constructivos en las ciudades españolas del Renacimiento. No cabe duda de que la reducción hospitalaria programada por Felipe II está en correspondencia con la evolución de un tipo asistencial anclado, hasta entonces, en la mayoría más cualificada de los casos, en modelos foráneos ensayados a principio del siglo.[26] La regu-

23. Provisión de 3 de septiembre de 1501 sancionada por los Reyes Católicos, recogida en el *Libro en que están copiladas algunas bullas de nuestro muy sancto padre concedidas en favor de la jurisdición real de sus altezas, e todas las pragmáticas que están fechas para la buena governación del reino: Alcalá de Henares, 1503,* ff. 127r-128r (ed. facs.: Madrid, 1973).
24. En 1539, el Emperador mandaba «... *que cada una y quando que a las justicias de las ciudades y villas pareciere que conuiene fazer algunas ordenanças para la buena gouernación, antes y primero reciban información de las partes a quien tocaren, si son vtiles y necessarias y conuenientes, y la embien al nuestro Consejo con las contradiciones que ouiere y las dichas ordenanças, para que allí se prouea lo que se deua mandar, guardar o confirmar»* (*Recopilacion de las Leyes destos Reynos...*; citamos por la edición de 1640, lib. VII, título I, ley, VIII, f. 199v.).
25. *Recopilación de las Leyes destos Reynos...,* Libro VII, Título XXXIV, Ley III.
26. Sobre los tipos asistenciales y su importancia en las ciudades de la Edad Moderna: CASTILLO OREJA, MIGUEL ÁNGEL y GONZÁLEZ GARCÍA, JUAN LUIS, «La mirada del testigo: Otra visión española de la Lisboa *quinhentista* y del Hospital Real de Todos-os-Santos», en *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia,* 1998, I, pp. 91-125; y CASTILLO OREJA, MIGUEL ÁNGEL, «Dos proyectos de intervención urbana para dos capitales del Renacimiento: Madrid (h. 1566) y Lisboa (1571)», en MARTÍNEZ RUIZ, E. (dir.), *Madrid, Felipe II y las ciudades de la monarquía,* vol. II: *Capitalismo y economía,* Madrid, 2000, pp. 237-239.


Ordenanças de Seuilla.

Recopilacion delas ordenā-
ças dela muy noble τ muy leal cibdad de Seuilla: de to-
das las leyes τ ordenamiētos antiguos τ modernos: car
tas τ puisiones reales: para la buena gouernaciō del biē
publico τ pacifico regimiēto d̄ Seuilla τ su trra. Fecha por
mādado delos muy altos τ muy poderosos: catholicos
reyes τ señores dō Fernādo τ doña Ysabel de gloriosa me
moria τ por su real puisiō. El tenor dla ql es este q̄ se sigue.

Fig. 4. Portada de la *Recopilación de las ordenanças de la muy noble cibdad de Sevilla...* (Sevilla, 1527)

lación de la mancebía de Sevilla de 1571 y su repercusión en otras ciudades de la corona, refuerza la importancia que el poder daba al control de estos espacios segregados: tras ser revisadas por el Consejo Real y confirmadas por el rey, las ordenanzas de la mancebía de la ciudad hispalense sirvieron de modelo para la normas que debían cumplirse en «Toledo, Granada, Ezija, como en todas las otras ciudades, villas y lugares de los nuestros reynos y señoríos».[27]

El crecimiento espontáneo, rápido y descontrolado de algunos núcleos urbanos, al no ir acompasado por un racional programa de reformas, se tradujo en un cúmulo de problemas urbanísticos de difícil solución. El caso de Madrid, capital de la Monarquía hispánica desde 1561, es paradigmático al respecto. Aunque en el reinado del emperador Carlos se había emprendido una serie de intervenciones, dando comienzo a un tímido proceso de regularización del viario y de cualificación parcial de algunos lugares de su parcelario, no fue hasta la década de 1570 cuando comenzaron a materializarse un conjunto de iniciativas, aparentemente co-

27. *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial villa de Toledo* (edición de Antonio Martín Gamero, Toledo, Imprenta de José de Cea, 1858, p. 150). Vizuete Mendoza, J. C., «Mancebía y casas de recogida en el Toledo del Siglo de Oro», en Villena Espinosa, R. (coord.), *Ensayos humanísticos: homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*, Cuenca, 1997, pp. 489-504.

ordinadas, recogidas en su mayoría en un memorial de obras dirigido a Felipe II.[28] Al intento de solucionar algunos de los graves problemas planteados por el rápido y desordenado crecimiento de la urbe responden la mayoría de los artículos de las *Ordenanzas de la villa de Madrid* de1585, algunas de las competencias asumidas por la Junta de Policía de la villa, creada en 1590, y la mayoría de las disposiciones del *Bando general de Policía* del año siguiente,[29] cuya aplicación originó graves problemas de orden público, referidos por Cabrera de Córdoba.[30] Estas normas debieron de aplicarse muy tímidamente y poco resolvieron respecto a los problemas que las originaron, a tenor del discurso contenido en el *Pregón general para el buen gobierno*

POLITICA PARA CORREGIDORES Y SEÑORES DE VASSALLOS, EN TIEMPO DE PAZ Y DE GVERRA, Y para Iuezes Ecclesiasticos y Seglares, y de Sacas, Aduanas, y de Residencias, y sus Oficiales: y para Regidores, y Abogados: y del valor de los Corregimientos, y Gouiernos Realengos, y de las Ordenes.

SEGVNDO TOMO.

AVTOR EL LICENCIADO CASTILLO DE Bouadilla, Abogado en los Consejos del Rey don Felipe II. nuestro señor.

DIRIGIDA AL MVY ALTO Y MVY PODEROSO Catolico Principe de las Españas, y del nueuo mundo, don Felipe nuestro señor.

Con priuilegio, En Madrid, Por Luis Sanchez: Año M.D.XCVII.

Fig. 5. *Política para corregidores...* de Jerónimo Castillo de Bovadilla. Portada de la primera edición (en Madrid, por Luis Sánchez, Año de MDXCVII)

28. Castillo Oreja, Miguel Ángel, *Madrid en la política urbanística de Felipe II: El memorial de obras de la villa (ca. 1566),* Madrid, Ayuntamiento de Madrid – Instituto de Estudios Madrileños, 1999.
29. Iñíguez Almech, F., «Límites y ordenanzas de 1567 para la villa de Madrid», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid,* año XXIV, 1955, 69, pp. 3 y ss. González de Amezúa, A., «Las primeras ordenanzas municipales de la villa y corte de Madrid», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid,* año III 1926, 12, pp. 401 y ss. y «El Bando de Policía de 1591 y el Pregón General de 1613 para la villa de Madrid», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid,* año X, 1933, 38, pp. 141 y ss.
30. Cabrera de Córdoba, Juan, *Historia de Felipe II,* Madrid, 1876-1877, tom. III, p. 472.

de la villa de Madrid, publicado por sus alcaldes de Casa y Corte en 1613, donde se insiste básicamente en los mismos problemas.[31]

El carácter ordenancista de la administración municipal en la España Moderna tiene en la redacción, custodia y aplicación de las *Ordenanzas municipales* la expresión más práctica de la intervención real en los consistorios, de la relativa capacidad administrativa de los ayuntamientos y de la participación activa de los oficios –regidores, jurados y, sobre todo, corregidores– que ostentaban el poder delegado de los monarcas.

Durante la Edad Media los fueros habían recogido un conjunto de normas y de disposiciones legales de carácter genérico, de aplicación tanto en las villas y ciudades como en su alfoz y territorio de influencia, generalmente de carácter político y económico, que no contemplaban otros aspectos concretos de la vida ciudadana en los núcleos de población. Este vacío legal se fue cubriendo, en parte, durante la Baja Edad Media por la redacción de las ordenanzas municipales.

Coincidiendo con el gradual proceso de decadencia que experimentaron los fueros y el consiguiente auge del derecho regio, a partir del siglo XIII, durante el reinado de Alfonso XI, fue cuando se favoreció la prelación de las leyes y ordenamientos reales de carácter territorial más amplio sobre las locales en vigor, como quedó ya estipulado en el Ordenamiento de las Cortes de Alcalá en 1348.[32] En este nuevo contexto legal, las ordenanzas se mantuvieron como la principal y última manifestación de la capacidad normativa del gobierno municipal.[33]

Se ha de esperar al reinado de los Reyes Católicos, un periodo que se inicia con un incremento evidente del control de la Monarquía sobre los gobiernos municipales, para apreciar con claridad la decisión de los monarcas, sobre todo desde Cortes de Toledo de 1480, en ordenar, haciendo alarde de su verdadero poder, la recopilación y conservación de los antiguos corpus legislativos municipales, como la redacción de nuevas y actualizadas ordenanzas. Este proceso, continuado a lo largo de toda la Edad Moderna,[34] afectó en diferente medida, a la mayoría de municipios castellanos con independencia de que quedaran bajo jurisdicción de realengo o señorial.[35] El auge que experimenta el compendio, mejora y elaboración de estas

31. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A., «El Bando de Policía...», pp. 162 y ss.
32. LADERO QUESADA, M. A. Y GALÁN PARRA, I., *op. cit.*, p. 224.
33. POLO MARTÍN, REGINA, *El régimen municipal de la Corona de Castilla durante el reinado de los Reyes Católicos. Organización, funcionamiento y ámbito de actuación*, Madrid, 1999, p. 649.
34. Una relación muy completa, con su correspondiente bibliografía, de las ordenanzas tanto de la Edad Media como de la Edad Moderna en: LADERO QUESADA, M. A. Y GALÁN PARRA, I., *op. cit.*
35. Dos ejemplos del proceso en ciudades de jurisdicción señorial: En el municipio cordobés de Cañete de las Torres, los marqueses de Priego ordenaron al concejo sacar «en claro e limpio todas las hordenanças desta dicha villa de Cañete e fiziésemos un libro enquadernado de todas ellas para que aquél esté en lugar público que todos lo puedan veer e saber lo que les cumpla e convenga», proceso que de dilató entre 1520 y 1532 (QUINTANILLA RASO, MARÍA CONCEPCIÓN, «Ordenanzas Municipales de Cañete de las Torres, Córdoba. 1520-1532», *Historia, Instituciones, Documentos*, 1975, 2, p. 92); así mismo, el concejo del municipio de Tolox, Málaga, por orden del marqués de Villena, «estando juntos en ayuntamiento en la sala de las casas que su sennoría a mandado hazer en la dicha villa», elaboraron y aprobaron sus correspondientes ordenanzas en 1552 (FRANCO SILVA, ALFONSO, *Estudios sobre ordenanzas municipales. Siglos XIV-XVI*, Cádiz, 1998, p. 25).

Fig. 6. Casas consistoriales de San Clemente, Cuenca

normas de carácter municipal forma parte del esfuerzo de la Monarquía hispánica de recopilar las leyes en vigor, iniciado por los Reyes Católicos, y cuyas primeras manifestaciones serían las célebres *Ordenanzas Reales* de Alonso de Montalvo y los *Capítulos para corregidores,* ya mencionados.[36]

A fines del siglo XV la potestad para emitir ordenanzas era una facultad compartida, en las ciudades de realengo, tanto por el poder municipal como por la Monarquía, cuya autoridad prevalecía siempre en caso de conflicto de intereses. Así entre las más importantes atri-

36. Sobre la importancia de las ordenanzas municipales en los gobiernos locales, BERNARDO ARES, JOSÉ MANUEL DE, «Las ordenanzas municipales y la formación del Estado Moderno», en *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*, t. III, Madrid, 1987, pp. 15-38; HIJANO PÉREZ, MARÍA DE LOS ÁNGELES, *El pequeño poder. El municipio en la Corona de Castilla: siglos XV al XIX*, Madrid, 1992; y POLO MARTÍN, REGINA, *op. cit.*, pp. 645-735.

buciones que ejercía el corregidor en las ciudades del rey estaban la de mantener, enmendar y proceder a la redacción de las ordenanzas municipales, imprescindibles para el normal desarrollo de la vida municipal, donde a partir de 1500 quedaban debidamente reguladas muchas de las iniciativas orientadas a mejorar las dotaciones, y edificios del común y las normas más elementales de policía urbana.[37] Aunque era el concejo el encargado de reglamentar los diversos factores que incidían sobre los variados aspectos de la vida urbana, dado su mejor conocimiento de los problemas locales y de las necesidades vitales de los miembros del común, los monarcas ejercían, mediante el poder delegado de los corregidores, un control exhaustivo sobre dichas normas, que en última instancia eran generalmente sancionadas por la autoridad real. Es más, en las ordenanzas locales tardías se manifiesta más claramente el peso de la autoridad regia, a través del Consejo Real y del corregidor, y es más frecuente la inclusión de normas de derecho regio general, o la expresión del sometimiento a ellas de la legislación local.[38] Esto justifica el interés de los reyes por su cumplimiento, débilmente cuestionado por algunos, y el orden de preferencia de este asunto en las sesiones de los concejos:

> Ordenamos e mandamos que los dichos regidores se junten a cabildo con la justiçia e con el personero e escrivano de conçejo tres dias en la semana, lunes e miercoles e viernes, sin estar otra persona con ellos salvo los dos procuradores del comun, que de yuso fara menҫion, e alli vean todas las cosas del conçejo, ansi lo que toca a los propios de la çibdad, como lo que toca a la guarda de las ordenanças e terminos della, e todas las otras cosas que conçiernen a la buena governaçion e regimiento della, de que segund las leyes destos reygnos se deven conosçer en los semejantes ayuntamientos.[39]

De ahí la importancia de su adecuada custodia. Cuando a finales del siglo XV los Reyes Católicos otorgaron el llamado Fuero Nuevo a varias ciudades del reino nazarí de Granada recién conquistadas, entre ellas Baza y Alhama, ordenaron que todos los concejos dispusieran de un «arca de previllegyos e sentençias e escripturas», para su protección, custodia y consulta; origen de lo que con el tiempo fueron los archivos municipales. Esta acertada disposición fue ratificada por los monarcas, como ya se ha referido, mediante una nueva norma de aplicación en todo el reino, los *Capítulos de corregidores,* promulgada en Sevilla en 1500. No obstante, este texto legislativo sancionaba una práctica muy habitual en los consistorios castellanos, con independencia de que tuvieran o carecieran de una edificación para celebrar las reuniones del concejo y desarrollar adecuadamente sus propias funciones. La obligatoriedad de contar

37. *«Que vean las Ordenanzas de la dicha Ciudad, o Villa, o Partido que fueren a su cargo, y las que fueren buenas las guardará y hará guardar; y si viere que algunas Ordenanzas se deben enmendar, y hacer de nuevo, las hará, con acuerdo del Regimiento, mirando mucho en las que tocaren a la elección de los oficios, para que se elijan justamente, e sin parcialidad; e ansimismo a las que conciernen al bien común».* Vid. notas 16 y 24.
38. Ladero Quesada, Miguel Ángel, *op. cit.,* 2004.
39. Moreno Casado, J., *Fuero de Baza. Estudio y trascripción,* Granada, 1968, pp. 63-64.

con estas arcas en los edificios concejiles coincidió con el auge que entonces alcanzó la recopilación y publicación de ordenanzas municipales en las ciudades españolas y el interés de los monarcas por aplicarlas como instrumento de consenso en el ámbito de la ciudad entre el poder del rey y el del gobierno municipal.[40] Ya se habían lamentado los reyes de la falta de atención que los concejos habían prestado a la custodia y conservación de estos documentos y textos ordenancistas que se habían «dado para el buen regimiento e gouernacion de las dichas cibdades e villas e para el bien comun dellas», pero que no se encontraban, a pesar de su importancia ni a «tan a buen recabdo como deuian estar», ni en el orden necesario para que «se puedan auer quando son menester», lo que causaba importantes perjuicios a «los vezinos e moradores dellas e sus tierras».[41]

Independientemente del régimen jurídico al que pertenecía el gobierno de los lugares, villas y ciudades –de realengo, señorial, o dependientes de las Órdenes militares– la institución municipal constituye una pieza fundamental en la organización de la sociedad española durante la Edad Moderna, al considerarse el primer nivel económico y político de la adminis-

Fig. 7. Plaza del Popolo y antiguas carnicerías de Baeza, Jaén

40. *«Otrosi hordenamos e mandamos que se hagan las ordenanças que vieren que convienen a la dicha çibdad, e fechas las enbien ante nos, para que las mandemos ver e enmendar o confyrmar, como vieremos que mas cumple a nuestro servicio e al bien de la çibdad, e espeçialmente se hagan ordenanças çerca de las cosas de yuso contenidas»* (MORENO CASADO, J., *op. cit.*, pp. 66-67; MALPICA CUELLO, ANTONIO, «Algunos aspectos del concejo de Alhama: el gobierno municipal según el Fuero Nuevo», en *Cuadernos de Estudios Medievales*, VI-VII (1978-1979), p. 124.
41. Real provisión de 3 de septiembre de 1501 (*Libro en que están copiladas algunas bullas...e todas las pragmáticas...*, ff. 127r-128r (ed. facs.: Madrid, 1973).

tración territorial de la Monarquía Hispánica.[42] De su propia organización y funcionamiento se ocupaban ya, en los capítulos iniciales, las ordenanzas que se redactaron y publicaron en la mayoría de municipios españoles durante este periodo, como bien han señalado los autores que se han ocupado de este tema.[43] Además de la organización y funcionamiento del concejo, las ordenanzas municipales trataban los más variados temas de la vida ciudadana en relación con los espacios públicos y la edilicia civil, que alcanzaron un extraordinario desarrollo en el Renacimiento español: la tenencia y provisión de castillos y fortalezas, el uso y arrendamiento de los inmuebles urbanos y de los bienes de propios y el gasto municipal; aunque en este punto no se contemplan partidas importantes del común como el reparo de murallas, calzadas y puentes, pavimentación de calles, gastos de las casas consistoriales, audiencia, cárcel y otras dotaciones públicas como las carnicerías, pescaderías, hospitales, estudio o escuelas, limpieza, fiestas, etc... No obstante, en muchos de estos textos ordenancistas se contemplan algunos aspectos de la vida municipal en relación con la policía urbana, entendida esta no solo como limpieza y ornato, sino sobre todo como el buen orden que se debía observar y guardar en las ciudades cumpliéndose las leyes u ordenanzas establecidas para su mejor gobierno. Tal es el caso de determinadas referencias a temas de urbanismo (conservación de alcázares, murallas y fortificaciones, licencia de obras y orden de las nuevas edificaciones, pavimentación de calles y caminos, conservación y reparación de los puentes, competencias de los alarifes y maestros de obras...) y de estricta policía urbana (limpieza de plazas, calles, fuentes y otros lugares públicos, conservación de la red de alcantarillado, localización de actividades malsanas y contaminantes, y de basureros y muladares). Cuentan especialmente para el conocimiento e investigación de los más variados tipos constructivos funcionales, los datos que contemplan referentes a la red de abastecimiento de agua (cursos y viajes de agua, arcas, fuentes y abrevaderos), así como a la red de abastecimiento de alimentos (alhóndigas y pósitos, alholíes del grano y sal, molinos, carnicerías y pescaderías).[44] El consistorio de Ávila, por ejemplo, regulaba en 1498 varios aspectos de la higiene pública a través de unas ordenanzas. Entre las medidas adoptadas se ordenaba «que de aquí adelante ninguna nin algunas personas non sean osadas de echar nin echen en las dichas calles enpedradas vasura nin baçinadas nin orines nin aguas teñidas nin xabonaduras nin çernadas» y se simultáneamente se obligaba a todos los vecinos que «barran e raigan [sic] las dichas calles enpedradas

42. Bernardo Ares, José Manuel de, «El régimen municipal en la Corona de Castilla», *Studia Historica. Historia Moderna*, 1996, 15, pp. 23-61. Sobre el régimen jurídico de las ciudades españolas durante el Renacimiento, María Guilarte, Alfonso, *El régimen señorial en el siglo XVI*, Madrid, 1962; García Hernán, David, «El gobierno municipal en las villas de señorío (siglo XVI)», en Bernardo Ares, J. M. de y Martínez Ruíz, E. (eds.), *El municipio en la España Moderna*, Córdoba, 1995, pp. 191-215; y López-Salazar Pérez, Jerónimo, «El régimen local de los territorios de órdenes militares (ss. XVI y XVII)», en Bernardo Ares y Martínez Ruíz, (eds.), *El municipio en la España Moderna*, Córdoba, 1995, pp. 249-304.

43. Ladero Quesada, Miguel Ángel y Galán Parra, Isabel, *op. cit.*, p. 240.

44. *Ibidem*, pp. 240-243.

Fig. 8. Cárcel del obispo de Úbeda, Jaén

cada sábado, de manera que las dichas calles syenpre estén linpias e syn lodos».[45] Por otra parte, entre las ordenanzas que los regidores de Murcia aprobaron para un mejor control y regulación de los abastecimientos, se establecía, que para evitar cualquier fraude a los vecinos en la red del pan, «de aqui adelante el pesador del dicho peso de la harina en cada vn costal ponga su sello con çera e de su çedula al molinero en que diga tantas arrobas y tantas libras peso este costal o costales de fulano, con dia e mes».[46]

Sin embargo, la compilación, redacción y publicación –no en todos los casos– de las ordenanzas municipales constituyó un largo e interesante proceso que, al igual que sucedió con la construcción de las casas consistoriales, no se formalizó de igual manera en todos los municipios de la Península. Mientras en algunos, como el de Castillo de Garcimuñoz (Cuenca), sus ordenanzas fueron recopiladas solo unos años después de las Cortes de Toledo de 1480, para otros municipios, la agrupación y sistematización de su legislación no culminaría hasta fines del Quinientos e incluso ya avanzado el siglo XVII.[47] Municipios como Palos de la Frontera o Ávila aprobaron sus ordenanzas en 1484 y 1485, respectivamente. Ya en el siglo XVI, entre otras muchas ciudades que recopilaron sus correspondientes leyes y redactaron nuevas ordenanzas, se encuentran Carmona en 1511, Segovia en 1514, Sevilla en 1527, Antequera

45. MONSALVO ANTÓN, JOSÉ MARÍA, *Ordenanzas medievales de Ávila y su Tierra*, Ávila, 1990, pp. 189-190.
46. *Ordenanzas de la ciudad de Murcia (1536)*, edic. de GONZÁLEZ ARCE, J. D., Murcia, 2000, pp. 94-95
47. «Fue mandado hazer este libro por todo el ayuntamiento e conçejo de la villa del Castilllo en el año del nasçimiento de nuestro señor Jhesuchristo de mill e quatroçientos e noventa e siete años, el qual fizo, e ordeno e copilo Pedro de Quincoçes, seyendo regidor de la dicha villa, e le fue dado poder e facultad para que fiziese la dicha copilaçion e quitase las ordenanças que no heran ya en uso o estvan derogadas por otros, e para que enmendase o mejorase las que le paresçieren que se devian enmendar e mejorar, escriviolo Alonso Rodriguez de Quintana» (*Ordenanzas municipales del Castillo de Garcimuñoz (1497)*, edic. de ABELLÁN PÉREZ, J. Y GARCÍA GUZMÁN, Mª M., Cádiz, 1985, p. 7).

en 1531, Valladolid en 1549, Granada en 1552, Burgos en 1557, Vigo en 1560, Toledo en 1562, Guadalajara en 1567, Cáceres en 1569, Béjar en 1577, Alcalá de Henares en 1592. En Salamanca, en cambio, se completó en 1619 una recopilación de ordenanzas ante las carencias y confusiones que ofrecían algunos textos normativos del siglo anterior.[48]

Además conviene señalar que a la par que se sancionaban nuevas ordenanzas en numerosos municipios españoles, se procedía simultáneamente a organizar aquel proceso recopilador de la legislación general del reino, iniciado con los Reyes Católicos y la edición de las *Ordenanzas Reales de Castilla* de Montalvo, que tendría continuidad durante el Quinientos con la redacción de nuevos diccionarios jurídicos y la compilación y publicación de nuevos corpus legislativos, entre ellos la ya referida *Novísima Recopilación de Leyes* de 1567, ordenada por Felipe II.[49]

En atención a la importancia que estos textos legales tienen para el estudio y un mejor conocimiento de la historia del urbanismo en la España del Renacimiento, suscribimos, a modo de conclusión, la opinión de otros historiadores que se han ocupado de este asunto:

> La riqueza de temas que ofrece el contenido de las ordenanzas locales es tanta que reclama el planteamiento de planes globales de trabajo que permitan tanto su análisis comparativo como la relación con otros tipos de fuentes documentales, más que una yuxtaposición interminable de investigaciones monográficas aunque, sin duda, estas continuarán siendo indispensables desde otros puntos de vista. Es preciso, también, continuar la edición de los textos principales, pero de forma más sistemática, a partir de inventario previo, mejor que al modo seguido hasta ahora, en el que parecen predominar la erudición local, los hallazgos casuales y las publicaciones esporádicas. Merece la pena hacerlo, porque las ordenanzas ofrecen muchas claves imprescindibles para comprender la vida de la sociedad tradicional en sus marcos locales y cotidianos, precisamente durante los siglos en que aquel sistema social alcanzó su madurez y plenitud organizativa, desde el fin de la crisis bajomedieval hasta la disgregación del Antiguo Régimen económico y político.[50]

48. Corral García, Esteban, *Ordenanzas de los concejos castellanos: formación, contenido y manifestaciones (siglos XIII-XVIII)*, Burgos, 1988, pp. 127-159; y Ladero Quesada, Miguel Ángel, *op. cit.* (2004), 1998, pp. 320-337. La relación de ordenanzas y las citas en Gordo Peláez, Luis J., *op. cit.*
49. Entre las obras que se editaron para facilitar la comprensión y estudio del derecho castellano fueron particularmente significativos el *Repertorio Vniversal de todas las leyes destos Reynos de Castilla*, compuesto por Hugo de Celso, cuya primera edición data de 1538 (ed. facs.: Madrid, 2000, con un estudio preliminar de Javier Alvarado Planas), el *Repertorio de todas las leyes y Pragmáticas y Bulas en este libro contenidas concordadas con otras leyes de estos Reynos y con las leyes y pragmaticas que su magestad el Emperador don Carlos a fecho y promulgado en estos sus Reynos*, editado por Diego Pérez de Salamanca (Medina del Campo, 1549) y el *Repertorio de la Nueva Recopilación de las leyes del reyno*, a cargo de Diego de Atienza, impreso en Alcalá de Henares en 1571.
50. Ladero Quesada, Miguel Ángel y Galán Parra, Isabel, *op. cit.*, p. 243.

Acrópolis de Dios. La catedral y el palacio episcopal en el tejido urbano: los ejemplos de Zaragoza y Murcia

Wifredo Rincón García
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

Acrópolis de Dios

La primera parte del título de esta ponencia responde a una impresión del autor. Durante muchos años, al pasar por la ciudad de Lérida, la vieja catedral, encaramada en lo alto, y los edificios de su entorno, se nos manifestaban como una «acrópolis», palabra que proviene del griego y que hace referencia a la parte más alta de una ciudad donde, debido a su privilegiada situación, se elevaban los edificios más importantes y singulares, particularmente templos, pero también se disponían en ella, o muy próximas, lugares o plazas de reunión (las ágora del mundo griego), como espacio abierto para el comercio, la cultura y la vida social, siendo lugar de encuentro de las personalidades de la ciudad y escenario para numerosos actos y solemnidades, entre las que ocupaban un lugar muy importante las religiosas.

Esta idea de acrópolis, en el caso de Lérida, coronada por la catedral y el palacio episcopal [fig. 1], la encontramos también en el texto *Coleccion de Noticias o sea Memorias para formar la historia de la antiquísima y nobilísima Ciudad de Lérida*, escrito por Marià Olives en 1840:

> La figura de Lérida, incluyendo el castillo principal, es de un polígono irregular y forma como un anfiteatro, que cuando se residia en la Catedral antigua, situada en lo alto de la colina, y se hallaba junto á aquella el Palacio episcopal, las casas de Capitulares y las de otros muchos pudientes, entre los que había algunos propios de titulares, tal como la del Marqués de Barbens, la del Señor de Puig-gros, la del Señor de Margalef, la del

Fig. 1. Juan Fernando Palomino, *Vista oriental de la ciudad de Lérida*, publicado en el libro *El Atlante Español*, de Bernardo Espinalt y García, 1783

Señor de la Granadella, en las noches de iluminacion general presentaban una perspectiva muy hermosa, como que para lograr de su vista muchos Príncipes que venian á la ciudad por la parte del llano de Urgel, ordenaban hacer en ella su entrada por la noche, pero en la actualidad como el local mas elevado de la colina por el este, es habitado por gente mas infeliz, los edificios que se hallan en aquel punto son casas míseras, bajas, de tierra y muchas sin techo por lo que a aquel local se le da comunmente el nombre de *barraques* y *cañerets* y presenta una perspectiva muy chocante, pues teniendo en su cumbre la catedral antigua, con su soberbia torre, y al pie las mejores casas, queda descubierta en el intermedio una gran parte de la árida colina, viéndose esparcidos en ella aquellas estancias que mas parecen madrigueras ó albergues de anacoretas que habitaciones de una ciudad capital de provincia de las más ilustres.[1]

1. Casals, Quintí (ed.), Institut d Estudis Ilerdencs, Diputació de Lleida, Lleida, 2009, p. 205.

La catedral y el palacio episcopal en el tejido urbano

En la mayor parte de los casos, los palacios episcopales[2] se ubican muy cerca de los templos catedralicios, levantándose tanto a los pies de la iglesia como a uno de sus lados, dando origen a la existencia de una serie de espacios que hemos definido como «plazas levíticas», pues en ellas, por la importancia de los edificios construidos, la catedral y el palacio episcopal, se pone de manifiesto el poder de la Iglesia. También en estas plazas encontramos, en ocasiones, las viviendas de los canónigos además de algunos otros edificios vinculados a la iglesia catedralicia.

No es este el momento de dedicar nuestra atención a la arquitectura de los palacios episcopales que, indudablemente, están necesitados de un estudio sistemático que nos ayude a comprender su importancia en la historia de la correspondiente ciudad y de su diócesis. Algunos de estos edificios, por su significación artística –se trata en la mayor parte de los casos de arquitectura culta– sí que han sido objeto de atención por parte de distintos historiadores del arte, pero nunca se ha abordado su estudio en conjunto, analizando no solamente los elementos constructivos y arquitectónicos, sino también la articulación de cada una de sus partes, de sus distintas dependencias. Comunicados en muchos casos con los edificios catedralicios, junto a cuyos muros se levantan; en otras ocasiones lo hacen a través de arcos que salvan las calles que los separan, permitiendo el acceso de uno a otro edificio con absoluta discreción. También es habitual en la fachada la presencia de uno o más balcones desde los que los prelados y sus invitados pueden asistir a aquellas solemnidades que tienen como marco la plaza catedralicia. Notable interés tienen también los elementos decorativos de sus fachadas, con escudos heráldicos de los prelados que llevaron a cabo la construcción e inscripciones que los completan, además de imágenes devotas.

Edificio destacado dentro de la trama urbana, en muchos casos son objeto de atención de los viajeros que visitan nuestras ciudades, describiéndolos en mayor o menor medida, de acuerdo con su interés histórico o artístico. Como ejemplo de lo que comentamos, recogemos las referencias que de distintos palacios episcopales hace el abate Antonio Ponz en *Viage de España*.

Cuando se ocupa de la catedral de Valencia, hablando de las puertas del crucero, menciona la de los Apóstoles «y la otra está inmediata al palacio arzobispal, de que toma el nombre».[3] Poco más adelante escribirá: «Se deberá hablar del palacio arzobispal, inmediato a la metropolitana, que el señor Mayoral engrandeció de fábrica».[4]

Del de Sevilla opina: «El palacio arzobispal, inmediato a la catedral, es suntuoso; pero la arquitectura está llena de ornatos de mal gusto»,[5] ocupándose de varias de las pinturas de su interior.

2. Nos referimos así tanto a los palacios episcopales como a los arzobispales.
3. PONZ, ANTONIO, *Viaje de España seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*, Madrid, M. Aguilar, 1947, p. 327.
4. PONZ, ANTONIO, *op. cit.*, p. 364.
5. PONZ, ANTONIO, *op. cit.*, p. 814.

Mención aparte debemos hacer del de Sigüenza, del que escribe Ponz:

> El Palacio o habitación del señor obispo, que, además de la dignidad de prelado, tiene también la de ser señor de Sigüenza, está en lo más elevado de la ciudad, y es la fortaleza antigua de la misma, muy bien conservada sobre cuantas he visto, y parece debe atribuirse su buen estado a haberla habitado siempre los señores obispos y a su cuidado en conservarla. Hay en su recinto piezas espaciosas y cómodas, y alguna de ellas muy estimadas y singular por lo que actualmente contiene, como es una exquisita librería de obras de todas clases con raros manuscritos.[6]

También hará referencia al palacio episcopal cuando se ocupa de la catedral de Teruel, hablando de sus portadas: «La arquitectura de la portada de la catedral junto al palacio del señor obispo, con sus dos columnas...» y respecto de su arquitectura cita: «Más arreglada es la del patio del adjunto palacio episcopal, cuyo pórtico alrededor tiene doce columnas de orden jónico para sostener los arcos; sólo que en la galería alta hay la impropiedad de que siendo doblado el número de columnas asientan la mitad de ellas perpendiculares a las claves».[7]

Mayor atención presta al palacio episcopal de Solsona, afín a sus convicciones estéticas:

> Sobre la puerta principal que se renovó y concluyó en 1769, se ve en un nicho a Nuestra Señora de la Asunción... Se acaba de disponer una buena plaza delante de la portada principal de la iglesia... El actual palacio episcopal es obra que empezó el actual obispo don fray Rafael de Lasala el año 1776, y en el 79 quedó concluida la parte que mira al Mediodía y al campo. El edificio está a dos niveles por lo escarpado del terreno; pero su coronación es igual por todos los lados; en el del Mediodía hay un orden más de habitaciones que en la que mira a la ciudad o al Norte. En aquel son de piedra de sillería las seis pilastras, las jambas de las puertas, balconeras y ventanas, cornisa, armas episcopales, jarrones, etc. En lo más alto del remata hay este letrero: ANNO DOMINI 1779. SUB PIO VI. P. M. CAROLO III REGE RESTAURAVIT D. FR. RAFAEL LASSALA ORDINIS S. AUGUSTINI, EPISCOPUS CELSONENSIS, DOMUN HANC IN AULAM EPISCOPALEM, & IN REFUGIUM CHRISTI PAUPERUM, D. O. M. SINGULARI OPE & COMMUNI CAPITULI, CLERI, CIVITATIS, & DIOECESIS LAETITIA... CONSTRUEBAT FRANCISCUS PONS ARHITECTUS CELSONENSIS. La parte que mira a la ciudad y que se extiende a todo el frente de la plaza tiene también su primer cuerpo de piedra labrada, las pilastras, planos de balcones, armazón de puertas, cornisamentos, tímpano, antepecho, jarrones, etc. Varios puntos invariables, como son el claustro de la catedral, una capilla de ésta y otra de la iglesia que se internan en el palacio, han quitado no poca libertad en la formación del plano, pero se ha sacado partido de estos mismos embarazos y resulta un cómodo y bello edificio, sin faltar nada a sus oficinas y excelente habitación. Puede asegurarse que de ruinosa e independiente casa ha pasado a ser una de las más acomodadas y gentiles de las episcopales de Cataluña... Verá usted un dibujo de este edificio

6. Ponz, Antonio, *op. cit.* p. 1.165.
7. Ponz, Antonio, *op. cit.* p. 1.187.

> y admirará el ingenio de este doctísimo y celoso prelado que lo ideó. Esta obra, sobre ser muy necesaria, ha contribuido a la subsistencia de muchas familias y trabajadores necesitados; ha incitado a los vecinos a mejorar sus casas, calles y plazas en que actualmente se ocupan, y hace ver no ser un imposible que otros prelados se animen a emprender y emprendan fábricas de Seminarios y Hospicios, para cuyas obras tan útiles a sus feligreses siempre podrán contar con los auxilios de éstos y con otros socorros.[8]

Por último, recogemos lo que escribe Ponz del palacio episcopal de Córdoba:

> El palacio de este prelado tiene una muy ventajosa situación y goza de excelentes jardines, habitaciones espaciosas y otras conveniencias. Se quemó el año 45 del siglo corriente una gran parte de él, y la reedificación se hizo como podía esperarse de mal gusto de arquitectura que reinaba entonces, particularmente en la parte de la decoración como se ve en la suntuosa escalera rica de mármoles y ridícula de ornatos, al modo de la capilla del Cardenal Salazar o sacristía de la iglesia catedral, que nombre en mi antecedente , y acaso del mismo artifice. En un salón de paso, que llaman de los Obispos, hay una serie de buen número de prelados que lo han sido de esta iglesia, pintados por Juan de Alfaro, y ciertamente que algunos son excelentes, sin embargo de que para muchos de los que vivieron antes de aquel artífice se valdría de los que se encontrasen malos o buenos.[9]

Nos ocuparemos ahora de dos ejemplos que hemos considerado paradigmáticos, el estudio de los palacios episcopales de Zaragoza y Murcia, en el marco de la plaza donde se levanta la catedral, y la evolución de su espacio urbano.

La catedral de El Salvador (La Seo) y el palacio arzobispal de Zaragoza

El primero de los ejemplos que vamos a analizar es la plaza de La Seo de Zaragoza donde se levanta la fachada del crucero, considerada como principal, y la torre de la catedral de El Salvador (La Seo)[10] en el lado este y la Casa de la Iglesia y el palacio arzobispal, en el norte, además de otros edificios de escaso interés.

La fachada de la catedral fue construida por encargo del arzobispo don Francisco Ignacio de Añoa y Busto, aunque este no la viera levantar, pues se iniciaron sus obras en el año 1764, fecha de su muerte, y se prolongaron hasta 1767. Proyectada por Julián Yarza y Lafuente, su cuerpo inferior se articula por medio de seis columnas corintias de orden gigante, que flanquean las tres puertas mientras que en el superior, bajo un amplio frontón triangular, se abren tres hornacinas con las imágenes de *El Salvador*, *San Pedro* y *San Pablo*, talladas por Manuel Guiral. La torre corresponde a la reforma del siglo XVII, y fue construida entre

8. PONZ, ANTONIO, *op. cit.*, p. 1.264.
9. PONZ, ANTONIO, *op. cit.*, p. 1.483.
10. Se denomina así al templo catedralicio en la Corona de Aragón, por tener en él su «sede» el obispo.

1686 y 1704, según el proyecto del italiano Juan Bautista Contini, encargándose de las obras los maestros de obras Pedro Cuieo, Gaspar Serrano y Jaime Borbón. Consta de cuatro cuerpos y chapitel.[11]

El actual edificio de la Casa de la Iglesia, en el lado norte, tras su rehabilitación finalizada en 2007, alberga distintas dependencias administrativas del arzobispado. Construido por iniciativa del arzobispo don Bernardo Francés Caballero para Seminario Conciliar de San Valero y San Braulio, sobre el solar del antiguo palacio de la Diputación del Reino gravemente dañado durante los Sitios de Zaragoza, sus obras comenzaron el día 13 de junio de 1831 y se concluían en 1834, utilizándose como seminario hasta la inauguración del nuevo en Casablanca el 19 de octubre de 1952. Se destinó entonces el edificio para otros usos, conociéndose a partir de entonces como Casa de Acción Católica por ocupar esta organización eclesial gran parte de sus dependencias. También se instaló en la parte inferior el cine Pax.

Completando el lado norte de la plaza de La Seo se desarrolla la neoclásica fachada del palacio arzobispal,[12] histórico edificio cuyos orígenes hay que ponerlos en relación con la reconquista de la ciudad por el rey Alfonso I el Batallador el 18 de diciembre de 1118. Poco después, hacia 1120, el monarca y Gastón de Bearne, gobernador de la ciudad, donaban al obispo, don Pedro de Librana, un terreno junto a la muralla romana –cercano a la antigua mezquita mayor, consagrada al culto cristiano el 6 de enero de 1119 y dedicada a El Salvador– donde se habilitó la residencia episcopal, correspondiendo a 1122 la primera noticia sobre su existencia.

Otra noticia es de un siglo más tarde, pues tras ser elevada la sede cesaraugustana a arzobispal el 14 de junio de 1318 por el papa Juan XXII, los obispos de las sedes sufragáneas: Jaca, Huesca, Tarazona, Pamplona, Albarracín y Calahorra, juraron fidelidad el 13 de diciembre del mismo año al arzobispo don Pedro López de Luna en el salón del palacio.

Pocos años después de la llegada a Zaragoza del arzobispo don Lope Fernández de Luna (1351-1382), y tal como documenta Antonio Olmo, este prelado acometió una remodelación sustancial del palacio arzobispal, interviniendo en las obras el maestro de obras sarraceno de Zaragoza Abdelaziz de Terrer, a quien se adscribe la ventana mudéjar procedente del palacio y conservada en el Museo Diocesano.[13]

11. Sobre la catedral zaragozana ver: VV.AA., *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998 y Rincón García, Wifredo, *La Seo de Zaragoza*, León, Editorial Everest, 2000.
12. Sobre el palacio arzobispal ver: Chiribay Calvo, Rafael, «Algunos apuntes para el conocimiento del Palacio Arzobispal de Zaragoza», *Aragonia Sacra*, I, Zaragoza, 1986, pp. 29-51 y Chiribay Calvo, Rafael, «El Palacio Arzobispal de Zaragoza», en VV.AA., *La Plaza de La Seo. Zaragoza. Investigaciones Histórico-Arqueológicas*, Zaragoza, Estudios de Zaragoza Urbana, 2, Área de Urbanismo e Infraestructuras. Servicio del Casco Histórico, Sección de Arqueología, 1989, pp. 45-59.
13. Olmo Gracia, Antonio, «El palacio mudéjar de Don Lope Fernández de Luna, Arzobispo de Zaragoza», *Aragonia Sacra*, XXI, Zaragoza, 2011, pp. 237-248.

En 1372 un incendio destruirá parte del palacio, pactando don Lope Fernández de Luna con el rey Pedro IV la cobranza de primicias con destino a su reedificación,[14] tarea continuada por su sucesor don García Fernández de Heredia (1383-1411).

En estos años el palacio arzobispal alojó a ilustres personalidades de la iglesia. El 5 de diciembre de 1410 llegó a Zaragoza el papa Benedicto XIII, el aragonés Pedro de Luna y Gotor, de la obediencia de Avignon, alojándose en la Aljafería hasta que tuvo lugar su entrada solemne en la ciudad al día siguiente, instalándose entonces en el palacio arzobispal.[15] Pocos años más tarde, el 7 de mayo de 1418, siendo arzobispo don Francisco Pérez Clemente (1415-1420 y 1429-1430), llegaba hasta Zaragoza el cardenal Pisano, Alamán de Adimari, como legado del papa Martín V, elegido el 11 de noviembre de 1417 durante el Concilio de Constanza en el que fueron depuestos los papas Juan XXIII y Benedicto XIII, con el objetivo de conseguir la abdicación del papa Luna, siendo recibido con toda solemnidad por el rey Alfonso V y dilatándose su estancia hasta los primeros días del mes de agosto del mismo año.[16]

Poco es lo que se conserva de este palacio mudéjar[17] posiblemente de pequeñas dimensiones, limitándose prácticamente a una ventana, a un alfarje con rica decoración, que cubre una sala donde aparecen los escudos del arzobispo Fernández de Luna descubiertos tras la última restauración, y un fragmento de un vistoso taujel.[18]

Medio siglo más tarde, siendo arzobispo de Zaragoza don Dalmacio de Mur y Cervello, se llevaron a cabo nuevas reformas en algunas de las dependencias y se edificaron otras. Consta que el arzobispo Mur había adquirido a Juan de Barbastro unas casas en la plaza de la Diputación (plazuela delante del edificio de la Diputación del Reino y de la fachada de la catedral, como más adelante veremos), para ampliar el palacio arzobispal, casas que en su testamento el prelado legará a su sucesor para que llevara a cabo las correspondientes obras.[19] Del mecenazgo de don Dalmacio de Mur hay que hacer mención de una magnífica capilla ubicada en el antiguo edificio episcopal, transformada a lo largo de los siglos, y hallada recientemente y recuperada durante las obras que han afectado al conjunto del edificio con

14. ARCO Y GARAY, RICARDO, *Efemérides zaragozanas*, Editorial Nueva España, Huesca, 1941, p. 226.
15. ARCO Y GARAY, RICARDO, *op. cit.* 1941, pp. 434-435; CANELLAS LÓPEZ, ÁNGEL, «Zaragoza medieval (1162-1479)», en *Historia de Zaragoza I. Edades Antigua y Medieval*, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1976, p. 369.
16. ARCO Y GARAY, RICARDO, *op. cit.*, 1941, pp. 172-173; CANELLAS LÓPEZ, ÁNGEL, *op. cit.*, p. 411.
17. M. BORRÁS GUALIS, GONZALO, «El palacio mudéjar de los arzobispos de Zaragoza», *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1986, pp. 1007-1014 y BORRÁS GUALIS, GONZALO M., «Taujel», en VV. AA., *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Catálogo de la exposición en San Juan de los Panetes, Lonja y Palacio Arzobispal, 5 de octubre de 1991 - 6 de enero de 1992, Zaragoza, 1991, p. 475.
18. CHIRIBAY CALVO, RAFAEL, *op. cit.*, 1986, pp. 43-46; M. BORRÁS GUALIS, GONZALO, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Zaragoza, 1985, vol. I, p. 307; BORRÁS GUALIS, GONZALO M., *op. cit.*, 1986; BORRÁS GUALIS, GONZALO M., *op. cit.*, 1991, p. 475.
19. Recogido por CHIRIBAY CALVO, RAFAEL, *op. cit.*, 1986, p. 51.

motivo de su adecuación como Museo Diocesano en 2010. De esta capilla –que abarca tres alturas que se corresponden con la total del edificio actual–, formada por dos tramos cuadrangulares que estuvieron cubiertos con bóvedas de crucería, de las que quedan algunos restos, destaca por su importancia la portada gótica y la decoración con óculos y arcuaciones de ritmo sinuoso propios del gótico de mediados del siglo XV.[20]

Pocas noticias conocemos más de las obras llevadas a cabo en el siglo XV en este palacio que en 1481 acogerá a toda la familia real cuando, prorrogadas las cortes convocadas en Calatayud para ser jurado como heredero del reino el príncipe don Juan, llegaron hasta Zaragoza para su continuación, alojándose en la Aljafería a su llegada el 9 de junio, antes de hacer su entrada solemne en la ciudad y hospedarse en el palacio arzobispal. Para facilitar el acceso desde el arzobispado al palacio de la Diputación, donde se celebraban las cortes, se construyó un puente, posible origen de la galería que vemos en la *Vista de Zaragoza* de 1563.[21] El 23 de agosto de 1498 nació en este palacio el príncipe Miguel, hijo del rey Manuel de Portugal y de la princesa Isabel de Aragón y Castilla, hija mayor de los Reyes Católicos, que falleció en el parto. Llamado a ser el heredero de las tres coronas de la península Ibérica: Aragón, Castilla y Portugal, el joven príncipe murió a los dos años de edad.

A lo largo del siglo XVI se llevaron a cabo importantes transformaciones en el edificio que alojaba el 4 de enero de 1503 al archiduque don Felipe de Austria a quien, como escribe Antonio de Lalaing en su *Primer viaje de Felipe el Hermoso*, «el arzobispo le recibió muy honorablemente en su palacio, que es muy hermoso y está muy bien arreglado».[22]

Pero sin lugar a dudas se debe al arzobispo y virrey don Hernando de Aragón (1539-1577), miembro de la casa real aragonesa, la más importante de las intervenciones en el palacio arzobispal a partir de 1541, reformando y ampliando en altura el edificio mudéjar que se encontraba pegado a la muralla y cobrando mayor importancia la fachada hacia el río Ebro. En 1542, el portugués Gaspar Barreiros, a su llegada a Zaragoza y refiriéndose a don Hernando escribirá: «Tiene una casa junto a la Seo, de las buenas que puede haber, en gran parte asentada sobre la ribera».[23]

Así, con gran majestuosidad, podemos ver el palacio arzobispal, por su fachada Norte, identificada con la inscripción *La cassa del Vespo*, en la *Vista de Zaragoza* de A. Wyngaerde, de 1563, describiéndolo de este modo Fatás y Borrás: «El palacio episcopal, en la fachada del Ebro, presenta una serie de ventanas renacentistas, sobrias, en la planta noble, y una galería corrida en la parte superior, volviendo a destacarse la valoración de la esquina con la torre

20. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, JAVIER, *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Papeles del MUDIZ, 2, Zaragoza, 2012.
21. ARCO Y GARAY, RICARDO, *op. cit.*, 1941, p. 214 y SOLANO, FERNANDO, y ARMAILLAS, JOSÉ ANTONIO, «Edad Moderna», en *Historia de Zaragoza II. Edad Moderna*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1976, pp. 26-27.
22. GARCÍA MERCADAL, JOSÉ, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Editorial Aguilar, vol. I, 1952, p. 496.
23. GARCÍA MERCADAL, JOSÉ, *op. cit.*, vol. I, Madrid, 1952, p. 1.010.

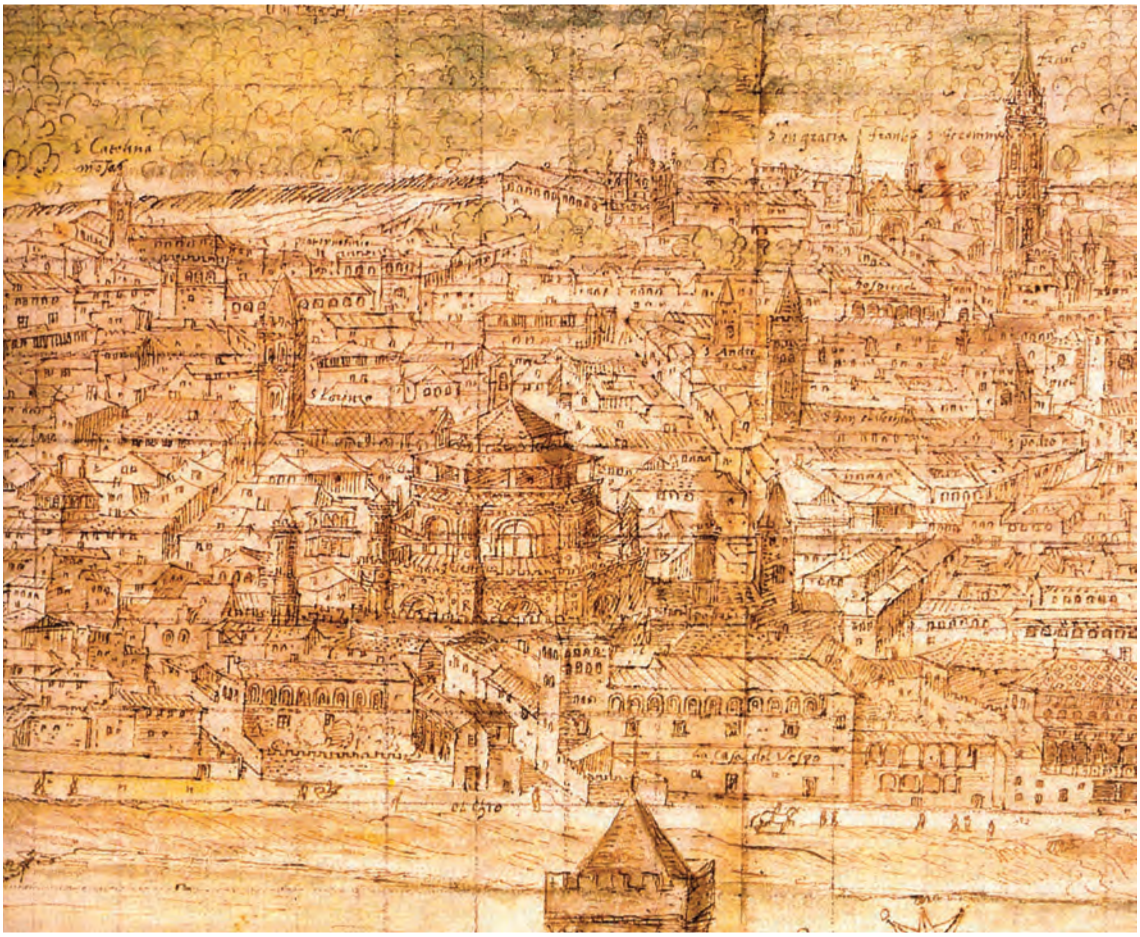


Fig. 2. El palacio arzobispal de Zaragoza, en primer plano, junto al río Ebro, en la *Vista de Zaragoza*, de Anton Wyngaerde, 1563

mirador del ángulo nororiental del mismo. A la derecha del palacio, dos logias superpuestas lo comunican con las casas de la Diputación» [fig. 2].[24]

De las construcciones de don Hernando, además de la restaurada fachada norte, fábrica de ladrillo que conserva algún fragmento de paramento pétreo, con dos óculos y una columnilla empotrada en el muro, debemos destacar la magnífica capilla, bien conservada, de planta cuadrangular que se cubre con dos bóvedas de crucería estrellada, con una pequeña cabecera cuadrada, cubierta también con crucería estrellada.

Su sucesor don Andrés Santos (1579-1585) también acometió importantes obras en el inmueble, debiéndosele la decoración pictórica de dos salas del palacio, de particular interés la de la bóveda de una pequeña capilla situada en la sala de los obispos, donde figuran sus armas. Consta también que en 1580, a sus expensas y en la fachada sur, frente al muro de La

24. FATÁS, GUILLERMO y BORRÁS GUALIS, GONZALO M., *Zaragoza 1563. Estudio de una vista panorámica inédita*, Zaragoza, 1974, p. 38.

Seo y muy cercano a donde más tarde fue edificado el arco de comunicación con la catedral, se construyó un torreón en el que figuraba su escudo, además de mandar labrar al cantero Pedro de Heredia en 1584 dos pilares de piedra para el jardín del palacio que se encontraba entre la casa del Vicario General y el palacio de la Diputación del Reino.[25]

En 1585 el palacio arzobispal de Zaragoza alojará al rey Felipe II y a la Real familia con motivo de la boda de la infanta Catalina Micaela de Austria con el duque Carlos Manuel I de Saboya. A su llegada a la ciudad el día 24 de febrero, como escribe Cock: «fue llevado Su Majestad en las casas del Conde de Sástago, que le eran señaladas por su palacio, y quedó en ellas con toda su familia hasta que el palaçio del Arçobispo, en la ribera del Ebro, de todo estuviese adreçado».[26] Desde el palacio arzobispal se trasladó a La Seo la Real familia para la celebración de las bodas el 18 de marzo; dejaron Zaragoza el 2 de abril, camino de Barcelona.

De mediados del siglo XVII, concretamente del año 1647, se conserva un magnífico testimonio del estado del edificio, representado con gran lujo de detalles en la conocida *Vista de Zaragoza* pintada por Juan Bautista del Mazo y conservada en el Museo Nacional del Prado, que nos permite apreciar algunas alteraciones del edificio respecto a la vista de 1563 que antes mencionábamos, particularmente interesante la presencia de una torre en el ángulo noroeste. También puede verse como se ha macizado la comunicación entre el palacio arzobispal y el de la Diputación.

La prestancia del edificio en el lienzo de Mazo contrasta con la impresión de un anónimo viajero en 1660: «El Arzobispado está muy próximo de la iglesia. Es un patio grande con muchos edificios que no tiene nada de notable».[27]

Pocas son las noticias conocidas de la fachada sur del edificio arzobispal convertido en residencia de don Juan José de Austria, virrey de Aragón entre 1669 y 1677. Poco después de su llegada a Zaragoza, el 30 de agosto del mismo año 1669, solicitó al Concejo de la ciudad la autorización, que le fue concedida, para construir un paso cubierto que pusiera en comunicación el palacio arzobispal con la catedral,[28] conocido como «arco del Arzobispo», que fue derribado el 2 de julio de 1969. Queda como recuerdo la huella de su acceso en el muro de La Seo, mientras que en el paramento en el que se apoyaba en el palacio arzobispal no queda ningún resto tras las restauraciones sufridas por el edificio en las últimas décadas, a no ser el vacio en el muro, rompiéndose el ritmo de los grandes vanos que se abren en las dos alturas.

25. Sobre el mecenazgo del obispo Santos, Aznar Recuenco, Mar, «El valor del prestigio: introducción a la biografía y empresas artísticas financiadas por el Arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1579-1585)», *Aragonia Sacra*, XXI, Zaragoza, 2011, pp. 7-36.
26. Cock, Henrique, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585, a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Madrid, Librerías París-Valencia, 1876, p. 34.
27. García Mercadal, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Editorial Aguilar, vol. II, 1959, p. 696.
28. Solano, Fernando y Armillas, Jose Antonio, *op. cit.*, p. 254.

En 1677 el palacio arzobispal de Zaragoza se convertirá, nuevamente, en residencia Real para albergar a Carlos II y a don Juan José de Austria quien había abandonado la ciudad el 2 de enero del mismo año y que regresará con su hermanastro el rey, que viajó hasta Zaragoza para jurar los Fueros de Aragón al inicio de su reinado.

Como curiosidad queremos recordar que el día de la llegada de Carlos II a Zaragoza, el 30 de abril de 1677, según recoge Arco y Garay, hizo su entrada oficial el nuevo arzobispo de Zaragoza don Diego Castrillo, en carruaje: «y fue su posada el palacio del conde de Fuentes, en el Coso, por tener el suyo ocupado por el Rey y el Infante».[29]

Fig. 3. Detalle del *Plano de Zaragoza y Vista de la Ciudad de Zaragoza por el Septentrión,* de Carlos Casanova, en 1769, en el que puede verse en primer plano el palacio arzobispal, junto a la catedral de El Salvador y a la derecha de la catedral, la plaza de La Seo, con la manzana de edificaciones que fue derruida en 1863

29. Arco y Garay, Ricardo, *op. cit.,* 1941, p. 162.

En 1687 comenzará el pontificado del arzobispo don Antonio Ibáñez de la Riba Herrera, que se dilatará hasta 1710 y que ejercerá un importante mecenazgo en su diócesis, llevando a cabo importantes obras en el palacio además de su capilla funeraria en la catedral de El Salvador. Por lo que respecta a la residencia arzobispal, parece deberse a su munificencia una reforma de la fachada sur –desaparecida al construirse la fachada actual– donde se colocaría un escudo con sus armas, labrado en piedra, que en la actualidad se encuentra empotrado en el muro de cerramiento del palacio hacia la plaza de San Bruno. El recuerdo de otra de sus donaciones quedó plasmado en una larga inscripción –conservada solo en parte y hallada durante la última restauración– en el muro de las salas de los obispos. Fechada en 1693, hace referencia a la donación de una serie de cuadros que Ibáñez de la Riba Herrera hizo el 8 de abril de aquel año, concretamente setenta y siete cuadros, de los que cuarenta y ocho eran retratos de obispos, de medio cuerpo y otros con distintos contenidos de tema religioso. Varios de estos lienzos fueron pintados por Félix Rabiella y Díez de Aux.[30]

Para el conocimiento de la planta del palacio a mediados del siglo XVIII es de gran utilidad el *Plano de Zaragoza y Vista de la Ciudad de Zaragoza por el Septentrión,* obra de Carlos Casanova en 1769, que actualizó un plano anterior, del mismo Casanova, de 1734.[31] Un acceso único, localizado un poco más a la derecha del ingreso actual correspondiente a la plaza de La Seo, permitía el ingreso a un amplio patio rodeado por las distintas construcciones que integraban el palacio [fig. 3].

La escasa información que teníamos sobre el palacio arzobispal en estos años ha sido convenientemente ampliada gracias a un estudio publicado por Buesa Conde en 2011,[32] en el que da a conocer una importante documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional, en Madrid.[33] El 3 de junio de 1777, Baltasar de Aperregui, regente de la Real Audiencia, enviaba al rey Carlos IV una petición para que se le autorizara llevar a cabo una serie de obras de ampliación de su palacio, utilizando para ello parte del palacio arzobispal: el jardín del arzobispo y las edificaciones que tenía en sus lados norte y sur. Manifestaba también al monarca que el palacio era de propiedad real. En aquel momento, y tras la muerte del arzobispo Sáenz de Buruaga el 14 de mayo anterior, en sede vacante, podría ser más fácil la obtención de la autorización real sin encontrar oposición por parte del prelado zaragozano.

30. Almería, J. A., Arroyo, J., Díez, Mª P., Ferrandez, M. G., Rincón, W., Romero, A. y Tovar, R. Mª, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696), estudio documental,* Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1983, p. 289.

31. Pasqual de Quinto y de los Ríos, José, *Álbum gráfico de Zaragoza. Selección de estampas, dibujadas o impresas a lo largo de cuatro siglos, en las que se representan sus vistas, edificios, monumentos y efemérides más destacadas,* Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1985, p. 29.

32. Buesa Conde, Domingo, «El Palacio Arzobispal de Zaragoza según un plano de 1777», *Aragonia Sacra,* XXI, Zaragoza, 2011, pp. 57-94.

33. *Expediente para la reparación del Palacio Arzobispal y reordenación de la manzana de la Audiencia,* Archivo Histórico Nacional, Consejos, Legajo 40258, exp. 8.

Y es curioso como se hace constar en este documento, que el palacio se encuentra en «total decadencia [...] [porque]

> permitiendo V. M. y sus gloriosos progenitores que los Arzobispos haviten esta Casa, tal vez viven en ella vajo el concepto de que no es suya, y el respecto o la poca inclinacion a no gastar en lo que no es fundo propio, los retrahe de reparar el edificio como debian, haviendose contentado con remiendos y añadiduras que lo aseguran poco, y que cada dia lo dejan más imperfecto, y no creible que tantos Prelados como han dejado suntuosos monumentos de Piedad, con el sobrante de sus rentas que honraran su memoria, hubieran abandonado de tal suerte la casa de su havitacion.[34]

La intervención del Ministro Secretario de Gracia y Justicia, el aragonés Manuel de Roda, en dirección opuesta a lo planteado por el Regente de la Audiencia de Zaragoza y poniendo de manifiesto la propiedad del palacio por parte de los prelados, llevará a que se concluya el iniciado proceso cuyo desarrollo excede de las pretensiones de esta ponencia y que nos ha legado una importante información y sobre todo una planta del palacio firmada el 15 de agosto de 1777 por el maestro de obras zaragozano Pedro de Zeballos, con la identificación de las dependencias que aparecen numeradas en el plano.[35]

Poco después de esta desacertada actuación del regente Aperregui y tras la llegada del nuevo arzobispo don Bernardo Velarde (1779-1782), comenzará una serie de obras de las que no sabemos cuál fue su alcance, aunque la gran escalera aparece fechada en 1781. Tras su prematura muerte, continuó las obras el nuevo prelado don Agustín Lezo y Palomeque (1784-1796), concluyéndose en 1787 tal como figura en los escudos de las portadas de la fachada hacia la plaza de La Seo. Bajo el control de las obras por don Ramón Pignatelli, en el diseño intervino el arquitecto José de Yarza y Lafuente, correspondiendo la dirección de las mismas al maestro Agustín Gracián.

A propósito de estas últimas obras hace constar Casamayor el 12 de octubre de 1787, cuando se daban por acabadas:

> Empeñado nro. Ilmo. Sr Arzobispo en concluir la obra de su Palacio que empezó su antecesor el Ilmo Sr D. Bernardo Velarde siguiendo en sus adelantamientos determino construir de nuevo la frontera que mira a la Plaza de la Seo, como lo havia hecho con la del Rio, para cuyo fin fue necesario arruinarla toda la antigua, y un torreón contiguo al arco construido por los años de 1580 por su Arzobispo D Andres Santos, como lo manifiestaban sus armas colocadas en dicho torreon [...] la testera antigua del Palacio y su Puerta estàn gravadas con las armas del Exmo Sr. Dn. Antonio Ibañez de la Riba Herrera que haviendo sido [...] Arzobispo de Zaragoza desde el 16 de Junio de 1687 hasta el 3 de Septiembre de 1710... hizo a sus expensas la Capilla de S. Tiago de la Seo, donde esta enterrado desde el 22 de Maio de 1780... Derruidas las fábricas de ambos Arzobispos hizo delinear y levantar la frontera nueva al uso de Roma con ventanas duplas, divididas en dos altos,

34. BUESA CONDE, DOMINGO, *op. cit.* doc. 1, p. 84.
35. Reproducido por BUESA CONDE, DOMINGO, *op. cit,.* pp. 60-61 y la identificación en pp. 86-87.

con sus 2 Puertas de columnas sueltas, donde estan colocadas sus armas, y la Escalera nueva, cuia Obra ha dirigido D. Agustin Gracian, y natal de esta Ciudad... Este palacio es uno de los mejores que tiene Prelado en España asi por su capacidad como por su situacion, y tan acomodado y bien distribuido, que puede hospedarse en el un Principe, como repetidas veces hà sucedido. Entre todo el brillan las 2 salas donde estan retratados los Prelados que no las hay mejores, si no es en los Palacios Reales, porque ademas de la anchura, y alma que las dan la vista y variedad de tantos Arzobispos, y Obispos que há tenido esta Sta. Yglesia le da nuevo realce lo dorado, y hermoso de sus artesonados...[36]

Casi una década después, el 12 de febrero 1796, el mismo Casamayor vuelve a hacer una nueva referencia a las obras llevadas a cabo por «Hermoseò ia para este primer año la frontera de su Palacio al rio, pintandola como se ve oy... y habiendo encontrado su Palacio sin concluir, lo prosiguio hasta ponerlo y decorarlo con la hermosa fachada que oy se vè, la que se concluio para los dias de Nuestra Señora...».[37]

Durante los sitios, y desde el día 27 de julio de 1808, el palacio arzobispal fue sede del cuartel del general José de Palafox, según recoge Casamayor: «Nuestro general mudó su domicilio al palacio arzobispal para poder tener todas las oficinas reunidas, por que en su casa, aunque bastante capaz, estaban esparcidas por todas las del vecindario, montándose también la guardia militar»[38] y en este lugar estaba cuando, enfermo en cama, veneró el 17 de febrero de 1809 la imagen del Santo Cristo de la Cama, rescatada de entre las ruinas de la iglesia conventual de San Francisco.[39] Al día siguiente, ante la dureza de la acción de los franceses en el Arrabal, que ocupaban el convento de San Lázaro: «fue preciso hacer salir a nuestro general de su palacio y conducirlo, enfermo como estaba, a una casa de la calle de Predicadores».[40]

Por su situación en la ribera del Ebro, el palacio arzobispal fue blanco de la artillería francesa durante los dos sitios que pusieron las tropas napoleónicas a la ciudad de Zaragoza en 1808 y 1809, particularmente durante el segundo.

A lo largo de los siglos XIX y XX el palacio ha sido objeto de distintas obras de reforma, tanto en su exterior como en su interior. En 1907 el arzobispo Soldevila redecoró el salón del trono con una ornamentación de carácter neorrenacentista.

Más recientemente, en octubre de 2009, se concluyó la restauración de la parte del palacio recayente hacia la plaza de La Seo y la calle del Sepulcro, mientras que entre enero de 2010 y marzo de 2011, una importante obra ha adecuado la parte más antigua, sobre la ribera del Ebro, para albergar el Museo Diocesano de Zaragoza.[41]

36. San Vicente, Ángel, *Años artísticos de Zaragoza 1782-1833, sacados de los años políticos e Históricos que escribía Faustino Casamayor alguacil de la misma ciudad*, IberCaja, Zaragoza, 1991, pp. 52-53.
37. San Vicente, Ángel, *op. cit.*, p. 99.
38. Casamayor, Faustino, *Zaragoza 1808-1809*, Editorial Comuniter, Institución «Fernando el Católico», Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2008, p. 86.
39. Casamayor, Faustino, *op. cit.*, p. 230.
40. Casamayor, Faustino, *op. cit.*, p. 230.
41. Sobre las obras llevadas a cabo en el palacio para su adecuación como Museo diocesano: Borobio Sanchiz, Javier y Borobio Sanchiz, Sónsoles, *Museo Diocesano de Zaragoza. Biografía de una restauración*, Papeles del MUDIZ, 1, Zaragoza, 2011.

Su actual fachada hacia la plaza de La Seo, que es ahora de nuestro interés [fig. 4], con gran desarrollo horizontal y levantada en ladrillo –excepto el basamento, los enmarques de las ventanas, las dos portadas y el alero, todo ello realizado en piedra caliza–, consta de dos plantas en las que se abren un buen número de ventanas de las que, las de la planta inferior se cierran por rejas de hierro, rematándose las de la superior por frontones triangulares. Las portadas, similares, se desarrollan en las dos alturas, presentando sus vanos flanqueados por dos columnas sobre retropilastras, todo ello de orden jónico, en el inferior, y gran balcón en la superior, rematado por el escudo del arzobispo don Agustín de Lezo y Palomeque, con la siguiente inscripción: «SEÑOR D^{N}. AGUSTIN DE LEZO I PALOMEQUE AÑO DE 1787». Estas dos portadas dan acceso a dos patios, llevando la que se abre en la plaza de La Seo hacia dos monumentales escaleras que permiten acceder a la planta noble del edificio: la de la izquierda hacia el edificio del siglo XVI y la de la derecha, al dieciochesco. Como hemos podido ver en la breve historia que hemos trazado de este edificio, en numerosas ocasiones fue palacio real, albergando a los monarcas españoles, y también ha sido residencia papal, pues entre sus muros se alojó el papa Benedicto XIII en 1410 y aquí pernoctó el papa Juan Pablo II en sus dos visitas a Zaragoza, la primera de ellas el 6 de noviembre de 1982 y la segunda el 10 de octubre de 1984.

Fig. 4. Fachada del palacio arzobispal de Zaragoza hacia la plaza de La Seo

Nos parece interesante ahora ocuparnos de la evolución urbanística de esta plaza de La Seo que, desde época medieval y hasta 1863, presentaba un aspecto muy distinto al actual. Una manzana de edificios situada en el centro conformaba dos espacios distintos. Por un lado, la plaza de la Diputación del Reino, en el lado norte de la actual plaza, denominándose así al espacio delimitado por el palacio de la Diputación del Reino y el palacio arzobispal en el lado norte; la manzana de casas existentes en el lado sur; la calle de la Cuchillería (último tramo de la actual calle de Don Jaime I), en el oeste y la calle del Sepulcro y la fachada de La Seo en el este [fig. 5]. Por otro lado, la plaza de La Seo, correspondiendo al lado sur de la actual plaza, que se delimitaba al norte por la mencionada manzana de casas; al sur por el Hospital de los Peregrinos; al oeste por la calle de la Cuchillería y al Este por la torre de La Seo y otras dependencias catedralicias [fig. 3].

De 1677, y con motivo de la estancia de Carlos II en Zaragoza, conocemos una interesante descripción de la plaza catedralicia a cargo de Francisco Fabro Bremundans en el *Viage*

Fig. 5. Exterior de La Seo de Zaragoza, litografía de M. Peiró, de Zaragoza, sobre dibujo de Francisco Aranda, en 1844. A la derecha pueden verse parte de los edificios con configuraban la manzana de viviendas que centraba la plaza

Fig. 6. *Catedral de El Salvador* en Zaragoza, grabado sobre dibujo de Edward Hanke Locker, realizado en 1813 durante su visita a la ciudad y publicado en el libro *Wiews in Spain*, publicado en Londres en 1824. Reproduce la fachada principal y la parte inferior de la torre de La Seo, engalanadas con tapices y la nueva fachada del palacio arzobispal, pudiéndose ver el arco del arzobispo

del Rey Nvestro Señor D. Carlos II al Reyno de Aragón, de 1680: «Todo lo demas de la Plaça (bien conspicua por la magnificencia de los dos Edificios referidos de la Ciudad, y Diputacion, y por la fachada principal de la Santa Iglesia del Salvador) estava adornado con gran curiosidad, primor, y riqueza de Pinturas, Colgaduras de seda, y Tapicerías: sobre todo la parte del Palacio Archiepiscopal, que se junta, en una misma accera, con el de la Diputacion, haviendose, por disposicion de S. A. empleado en ello la famosa Tapiceria Real de los Triunfos...».[42]

Una curiosa litografía de la obra de Edward Hanke Locker, *Wiews in Spain*, publicada en Londres en 1824, reproduce la fachada principal y la parte inferior de la torre de La Seo, engalanadas con tapices y la nueva fachada del palacio arzobispal, pudiéndose ver el «arco del arzobispo» [fig. 6]. El dibujo fue realizado por Locker en su visita a Zaragoza en 1813,

42. Fabro Bremundans, Francisco, *Viage del Rey Nvestro Señor D. Carlos II al Reyno de Aragón., Entrada de Sv Magestad en Zaragoza, Iuramento solemne de los Fueros y principio de las Cortes Generales del mismo Reyno, el Año M.DC.LXXVII*, Madrid, 1680, pp. 79-80.

Fig. 7. La plaza de La Seo de Zaragoza a finales del siglo XIX, con la fuente de la Samaritana en el centro. Puede verse a la izquierda el palacio arzobispal y el arco del arzobispo y a la derecha algunas de las antiguas construcciones ahora destruidas

haciendo una breve referencia al palacio arzobispal: «El palacio arzobispal está al otro lado de la catedral y se comunica con ella por medio de una galería cubierta que cruza la calle, y por donde pasa, cuando celebra misa, el arzobispo desde sus habitaciones sin ser visto».[43]

En 1863 fue destruida la manzana de casas existente en la actual plaza,[44] colocándose entonces una fuente con la figura de una «samaritana», de fundición, en medio de unos jardines [fig. 7], que ya avanzada la segunda mitad del siglo XX fue trasladada a la plaza del Justicia, donde se encuentra.

La catedral de Santa María y el palacio episcopal de Murcia

El segundo ejemplo del que nos vamos a ocupar es la plaza del Cardenal Belluga,[45] en el centro histórico de la ciudad de Murcia, en opinión de Pérez Sánchez, «un conjunto urbano de equilibrio y elegancia similares» [fig. 8].[46] En esta plaza levantan sus fachadas –además de otros numerosos edificios, de distintos momentos y con diferentes usos, en su mayoría habitacionales– la catedral de Santa María y el palacio episcopal. También debemos mencionar que, junto al palacio episcopal y a un lado de la catedral se encuentra el edificio del antiguo seminario conciliar de San Fulgencio,[47] convertido en la actualidad en Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Murcia.

Fundado este seminario de San Fulgencio en 1592 por el obispo Sancho Dávila, su primer edificio era de reducidas dimensiones y de una sola planta, y se mantuvo así hasta que a mediados del siglo XVIII fue reedificado por el obispo don Juan Mateo López Sáenz (1742-1752), «siendo una obra acorde con su afán constructor, que tuvo como empresa culminante el nuevo Palacio Episcopal y en gran medida la renovación arquitectónica y urbanística de Murcia ciudad».[48] Su construcción, que debió comenzar poco después de su llegada a la diócesis en 1742, se dilató a lo largo de varios años, durante los pontificados de don Diego de Rojas y Contreras y don Manuel Rubín de Celis, concluyéndose su bella portada en 1784, año del fallecimiento de este prelado.

43. CASTILLO MONSEGUR, MARCOS, *XXI viajes (de europeos y un americano a pie, en mula, diligencia, tren y barco) por el Aragón del siglo XIX*, Diputaciones de Zaragoza, Huesca y Teruel, Zaragoza, 1990, p. 33.
44. Así podemos verlo en el plano que acompaña la publicación *Descripción de las calles, plazas, plazuelas, puertas y paseos de la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, 1863.
45. Se denomina así desde el año 1885, cuando se proyectó la colocación en el centro de la plaza de un monumento al cardenal Belluga, construyéndose tan solo una fuente que fue inaugurada para la feria de septiembre de 1887.
46. PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E., «Arte», en *Murcia, Tierras de España*, Vitoria, Fundación Juan March y Editorial Noguer, S.A., 1976, p. 254.
47. Sobre esta institución y su historia, JIMÉNEZ DE GREGORIO, FERNANDO, *El colegio-seminario conciliar de San Fulgencio (aportación documental inédita al estudio de los precedentes de la Universidad Murciana)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1950.
48. AGÜERA ROS, JOSÉ CARLOS, «El antiguo Seminario Conciliar de San Fulgencio en Murcia, un magno edificio del Setecientos», en *Historia y humanismo. Homenaje al profesor Pedro Rojas Ferrer*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 395-410, cit. p. 396.

Fig. 8. Antigua fotografía de la plaza del Cardenal Belluga en Murcia. En la parte inferior puede verse la parte superior del imafronte de la catedral, a la izquierda el palacio episcopal y al fondo, los edificios destruidos para la construcción del edificio Moneo, del Ayuntamiento

El último de los edificios levantados en esta plaza, frente a la catedral, es el de ampliación del Ayuntamiento de Murcia, anexo al antiguo edificio, de corte neoclásico, que tiene su entrada principal por la Glorieta. Proyectado por el arquitecto Rafael Moneo entre 1991 y 1995, este polémico edificio fue concluido en 1998, y ocupa una extensión de 3.000 metros cuadrados. Construido con hormigón y revestido con ladrillo y arenisca, materiales de la zona, con un marcado sentido asimétrico, gran parte de la fachada está rasgada por un gran ventanal que permite tener una magnífica visión de la fachada de la catedral situada enfrente. Con su construcción, se quiso poner de manifiesto la presencia del poder municipal en un espacio urbano que destacaba por tratarse de un espacio clave del poder religioso, con la catedral, el palacio episcopal y el seminario.

Este proyecto de Moneo transformó el primitivo espacio de la plaza Belluga convirtiéndola en peatonal, eliminando los jardines existentes en el centro de la plaza y colocando un suelo adoquinado gris con aceras de travertino, material usado también para las líneas radiales que articulan el espacio y ponen en relación el nuevo edificio de Moneo con las fachadas del palacio episcopal y de la catedral.

En esta singular plaza del Cardenal Belluga, de forma trapezoidal irregular, nos ocuparemos, en primer lugar, de la fachada principal de la catedral, obra de la que se ha destacado su belleza y monumentalidad, única en su género y, sin lugar a dudas, una de las más representativas del barroco español. Fue construida en sustitución de la inconclusa fachada que había sido realizada por el arquitecto Jerónimo Quijano, a mediados del siglo XVI, durante el episcopado del obispo Esteban de Almeyda (1546-1563), y que en aquellos momentos se encontraba muy afectada por las riadas y frecuentes terremotos.

Comenzada a demoler la antigua fachada en 1732, intervino en los primeros trabajos el ingeniero militar Sebastián Feringan. Las obras de la nueva fábrica, cuyo proyecto se encargo al arquitecto Jaime Bort, se dilataron entre 1737 y 1754, dirigiéndolas Pedro Fernández a partir de 1749, a la marcha Bort a Madrid para trabajar en la Corte.

Concebida por voluntad del cabildo catedralicio como una enorme fachada-retablo, en piedra, sobre la movida composición arquitectónica destaca la profusión de la escultura que la recubre. Consta de tres cuerpos, más bajos los laterales, articulados por grandes columnas de orden corintio, que se corresponden con las tres naves del templo. En la parte inferior se abren tres puertas que responden en su concepción a un rígido protocolo: la central, llamada del Perdón, está reservada a los personajes reales y es abierta sólo con motivo de grandes solemnidades. Las otras dos, de San Juan y de San José, se destinaron al obispo y al cabildo y al concejo.

Por lo que respecta al programa iconográfico que recubre escultóricamente la fachada debemos destacar, por un lado, su contenido mariano, con un grupo de la Virgen, coronada, con arcángeles y ángeles, que ocupa una hornacina sobre la puerta central y el gran relieve de la *Asunción de la Virgen* en el remate. Por otro lado, aparecen numerosos santos de la diócesis de Cartagena o vinculados a ella, entre los que destacamos los «cuatro santos de Cartagena»: *San Leandro, San Fulgencio, San Isidoro* y *Santa Florentina*. Parte de estas esculturas fueron realizadas por el francés Antonio Dupar.[49]

49. Sobre la portada ver: PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E., *op. cit.,* pp. 251-252; HERNÁNDEZ ALBADALEJO, ELÍAS y SEGADO BRAVO, PEDRO, «El barroco en la ciudad y en la arquitectura», en *Historia de la Región Murciana,* vol. VII, Murcia, Ediciones Mediterráneo, S.A., 1980, pp. 315-393, cit. 333-341; VERA BOTÍ, ALFREDO, «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Murcia», en *Murcia barroca,* Catálogo de la exposición, Centro de Arte Palacio Almudí, Murcia, 1990, pp. 30-49, cit. pp. 36-38; HERNÁNDEZ ALBADALEJO, ELÍAS, «El imafronte nuevo de la catedral de Murcia», en *Murcia barroca,* Murcia, Catálogo de la exposición, Centro de Arte Palacio Almudí, 1990, pp. 56-59 y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, ELÍAS, *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia, Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia 1990.

Tras la conclusión de la nueva fachada, el magnífico aspecto que presentaba llevó al entonces prelado de la diócesis de Cartagena, don Juan Mateo López, a comenzar la construcción de un nuevo palacio episcopal; al destruirse el antiguo que se encontraba frente al actual, se pudo llevar a cabo sobre ese solar la ampliación de la plaza de la catedral en el estado en el que la conocemos en la actualidad. Y al nuevo palacio episcopal se le dotó de dos fachadas, una hacia el norte, hacia la plaza de la catedral, permitiendo así ver desde los balcones del palacio el imafronte catedralicio y, la otra, hacia el sur, hacia el nuevo Paseo del Arenal (actual glorieta), próxima a la antigua Casa del Concejo y frente al cauce del río Segura. No podemos olvidar el importante papel desarrollado por este prelado en la transformación de Murcia, al que en Acta del Concejo municipal de 9 de julio de 1748, se le destaca por su «grande esmero y natural inclinación a ilustrar y adornar este Pueblo con suntuosos edificios y espaciosas plazas que fomenta y promueve a costa de sus desvelo, fatiga y aplicación, consignando para su logro grandes cantidades de sus rentas y facilitando otras que discurre su vigilancia»[50].

La historia de este palacio episcopal de Murcia se resume en una lápida de mármol que figura en la parte derecha de la fachada principal y cuyo contenido es el siguiente:

> En el Mes de Juni^{o} de 1748, el Ill.^{mo} S.^{r} D.^{n} Juan Matheo Obispo desta Dióce.^{s} de Cartagena, dio principio a la sumptuosa Obra de este Palacio; y en el dia 28 de el Mes de Agosto del mismo Año, puso dho S.^{r} Ill.^{mo} la primera Piedra para su Fábrica, haviend.^{le} cedido el Sitio della El Exc.^{mo} S.^{r} D.^{n} Fadriq.^{e} Vicente de Tol.^{do} Marq.^{s} de Villafranca, y de l.^{s} Vel.^{z}, Adelantado de Murcia, y Maiordo.^{mo} mayor de el Rey D.^{n} Fernando el Sexto; y condicionand.^{se} en la Escriptura que otorgaron, que se havia de poner esta Lap.^{da} con esta expresion en este sitio, como en efecto la hizo poner en el dia 12 de Junio Año de 1777, el Ill^{mo} S^{or} D.^{n} Manuel Rubin de Celis, Obispo a la sazon de dho Obisp.^{do} [fig. 9]

El nuevo edificio, «ejemplo singularmente afortunado de un rococó entre italiano y francés, de sobrios volúmenes y delicada gracia decorativa»[51] se levantó en el solar que antes ocupaba el palacio de don Fadrique Vicente Álvarez de Toledo y Moncada (1686-1753), IX Marqués de Villafranca y IX Marqués de los Vélez, quien lo cedió al obispo Mateo López con este fin. Sus obras se dilataron entre 1748 y 1768, sucediéndose al frente de las mismas los arquitectos Pedro Pagán, José Alcaní, Martín Solera y José López, correspondiéndole a este último un importante papel en el proceso de la obra, siendo el autor de los planos. En 1765, cuando estaba avanzada la construcción llegó a Murcia el arquitecto italiano Baltasar Canestro, quien llevará a cabo algunas modificaciones, sobre todo en la disposición de los vanos, y dirigirá las obras hasta la conclusión del edificio en 1768. A la muerte del obispo Mateo, el nuevo prelado don Diego de Rojas y Contreras (1753-1772) proseguirá su construcción hasta su conclusión [fig. 10].

50. Martínez Ripoll, Antonio, «Poder y forma urbana en la Murcia barroca: la actuación de los obispos Luis Belluga y Juan Mateo», en *Vescovi e Città nell Epoca Barocca*, Actas del Convegno Internazionale di Studi, Lecce (Italia, 1991), Congedo Editore, 1995, pp. 31-32.
51. Pérez Sánchez, Alfonso E., *op. cit.*, p. 254.

Fig. 9. Lápida con la inscripción que recuerda las circunstancias de la construcción del palacio episcopal de Murcia colocada en la fachada del mismo palacio. Foto: Jorge Canovas Vilariño

Fig. 10. Antigua fotografía de la fachada del palacio episcopal de Murcia

La fachada principal se configura con tres alturas, disponiéndose en ellas una serie de ventanas y balcones que se superponen en altura. Todos los vanos se enmarcan con artísticas molduras ricamente decoradas. En los balcones del piso principal se alternan frontones curvos con otros triangulares. Se centra la fachada por una gran portada, con arco de medio punto, ligeramente abocinado, entre pilastras jónicas ricamente ornamentadas con las insignias episcopales y escudos circulares en su parte central [fig. 11]. Sobre el entablamento, con fina decoración, se encuentra un gran balcón con barandilla de forja al que se accede a través de un arco rebajado entre pilastras, coronado por un gran escudo con las armas del obispo Rojas y Contreras durante cuyo pontificado se concluyeron las obras. En los lados de la fachada se levantan otras dos puertas, mucho más sencillas, con acceso adintelado.

Fig. 11. Portada del palacio episcopal de Murcia. Foto: Jorge Canovas Vilariño

Toda la fachada fue recubierta con pinturas murales con decoración ornamental, de innegable belleza; es uno de los pocos edificios españoles del siglo XVIII que las han conservado.[52] Fueron realizadas hacia 1767 por el pintor italiano Paolo Pedemonte, imitando tapices y rocallas, «en una gama cromática que va desde los tonos rosáceos a los grises y marrones claros».[53]

La fachada posterior, más sobria que la principal, presenta una portada central con arco de medio punto entre columnas de fuste estriado. Sobre ella, un gran balcón, con barandilla de forja, presentando el vano, con arco rebajado, una rica decoración en cuyo frontón aparece el escudo del obispo Mateo López.

En la glorieta, delante de esta fachada, se encuentra desde 1958 el monumento al cardenal Belluga, con escultura sedente de Juan González Moreno.[54]

Fig. 12. Fachada del palacio episcopal de Murcia, en la actualidad.
Al fondo puede verse la fachada de la catedral de Santa María. Foto: Jorge Canovas Vilariño

52. Sobre la decoración de la fachada, SANTIAGO GODOS, VICTORIA, «La fachada principal del Palacio Episcopal de Murcia: un caso singular de pintura mural al exterior y de problemática conservación», *Imafronte*, 12-13, 1996-1997 (1998), pp. 323-340.
53. SANTIAGO GODOS, VICTORIA, *op. cit.*, p. 325.
54. RUBIO ROMÁN, JOSÉ EMILIO, «De cómo el Cardenal Belluga tuvo estatua en Murcia tras 75 años de dimes y diretes», *La Opinión*, Murcia, 16 de noviembre de 2010.

Junto a esta fachada se levanta el llamado *Martillo* o *Mirador del Obispo*, edificio perpendicular al palacio, de tres alturas, con arcos en las dos inferiores y curiosa galería porticada con columnas toscanas en la tercera. Al otro lado, se desarrolla la fachada posterior del antiguo seminario conciliar de San Fulgencio, edificio al que ya nos hemos referido.

Por lo que respecta al interior, el palacio episcopal se articula en torno a un gran patio cuadrangular central en el que se abren arcos de medio punto situados entre pilastras toscanas, en el piso inferior, mientras que en el superior, en cada uno de los tramos, entre pilastras con capiteles de orden jónico, se abren balcones coronados por frontones partidos que alojan medallones con retratos de obispos de la diócesis. En el patio arranca una gran escalera imperial que permite acceder a la planta noble, donde se sitúan las dependencias del obispo, tanto las representativas y de protocolo como las privadas, además de la pequeña capilla episcopal.[55]

En los primeros años de este siglo comenzó un importante proceso de restauración de todo el edificio, tanto en el exterior como en el interior, destacando en la actualidad como uno de los edificios de mayor interés del barroco murciano [fig. 12].[56]

Como hemos podido ver, la construcción de la nueva fachada de la catedral iba a ser determinante para que se llevara a cabo la transformación del trazado urbano del entorno del templo catedralicio, concretamente del espacio que se abría ante él, en aquellos momentos muy pequeño y angosto, reducido a una calle, delante de la fachada y otra lateral que discurría paralela al muro del lado de la Epístola del templo y por delante de la fachada del seminario de San Fulgencio, produciéndose un pequeño ensanchamiento en el encuentro de ambas vías,

55. Sobre el palacio ver, MENÉNDEZ PIDAL, LUIS, «El Palacio Episcopal de Murcia», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1970, 31, pp. 71-72; MARTÍNEZ RIPOLL, ANTONIO, *El palacio episcopal de Murcia. Arquitectura y aspectos urbanísticos*, tesis de licenciatura inédita, Murcia, 1970; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *op. cit.*, pp. 254-256; HERNÁNDEZ ALBADALEJO, ELÍAS y SEGADO BRAVO, PEDRO, *op.cit.*, pp. 392-393, VERA BOTÍ, ALFREDO, *op. cit.*, pp. 40-41 y ARLÉS, LUIS y VERA BOTÍ, ALFREDO, «Palacio Episcopal: Murcia», *Memorias de Patrimonio*, 3, 1992-1993, pp. 76-82.

56. Sobre la restauración del edificio ver, TOMÁS, FRANCISCO, «El Plan Director y la restauración del Palacio Episcopal de Murcia», *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, 2000, 13, pp. 8-21; COLLADO ESPEJO, PEDRO ENRIQUE, «Restauración integral del Palacio Episcopal de Murcia», *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, 2004, 32, pp. 77-85; COLLADO ESPEJO, PEDRO ENRIQUE; DE LA HOZ MARTÍNEZ, JUAN DE DIOS; CLEMENTE SANROMAN, CARLOS y VILLEGAS NOVILLO, FÉLIX, «Restauración integral del palacio episcopal de la diócesis de Cartagena en Murcia», en COLLADO ESPEJO, PEDRO ENRIQUE; LECHUGA GALINDO, MANUEL y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, MARÍA BELÉN (coords.), *XVI Jornadas de Patrimonio Histórico: intervenciones en el patrimonio arquitectónico, arqueológico y etnográfico de la Región de Murcia*, Murcia, 2005, pp. 85-95; DE LA HOZ MARTÍNEZ, JUAN DE DIOS y CLEMENTE SANROMAN, CARLOS, «Restauración del Palacio Episcopal de la diócesis de Cartagena en Murcia», *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, 2005, 36, pp. 27-62; COLLADO ESPEJO, PEDRO ENRIQUE; MARTÍN SÁNCHEZ, RAFAEL y VILLEGAS NOVILLO, FÉLIX, «Intervención en la fachada principal del palacio episcopal de Murcia: restauración y conservación de las pinturas murales y elementos ornamentales», RIVERA BLANCO, JOSÉ JAVIER, *Arqueología, arte y restauración: actas del IV Congreso Internacional. Restaurar la Memoria*, Valladolid, 2006, pp. 683-696 y COLLADO ESPEJO, PEDRO ENRIQUE; MARTÍN SÁNCHEZ, RAFAEL y VILLEGAS NOVILLO, FÉLIX, «Restauración y conservación de la fachada sur a la Glorieta del palacio episcopal de Murcia», en RIVERA BLANCO, JOSÉ JAVIER, *Arqueología, arte y restauración: actas del IV Congreso Internacional. Restaurar la Memoria,* Valladolid, 2006, pp. 493-504.

a modo de placeta triangular conocida como la «Llana de Santa María», conformada «por la fachada Este del viejo Palacio, edificaciones menores propiedad del marquesado de los Vélez y la nueva y monumental fachada barroca de la Catedral».[57]

Frente a la fachada del templo, y ocupando gran parte de lo que hoy es la plaza del Cardenal Belluga, se encontraba una gran manzana, con distintos edificios institucionales, pues entre ellos estaban las casas de los capitulares, el viejo palacio episcopal, la antigua audiencia y la cárcel real, como puede verse en el interesante plano de Pedro Pagán, conservado en el archivo del palacio episcopal de Murcia en el que aparece la planta del nuevo palacio episcopal y toda la manzana situada frente a la catedral.[58]

El viejo palacio, «hecho a remiendos» [...] [que] «más parece cortijo de Andalucia que Palacio de un prelado»,[59] era en opinión de Martínez Ripoll «un edificio civil gótico-mudéjar de los siglos XIII al XVI, aproximadamente, entramado arquitectónico y ornamental de varios estilos artísticos».[60]

El proceso de creación de la actual plaza catedralicia –enmarcado en una importante transformación urbana en Murcia que configuró también el antiguo paseo del Arenal y la calle Nueva, ahora del Arenal, entre el palacio episcopal y el Ayuntamiento– se inició algunos años después de la llegada a Murcia en 1742 del nuevo obispo, el ya nombrado don Juan Mateo López, quien en 1748:

> remitió al Ayuntamiento de Murcia un escrito en el que mostraba su interés por crear una amplia plaza que permitiese contemplar la nueva fachada barroca de la Catedral... la nueva plaza, dibujada por Pagán, respondía al deseo del obispo Matheo de crear dos espacios arquitectónicos (la plaza de la Catedral y la plaza del Ayuntamiento), que mostrasen el enorme poder económico, institucional, religioso, artístico, social y cultural que ostentaba la Diócesis de Cartagena sobre el Reino de Murcia en aquellos años. La fachada Sur del Palacio se alinearía con la fachada principal del Ayuntamiento, poder institucional y religioso al mismo nivel. La fachada Norte, acompañando al Imafronte catedralicio y configurando el gran espacio arquitectónico referente artístico, social y cultural de Murcia.[61]

Para la consecución del proyectado espacio urbano se derribó en 1750 parte del antiguo palacio episcopal, dando lugar así a una primera plaza, y para su ampliación, solicitaba el

57. COLLADO ESPEJO, PEDRO ENRIQUE y FERNÁNDEZ MULA, LUIS R. «Transformación urbana del centro histórico de Murcia en torno a la construcción del actual palacio episcopal. Las plazas del Cardenal Belluga y de la Glorieta», en RIVERA BLANCO, JOSÉ JAVIER, *Arqueología, arte y restauración: actas del IV Congreso Internacional Restaurar la Memoria*, Valladolid, 2006, pp. 505-514, cit. p. 505.
58. Este plano, junto con otro de la planimetría de la proyectada plaza, de 1747, ambos conservados en el archivo del palacio episcopal de Murcia, fue dado a conocer por MARTÍNEZ RIPOLL, ANTONIO, *op. cit.* 1970. Vid. MARTÍNEZ RIPOLL, ANTONIO, *op. cit.,* 1976, p. 57.
59. MARTÍNEZ RIPOLL, ANTONIO, «Nuevos datos para el estudio del antiguo palacio episcopal de Murcia», *Murgetana,* 1976, 45, pp. 57-60, cit. p. 58.
60. MARTÍNEZ RIPOLL, ANTONIO, *op. cit.* 1976, p. 58.
61. COLLADO ESPEJO, PEDRO ENRIQUE y FERNÁNDEZ MULA, LUIS R., *op. cit.,* p. 506.

Ayuntamiento de Murcia al obispo Rojas y Contreras, según acuerdo de 16 de diciembre de 1757, el derribo total del viejo palacio, lo que al parecer se encontraba ya en la mente del obispo Mateo pues en su testamento mencionaba que el antiguo palacio «impide, y embaraza notablemente, no sin grave dolor de naturales y forasteros la vida del sumptuoso, y primoroso prospecto de la nueva fachada principal de dicha mi Santa Yglesia».[62] El palacio fue derruido completamente en 1758, concluyéndose la plaza en 1759.

Como muy bien escribe Gutiérrez Cortines, «al ampliar la plaza del Cardenal Belluga, renovar su arquitectura y reformar la traza urbana que rodeaba la Catedral y el Ayuntamiento, se dotó a la villa de un enclave privilegiado, más bello, atractivo y espacioso, que pretendía erigirse en el foco dominante... Sirvió para crear un espacio privilegiado para ceremonias y espectáculos públicos, que convertiría este punto en el núcleo más relevante de la ciudad».[63]

Desde su apertura en 1759, la plaza de la catedral ha sido testigo de la historia de Murcia a lo largo de los dos últimos siglos, acogiendo numerosas celebraciones, tanto religiosas –recordemos la llegada y partida de la Virgen de la Fuensanta en su visita a la ciudad, alojada en la catedral o el discurrir de los «salzillos» en la mañana del Viernes Santo– como civiles, con todo tipo de festejos y manifestaciones.

62. Hernández Albadalejo, Elías y Segado Bravo, Pedro, *op. cit.,* p. 320.
63. Gutiérrez Cortines, Cristina, «Murcia: un paradigma urbano del barroco», en *Murcia barroca,* Murcia, Catálogo de la exposición, Centro de Arte Palacio Almudí, 1990, pp. 50-55, cit. p. 52.

España en Roma. La arquitectura al servicio de la Monarquía para el dominio del espacio urbano durante el siglo XVII[1]

Pablo González Tornel
Universitat Jaume I

Durante los siglos de la Edad Moderna la ciudad de Roma se configura como verdadero teatro del mundo en la que las diferentes potencias europeas despliegan una intensa actividad diplomática y propagandística frente a la cabeza visible de la Iglesia, el Papa.[2] Los medios para apuntalar la presencia de las distintas nacionalidades en la capital de los Estados Pontificios son múltiples y encuentran su plasmación más clara en la presencia de embajadas estables y en la construcción de las llamadas «iglesias nacionales».[3] Así, los templos de franceses, españoles, alemanes, portugueses o napolitanos se apiñan en la llamada curva del Tíber, porción de la ciudad que se abre frente a San Pedro y el Castel Sant'Angelo, y otros, como los de los lombardos, sicilianos, polacos o escoceses, amplían la presencia de fundaciones destinadas a atender a sus respectivas comunidades en otras zonas de la ciudad. Algo más complejo

1. El presente estudio se engloba dentro del proyecto de investigación *La fiesta española en la Roma barroca* (P11A2011-01) financiado por la Universitat Jaume I.

2. Signorotto, G. y Visceglia, M. A. (coords.), *La Corte di Roma tra Cinque e Seicento, teatro della politica europea*, Roma, Bulzoni, 1998.
3. Sobre las iglesias nacionales en Roma véase Sabatini, Carlo, *Le chiese nazionali a Roma*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1979.

resulta el afianzamiento de las arquitecturas vinculadas a las embajadas de las principales potencias en la ciudad. La presencia solo temporal de los embajadores hace que en la mayoría de los casos residan en palacios alquilados y que, por lo tanto, la definición del cuartel propio de una nación no resulte fácil. A ambos elementos, iglesias nacionales y embajadas, es necesario añadir, por lo que respecta a la arquitectura directamente vinculada a los Estados, las fundaciones que representan una presencia real de una determinada nación sobre el complejo plano de Roma.

El panorama del tablero de ajedrez que, para las distintas potencias europeas, supone la ocupación del espacio de Roma, no se completa sin el conocimiento de otro tipo de arquitecturas que las distintas instituciones desplegaron durante los siglos de la Edad Moderna. Se trata de aquellas vinculadas a la liturgia, el ceremonial y las fiestas y que, a través de funerales, canonizaciones, celebración de efemérides y otro sinfín de festejos, ocuparon parte de la ciudad ampliando considerablemente la presencia de uno u otro estado durante un breve período de tiempo. Este tipo de actuaciones, que configuran lo que se ha venido a llamar la «ciudad ritual»,[4] no solo construyen verdaderas arquitecturas con materiales efímeros, sino que ocupan de manera efectiva áreas enteras de la ciudad, plazas y calles, y, en ocasiones, llenan la propia basílica de San Pedro con los escudos de una nación. Los agentes de España en Roma no serán ajenos a esta tendencia y, como ocurrirá con la arquitectura perdurable, harán también uso del arte efímero para mostrar el poder de su nación y su rey.[5]

El palacio de la embajada de España y las fiestas del embajador

La historia del palacio de la embajada de España ante la Santa Sede ha sido reconstruida de manera impecable por Alessandra Anselmi en un estudio monográfico sobre el edificio.[6] El inmueble, que sigue ejerciendo en la actualidad las funciones que se le otorgaron a mediados del siglo XVII y que da nombre a la Plaza de España, fue adquirido por el embajador Conde de Oñate en 1647. El que hasta entonces había sido Palacio Monaldeschi venía siendo empleado desde hacía años de forma habitual, aunque no única, como residencia del emba-

4. VISCEGLIA, M. A., *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma, Viella, 2002.
5. Con carácter general véase BOITEUX, M., «Fêtes et traditions espagnoles à Rome au XVIIe siècle», en FAGIOLO, M. y MADONNA, M. L., *Barocco romano e Barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1985, pp. 117-134. La monumental obra de referencia para el acercamiento al arte efímero producido en la ciudad de Roma es FAGIOLO DELL'ARCO, MAURIZIO, *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997. Para los siglos XVIII y XIX, FAGIOLO DELL'ARCO, *Il Settecento e l'Ottocento*, Roma, De Luca, 1997. Fundamental también el catálogo de la exposición FAGIOLO DELL'ARCO, (dir.), *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Roma, Umberto Allemandi, 1997, con estudios individuales sobre espacios festivos y fiestas promovidas por distintas nacionalidades especialmente interesantes para el desarrollo del presente estudio.
6. ANSELMI, ALESSANDRA, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, De Luca, 2001.

jador español, quien pagaba un alquiler por el mismo.[7] Según carta del Conde de Oñate a Felipe IV, el embajador justificaba dicho desembolso por el peligro de la compra del inmueble como habitación para el embajador francés, lo que habría supuesto un notable perjuicio para la imagen de la Corona española.[8] El edificio pasaba, de este modo, a manos de un privado, el Conde de Oñate, quien, tras acometer una profunda reforma de manos del arquitecto Francesco Borromini, veía fracasar sus pretensiones al capelo cardenalicio y conseguía transferir, en 1654, el palacio a la Corona.[9]

La compra del Palacio Monaldeschi y la consecuente consolidación de un nuevo espacio de poder para la Monarquía española se explica, solamente, por la particular coyuntura histórica de enemistad con Francia y por la ubicación del mismo en el trazado urbano de la ciudad. En 1647 la Guerra de los Treinta Años, que se haya en sus últimos momentos, ha visto enemistarse a las principales potencias europeas, ha consolidado el enfrentamiento entre los Habsburgo y Francia,[10] y ha acelerado la labor diplomática de los embajadores español y francés ante el Papa.[11]

Además, la apertura del espacio urbano que supone el cruce de la Via del Babuino con la Via dei Condotti, configura una de las plazas, espacios privilegiados, de mayores dimensiones dentro del superpoblado espacio urbano. En este lugar se produce la confluencia de las dos potencias, Francia y España, que aparecen representadas, respectivamente, por el convento de mínimos de la Trinitá dei Monti, de patronazgo francés, y por el Palacio de la Embajada Española. Ambos edificios adjetivan el espacio irregular abierto de la plaza y se miran desde posiciones muy distintas. El Palacio de España, en la misma plaza, tiene una posición descentrada y una presencia visual muy limitada. El templo de la Trinidad, aunque su ubicación en la línea ideal de continuación de la Via dei Condotti y su situación elevada sobre la falda de la colina le otorgan una prestancia mucho mayor, presenta el problema de encontrarse fuera del perímetro de la plaza y con un ascendiente limitado sobre la misma, ya que durante todo el siglo XVII la subida al Pincio permanece sin urbanizar.

Tras las modificaciones iniciales de Borromini sobre el palacio adquirido por el Conde de Oñate, que configuraban el palacio como un volumen cúbico con patio en el que destacaba

7. Sobre los embajadores españoles véanse OCHOA BRUN, M. Á., *Embajadas y embajadores en la Historia de España,* Aguilar, Madrid, 2002, e *Historia de la diplomacia española. La Edad Barroca, I y II,* Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2006.
8. ANSELMI, ALESSANDRA, *op. cit.,* 2001, p. 53. y p. 71 nota 2.
9. ANSELMI, ALESSANDRA, *op. cit.,* 2001, p. 70.
10. Las relaciones entre las dos ramas de la dinastía Habsburgo, española y austriaca, también se presentan cambiantes a los largo del siglo. Véanse al respecto CHUDOBA, B., *Spain and the Impire,* Chicago, University of Chicago Press, 1952 (publicado en español como *España y el Imperio (1519-1643),* Madrid, Rialp, 1963), EVANS, R. J. W., *La monarquía de los Habsburgos (1550-1700),* Barcelona, Labor, 1989, y, sobre todo, por la amplitud de los enfoques estudiados, MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ y GONZÁLEZ CUERVA, RUBÉN (coords.), *La Dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía católica y el Imperio,* Polifemo, Madrid, 2011
11. Véase LEMAN, A., *Urbain VIII et la rivalité de la France et de la Maison d'Autriche de 1631 a 1635,* Lille-Paris, René Giard-Edouard Champion, 1920. Sobre las complejas relaciones diplomáticas entre España y Francia durante este periodo véase HUGON, A., *Au service du roi Catholique. «Honorables ambassadeurs» et «divins espions». Représentation diplomatique et service secret dans les relations hispano-françaises de 1598 à 1635,* Madrid, Casa de Velázquez, 2004.

Fig. 1. *Fiesta ante el Palacio de la Embajada de España por el nacimiento del príncipe Carlos*, 1662, Viena, Akademie der Bildenden Kunst, inventario 585

un gran atrio de entrada con escalera doblemente abierta, al atrio y al patio, y tras la adquisición del mismo como sede estable de la embajada española en Roma, por encargo del Duque de Terranova, el arquitecto Antonio del Grande concluirá la adecuación del Palacio Monaldeschi a su nueva función.[12] El solar irregular que ocupa aún hoy el Palacio de la Embajada, que no llega a ocupar la totalidad de la manzana, crece entonces mediante dos brazos proyectantes a partir del paralelogramo original, y la crujía que mira hacia Plaza de España se consolida como ubicación de las estancias de representación del embajador y embajadora con la Sala de los Palafreneros como ambiente principal. La crujía paralela, con la Sala de Audiencias y un salón para espectáculos teatrales y musicales, adquiría, igualmente, un alto contenido ceremonial. El ala izquierda del palacio, con una sucesión de lujosas antecámaras,

12. Anselmi, Alessandra, *op. cit.*, 2001, p. 79-103. Véase, sobre algunas reformas emprendidas a finales del siglo xvii Muñoz González, Mª José, «Algunos datos sobre el Palacio de España en Roma y el patronazgo del Conde de Altamira en su embajada», *Archivo Español de Arte*, lxxiii, 292, 2000, pp. 408-415.

permitía la conexión de las dos áreas públicas del inmueble, mientras que el ala derecha y su prolongación se reservaban a las habitaciones privadas.[13]

A pesar de la multitud de intervenciones, sobre todo decorativas, el palacio mantendría en esencia su fisonomía durante los siglos sucesivos. Entre 1724 y 1725, por encargo del Cardenal Acquaviva, Domenico Paradisi y Antonio Canevari construían una nueva capilla dedicada a la Inmaculada,[14] y a lo largo del ochocientos pinturas, estucos y entelados darían a las diferentes estancias su aspecto actual.[15]

Además del valor intrínseco del Palacio de la Embajada de España ante la Santa Sede, su significación política y propagandística va mucho más allá del propio edificio. Se ha mencionado el motivo fundamental esgrimido por el Conde de Oñate para justificar la compra del palacio, el enfrentamiento con Francia. E igualmente se ha hecho referencia a la doble polaridad de la plaza, en la que se enfrentan, a través del Palacio de España y del convento de la Trinidad, los intereses de las dos potencias. Los intentos de construir una escalera monumental entre la Plaza de España y el convento de mínimos de la Trinidad, que no se concretarán hasta el siglo XVIII, son, probablemente, la plasmación más clara del enfrentamiento entre Francia y España y del empleo de la arquitectura en las luchas de poder.

En 1660, tras el legado de una jugosa herencia al convento, y por orden del Cardenal Mazzarino, Elpidio Benedetti, agente de Francia, pide a los principales arquitectos del medio romano la elaboración de proyectos para la urbanización de la subida a la colina del Pincio.[16] De entre los proyectos presentados se conservan tan solo dos, el de impronta fuertemente francesa firmado por François d'Orbay, y otro, más acorde con el ambiente artístico romano y de gran prestancia escenográfica que, aunque aparece firmado por Elpidio Benedetti, sabemos que corresponde a la idea de Bernini.[17] Este último, sancionado por la firma del agente de la Corona francesa en Roma, muestra un juego de rampas y escaleras que anticipa la obra de Francesco de Sanctis ya en el siglo XVIII, pero se califica, sobre todo, por el fuerte carácter celebraticio de la Monarquía francesa al organizar toda la composición en torno a la estatua ecuestre de Luis XIV. De haberse realizado, el proyecto de Bernini habría adjetivado

13. Véase la reconstrucción de ambientes y usos en ANSELMI, ALESSANDRA, *op. cit.,* 2001, p. 87.
14. ANSELMI, ALESSANDRA, *op. cit.,* 2001, pp. 107-110. Sobre el aspecto y distribución del palacio en el siglo XVIII véase SIMAL LÓPEZ, MERCEDES, «El Palacio de España en Roma a través de los dibujos de Ferdinando Fuga y José de Hermosilla», *Archivo Español de Arte,* LXXXI, 321, pp. 31-48, donde se publican los planos del edificio realizados por Fuga y Hermosilla en 1747.
15. ANSELMI, ALESSANDRA, *op. cit.,* 2001, pp. 121-167. Véase también GARCÍA SÁNCHEZ, JORGE, «La intervención del arquitecto Antonio Celles en las reformas del Palacio de España en Roma (1814-1815)», *Locus Amoenus,* 2007-2008, 9, pp. 307-317.
16. Véase para la reconstrucción del proceso proyectual de la escalinata LOTZ, WOLFGANG, «Die Spanische Treppe. Architektur als Mittel der Diplomatie», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte,* 12, 1969, pp. 39-94. Lotz enumera la existencia de siete proyectos diferentes. Para una visión de los proyectos y la efectiva realización en el siglo XVIII VV.AA., *La scalinata di Trinità dei Monti,* Milán, Vallardi, 1996.
17. LAURAIN-PORTEMER, «Mazarin, Benedetti et l'Escalier de la Trinité des Monts», *Gazatte des Beaux-Arts,* 1968, 72, pp. 273-294 y MARDER, T. A., «Bernini and Benedetti at Trinità dei Monti», *Art Bulletin,* LXII, 1980, 2, pp. 286-289.

de manera tremendamente agresiva el espacio que se abre delante de Palacio de la Embajada de España, ganando para Francia la plaza y suponiendo, para los agentes de la monarquía española, un verdadero agravio tan solo un año después de la firma de la Paz de los Pirineos. Además, consta documentalmente que el proyecto de escalinata de acceso al convento francés de la Trinidad, gestado en torno a 1660, estuvo acompañado por la idea de construir, en la misma área, un palacio como residencia estable para el embajador de Francia, con lo que el *statu quo* entre las dos potencias se habría visto notablemente inclinado en favor de la presencia francesa.[18]

La importancia desde el punto de vista urbano de la ubicación de un edificio adscrito a una u otra nacionalidad adquiere, en el caso de la residencia de los embajadores, una connotación particular. El derecho de inmunidad inherente al embajador se extiende, en la Roma del Barroco, al área urbana que rodea su residencia, y así, la jurisdicción del Palacio de la Embajada de España, con límites a veces imprecisos, extiende su dominio sobre un amplio espacio urbano comprendido, genéricamente, entre la Plaza de España, la Via dei Condotti y la Via del Corso.[19] La necesidad de fijar los confines del «barrio de España» frente a la autoridad del Papa y la presencia francesa en las estribaciones del Pincio se constata en el primer deslinde dibujado por Antonio del Grande en 1660,[20] no conservado, y en un dibujo del cuartel español, datado en 1683 y conservado en el Archivo General de Simancas.[21] La extraterritorialidad de los barrios vinculados a las embajadas es vista durante el siglo XVII como una muestra más del poder de las potencias presentes en Roma, tanto frente a otras naciones como frente al Papa, y en este sentido la consolidación del barrio español aparece como pionera al ser España el primer estado con sede estable para sus representantes diplomáticos.[22]

El tema jurisdiccional, con una actitud variable de las fuerzas españolas frente al Papa y Francia, continuaría siendo conflictivo durante todo el siglo XVIII.[23] Con el cambio de dinastía tras la muerte de Carlos II y la pérdida de las posesiones italianas de la Corona espa-

18. ALLOISI, S., «La scalinata tra storia e progetto», en VV. AA., *op. cit.,* 1996, pp. 43-94, y especialmente pp. 62-63.
19. La relativa independencia jurídica del territorio amparado por la embajada y los conflictos que se derivan del enfrentamiento con la autoridad papal han sido expuestos en GARCÍA SÁNCHEZ, J., «Un privilegio diplomático conflictivo en la Roma del siglo XVIII: la jurisdicción de la Corona Española en el distrito del *Forum Hispanicum*», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV. Historia Moderna,* 2005-2006, 2005-2006, 18-19, pp. 203-222.
20. ANSELMI, ALESSANDRA, *op. cit.,* 2001, p. 172 y nota 17.
21. ANSELMI, ALESSANDRA, *op. cit.,* 2001, p. 178. Sobre este periodo véase también ANSELMI, ALESSANDRA, «El marqués de Carpio y el barrio de la Embajada de España em Roma (1677-1683)», en ÁLVAREZ OSORIO, A. y GARCÍA GARCÍA, B. J. (eds.), *La Monarquía de las naciones. Patria, nación y naturaleza em la Monarquía española,* Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, pp. 563-596.
22. BARRIO GOZALO, MAXIMILIANO, «El barrio de la embajada de España en Roma en la segunda mitad del siglo XVII», *Hispania,* LXVII, 2007, 227, pp. 993-1024.
23. ANSELMI, ALESSANDRA, «Il quartiere dell'Ambasciata di Spagna a Roma», en CALABI, D. y LANARO, P., *La città italiana e i luoghi degli stranieri XIV-XVIII secolo,* Bari, Laterza, 1998, pp. 206-221.

Fig. 2. *Entrega de la Chinea al Papa en el interior de la basílica de San Pedro*, 1691-1700, Roma, Museo di Roma, inventario 4120

ñola, la posición del Palacio de la Embajada en Plaza de España y su ascendiente sobre el barrio circundante se veía considerablemente mermada, pues tanto el templo de la Hodigitria, de la nación siciliana y con sede en Via del Tritone, como el de San Carlo, de los lombardos y situado en Via del Corso, saldrían de la órbita de los borbones españoles. Sin embargo, la construcción en 1733 del convento trinitario de la Santissima Trinità en la Via dei Condotti,[24] en los límites del cuartel español, bajo la protección directa del monarca y ostentando en su fachada las armas de Castilla, reforzaba de nuevo la presencia de España en esta área urbana.[25]

24. BLANCO, P. C., *La Santissima Trinità dei Domenicani Spagnoli*, Roma, Danesi, 1932, y VILLARROEL, «El convento de la SS. Trinidad en Via dei Condotti, Roma. Periodo trinitario (1731-1895)», *Trinitarium,* 1998, 7, pp. 275-296.
25. ANSELMI, ALESSANDRA, «La chiesa della Santissima Trinità degli Spagnoli», en HERNANDO, CARLOS JOSÉ (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna,* Madrid, Seacex, 2007, pp. 915-929.

Durante el siglo XVII el ceremonial vinculado con las embajadas en Roma, y en concreto con la de España ante el Papa, se encuentra altamente tipificado.[26] Los rituales que podríamos definir como ordinarios se encuentran perfectamente establecidos, y así, tanto la entrada del embajador en la ciudad, como las embajadas de obediencia ante el Papa, o las cuestiones de preeminencia con respecto a otras figuras, aunque no exentas de conflictos, se despliegan de manera repetitiva según las indicaciones papales.[27] Un caso aparte, durante el siglo XVII, lo constituye la ceremonia de la Chinea o pago al Papa del censo de Nápoles que cada año el embajador, ordinario o extraordinario, debía realizar en nombre del Rey de España. El pago del tributo implicaba un amplísimo recorrido procesional que, en forma de verdadero triunfo, llevaba al embajador desde el Palacio de España hasta San Pedro del Vaticano o al Palacio del Quirinal. El cortejo, que adquirió en ocasiones proporciones verdaderamente monumentales, tenía como objeto escoltar a la yegua blanca que, cada año, portaba el dinero que, como feudatario del Papa, debía pagar al pontífice el rey de Nápoles.[28] La efeméride, que tenía lugar la jornada previa a la festividad de los santos Pedro y Pablo, fue aprovechada por los embajadores para hacer ostentación de poder y riqueza en toda la ciudad y, además de la construcción de carrozas, fueron frecuentes las grandes máquinas pirotécnicas en la Plaza de España.[29] La riqueza y el impacto de esta ceremonia dependieron, a lo largo del siglo XVII, en gran medida, del encargado de representar al monarca en el ritual y de la particular coyuntura que envolvió la celebración. Así, por ejemplo, en 1684, tras no haberse podido desarrollar el preceptivo pago el año anterior, el censo sería entregado por el Príncipe de Butera con un despliegue de decoraciones efímeras en la fachada del Palacio de España y máquinas pirotécnicas en la plaza de una riqueza poco usual.[30] Como se demostraría en las décadas siguientes, la aceptación del pago de la Chinea por parte del Papa representaba, para el titular del Reino de Nápoles, no sólo una ocasión festiva, sino el reconocimiento de su dominio sobre el territorio. Una verdadera investidura sin la cual su derecho al trono partenopeo quedaba en entredicho.

26. Véase, junto a los volúmenes de Maria Antonietta Visceglia citados en las notas 1 y 3, con una amplísima bibliografía sobre rituales y ceremonias en el medio romano de la Edad Moderna, VISCEGLIA, M. A. y BRICE, C. (eds.), *Ceremonial et Rituel à Rome (XVI-XIX siècle)*, Roma, Ecole Francaise de Rome, 1997.

27. BARRIO GOZALO, MAXIMILIANO, «La Embajada de España ante la corte de Roma en el siglo XVII. Ceremonial y práctica del buen gobierno», *Studia Historica. Historia Moderna*, 2009, 31, pp. 237-273.

28. FIORANI, L., «La consegna della Chinea», en Fiorani, L., et alii, *Riti, cerimonie, feste e vita di popolo nella Roma dei Papi*, Bolonia, Cappelli, 1970, pp. 249-252, y MOLI FRIGOLA, M., «La chinea», en FAGIOLO, M., y MADONNA, M. L., *Roma Sancta. La città delle basiliche*, Roma, Gangemi, 1985, pp. 172-175.

29. Para el arte generado por la ceremonia de la Chinea, FERRARI, G., *Bellezze architettoniche per le feste della Chinea in Roma nei secoli XVII e XVIII: composizioni di palazzi, padiglioni, chioschi, ponti, ecc. per macchine pirotecniche*, Turín, Crudo, 1919.

30. CALAUTI, EMMANUELE, *Relatione della solenne cavalcata colla quale l'Eccellentissimo Signor D. Carlo Maria Carafa Principe di Butera, e della Roccella, e del Sacro Romano Imperio, ambasciatore straordinario di sua Maestà Cattolica presentó la Chinea alla Santità di Nostro Signore Innocentio XI alli 2. Di febraro del corrente anno 1684*, in Roma, per Michel Ercole, 1684, y ABBATE COPPA, SCIPIONE, *Relatione della presentazione della Chinea fatta dall'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore D. Marino Caraccioli Principe di S. Bono, et Ambasciatore Estraordinario di S. Maestà Cattolica alla Santita di N. S. Papa Innocenzo XI descritta da D. Scipione Abbate Coppa e consagrata all'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore D. Domenico del Giudice Prencipe di Cellamare, Duca di Giovenazzo, Cavaliero dell'Ordine di San Giacomo, de i Consigli di S. Maestà nel Supremo di Guerra, e d'Italia*, in Roma, nella Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1684.

Fig. 3. Giovanni Battista Falda y Giovanni Giacomo de Rossi, «Embajada de obediencia al Papa de Don Pedro Antonio de Aragón, embajador extraordinario de España y Virrey de Nápoles», en *Relación de la embaxada de obediencia, que dio en Roma a la Sanctidad de Clemente X, en nombre del catholico Rey de las Españas Carlos Segundo, y de su Serenissima Madre, Tutora y Gouernadora, El Excelentissimo Señor D. Pedro Antonio Folch de Cardona, olim de Aragon ... Virrey, Lugartheniente, y Capitan General en el Reyno de Napoles,* Roma, Giovanni Giacomo de Rossi, 1671

La oportunidad que para desplegar un verdadero espectáculo propagandístico proporcionaba la ceremonia de la Chinea se acentuaría en el siglo XVIII, aunque con otros protagonistas, pues la muerte de Carlos II y la Guerra de Sucesión a la Corona Española dejaría en suspenso el pago del tributo por el Reino de Nápoles durante más de veinte años.[31]

Entre los ritos que se desarrollan por parte del embajador de manera periódica destaca, además del pago de la Chinea, el momento de la solemne entrada del representante de la co-

31. Para el formidable desarrollo de los festejos vinculados a la Chinea en el siglo XVIII, especialmente a partir de la subida al trono de Nápoles de Carlos de Borbón, véase GORI SASSOLI, MARIO, *Della Chinea e di altre «Macchine di Gioia». Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento,* Roma, Charta, 1994. Véase también MOLI FRIGOLA, M., «Efímeras máquinas de fuegos artificiales napolitanos en Roma (1700-1737)», en PINTO, MARIO DI (ed.), *I Borbone di Napoli e i Borbone di Spagna,* Nápoles, Guida, 1985, tomo II, pp. 459-517.

rona española en Roma. Esta entrada, que implica un recorrido procesional prefijado que debe llevar al embajador a presentar sus credenciales al Papa normalmente en el Palacio del Quirinal, es aprovechada también como ocasión propagandística para ocupar el espacio urbano. Así, en el grabado del recorrido procesional realizado con motivo de la embajada de obediencia a Clemente X de Pedro Antonio de Aragón, duque de Segorbe y virrey de Nápoles, aparecen reflejados los puntos fundamentales del recorrido.[32] La entrada por la Puerta Flaminia, que da acceso a Roma por la Plaza del Popolo, el Palacio del Quirinal en Monte Cavallo, y el Palacio de la Embajada de España, lugar donde el embajador se retira tras presentarse ante el Papa y en el que se desarrollan los festejos principales.

Tanto la entrega de la Chinea como las entradas de embajadores, con un nivel de fasto muy variable a lo largo del siglo, son celebraciones que pueden definirse como rituales. Es decir, fechas señaladas del calendario, móviles en el caso de las entradas de embajadores, en las que se desarrolla un ritual tipificado caracterizado por la repetición. Es por ello que, aún con las modificaciones inherentes al cambio de protagonistas, se trata de ceremonias poco variables. Mayor originalidad revisten las fiestas que, vinculadas con sucesos que afectan a la Monarquía española, celebran hechos puntuales, únicos e irrepetibles, en los que el patrocinador de los festejos, el embajador, es libre para articular el desarrollo, duración y carácter de los mismos.[33]

Estas fiestas extraordinarias, que celebran nacimientos, matrimonios o coronaciones, se integran dentro de la política de propaganda dinástica de la Corona española y su contenido

Fig. 4. Cristoforo Schor, *Fiesta celebrada por el embajador Marqués de Cogolludo por el día del nombre de la reina María Luisa de España*, 1687

32. *Relación de la embaxada de obediencia, que dio en Roma a la Sanctidad de Clemente X, en nombre del catholico Rey de las Españas Carlos Segundo, y de su Serenissima Madre, Tutora y Gouernadora, El Excelentissimo Señor D. Pedro Antonio Folch de Cardona, olim de Aragon... Virrey, Lugartheniente, y Capitan General en el Reyno de Napoles,* Roma, Giovanni Giacomo de Rossi, 1671. Sobre la figura de este virrey, Carrió Invernizzi, Diana, *El gobierno de las imágenes: ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII,* Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2008.
33. Moli Frigola, M., «Palacio de España: centro del mundo. Ingresos triunfales, teatro y fiestas», en Fagiolo, M., y Madonna, M. L., *Il Barocco romano e l'Europa,* Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, pp. 727-766, ofrece una visión de conjunto acerca de las ceremonias vinculadas a la embajada de España, tanto ordinarias como extraordinarias.

se imbrica con el que en el templo nacional de Santiago de los Españoles en la Plaza Navona se desplegaría, con participación activa del embajador, con motivo de los fallecimientos reales y las consecuentes transiciones de poder. Como se apuntó al inicio del epígrafe, en la configuración de estas ceremonias extraordinarias resulta fundamental el enfrentamiento de fondo entre Francia y España por la ocupación de la plaza. Así, tras el fallido intento del Cardenal Mazzarino de construir en la pendiente del Pincio una gran escalinata que se erigiera en celebración permanente del Rey Cristianísimo, en 1662 se erige en el mismo lugar una formidable máquina efímera para celebrar el nacimiento del delfín francés, de la que la Paz de los Pirineos, considerada humillante para España, constituye la base ideológica.[34] Inmediatamente después, y con gran alivio para los súbditos españoles, se celebraba, en el mismo lugar, el nacimiento del príncipe Carlos que aseguraba la continuidad de la dinastía Habsburgo al frente de la monarquía de España.[35] Se sancionaba, de esta manera, la «guerra festiva» como parte de la diplomacia europea y la Plaza de España se convertía en un lugar privilegiado que vería repetirse los fastos por parte de ambas potencias.[36]

Sin embargo, la ocupación española de la plaza ante el Palacio de la Embajada había comenzado varias décadas atrás, antes incluso de la adquisición del inmueble por parte de la Corona. En 1637, la elección de Fernando III como Rey de Romanos y, por lo tanto, sucesor de su padre en el trono del Imperio, había supuesto un verdadero clímax festivo en la capital papal.[37] La ciudad fue literalmente tomada por las fuerzas afectas al imperio y a la familia Habsburgo y en el entorno de la Plaza Navona, junto a la que se encontraban la iglesia nacional alemana de Santa Maria dell'Anima y el palacio del embajador imperial, se concentraron las decoraciones efímeras y máquinas pirotécnicas.[38] La alianza entre el Imperio y España, y el desarrollo de la Guerra de los Treinta Años, son la razón por la que instituciones

34. GORDON, P., «Fireworks Display Honoring the Birth of the French Dauphin», en LAVIN, I., GORDON, P., KLINGER, L., *Drawings by Gian Lorenzo Bernini from the Museum der Bindenden Künste Leipzig*, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 219-227.

35. LUPARDI, BARTOLOMEO, *I luminosi splendori del sole nelle feste giocose d'incendiarii artificii..., per la nascita dell'infante Carlo di Spagna*, Roma, Francesco Moneta, 1662.

36. VISCEGLIA, M. A., «Les cérémonies comme competition politique entre les monarchies française et espagnole à Rome, au XVIIe siècle», en DOMPNIER, B. (ed.), *Les cérémonies extraordinaires du Catholicisme baroque*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2009, pp. 365-388. Traducción española en VISCEGLIA, MARIA ANTONIETTA, *Guerra, Diplomacia y Etiqueta en la Corte de los Papas (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Polifemo, 2010, pp. 95-132. Para los monumentos efímeros alzados con motivo de las festividades promovidas por ambas potencias GIGLI, ELENA, «Piazza di Spagna. Apparati tra Francia e Spagna», en FAGIOLO DELL'ARCO, MARCELLO, *op. cit.,* 1997, pp. 202-211.

37. GONZÁLEZ TORNEL, PABLO, «Roma en llamas por la dinastía Habsburgo. Las fiestas por la elección de Fernando III como Rey de Romanos en 1637», *Goya,* 2013 (en prensa).

38. La relación más completa sobre los festejos es MEYDEN, THEODOR, *Relatione delle feste fatte in Roma per l'elettione del re de romani. In persona di Ferdinando III. scritta al sereniss. et reuerendiss. sig. il signor card. de Medici,* Roma, Lodovico Grignani, 1637, aunque se publicaron multitud de relaciones particulares acerca de las ceremonias patrocinadas por cada uno de los participantes en la efeméride. El tema aparece tratado en FAGIOLO DELL'ARCO, MAURIZIO, *op. cit.,* 1997, pp. 289-302, estudio al que, junto al artículo del autor citado en la nota 36, se remite para la consulta de la bibliografía completa.

vinculadas al Rey Católico como el templo de Santiago o la embajada española participan de la efeméride.[39] Así, el embajador Marqués de Castel Rodrigo, residente en el Palacio Monaldeschi, aún de propiedad privada, incluye la Platea Trinitatis, más tarde Plaza de España, dentro de los espacios festivos que se engalanan para celebrar a la dinastía Habsburgo.[40] Con las tres estructuras efímeras, en las que la simbología imperial y española se imbrican para celebrar a la familia, comienza la ocupación efectiva de la plaza por parte de España y se inicia una presencia festiva que durará varios siglos.[41]

Independientemente de la rivalidad franco-española por el dominio de la plaza, nacimientos reales como el de la infanta Margarita de Austria en 1651[42] o el del malogrado príncipe Felipe Próspero en 1658[43] fueron celebrados con enorme pompa. Lo propio ocurría con determinadas alegrías para la comunidad española. Así, tuvieron importancia destacada las celebraciones que en 1682 se realizaron por el cumpleaños de María Luísa de Borbón, para la que se representaron obras teatrales,[44] y por el día de su nombre en 1687, para el que delante del Palacio de la Embajada se construyó un enorme teatro musical diseñado por Cristoforo Schor.[45] Sin embargo, los festejos en honor de la reina no son obstáculo para que inmediatamente después de su fallecimiento se celebre en Roma, y en toda Italia, el matri-

39. Para las relaciones entre España y el Imperio durante los siglos de la Edad Moderna véase Martínez Millán, José, y González Cuerva, Rubén (coords.), *op. cit.,* 2011, en concreto, para el contenido del presente texto, la aportación de García Cueto, David, «Los embajadores de España y el Imperio en Roma y la representación de la Casa de Austria en tiempos de Felipe IV», pp. 137-174.

40. Las relaciones particulares sobre las máquinas pirotécnicas patrocinadas por el Marqués de Castelrodrigo son Corsacci, Ferrante, *Relatione delle feste fatte dall'eccellentiss. sig. marchese di Castello Rodrigo ambasciatore della maesta cattolica, nella elettione di Ferdinando 3. re de Romani,* Roma, Francesco Cavalli, 1637, y Bermúdez de Castro, M., *Descripción de las fiestas que el Sr. Marques de Castel Rodrigo Embaxador de España celebrò en esta Corte a la nueva de la elección de Ferdinando III de Austria Rey de Romanos,* Roma, Francesco Cavalli (Francisco Caballo), 1637.

41. Sobre estas tres máquinas pirotécnicas véase Bettini, Sergio, «I *Feux d'Artifice* di Claude Lorrain. Fortuna e altre considerazioni», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana,* 2001-2002 (2004), 34, pp. 221-254.

42. *Relatione per le feste, e allegrezze fatte dall'illustriss. et eccellentiss. sig. D. Rodrigo de Mendoza Ambasciatore Straordinario alla Santita di N.S. Innocentio X nella nascita della Sereniss. Infanta D. Anna Margarita Teresia d'Austria nata vltimamente alla Maesta Cattolica di Filippo IV. il Grande Re delle Spagne. Con la dichiaratione speciale di festa per festa, e fuochi fatti in Roma da molti prencipi, e signori romani, con uniuersale applauso, et ossequio,* Roma, Francesco Cavalli, 1651.

43. Scarduzio, Filippo Agostino, *Noua vera e compita relatione delle feste et allegrezze fatte per la nascita del figliuolo del re di Spagna doue s'intende il successo di tutte l'allegrezze fatte da gl'eminentis. card. e eccellent. prencipi, e sig. titolati della natione spagnuola,* Roma, Giacomo Dragondelli, 1658, *Relazione de» fuochi artificiati e feste fatte in Roma per la nascita del Serenissimo Real Prencipe delle Spagne,* per Roma, Francesco Cavalli, 1658, Martínez de Alarcón, Gerónimo, *Compendio de las fiestas que en esta Gran Corte Romana han hecho...,* Roma, Nicolangel Tinas, 1658, Pau y Rocavertí, Francisco de, *Ecos festivos del nacimiento del Príncipe de España...,* Roma, Francisco Moneda, 1658 y Elmi, Giuseppe, *Relazione de fuochi artificiati. E feste fatte in Roma. Per la nascita del serenissimo real prencipe delle Spagne. Nella chiesa di S. Giacomo de Spagnoli,* Roma, Francesco Cavalli, 1658.

44. *Scenario della tragicomedia intitolata Ne meno amore si libera da amore fatta rappresentare nel real palazzo della maesta cattolica dall'eccellentiss. signor marchese del Carpio ambasciatore di S.M. in ossequio del giorno natalitio della sacra real maesta di Maria Luigia regina delle Spagne,* Roma, Nicolo Angelo Tinassi, 1682.

45. Se conserva grabado de dicho teatro dibujado y grabado por el propio Schor. Un ejemplar en la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

monio de Carlos II con Mariana de Neoburgo.[46] En Roma el embajador Marqués de Cogolludo haría representar la fiesta teatral *La caída del reino de las amazonas*, con elaboradísimas escenografías de Girolamo Fontana.[47]

Fig. 5. «Fachada del templo de Santiago de los Españoles hacia Plaza Navona»,
en Felini, Pietro Martire, *Trattato nuouo delle cose marauigliose dell'alma citta di Roma*, per Roma, Bartolomeo Zanetti, 1610

46. MOLI FRIGOLA, M., «Fiesta pública e Himeneo. La boda de Carlos II con Mariana de Neoburgo en las cortes españolas de Italia», *Norba-Arte*, 1989, 9, pp. 111-144.
47. *La caduta del regno dell'amazzoni*, Roma, nella Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1690.

Con la muerte de Carlos II en 1700, la Guerra de Sucesión, el cambio de dinastía y la pérdida de las posesiones italianas por parte de la Corona española, la coyuntura de la embajada española ante el Papa cambiaría. El ceremonial se mantendría, en la mayoría de los casos, intacto, y la Plaza de España como escenario privilegiado de nacimientos, matrimonios y otras efemérides seguiría ejerciendo su función. Sin embargo, rituales como el de la Chinea dejarían de estar en manos españolas y el tradicional enfrentamiento entre España y Francia entraría en una nueva fase con la coronación de un Borbón como Rey Católico.[48]

Las iglesias nacionales de Santiago y Montserrat

La iglesia nacional de la Corona de Castilla, conocida como Santiago de los Españoles, aunque en algunos momentos se pretendió fundada por el infante Enrique, hijo de Fernando III el Santo, es creada por intervención de Alfonso de Pardinas, obispo de Ciudad Rodrigo, en torno a 1450 en el entorno directo de la Plaza Navona aunque sin acceso desde ella y con la fachada mirando hacia la Via della Sapienza.[49]

El desbordamiento del Tíber en 1495 propició una profunda remodelación del pequeño templo de Pardinas dirigida, al parecer, por Pietro Torrigiani, que vio crecer la iglesia desde su ingreso original frente a la Sapienza hasta la Plaza Navona, haciéndose entonces necesaria la creación de una nueva fachada tras la cabecera. En 1525 comienza una nueva reforma del inmueble bajo la dirección de Antonio y Bastiano da Sangallo que, conservando la planta, supone importantes modificaciones en los abovedamientos y alturas de las naves. En este mismo año la capilla de Santiago, probablemente la de mayor empaque del edificio, se encuentra ya terminada según planos del mismo Antonio da Sangallo, mientras que en los años siguientes se fijan, a través de donaciones y beneficios, las advocaciones de las capillas del templo dedicadas a la Anunciación, santa Ana, san Juan Bautista, los santos Cosme y Damián, la Asunción, los santos Pedro y Pablo, san Sebastián, san Ildefonso, la Resurrección y san Diego de Alcalá (que vendría a sustituir a la de san Miguel en 1602).[50]

48. Moli Frigola, M., «Fuochi, teatri e macchine spagnole a Roma nel Settecento», en *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 215-258.
49. Fernández Alfonso, Justo, «Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes», *Anthologica Annua*, 4, 1956, pp. 9-96. En este artículo se refieren minuciosamente los benefactores de la primitiva fundación, lo que permite, en buena medida, reconstruir las advocaciones de las capillas en el edificio del siglo xv que sería, a partir de inicios del siglo siguiente, profundamente reformado. Buena parte de estos documentos están transcritos en Fernández Alfonso, Justo, «Instrumentos originales en el Archivo de Santiago de los Españoles, de Roma», *Anthologica Annua*, 4, 1956, pp. 499-548. Por lo que respecta a la reforma del templo a finales del siglo xv, desde Vasari hay constancia de una no determinada participación de Bramante. Véase al respecto Marías, Fernando «Bramante en España», en Bruschi, *Bramante*, Madrid, Xarait, 1987, pp. 7-67. Sobre el papel de los distintos arquitectos vinculados a la construcción del templo véase Arámburu Zabala, M. A., «La iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, iii, 1991, pp. 31-42.
50. Fernández Alfonso, Justo, «Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo xvi», *Anthologica Annua*, 1958, 6, pp. 9-122, especialmente las pp. 32-39 por lo que respecta al proceso de creación de las distintas capillas.

Con la intervención de Antonio da Sangallo quedaba configurado, en sus líneas básicas, el templo que, mutilado, ha llegado hasta nuestros días, aunque tanto la planta del mismo como sus dos fachadas, hacia la Via della Sapienza y hacia Plaza Navona, corresponden a la configuración de finales del siglo XV. Se trata de una iglesia de tres naves entre medianeras con capillas laterales de dimensiones variables debido a la existencia de inmuebles en ambos flancos. Presenta como particularidad, además del acceso a los pies, otro a través de la cabecera en la que se abrían dos puertas de entrada a las naves laterales, estando cegada la correspondiente a la nave y altar mayores. Las fachadas, totalmente desmembradas durante las obras de reforma del templo, pueden conocerse a través del grabado y la pintura, y guías de enorme difusión como la de Felini muestran un imafronte inacabado y coronado por frontón hacia la Via della Sapienza y un frente mucho más elaborado, con dos cuerpos ordenados por pilastras y unidos por aletones de enlace, hacia la Plaza Navona.[51]

Santiago de los Españoles tenía y tiene una particularidad con respecto al medio romano, y es que se trata de un templo salón con las tres naves a la misma altura, una disposición poco frecuente en la urbe. Esta es, sin embargo, la misma estructura empleada por la cercanísima Santa Maria dell'Anima, iglesia nacional del Imperio construida de manera contemporánea a la de Santiago,[52] resultando muy sugestiva la posibilidad de una identidad estética voluntariamente buscada entre las dos fundaciones nacionales cuyos estados verían en pocos años unidos sus destinos.[53]

Con la apertura del Corso Rinascimento a finales de los años treinta del siglo XX el templo de Santiago, ya entonces fuera de la órbita española y rebautizado como Nostra Signora del Sacro Cuore, perdería una crujía en dirección a la antigua Via della Sapienza, al tiempo que asistiría a la casi total destrucción de sus dos fachadas.[54] Por ello, para aproximarse a la fisonomía del edificio durante los siglos de la Edad Moderna, resulta muy útil tomar la planta detallada que se incluye en las relaciones de algunas de las efemérides de mayor calado que tuvieron lugar en él. Ocurre así, por ejemplo, con la celebración de las solemnes exequias por el brevísimo rey de España Luis I, en cuya relación el plano grabado para destacar la ubicación del catafalco muestra el templo de cuatro tramos más ábside en el que se aprecia perfectamente

51. FELINI, PIETRO MATIRE, *Trattato nuouo delle cose marauigliose dell'alma citta di Roma,* Roma, per Bartolomeo Zanetti, 1610.
52. Sobre la iglesia de los alemanes véanse BAUMULLER, BARBARA, *Santa Maria dell'Anima in Rom: ein Kirchenbau im politischen Spannungsfeld der Zeit um 1500. Aspekte einer historischen Architekturbefragung,* Berlín, Mann, 2000; SAMPERI, RENATA, «La fabbrica di Santa Maria dell'anima e la sua facciata», *Annali di architettura,* 14, 2002, pp. 109-128 y MATHEUS, MICHAEL, *S. Maria dell'Anima: zur Geschichte einer deutschen Stiftung in Rom,* Berlín-Nueva York, Walter De Gruyter, 2010. El proyecto inicial del edificio viene generalmente adscrito al ámbito bramantesco o sangallesco.
53. ALONSO RUIZ, BEGOÑA, «Santiago de los Españoles y el modelo de iglesia salón en Roma», en HERNANDO SÁNCHEZ, CARLOS JOSÉ (coord.), *op. cit.,* 2007, pp. 173-187.
54. CECCHELLI, CARLO, «Una chiesa insigne sul nuovo Corso del Rinascimento. San Giacomo degli Spagnoli», *Roma. Rivista di studi e di vita romana,* XIV, 10, octubre 1936, pp. 325-334 proporciona una visión del templo de Santiago inmediatamente antes de la amputación de la crujía de los pies y la destrucción de las fachadas.

la diferencia entre las dos campañas constructivas fundamentales.[55] La inicial, correspondiente a las primeras tres crujías de la iglesia, ordenada por pilares con columnas adosadas, y la segunda, compuesta por la cuarta crujía, la capilla mayor y la prolongación de las naves laterales a ambos lados de la misma, ordenada mediante pilares con pilastras adosadas.

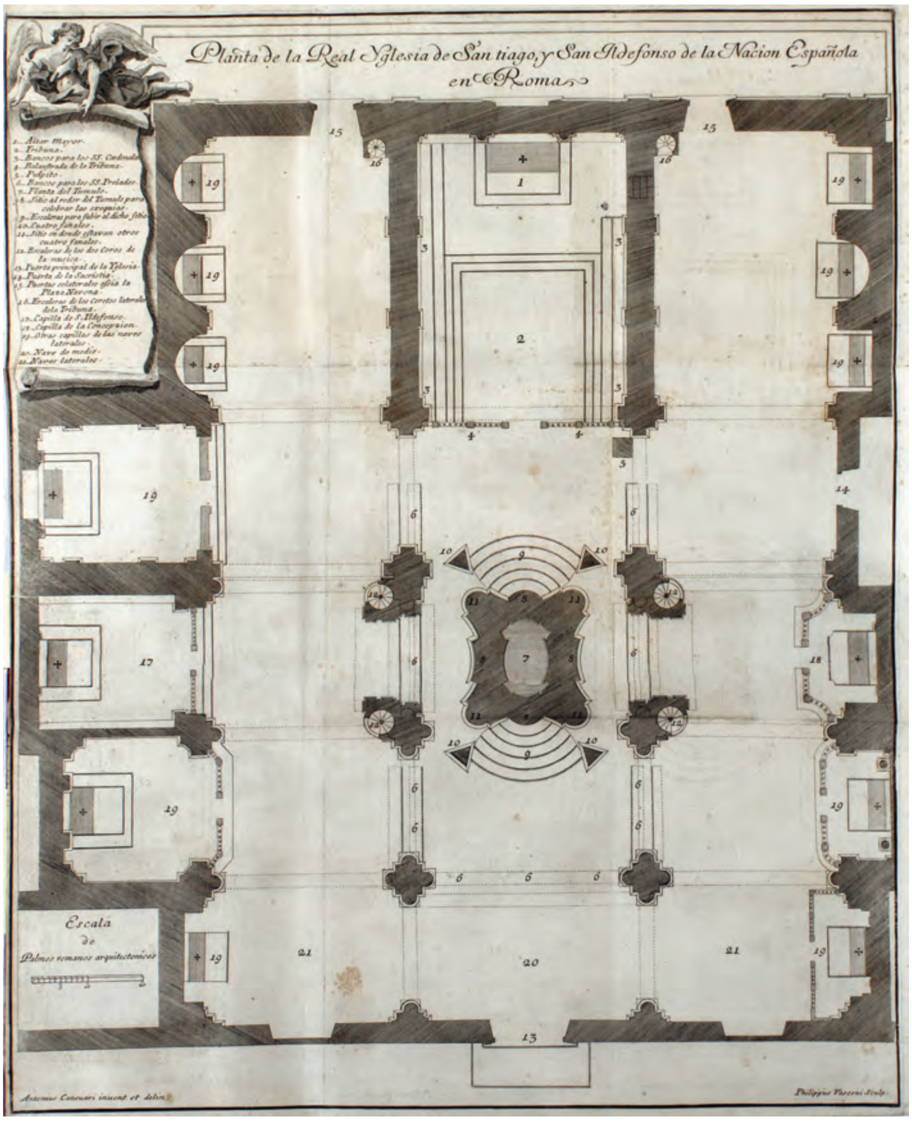


Fig. 6. Antonio Canevari y Filippo Vasconi, «Planta del templo de Santiago de los españoles», en Cañas Trujillo, Juan Gaspar de, *Exequias hechas en Roma a la magestad catolica del rey nuestro senor d. Luis primero hallandose encargado en los negocios de la embaxada el eminentiss. y reverendiss. senor don Francisco de Acquaviva y Aragon ... describiolas de orden de su eminencia el doctor d. Juan Gaspar de Canas Truxillo...*, Roma, Juan-María Salvioni, 1725

55. Cañas Trujillo, Juan Gaspar de, *Exequias hechas en Roma a la magestad catolica del rey nuestro senor d. Luis primero hallandose encargado en los negocios de la embaxada el eminentiss. y reverendiss. senor don Francisco de Acquaviva y Aragon ... describiolas de orden de su eminencia el doctor d. Juan Gaspar de Canas Truxillo...*, Roma, Juan-María Salvioni, 1725.

El templo mantendría sus funciones de iglesia nacional hasta que en 1819 sería abandonado y en 1878 vendido a los misioneros del Sacro Cuore.[56] Entonces se trasladaría todo el patrimonio mueble de Santiago a Montserrat. Más tarde el inmueble sería profundamente restaurado debido a su mal estado y con la creación de Corso Rinascimento sobre la antigua Via della Sapienza se amputaría la primera crujía de la iglesia, hechos todos que dificultan la percepción del edificio original.

Las capillas de la iglesia de Santiago, comenzando por los pies y por el lado de la epístola, estaban dedicadas a la Asunción, la Resurrección, con un cuadro de tema homónimo de Cesare Nebbia hoy en Santa María di Montserrat, la Inmaculada, con altar mayor de Louis Cousin, san Juan Bautista, santa Ana, con grupo escultórico de Maso del Bosco hoy en Montserrat, y a los santos Pedro y Pablo. El lado del evangelio comenzaba con la capilla del Santo Crucifijo y los santos Pedro, Pablo, Sebastián, Lorenzo y Roque, presidido por el relieve marmóreo conservado hoy en Montserrat, a la que seguían las de San Diego de Alcalá, con frescos de Francesco Albani y Domenico Zampieri y el cuadro del santo de Annibale Carracci hoy en Montserrat, san Ildefonso, con el lienzo de Francisco Preciado hoy en Montserrat, Santiago, con pinturas murales de Pelegrino da Modena y una escultura del titular de Jacopo Sansovino, la Natividad, la Anunciación y los santos Cosme y Damián.[57]

Si el templo principal de los castellanos, Santiago, se encuentra en la actualidad totalmente desfigurado por su venta, cambio de uso y mutilación, tampoco el aspecto actual de la iglesia de los súbditos de la Corona de Aragón, catalanes, valencianos, aragoneses y mallorquines, ha llegado a nuestros días tal y como se presentaba en el siglo XVII. La unión de ambas instituciones y el traslado de gran parte del patrimonio de Santiago a Montserrat supusieron una considerable alteración del patrimonio mueble de la misma.[58]

La cofradía de Montserrat se fundaba en 1506 tras la unión de las anteriores de san Nicolás y santa Margarita.[59] La construcción del templo, que se iniciaba con proyecto de Antonio da Sangallo el joven en 1518, se prolongaría hasta bien entrado el siglo XVII y, si bien permanecería sin alteraciones en su aspecto estructural, el acabado interior corresponde en buena medida a las intervenciones del siglo XIX posteriores a la unificación de las iglesias nacionales españolas en Roma.[60] Se trata de un templo de una sola nave con profundo presbiterio y tres capillas por lado que presenta su fachada a la Via di Monserrato y se halla, por

56. Para la historia del templo véase GARCÍA HERNÁN, ENRIQUE, «La iglesia de Santiago de los españoles en Roma: trayectoria de una institución», *Anthologica Annua*, 1995, 42, pp. 299-363.
57. RUSSO, FRANCESCO, *Nostra Signora del Sacro Cuore*, Roma, Marietti, 1969, pp. 44-53.
58. Además de los apuntes que se darán en las próximas líneas resulta útil para la reconstrucción del aspecto original del templo el recorrido bibliográfico realizado por VÁZQUEZ SANTOS, ROSA, «La obra pía de Santa María de Monserrat en las guías de Roma y otras fuentes histórico-artísticas (siglos XVI-XIX)», *Anthologica Annua,* 2000, 76, pp. 635-652.
59. FERNÁNDEZ ALONSO, JUSTO, *Maria di Monserrato,* Roma, Edizioni Roma, 1968, pp. 11-13.
60. Un estudio pormenorizado del proceso constructivo en LERZA, G., *Santa Maria di Monserrato a Roma. Dal Cinquecento sintetista al purismo dell'Ottocento,* Roma, Edizioni Librerie Dedalo, 1996.

lo tanto, en una de las áreas urbanas más significativas de la Roma de principios del siglo XVI, dominada por la Via Giulia abierta por Bramante y por la procesional Via del Pellegrino.

El interior del templo aparecía en su día dominado por un gran cuadro de la virgen de Montserrat realizado en 1675 por Francesco Rosa,[61] flanqueado, dentro de dos hornacinas en la embocadura de la nave, por las esculturas de santa Isabel de Portugal y san Pedro Arbués. Estas dos esculturas, de fecha y autor inciertos, deben corresponder, sin embargo, a finales del siglo XVII y, en todo caso, a una fecha posterior a 1662, año de la beatificación de Pedro Arbués.[62] En la actualidad, en el altar mayor del templo se ubica la Crucifixión que en 1565 pintara Girolamo Sciolante da Sermoneta para el templo de Santiago.[63]

Las capillas del lado de la epístola de Montserrat están dedicadas a san Diego de Alcalá, la Virgen Anunciada y la virgen del Pilar, aunque hasta el siglo XIX la primera de ellas tuvo como titulares a los santos Felipe y Nicolás. La capilla de san Diego muestra el cuadro del titular que pintara Annibale Carracci para la capilla homónima en Santiago, mientras que los altares de las dos siguientes están presididas por los cuadros de sus titulares obra de Francesco Nappi y Francisco Preciado. En la última, la capilla del Pilar, se conservan, además, dos cuadros procedentes de Santiago de los Españoles, la Asunción de la Virgen de Francesco di Città di Castello y el Triunfo de la Inmaculada, obra pintada por Louis Cousin en 1633.[64] Esta última obra, como otras del templo, tiene una importancia que supera el valor artístico de la misma, ya que refleja los esfuerzos diplomáticos de la monarquía española por el afianzamiento de un dogma, el de la Inmaculada, especialmente vinculado a la corona.[65]

En el lado del evangelio las tres capillas estuvieron dedicadas a santa Eulalia, la Virgen de Montserrat y el Cristo Crucificado, manteniendo solo su advocación actualmente la de Montserrat, mientras que la primera está dedicada a santa Ana y la tercera a Santiago. La primera capilla está presidida por la escultura de santa Ana de Maso del Bosco y la tercera por el monumental Santiago de Jacopo Sansovino, ambas procedentes del antiguo Santiago de los

61. REDÍN MICHAUS, GONZALO, «El cuadro del altar mayor de Santa Maria de Monserrat en Roma», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2001, 81, pp. 155-159. Este cuadro, por su fecha tardía, no debió ser el primero que presidiera la iglesia. En este sentido conviene considerar la gran virgen de Montserrat que en la actualidad se conserva en la portería de la institución y cuyas dimensiones inducen a pensar en una localización original en el altar mayor del templo.
62. *Sac. rituum congregationi seu Eminentissimo, ac Reuerendissimo D. Cardinali Chisio. Caesaraugustana Canonizationis Ven Serui Dei Petri de Arbues alias Magistri Epilae Canonici ... Positio Super Dubio An contest de Duodecim Miraculis desumptis ex Processu Compulsoriali in Casu*, Roma, Tipografia della Reverenda Camera Apostolica, 1663 y LUPARDI, BARTOLOMEO, *Relatione delle cerimonie et apparato della Basilica di S. Pietro nella beatificatione del glorioso martire Pietro d'Arbues canonico della Chiesa Metropolitana di Saragozza, primo Inquisitore nel Regno d'Aragona. Con vn breue Compendio della vita, virtù, martirio e miracoli del medesimo Beato*, Roma, Giacomo Dragondelli, 1664.
63. FERNÁNDEZ ALONSO, JUSTO, *op. cit.*, 1968, p. 83.
64. FERNÁNDEZ ALONSO, JUSTO, *op. cit.*, 1968, pp. 72-83.
65. Sobre esta obra véase CACHO, MARTA, «Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin», en COLOMER, JOSÉ LUIS (dir.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVIII*, Madrid, Fernando Villaverde, 2003, pp. 415-426.

Españoles, mientras que en la capilla central, rica de talla y estucos y presidida por una réplica de la virgen de Montserrat, se conservan los frescos originales de Giovanni Battista Ricci da Novara en los que se representan el milagro de san Raimundo de Peñafort y la montaña de Montserrat.[66]

Los templos de Santiago y Montserrat se vinculan a lo largo de los siglos XVI y XVII cada vez más a la Monarquía española, desarrollando un ceremonial propio que se complementa con el de la embajada a la hora de celebrar a la casa reinante.[67] Las advocaciones de altares y capillas responden, en muchos casos, a devociones tradicionales en las respectivas coronas, pero algunos de ellos se imbrican a la perfección con la política de los agentes españoles en Roma. Así ocurre, en el caso de Santiago, con las capillas dedicadas a san Diego de Alcalá y a la Inmaculada. La primera se explica por la recientísima canonización en 1588 del santo,[68] y la segunda, por un dogma en cuya declaración la Corona española tenía un especial empeño.[69] Lo mismo ocurre con las dos esculturas de la embocadura del presbiterio de Montserrat. Pedro Arbués responde, de nuevo, a una beatificación española celebrada en San Pedro del Vaticano en 1662,[70] mientras que Isabel de Portugal había sido canonizada en 1625 con particular empeño de la corona en un momento en que Felipe IV es rey de España y Portugal.[71]

La órbita de influencia española dentro de las instituciones eclesiásticas romanas no termina en las dos iglesias nacionales, aunque sean estas, y sobre todo Santiago, las de mayor

66. FERNÁNDEZ ALONSO, JUSTO, *op. cit.,* 1968, pp. 87-98.
67. BARRIO GOZALO, MAXIMILIANO, «La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles de Roma y el Patronato Real en el siglo XVII», *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea,* 2004, 24, pp. 53-76, y BARRIO GOZALO, MAXIMILIANO, «La iglesia nacional de la Corona de Aragón en Roma y el poder real en los siglos modernos», *Manuscrits,* 2008, 26, pp. 135-163.
68. Véanse, entre otras, las relaciones *Relacion dela canonizacion del sancto fray Diego de Alcala de Henares. ... Con la relacion del ... senor card. Marco Antonio Colonna ... Y con la oracion de Pompeo Arigone abogado ... y la respuesta de Antonio Boccapadul secretario de su Sanctidad,* en la estampa de Roma, Francisco Zannetto, 1588, *Relatione del grandissimo apparato et cerimonie fatte in Roma nella chiesa di San Pietro, per la solenne canonizzazione di s. Diego d'Alcala di Henares ... Che fece la santita di N.S. papa Sisto V. alli 2. di Luglio 1588,* Venecia, Domenico Farri, 1588.
69. Véase lo dicho por CACHO, MARTA, *op. cit.,* 2003, pp. 415-426 acerca del cuadro titular, y para una visión más amplia véanse PÉREZ, N., *La Inmaculada y España,* Santander, Sal Terrae, 1954 y STRATTON, S., *The Inmaculate Conception in Spanish Art,* Nueva York-Londres, Cambridge University Press, 1994.
70. LUPARDI, BARTOLOMEO, *Relatione delle cerimonie et apparato della Basilica di S. Pietro nella beatificatione del glorioso martire Pietro d'Arbues canonico della Chiesa Metropolitana di Saragozza, primo Inquisitore nel Regno d'Aragona. Con vn breue Compendio della vita, virtù, martirio e miracoli del medesimo Beato,* Roma, Giacomo Dragondelli, 1664, o *Sac. rituum congregationi seu Eminentissimo, ac Reuerendissimo D. Cardinali Chisio. Caesaraugustana Canonizationis Ven Serui Dei Petri de Arbues alias Magistri Epilae Canonici ... Positio Super Dubio An contest de Duodecim Miraculis desumptis ex Processu Compulsoriali in Casu,* Roma, Tipografia della Reverenda Camera Apostolica, 1663.
71. BRICCIO, GIOVANNI, *Descrittione del ricco, e sontuoso apparato fatto nella Basilica di S. Pietro di Roma per S. Elisabetta regina di Portogallo. Canonizzata dalla Santita di nostro sig. papa Vrbano VIII adi 25. di maggio l'anno del Giubileo 1625. Fatta succintamente per Gio. Briccio romano pittore,* Roma, Lodovico Grignani, 1625, o TORRIGIO, MICHELANGELO, *Le sacre cerimonie fatte nalla solennissima canonizatione di Santa Elisabetta regina di Portogallo. Nella Sacrosanta Basilica di S. Pietro di Roma dalla Santita di N.S. papa Urbano VIII a di 25 di maggio 1625 ...,* Roma, Lodovico Grignani, 1625.

impacto en la urbe, sino que extendería sus redes a través de beneficios, donaciones y nuevas fundaciones. El caso más llamativo es, probablemente, el de la basílica de Santa María la Mayor,[72] en cuyo atrio se sitúa una monumental estatua de bronce de Felipe IV realizada por Gian Lorenzo Bernini y Girolamo Lucenti.[73] De nuevo en este caso, como ocurría contemporáneamente en los festejos realizados frente al Palacio de la Embajada de España, el acicate para una presencia física tan clara de la Monarquía española dentro de una de las basílicas mayores de Roma es el enfrentamiento con Francia. Así, la escultura del rey planeta adquiere sentido solo si se la considera como *pendant* de la que en 1608 realizara Nicolás Cordier del rey francés Enrique IV para San Juan de Letrán.[74]

Fig. 7. Carlo Rainaldi y Domenico Barrière, *Fiesta de la Resurrección en Plaza Navona*, 1650

Un fondo también político parece también esconderse dentro de la pareja de retratos enfrentados del rey Carlos II de España y el emperador Leopoldo I alojados en una capilla de la pequeña iglesia de Santa Bibiana, dependiente de Santa María la Mayor.[75] Como ha sido

72. Sobre la importante presencia de España en este templo, sobre todo a partir de los reinados de Felipe III y Felipe IV, véase Fernández Alfonso, Justo, «España en Santa María la Mayor», *Anthologica Annua*, 1995, 42, pp. 799-810.
73. Carrió Invernizzi, Diana, «La estatua de Felipe IV en Santa Maria Maggiore y la embajada romana de Pedro Antonio de Aragón (1664-1666)», *Roma moderna e contemporanea*, 2007, 1-3, pp. 255-270.
74. Bodart, Diane H., «La guerre des estatues. Monuments des rois de France et d'Espagne à Rome au XVIIe siècle», en Hernando Sánchez, Carlos José (coord.), *op. cit.*, 2007, pp. 679-694.
75. La presencia de ambos retratos fue señalada por Tormo, Elías, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942, tomo II, pp. 115-116.

estudiado, ambos cuadros responden, de nuevo, a una cuidada política propagandística, pero en este caso en un momento extremadamente delicado para la monarquía española, la muerte de Carlos II.[76] Se trataría, pues, de un alegato a la continuidad de la Monarquía Habsburgo al frente de la corona en un momento en el que Felipe V, un Borbón, ya había sido proclamado como heredero universal del último de los Austria españoles.

Durante el siglo XVII, el peso específico de cada una de las iglesias nacionales, Santiago y Montserrat, dentro del medio romano se inclina, de manera muy clara, a favor del templo de Santiago de los Españoles. A pesar de que en el siglo XIX sería esta iglesia la que saldría de la órbita española, durante los siglos de la Edad Moderna la enorme concentración de fiestas, funerales y celebraciones religiosas, y el mayor impacto de estos con respecto al templo de la Corona de Aragón, no se explica solo por el mayor peso de Castilla dentro de la Monarquía de los Habsburgo. Ya desde los primeros momentos, y a pesar de suponer serios problemas en la distribución y orientación del edificio, Santiago busca tener una salida y una fachada hacia la Plaza Navona. Y es que tan importante como el inmueble resulta, para calibrar el impacto sobre la ciudad, la implantación del mismo en el tejido urbano. Así, de manera temprana, Santiago de los Españoles se abre hacia el antiguo estadio de Domiciano, una de las plazas de mayores dimensiones de Roma que, como se verá, permitió a la fundación castellana desplegar una intensa actividad festiva.[77]

Probablemente la celebración más famosa del siglo XVII en el circo agonal sea la Giostra del Saracino, organizada por el Papa en 1634 en honor del príncipe Alejandro de Polonia,[78] y plasmada por Andrea Sacchi en un magnífico lienzo conservado en el Museo di Roma.[79] Durante esta efeméride el espacio de la plaza recuperó su forma y función originales con una reconstrucción efímera de la antigua espina del circo en torno a la que se desarrollaron las batallas festivas. Sin embargo, esta concepción arqueológica del espacio llevaba años siendo recreada por una institución española que se encargaría, durante toda la Edad Moderna, de revivir periódicamente el antiguo circo de Domiciano para cargarlo con un nuevo contenido religioso. Así ocurría, desde el siglo XVI, cada vez que la cofradía, después archicofradía, de la Resurrección, con sede y capilla propia en el templo de Santiago, organizaba la celebración de la Pascua en la Plaza Navona.

De la cofradía de la Resurrección en la iglesia nacional española se tienen noticias desde 1574, aunque la fundación oficial no se produciría hasta 1579. Aunque nacía con vocación de ser la encargada de las celebraciones de Semana Santa, las Cuarenta Horas y el Corpus,

76. GARMS-CORNIDES, ELISABETH, «Spanischer Patriotismus und "Österreichische" Propaganda. Habsburger-Porträts in einer römischen Kirche aus der zeit des spanischen Erbfolgekriegs», *Romischer historische Mitteilungen,* 31, 1989, pp. 255-282. A conclusiones similares llega PASCUAL CHENEL, ÁLVARO, «Un controvertido retrato de Carlos II en Roma», *Archivo Español de Arte,* LXXXII, 327, 2009, pp. 308-315.

77. RAK, MICHELE, «Piazza Navona. Trionfi, feste di gioco, feste stellari», en FAGIOLO, MARCELLO, *op. cit.,* 1997, pp. 182-201.

78. MASCARDI, VITALE, *Festa, fatta in Roma, alli 25. di Febraio 1634. E data in luce da Vitale Mascardi,* Roma, 1635.

79. Museo di Roma, número de inventario MR 5699.

Fig. 8. Nicolo Pinson y Valentiano Gallo, «Adobo de la fachada de Santiago de los Españoles hacia la Plaza Navona por las exequias de Felipe IV», en PÉREZ DE LA RUA, ANTONIO, *Funeral hecho en Roma en la Iglesia de Santiago de los Españoles a 18 de diciembre de 1665 a la gloriosa memoria del Rei Catolico de las Españas nuestro Señor D. Felipe Quarto el Grande en nombre de la Nacion Española por el excelentissimo Señor Don Pedro Antonio de Aragon, Cavallero y Clavero del Orden de Alcantara, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Capitan de su Guardia Tudesca, de su Consejo de Guerra, su embaxador ordinario en Roma a la Santidad de Alexandro VII. Y su Virrey y Capitan General al Reino de Napoles,* en Roma, en la imprenta de Iacomo Dragondelli, 1666

finalmente sus competencias se concentrarían en la celebración del Domingo de Resurrección, lo que provocaría una multiplicación del empeño, económico y festivo, en la organización de los aparatos vinculados a esta jornada.[80] Aunque se conservan magníficos grabados del adobo de la Plaza Navona para las procesiones de 1589 y 1592,[81] las más grandiosas fueron aquellas que se celebraron coincidiendo con los años santos de 1625,[82] 1650[83] y1675.[84] La estructura aparece ya fijada en 1589: una empalizada rodeando el espacio de la plaza, gran cantidad de palcos a su alrededor, y concentración de estructuras, estatuas y demás aparatos efímeros en el eje central del alargado espacio. Se recreaba de este modo la forma del circo

80. Para la historia de la cofradía véase FERNÁNDEZ ALFONSO, JUSTO, «Santiago de los Españoles y la Archicofradía de la Santísima Resurrección de Roma hasta 1754», *Anthologica Annua*, 1958, 6, pp. 279-329.
81. FAGIOLO, MAURICCIO, *op. cit.,* 1997, pp. 180 y 190.
82. BRICCIO, GIOVANNI, *Le solenni e devote processioni fatte nell'Alma Città di Roma, l'anno del Giubileo 1625. Con la sontuosa festa fatta la mattina di Pasqua di Resurrettione in Piazza Navonna,* Roma, erede di Bartolomeo Zannetti, 1625.
83. *Feste, et allegrezze fatte nella piazza di nauona dall'illustriss. et eccellentiss. sig. don Rodrigo de Mendoza, e natione spagnola per la resurrettione di Christo sig. nostro nella notte del sabbato santo, e feste di Pasqua*, Roma, Francesco Moneta, 1650.
84. *Relación de las fiestas que la Archicofradía de la Santísima Resurrección de la Nación Española celebró en Roma el Año Santo de 1675 en la Real Yglesia de Santiago,* Archivo de la Obra Pía de España en Roma, Códices de la Embajada de España ante la Santa Sede, Códice 364, Istruzzioni Ceremoniali. Tomo V (José Gª del Pino), fols. 1r-42r.

romano pero los monumentos paganos que decoraban la espina eran sustituidos por máquinas que exaltaban a Cristo resucitado, y los juegos deportivos eran suplantados por la procesión de la Resurrección que giraba en torno a esta nueva espina religiosa en un verdadero triunfo cristiano.

Probablemente la más elaborada de las escenografías preparadas para la fiesta de la Resurrección en Plaza Navona fue la orquestada por Carlo Rainaldi en 1650. De ella se conserva un grabado que, junto a la descripción impresa, permite reconstruir el contenido simbólico de la misma.[85] Para la fiesta de la Pacua, junto a otros muchos elementos, se erigieron en la espina dos arcos de triunfo cuadrifrontes dedicados a Cristo y a la Virgen en los que no se desaprovechó la oportunidad para exaltar a Felipe IV y a la Corona española. De este modo, acompañando a Cristo, aparecían la alegoría de España así como jeroglíficos alusivos a las múltiples virtudes que la corona traía sus súbditos, como la libertad y la seguridad, o a las características que definían el gobierno del Rey Católico, la Religión y el Imperio. Se sancionaba la unión de las dos ramas de la familia Habsburgo mediante leones y águilas con las coronas real e imperial, y los escudos de Felipe IV que ornaban el monumento a Cristo resucitado afianzaban el carácter casi mesiánico de la monarquía española.

Junto al ritual periódico de la Pascua, la otra gran ocasión en la que la iglesia de Santiago se erigía en el centro de la vida de la comunidad hispana en Roma fueron los funerales regios.[86] En la ciudad de Roma, aunque se celebraron exequias por los reyes y reinas en todas las instituciones vinculadas a la Corona española, aquellas en las que se concentró el mayor empeño fueron las oficiadas en el templo de Santiago, seguidas de cerca por los funerales en la basílica de Santa María la Mayor, templos ambos en los que se erigieron grandiosos catafalcos.[87] La muerte del monarca, en el caso del templo de Plaza Navona, fue aprovechada en todo momento para exaltar las virtudes de la Monarquía y hacer hincapié en la continuidad dinástica. El carácter propagandístico de esta celebración provocará que, tempranamente, el aparato icónico que ensalza al tiempo al monarca difunto, a su heredero y a la nación, salga del interior de la iglesia y se despliegue en sus fachadas. Así ocurre ya en las exequias de Felipe III, en las que el grabado que acompaña la relación muestra el imafronte del templo hacia la Sapienza cuajado de virtudes y escenas militares,[88] pero alcanzará su punto más alto

85. De la estampa, ideada por Carlo Rainaldi y grabada por Domenico Barrière, se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma.

86. Sobre el ceremonial hispánico para los fallecimientos reales véase VARELA, JAVIER, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990. Una visión de conjunto de las exequias reales en los territorios vinculados a la Monarquía española en ALLO MANERO, Mª ADELAIDA y ESTEBAN LORENTE, JUAN FRANCISCO, «El estudio de las exequias reales de la Monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII», *Artigrama*, 2004, 19, pp. 39-94.

87. El análisis de los catafalcos reales en Roma excede con creces las intenciones de este estudio. Una visión de conjunto en FAGIOLO, MARCELLO, «Il trionfo sulla morte: i catafalchi dei papi e dei sovrani», en FAGIOLO, MARCELLO, *op. cit.*, 1997, pp. 26-41.

88. FERNÁNDEZ, GERÓNIMO, *Relacion de las funerales exequias que la Nacion Española hizo en Roma a la Magestad del Rey N. S. D. Phillippo III de Austria El Piadoso. Al Illustrissimo, y Aexcelentissimo Señor D. Francisco Fernandez de la Cueva y Cordova, Embaxador en Roma de la Magestad Catholica D. Philippo IIII*, en Roma, por Giacomo Mascardo, 1622.

en las de Felipe IV.[89] En este caso las dos fachadas del templo fueron revestidas de arquitectura, escultura y pinturas efímeras, pero la sutil diferencia de programa entre ambas indica una plena consciencia del valor público de la fachada orientada hacia la Plaza Navona. Así, a los pies del templo se mostraba un conjunto iconográfico centrado en cantar, mediante sus alegorías, las principales virtudes del monarca, mientras que en el frente tras la cabecera, los cuatro campos principales de la fachada eran destinados a ensalzar el carácter católico de la monarquía de Felipe IV a través de la defensa del dogma de la Inmaculada, la evangelización de los pueblos, la defensa del culto a los santos y las guerras de religión.[90] Se privilegiaba de nuevo, en la vertiente más pública del funeral, como había ocurrido unos años antes en la celebración de la Pascua, el carácter casi mesiánico de la monarquía católica, una virtud de toda la dinastía que hacía que su dirigente recibiera el nombre de Rey Católico.

Mucho menor impacto tienen sobre la ciudad las exequias reales femeninas en Santiago y, aunque queda constancia escrita de que el templo se adobó para los funerales de las reinas de España, durante el siglo XVII tan sólo la imagen del catafalco de Margarita de Austria ha llegado hasta nosotros.[91] Las exequias más fastuosas, con mayor empeño celebraticio, y con un impacto urbano más fuerte, de entre las celebradas por una reina Habsburgo española serán patrocinadas, paradójicamente, por Francia.

En enero de 1666, tan solo unos meses después del fallecimiento de Felipe IV, muere su hermana Ana de Austria, reina consorte de Francia. De manera inusitada hasta la fecha los agentes franceses se movilizan y organizan un enorme despliegue festivo, del que queda buena prueba impresa y grabada, tanto en la basílica de San Juan de Letrán,[92] como en el templo nacional de San Luis de los Franceses.[93] El altísimo nivel de los festejos, de las relaciones impresas y de los grabados que las acompañan no resulta casual y, aunque la dedicatoria del

89. PÉREZ DE LA RUA, ANTONIO, *Funeral hecho en Roma en la Iglesia de Santiago de los Españoles a 18 de diciembre de 1665 a la gloriosa memoria del Rei Catolico de las Españas nuestro Señor D. Felipe Quarto el Grande en nombre de la Nacion Española por el excelentissimo Señor Don Pedro Antonio de Aragon, Cavallero y Clavero del Orden de Alcantara, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Capitan de su Guardia Tudesca, de su Consejo de Guerra, su embaxador ordinario en Roma a la Santidad de Alexandro VII. Y su Virrey y Capitan General al Reino de Napoles*, en Roma, en la imprenta de Iacomo Dragondelli, 1666. También se conserva relación del funeral celebrado en Santa María la Mayor, *Relatione delle sontuose esequie fatte dall Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo, e Canonici della Sacrosanta Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma, alla gloriosa memoria di Filippo IV Re delle Spagne, con alcune osservationi sopra i particolari del funerale*, in Roma, per Giacomo Dragondelli, 1666.

90. MÍNGUEZ, VÍCTOR, «Arte efímero y alegorías: la iconología de Ripa en las exequias romanas de Felipe IV», *Ars Longa*, 1990, I, pp. 89-97.

91. MOLI FRIGOLA, M., «Teatros de la muerte y de la gloria. Representaciones fúnebres para mujeres españolas en Roma en el siglo XVII», en VV. AA., *Colloquium Calderonianum Internationale*, L'Aquila, Università dell'Aquila, 1983, pp. 569-608; MOLI FRIGOLA, M., «Donne, candele, lacrime e morte: funerali di regine spagnole nell'Italia del Seicento», en FAGIOLO, M., y MADONNA, M. L., *op. cit.*, 1985, pp. 135-158.

92. *Apparato dell'esequie celebrate alla christianissima regina di Francia Anna Maria d'Austria dall'illustriss. capitolo e canonici di San Giouanni in Laterano*, Roma, Giacomo Dragondelli, 1667, y Bompiani, Ignazio, *Anna Austriaca christianissima Galliarum, et Nauarrae regina sapiens laudata inter solemnes eius exequias. In basilica Lateranensi ab Ignatio Bomplano Societatis Iesu*, Roma, Giacomo Dragondelli, 1666.

93. BENEDETTI, ELPIDIO, *Il mondo piangente, et il cielo festeggiante. Nel funerale apparato dell'essequie celebrate in Roma nella chiesa di San Luigi de Francesi alla gloriosa memoria di Anna d'Austria*, Roma, Tinassi, 1666.

catafalco lateranense, que define a Ana como «Austríaca Borbónica», sugiere ya el contenido ideológico de los funerales, es en el complejo aparato de San Luis de los Franceses y en la soberbia decoración de su fachada donde se explicitan los verdaderos motivos de estas exequias. Junto a las imágenes de exaltación de la difunta, en el eje central de la fachada se contienen las cartelas escritas que dedican el festejo. Bajo el frontón se define a Ana como hija de Felipe III, rey de España, y sobre la puerta como madre del Rey Luis. En la fachada de San Luis de los Franceses Ana ha dejado de ser reina para ser sólo hija y madre, esto es transmisora de la sangre de una dinastía. Felipe IV había muerto y la continuidad de la dinastía Habsburgo al frente de la Corona española se tambaleaba dependiendo de la supervivencia del jovencísimo y enfermizo Carlos II, y Luis XIV, a través de su principal agente en Roma, Elpidio Benedetti, reclamaba ya en 1666 su derecho por herencia al trono del Rey Católico.

CODA

El estudio del empleo de la arquitectura, perdurable y efímera, como expresión del poder real por parte de España en la Roma de la Edad Moderna no se agota en las páginas precedentes. El Palacio de la Embajada y las iglesias nacionales de Santiago y Montserrat son sólo las puntas visibles de un sistema enormemente complejo de presencias y enfrentamientos en los que el arte, la arquitectura y el ceremonial juegan un papel fundamental. Fundaciones del siglo XVII a los largo de la Via Sistina como San Isidro, San Ildefonso y Tomás de Villanueva, San Carlos o San Joaquín y Santa Ana muestran una voluntad férrea de unir los dos focos españoles del Palacio de la Embajada y Santa María la Mayor al tiempo que refuerzan la presencia nacional en el Quirinal y el Esquilino en una suerte de cerco a la residencia papal. Canonizaciones de particular impacto como la de san Isidro Labrador, santa Isabel de Portugal, santo Tomás de Villanueva o san Pascual Bailón presentan, igualmente, un fuerte carácter de exaltación nacional que se concretará, en ocasiones, no sólo en las celebraciones efímeras, sino en el arte construido a posteriori.

En definitiva, a lo largo del siglo XVII se construye con sumo cuidado todo un rico sistema propagandístico que, con el cambio de dinastía en 1700, se enfrentará a profundas modificaciones, aunque no dejará de usar en ningún momento las artes y la arquitectura como expresión del poder en una ciudad que siguió siendo, aún durante décadas, teatro del mundo.

De ojos, remos y rayas: formas e instrumentos de las geografías del poder

Fernando Marías
Universidad Autónoma de Madrid

Permitidme empezar esta ponencia con lo que tal vez pueda ser interpretado como una impertinencia. Al enfrentarme con la tarea de dar entrada a la sección a la que se me ha invitado a presentar –«Los dominios del poder. Centros y redes del poder. La ciudad, el paisaje y el territorio»– no dejo de sentirme como en el coche de *Regreso al futuro* de Robert Zemeckis, en el que se podía volver desde 1985 a 1955, treinta años atrás y por lo tanto viajar hacia el pasado.

Para la gente de mi generación, el libro de Reinhard Bentmann y Michael Müller, *La villa como arquitectura del poder* (1970), Barral, Barcelona, 1974, supuso acercarnos a este tipo de lectura, resultado lógico –como tantos otros– de la incidencia en la historiografía de los avatares de los sesenta más tardíos. Un ligero y más que superficial repaso de la bibliografía –traducida o no– de estos años podría constatar la vigencia de este impulso interpretativo, desde el texto de Roy Strong, *Arte y poder* (1984), Alianza, Madrid, 1988, al de Randolph Starn y Loren W. Partridge, *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, University of California Press, Berkeley, Cal., 1992.[1] En el primero se estudiaban dos siglos de entradas y festivales

1. Sobre Siena, véase ahora también Smith, Timothy B., *Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena*, Ashgate, Aldershot, 2012.

europeos como expresión del poder político de diferentes instituciones, de las reales a las locales, que los organizaban. Dicho sea de paso, el cambio de imagen de la portada de su traducción al español es, como en la mayoría de estos casos, perfectamente inintiligible para mí. En el segundo se analizaban tres espacios representativos de diferentes poderes políticos en tres centurias diversas de la Italia altomoderna: la Sala dei Nove del Palazzo della Ragione de Siena, la Camera Picta de Mantegna en el Palazzo Ducale de Mantua y la Sala Grande del Palazzo Vecchio de Florencia.

Entre nosotros, el texto *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español* (Akal, Madrid, 1990), de Antonio Bonet Correa (1925), siempre atento a los vientos y a la cronología, supuso naturalizar el término;[2] sirva este párrafo de particular homenaje hacia su persona. A partir de esta fecha, la aparición del término *poder* en los títulos se convierte entre nosotros en un tópico, como demostrará cualquier cata bibliográfica.

No obstante, si hacia 1990 se producía finalmente un cambio, en los Estados Unidos se daba contemporáneamente un nuevo *turn*, un nuevo cambio, en cierto sentido doble. El libro de David Freedberg (1948), *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago, 1989 (trad. esp. Cátedra, Madrid, 1992), hablaba de otro tipo de poder –más antropológico que político– y de otro tipo de *imágenes* –en lugar de *arte* en el sentido tradicional del término–, y en paralelo abría una senda de estudios que podríamos llamar ya de *Bildwissenschaft*. Hoy en día,[3] traducido aunque no sé cuánto leído por ejemplo Hans Belting (1935) en sus *Bild und Kult* (1990, trad. esp. *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Akal, Madrid, 2010) y *Bild-Anthopologie* (2002, trad. esp., Katz, Buenos Aires, 2007), debiéramos tal vez encontrarnos inmersos en esa via hermenéutica, pero no estoy muy seguro de ello.

Pero si el *poder* ha sufrido en estas últimas décadas este deslizamiento no solo semántico, la mirada historiográfica ha buscado en paralelo otros objetivos y otros instrumentos, que están haciendo abandonar lo que podríamos llamar el interés exclusivo por la visión hegemónica de la imagen o, si todavía queremos así expresarlo, del arte. La imagen del poder está siendo al menos complementada, si no sustituida, por la recuperación de la imagen, y la voz, de lo que se ha llamado la *subalternidad* en la más reciente historiografía del «postcolonialismo»; esto es, la de aquellos, los *subalternos*, que han carecido supuestamente de voz o de «agencia», como pertenecientes a clases sociales inferiores o grupos marginalizados por las mayorías, aunque pueda parecernos difícil y aun contradictorio darles voz a los que no la

2. Otro texto, más francés que estrictamente español, sería, RUCQUOI, ADELINE, *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid, Ámbito, 1988.

3. Véase al respecto la aportación de la revista *Perspective. La revue de l'INHA*, 1, 2012, dedicado a *Art et pouvoir, Le pouvoir des images*.

habrían tenido en el pasado.[4] El estudio de imágenes de devoción producidas por monjas o beatas en el siglo XV alemán, como la *Crucifixión* (siglo XV) de una religiosa de Renania (Colonia, Schnütgen Museum, Inv. Ms. 340), o la *Crucifixión simbólica* (ca. 1470, Eichstätt, St. Walburg, Nürnberg-Augsburg), realizada sobre las visiones de Mechthild d'Hackeborn (†1298), abrieron ya en los años noventa una ventana hacia formas representativas de la piedad femenina –al margen del mercado– y hacia obras propias de esa otra forma de subalternidad que ha sido la condición femenina.[5] Incluso sin salir de la condición masculina, imágenes como la del *Crucificado* (ca. 1577, Ávila, Monasterio de la Encarnación) del carmelita descalzo, y solo futuro santo, Juan de la Cruz (1542-1591), por entonces preso por parte de los carmelitas en el Carmen de Toledo, vendrían a representar también esta situación.

Naturalmente, siempre podemos empezar al menos por recuperar la propia imagen de estos mismos subalternos, marcados en el arte del poder de sus propios caracteres de invisibilidad o visibilidad sesgada, como intentaré apuntar más adelante, ¿Dónde están los pobres y menesterosos en las imágenes del territorio, de las ciudades? Cuando en la España del Siglo de Oro, por ejemplo en Toledo, representaban un 20% de la población urbana, ampliándose su porcentaje todavía más si tenemos en cuenta a los que Peter Burke (1937) situó «fuera del Renacimiento», *The Renaissance* (1987) (trad. esp. *El renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*, Alianza, Madrid, 1993). En ninguna de las imágenes de Anton van den Wyngaerde, de la época de Felipe II, o en las de Pedro Texeira, de la de su nieto Felipe IV, que han llegado hasta nosotros comparecen los pobres y menesterosos, eliminados de la via pública como otros elementos, materiales, de la falta de armonía en una república bien ordenada; solo algunos de ellos –como ejemplo moralizante del castigo– aparecen en algunos de los grabados de vistas de ciudades para consumo exterior, de Joris Hoefnagle que publicaran Georg Braun y Franz Hogenberg. Incluso su imagen nos ha rehuido como tema y hemos debido esperar al trabajo, por ejemplo para los negros, de Víctor I. Stoichita[6] o, cuando se han abordado algunos de los ejemplos más importantes para nuestra historia moderna, como es el caso de

4. Véase ya de hace una década, VINCENT, BERNARD, «La cultura de los marginados en la Europa de la época Moderna», en FORTEA, JOSÉ I.; GELABERT, JUAN E. y MANTECÓN, TOMÁS A., *Furor et rabies. Violencia, conflicto y marginación en la Edad Moderna*, Universidad de Cantabria, Santander, 2002, pp. 339-351.
5. HAMBURGER, JEFFREY, *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley, University of California Press, 1996 y *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York, Zone Books, 1998.
6. STOICHITA, VICTOR I., «La imagen del hombre de raza negra en el arte y la literatura españolas del Siglo de Oro», en HELGA VON KÜGELGEN, *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, Iberoamericana/Vervuert, Frankfurt, 2002, pp. 259-290, esp. 264-265, y «"Blanco" y "negro" en el arte y la literatura españolas del Siglo de Oro», en *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 129-156. También BINDMAN, DAVID Y GATES, HENRY LOUIS (eds.), *The Image of the Black Man in Western Art, III: From the «Age of Discovery» to the Age of Abolition, Part 1: Artists of the Renaissance and Baroque*, Jr., Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2010. Desorientador, en cambio, ÁLVAREZ CUARTERO, IZASKUN, «Negros, gentes de placer y otras rarezas: una aproximación a su estudio en la pintura de europea y americana de los siglos XVII y XVIII», en *En torno a las Antillas hispánicas: ensayos en homenaje al profesor Paul Estrade*, en *Tebeto. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 5, 2004, pp. 457-472.

los indios,[7] por fuerza frecuentado desde la historia del arte Iberoamericano, se ha olvidado su presencia elocuente en algunas de las obras más relevantes desde un punto de vista de la política y los espacios del poder como *La rendición de Bahía de Todos los Santos* del Salón de Reinos del Palacio madrileño del Buen Retiro, y su pareja de indios tupis de los tupinambá.[8]

Ya fueran los menesterosos, pobres y enfermos, inválidos o apestados, ya fueran los trabajadores, campesinos –solo visibles en algunos dibujos seiscientistas de Antonio del Castillo– y asalariados o los negros –probablemente esclavos–, los indios o mucho menos exóticos, los moriscos o los judíos, cuya imagen de cuando en cuando la vislumbramos como tema en la pintura neotestamentaria del mundo gótico, o como objeto de escarnio en fechas posteriores, pero cuyos herederos los judioconversos de los siglos XV, XVI y XVII, y sus representantes artistas, todavía lo rehuimos con una especie de extraño *pudor*, sean Bartolomé Bermejo, Juan Correa de Vivar, Alonso Sánchez Coello, Jusepe Ribera, Fray Juan Bautista Maíno, Luis Tristán o el mismísimo Velázquez. Es evidente que en estos casos no podemos hablar en sentido estricto de subalternidad, pero sí de nuestra inconsciencia con respecto a los lugares reales que estos artistas ocuparon, no en nuestra historiografía, sino en la sociedad estamental de su propio tiempo.

Pero volvamos al poder, pues si la sección I se ha decidido dedicar a la arquitectura –los edificios del poder y sus conjuntos monumentales– en esta Sección II –los dominios del poder– se optó por contemplar, analizar e interpretar «las múltiples escalas (urbana, paisajística y territorial) en las que se materializa esa "arquitectura del poder", dado que no se limitaría solo a unas actuaciones a "gran escala", sino a todas aquellas en las que interviniera una dimensión propiamente territorial, sin descartarse las aparentemente modestas; el entorno urbano y las redes viarias, los jardines y parques, los sistemas defensivos e infraestructuras, el paisajismo y la descripción cartográfica del territorio darían la medida de un poder que se redefiniría y afirmaría al aprovechar los recursos y extender los límites de las áreas bajo su dominio».

Aparentemente existe un fuerte vínculo entre el poder y la arquitectura y por extensión el territorio en el que esa arquitectura se sitúa. Por ello, no es fácil, sin embargo, deslindar

7. SEBASTIÁN, SANTIAGO, *Iconografía del indio americano: siglos XVI-XVII*. Madrid, Tuero, 1992; sobre la representación europea de los indios GARCÍA SÁIZ, Mª CONCEPCIÓN, «La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro», en *La Imagen del Indio en la Europa moderna*, ed. PÉREZ, JOSEPH, Madrid-Sevilla, CSIC, 1990, pp. 417-432; *Fderschmuck und Kaiserkrone - Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern Katalog zur Ausstellung*, eds. POLLEROSS, FRIEDRICH B.; SOMMER-MATHIS, A. y LAFERL, C. F., Viena, Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, 1992; KOHL, K. H. y GRIPIUS BAU, MARTIN, *Mythen der Neuen Welt: Zur Entdeckungsgeschichte*, Berlín, 1982; OBERMEIER, F., *Brasilien in Illustrationen des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt, 2000; AMELANG, JAMES S., «The New World in the Old? The Absence of Empire in Early Modern Madrid», *Cuadernos de historia de España*, 2008, 82, pp. 147[164]. Nada ahora eds. RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA Y MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR, en *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Universitat Jaume I, Castellón, 2011.

8. Véase ahora MARÍAS, FERNANDO, *Pinturas de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012.

ambos aspectos de una misma realidad. Si en algún momento esta idea de la Antigüedad clásica hubiera dejado de existir, hecho bastante dudoso, la cultura del Renacimiento la reencontró nuevamente explicitada por Vitruvio y, tras él, por la cultura arquitectónica de los siglos XV y XVI: «... cuando vi –escribía Vitruvio a Augusto[9]– que no solo tenías cuidado de la vida de todos los hombres y de la constitución de la República, sino también de la oportunidad de los edificios particulares, públicos y privados, para que la ciudad no solo fuera por ti aumentada con provincias, sino también para que la Majestad del Imperio tuviese egregia autoridad con los edificios públicos». Vitruvio recogía el tópico de identificar la arquitectura como punto de partidad del poder de la ciudad de Roma y con el simbolismo de la autoridad imperial, en su doble vertiente de poder institucional y personal, que Cesare Cesariano –el primer comentarista del *De architectura*– identificaría a la dignidad: «*Aauctoritas etiam, est propria dignitas*».[10] Si Leon Battista Alberti, en su *De re aedificatoria,* insistió en la representación institucional –«es en fin oportuno señalar que la seguridad, autoridad y decoro de la República dependen en gran parte de la obra del arquitecto»–,[11] otros autores hicieron mayor hincapié en la representación personal, a sabiendas de la imposibilidad de separar estas dos caras de una misma moneda.

Los edificios han constituido desde siempre jalones principales, aunque no fueran los unicos elementos, con los que se ha definido el territorio, ya fuera urbano o rural, campestre o jardinero. Y más en aquellas culturas en las que se marcaban mayores diferencias entre el *monumentum* –palacio, templo, iglesia– y el resto del tejido urbano edilicio tanto en sus dimensiones y en su materialidad como en su formalización, fuera este ornato producto de una decoración natural y figurativa o de la abstracción metafórica de los órdes clásicos. Del valor metafórico de la forma había sido ya Vitruvio plenamente consciente al señalarle a Octavio César Augusto que estaba empeñado en construir «por la grandeza de las cosas hechas, para que quedes en memoria a tus descendientes» a través de sus nuevas «traças», que transformarían la ciudad de ladrillo en una de mármol. Esta idea no haría sino precisarse cada vez más. Francisco de Villalpando, el traductor de Sebastiano Serlio que dedicara su obra al príncipe Felipe II en 1552 –por entrar ya en el ámbito de la cultura arquitectónica española– indicaba a su vez: «aunque ovo muchos que perpetuaron sus memorias con palabras admirablemente escriptas, los architectos [lo hicieron] con superbíssimos edificios: porque si leyendo una hystoria o Corónica de un príncipe, paresce que en ella se oyen sus hechos, en el architectura se veen... porque parece que cada piedra y cada madero y cada pintura está diziendo y presentando la persona, la magestad, el pontificado y autoridad del fundador».[12] Años más adelante, Juan Gracián podía escribir en la traducción castellana de Vitruvio de

9. VITRUVIO, *De architectura,* I, proemio.
10. VITRUVIO, *De architectura,* ed. Cesare Cesariano, Como, 1521, I, proemio, fol. II.
11. ALBERTI, LEON BATTISTA, *De re aedificatoria* (1485), prólogo.
12. SERLIO, SEBASTIÁN, *Tercero y Quarto Libro de Arquitectura,* ed. FRANCISCO DE VILLALPANDO, Toledo, 1552, «El Intérprete al lector», III, fol. II v°-III.

Miguel de Urrea dedicada a Felipe II: «La arquitectura determinada con tan cierta razón digna de memoria, para que por la orden que en ella se pone, se puedan edificar edificios fuertes, firmes, perpetuos, sumptuosos, y provechosos para la conservación de la vida, los quales representen el poder, el valor y grandeza de las personas que los hizieron».[13]

Es evidente que si el simple hecho de poder edificar o vincular dos o más edificios en un contexto territorial era prueba y sinónimo de poder real –y no solamente en el sentido de regio– como poder operativo –y me temo que esta afirmación no pasa de la categoría de perogrullada–, era mucho más importante el poder simbólico de su formalización; esta seguía dos pautas, la de dotar de unos caracteres distintivos y por ende memorables a las fábricas, por una parte y, por otra, la de que esta memoria fuera «universal», extensa en términos geográficos y cronológicos, permanente, a través de su propia representación como elemento derivativo pero separado, no solo como una realidad sino como su propia imagen representativa. Y muchas veces la representación del poder tenía más valor como posesión simbólica, puesta en circulación como un medio de comunicación, de propaganda y de autocelebración.

Pues tal vez olvidemos con demasiada frecuencia la conciencia del valor, casi mágico, que de los métodos de reproductibilidad –por decirlo con Walter Benjamin– se tenía ya en la época altomoderna. El humanista y tratadista flamenco Dominique Lampson (1532-1599), de Brujas, podía escribir en 1570 desde Lieja a Roma al miniaturista croata Giorgio Giulio Clovio, «el pequeño Tiziano» amigo del Greco de Toledo: «le opere [de los artistas] essendo in un sol luogo et individue e perciò guastandosi di più in più col tempo, alla cui voracità ogni cosa di quà giù è sottoposta, si manterrebbono, et in certo modo si farebbono immortali et eterne, non solamente rinascendo, ma estiando in infinito moltiplicandosi per quella *veramente divina Inventione* et via della stampa» («las obras [de los artistas] están en un solo lugar y son únicas y por ello se gastan más y más con el paso del tiempo, a cuya voracidad está sujeta cualquier cosa de aquí abajo; sin embargo, permanecerían y en cierto modo se harían inmortales y eternas, no solamente renaciendo sino viviendo eternamente y multiplicándose gracias a esa invención y vía verdaderamente divina que es la estampa»).

No hace falta, sin embargo, llegar a la era de la imprenta y el grabado. Tal vez la Via Appia de Roma, hoy conocida como Appia Antica y cementerio romano, sea una de los ejemplos más evidentes y antiguos de un elemento «para-arquitectónico» en la estructuración y posesión del territorio, iniciada en 312 a.C., por el censor Appio Claudio Cieco, para cubrir con su anchura de entre 14 y 30 pies la distancia de 132 millas que separaba Roma de Capua, y que llegaría ciento veinte años después (191 a.C.) hasta la ciudad portuaria de Brindisi. Su materialización pétrea, como gigantesca lengua, nos habla de su poder, pero ni siquiera trazarla sobre la tierra era un requisito del poder del control sobre la geografía de un imperio terrestre o marítimo; las líneas rectas trazadas como vectores imposibles sobre un mapa de

13. Vitruvio, *De architectura*, eds. Juan Gracián y Miguel de Urrea, Alcalá de Henares, 1582, «Epístola al lector», p. 4.

rumbos o un portulano crearían la misma sensación de poder en la virtualidad de la imagen de sus rayas de comunicación.

Ahora bien, aun desaparecida en un terremoto, la via Appia formaba ya parte en su inicio de una representación tan imponente y simbólicamente tan característica como la *Forma Urbis Romae* severiana (conservada en la actualidad solo parcialmente en 1.186 fragmentos y realizada en 203-211 d.C.). Sus 60 x 45 pies (1800 x 1300 cm) –medidas totales de su conjunto de 150 placas, reconstruidas ya por el arqueólogo italiano Roberto Lanciani (1903 [1893-1901])– constituyeron un documento difícilmente consultable, alejándose de las importantes pero rídiculas dimensiones –en términos comparativos– de los *plan-reliefs* o maquetas que tanto se difundieron en la Francia de Luis XIV para el estudio topográfico de las ciudades que debían ser atacadas o asediadas. Incluso triplicaba la gigantesca maqueta de Cádiz [fig. 1] que, por orden de Carlos III en 1777-1779, e inspirada en estos *plan-reliefs* a la francesa,[14] se levantó con mentalidad casi megalomaniaca. Con sus 86 m^2 (692 x 1.252 cm), con una representación mínima del mar circundante, la ciudad ocupa prácticamente –a escala 1/250– más de 500 hectáreas, incluyendo las «manchas» de futuros barrios, y los modelos de diferentes obras, tanto militares como civiles realizadas o en curso (incluida una nueva catedral) e incluso proyectadas para un futuro inmediato, con varios edificios que podían abrirse y contemplarse en su interior.

14. Realizada por el ingeniero militar Alfonso Jiménez (1777-1779), para serle enviada a Madrid a Carlos III (Cádiz, Museo Histórico Municipal). Según su inscripción, habría sido encargo de Carlos III, a través del secretario de Estado el Conde Ricla Ambrosio Funes de Villalpando, quien habría ordenado «una colección general de bajo relieves de todas las plazas de sus reinos»; el encargo fue dirigido al director general del Cuerpo de Ingenieros y arquitecto mayor del rey Francesco Sabattini y esto lo encomendó al coronel de infantería e ingeniero ordinario Alfonso Jiménez, con un presupuesto de 6.000 escudos anuales. Sin embargo, solo se realizó la de Cádiz (y la del Fuerte de la Concepción, Madrid, Museo del Ejército), probablemente a causa de la delicada situación coyuntural de la ciudad; al parecer su sueldo durante este periodo ascendió hasta los 213.397 reales. Objetos desmontables y armables, se destinaban a una casa real de la corte de Madrid (finalmente el Casón del Buen Retiro), donde se colocarían junto a los planos y perfiles preparatorios.
Sobre esta importantíma maqueta, véase PEMÁN, CÉSAR, «El plano relieve de Cádiz de 1777-1779», en *Actas del XXIII CIHA España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Universidad, Granada, 1976, III, pp. 651-665; MORENO CRIADO, RICARDO, *La maqueta de Cádiz*, Cádiz, 1977; BONET CORREA, ANTONIO, *Cartografía militar de plazas fuertes y ciudades españolas. Siglos XVII-XIX. Planos del Archivo Militar Francés*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, p. XLVIII; SANCHO, JOSÉ LUIS, «La colección de relieves de las fortificaciones del Reino, y el "Modelo" de la Ciudad de Cádiz», en *Francisco Sabatini 1721-1797*, RODRÍGUEZ, DELFÍN (ed.), Madrid, Electa España, 1993, pp. 510-511; QUIRÓS LINARES, FRANCISCO, «Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas, y el Real Gabinete topográfico de Fernando VII. Una aproximación», *Hería*, 1994, 35, pp. 203-224; MARÍAS, FERNANDO, «From the "Ideal City" to Real Cities: Perspectives, Chorographies, Models, Vedute», en A. MILLON, HENRY (ed.), *The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750*, Milán, Bompiani, 1999, pp. 218-240 y «La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de la arquitectura crespa», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIX, 2007, pp. 79-103. Sobre los *plans-reliefs* en general, ROUX, ANTOINE DE; FAUCHERRE, NICOLAS Y MONSAINGEON, GUILLAUME, *Les plans en relief des places du Roy*, París, Adam Biro, 1989; WARMOES, ISABELLE, *Le Musée des Plans-Reliefs. Maquettes historiques de villes fortifiés*, París, Éditions du Patrimoine, 1997. También MUÑOZ CORBALÁN, JUAN MIGUEL, «La "Colección de Relieves de las Fortificaciones del Reino". Essai d'organisation du Cabinet de Plans-Reliefs en Espagne pendant le règne de Charles III», en *Actes du Colloque International sur les Plans-Reliefs au passé et au present*, ed. André Corvisier, Sedes, París, 1993, pp. 181-194.

Figura 1

No obstante, nada que ver con la *Forma Urbis Romae*, que descubierta en algunos fragmentos del Templo de la Paz por Giovanni Antonio Dosio en SS Cosma e Damiano en 1562, sirvió a la imaginación de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) en su «moderno» grabado como *collage* de fragmentos de 1756 [fig. 2], pero que parece en parte ya entre los elementos de la cultura visual de un cartógrafo como Leonardo Bufalini al enfrentarse con su imagen de *Roma* de 1551, aparentemente inexplicable sin el conocimiento del modelo antiguo. La *Forma Urbis Romae* constituyó no un mapa en sentido estricto, sino una representación ideológica del poder, a través de la imagen prevalentemente simbólica de la ciudad.

La imagen real del territorio dominado –en términos difícilmente abarcados, por ejemplo en América o en nuestras Filipinas, donde más que reinos o comarcas se controlaban puntos y costas– cobraba una importancia en su representación, fuera privada y secreta, de acuerdo con la categoría de secretismo cartográfico –incluso de paranoia cartográfica–[15] como parte

15. Long, Pamela O., *Openness, Secrecy, Authorship. Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-Londres, 2001.

de una estrategia político-militar que incluía el ocultamiento de una información que se constituía como *arcana imperiii,*[16] o pública y autocelebrativa, expuesta en los salones de los palacios, o incluso publicitada a través de los medios al uso. Y conocemos ejemplos de esta práctica de la representación pública de las corografías urbanas o vistas de ciudades –identificables o inidentificables y, por lo tanto, con una función alegórica menos autocelebrativa– desde al menos época romana, con ejemplos como la *Città dipinta* de época Flavia (ca. 75), una ciudad italiana remodelada en época Julio-Claudia, colocada en la Oficina del *Praefectus*

Figura 2

Urbi, en el criptopórtico situado bajo las Termas de Trajano (ca. 109), junto a la *Domus Aurea* del Colle Oppio y reencontrada en 1997.

Queda claro que las funciones de elocución evidente del ejercicio del buen gobierno –más que de metáfora– estaban ya presentes en un mundo mucho más próximo al nuestro en los

16. PARKER, GEOFFREY, «Felipe II, mapas y poder» en *El éxito nunca es definitivo. Imperialismo, guerra y fe en la Europa moderna,* Madrid, Taurus, 2001, cap. 4. KAGAN, RICHARD L., «*Arcana imperii:* mapas, sabiduría, y poder en la corte de Felipe IV», en PEREDA, FELIPE y MARÍAS, FERNANDO (eds.), *El atlas del Rey Planeta,* Madrid, Nerea, 2002, pp. 49-70.

Figura 3

frescos de Ambrogio Lorenzetti (†1348) llamados del *Buen gobierno y Mal gobierno en la ciudad* (1338-1340), del Palazzo Pubblico de Siena, más de siglo y medio antes de ejemplos como la *Camera degli Sposi*, del palacio ducal de Mantua, de Andrea Mantegna, o en su más tardío Palazzo di San Sebastiano (1506-1512) en el que brilló su *Camera del Mappamondi et del Caiero*, con sus imágenes de portulanos y de El Cairo (1507, del cosmógrafo Girolamo Corradi y Gentile Bellini), de Jerusalén (de Vittore Carpaccio, 1511) y de Italia, u otras sedes de los Gonzaga, menos conocidas o desaparecidas y solo recordadas a través de documentos o descripciones: el Palazzo de la villa de Gonzaga (con su *Camera de le Citate*, 1493-94 y 1497), realizadas para Francesco II Gonzaga (1466-1519), IV Marqués de Mantua (1484-1519), por Girolamo Corradi y Polidoro, y supervisada por Teofilo Collenuccio, con su repertorio de ciudades *maritime* (Constantinopla, Nápoles, Venecia, Génova) y *mediterranee* (Roma, Florencia, El Cairo, París/Jerusalén); o en la villa de Marmirolo, en su Palazzina *Camera de la Pizanfera* (con un Planisferio) o en la *Camera del mappamondo* (1494), de Francesco Mantegna y Pietro Antonio Guerzo da Crema «il Cremonese», con las imágenes más próximas de Padua y Brescia; o en su *Camera Graeca* (1494) de Francesco Mantegna, con las vistas de Constantinopla, Adrianópolis, Valona [Vlore, Albania], del sitio de Rodas (1479-80) y los Dardanelos-Bósforo.

La sala *delle carte geografiche* de Palazzo Vecchio en la Florencia del Duque Cosimo de'Medici, la galería *delle Carte geografiche* del Palacio Vaticano, la sala de los mapas del Palazzo Farnese en Caprarola [fig. 3] o la *Galleria delle città* del Palazzo Grande de la Sabbioneta farnesiana,[17] constituyen hoy en día algunos de los ejemplos mejor conocidos y más reconocidos.

Entre nosotros, es bien sabido cómo muchas de las vistas de las ciudades españolas realizadas por el pintor flamenco Anton van den Wyngaerde colgaron de los muros de los palacios del Pardo, Valsaín y del Alcázar en los reinados de Felipe II y Felipe III, y como algunos de los mapas topográficos de las costas peninsulares también decoraron diferentes espacios palaciegos del Madrid de Felipe IV.[18] También, que la dimensión –central– de la topografía de las escenas militares de batallas terrestres o marítimas –con el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro como joya pictórica y heráldica –máxima metáfora– de la Corona– conllevaba la función de la apropiación visual de aquellas regiones o ciudades que habían sido conquistadas con la fuerza de las armas propias.[19]

El corolario de esta estrategia de la retórica visual sería la imitación o, al menos, los desos de copia de algunas de estas imágenes, por parte de otros poderosos y en espacios distantes, rivales o enemigos. Sabemos, por ejemplo, que el V Marqués de Villafranca don Pedro de Toledo Osorio (1546-1627), embajador en Francia entre 1608 y 1614, escribía a Felipe III desde París, el 1 de septiembre de 1608, implicado en uno de estos casos; don Pedro le refería a su rey que había estado con el monarca francés Enrique IV en el *château* de Fontainebleau, y que este le había hablado de sus «fábricas» y sus proyectos decorativos, entre los que se contaba una sala con vistas de ciudades de Europa; le había solicitado que le requiriera al rey de España que le mandara una lista –paso previo a una lógica solicitud de modelos– de las ciudades que él creía que serían las más representativas de España.[20] Sabemos también, por otras fuentes, que se intentaba decorar una galería del palacio de Saint-Germain-en-Laye, por parte del pintor Louis Poisson (†1613), quien ya había pintado vistas francesas en una

17. PACETTI, PAOLA, *La sala delle carte geografiche in Palazzo Vecchio: Capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo*, Florencia, Polistampa, 2007 y CECCHI, ALESSANDRO y PACETTI, PAOLA, *La Sala delle Carte geografiche in Palazzo Vecchio. «Capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo»*, Florencia, Pagliai, 2008. MALAFARINA, GIANFRANCO (ed.), *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano: The Gallery of Maps in the Vatican*, Módena, Panini, 2005. FIORANI, FRANCESCA, *The Marvel of Maps: Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven, Yale University Press, 2005. También BERZAGHI, RENATO, «La «Galleria delle città» nel Palazzo Grande di Sabbioneta», *Civiltà Mantovana*, 1977, 61-62, pp. 377-388.
18. KAGAN, RICHARD L. (ed.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, El Viso, Madrid, 1986 y, sobre todo, su edición ampliada, 2008,[2] y PEREDA, FELIPE Y MARÍAS, FERNANDO, *El Atlas del Rey Planeta. La «Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos» de Pedro Texeira (1634)*, Nerea, Fuenterrabía, 2002, y sobre todo la edición ampliada 2009.[4]
19. MARÍAS, FERNANDO, «Cañones y galeras: imágenes de guerra en la España moderna», en O'DONNELL, HUGO (dir.), O'DONNELL, HUGO Y DUQUE DE ESTRADA, RIBOT, LUIS (ed.), *Historia Militar de España, Edad Moderna*, I. *Ultramar y la guerra marítima (1492-1700)*, Real Academia de la Historia-Ministerio de Defensa, Madrid, 2012, pp. 405-424.
20. AGS, Estado, serie K, leg. 1.460, nº 43. Agradezco la referencia al amigo Juan Eloy Gelabert.

galería del citado Fontainebleau,[21] ahora en términos más geográficos y con vistas del mundo entero: «trató de sus fábricas, y de aquella galería grande que él haze agora, en que estáuamos, en que quiere poner las memorables çiudades y villas de Europa, y que quería pedir a Vuestra Majestad las más insignes de los reinos de Vuestra Majestad».

Por aquellas fechas, y gracias a los contactos estrechísimos de la época de los Valois, de Isabel de Valois a Catalina de Medici, el Borbón debía conocer lógicamente la existencia de las vistas de las ciudades españolas de Anton van den Wyngaerde, que decoraban tanto la Sala de retratos del palacio del Pardo como algunas de las salas del Alcázar real de Madrid y, si nos atenemos al inventario de 1636, en concreto el Salón grande [de las fiestas públicas (lienzos al temple de Granada, Burgos, Zaragoza, Lérida, Barcelona, Valencia, Málaga, dos de Toledo, Gibraltar, Cádiz, el Puerto de Santa María, Sevilla, Córdoba, Jaén, Segovia, Jerez, Antequera, Guadalupe, Cuenca y dos de Madrid al óleo)], así como el «aposento que llaman de las furias que es detrás del cançel donde duerme su magestad» (Gibraltar), la «galería del cierço» (Écija, Granada, Guadalajara y México) y su «escalera» (Ciudad de los Reyes en el Perú). No sabemos que finalmente se llevara a cabo esta galería internacional, con o sin imágenes de España o si estas fueron enviadas en términos de relación o modelos figurativos, pero es evidente que se trataba de un *affaire* de estado.[22]

También poseían estos valores de representación del territorio urbano del poder otras imágenes fragmentarias, como de espacios de representación que además se daban a la imprenta. Perdida su corografía de la villa de Madrid, la estampa de su Plaza Mayor, realizada en 1622-623 para su ayuntamiento y Felipe IV por Antonio Manzelli (ca. 1580-ca. 1639), y conservada en Londres (British Library, St. Pancras Map Library; Maps K.Top.73.15.c.),[23] testimonia doblemente esta función [fig. 4]. Probablemente, sobre el modelo de ejemplos señeros de espacios urbanos, como el de *La meravigliosa Piazza de San Marco di Venetia* (de 562 x 500 mm, Venecia, 1599; Museo Correr, Londres, BM), la estampa madrileña incluía una explícita leyenda autocelebrativa:

> A LA MUY NOBLE Y MUY LEAL VILLA DE MADRID Ofresco a V[uestra] S[eñoría] el verdadero retrato, del edificio mas suntuoso q V[uestra] S[eñoría] tiene entre los muchos que adornan la grandeça desta Villa comencado y acabado en los dos Años postreros de aquel Imortal Monarca Rey don Filipe III. Imitando

21. Samoyault, Jean-Pierre, «Louis Poisson, peintre d'Henri IV. Ses travaux aux châteaux de Fontainebleau et de St Germain en Laye», *Revue de la Société Historique de l'Histoire de l'Art français*, 1989 (1990), pp. 21-42; Lurin, Emmanuel, «Le Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye, une ville royale pour Henri IV», *Bulletin des Amis du Vieux Saint-Germain*, 45, 2008, pp. 123-147.
22. Las referencias de inventario en Rodríguez Rebollo, Ángel y Martínez Leiva, Gloria (eds.), *Quadros y otras cosas que tiene Su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007. Sobre los lienzos, véase ahora nuestra puesta al dia, de L. Kagan, Richard, *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso, 1986 y 2008².
23. Escobar, Jesús R., «Antonio Manzelli. An early View of Madrid (c. 1623) in the British Library, London», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, xvii, 2005, pp. 33-38 y Escobar, Jesús, *La Plaza Mayor y los orígenes del Madrid barroco*, Fuenterrabía, Nerea, 2007.

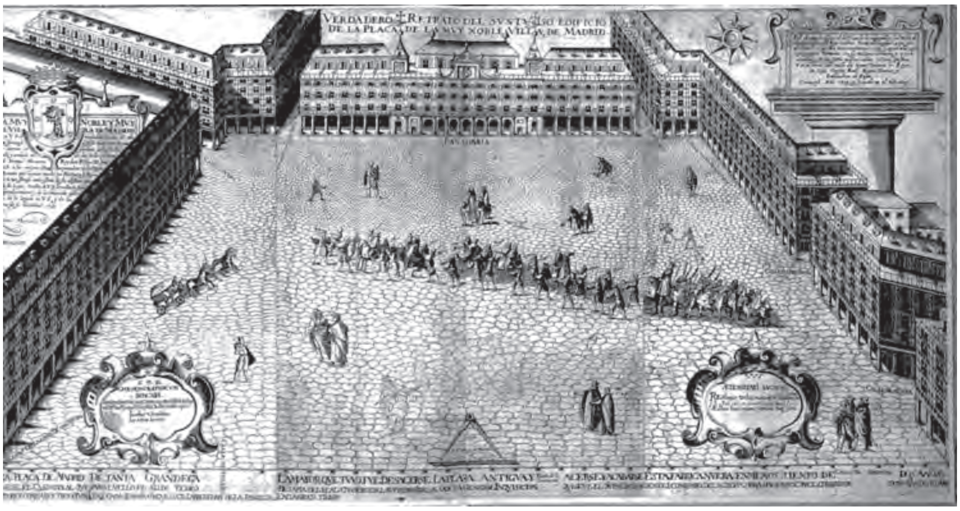


Figura 4

V[uestra] S[eñoría] a los mejores Enperadores de la Monarquia Romana que hiçieron mucho por Illustrar a su Roma haçiendola tan famoso con la gloria de sus edificios, como con la de sus Leyes. Suplico a V[uestra] S[eñoría] le reciba en senal de mi agradecimiento y de la mercedes que e recibido de la largesa de V[uestra] S[eñoría] y de las que espero de su liberalidad. Antonio Mancelli. CON PRIVILEGIO. / El Suntuoso edificio de la Plaça de la muy noble y leal Villa de Madrid corte del Rey Catolico. Tiene de longitud 436 pies, de latitud 334. En su circumferençia 1536 y Ay en ella 136 casas y 467 Ventanas con sus Balcones de hierro y 3,700 moradores, y en las fiestas publicas caben 51,000 personas. Y en el lienço del mediodia tiene Ventanas los Reyes, su casa, Consejo Real, Reyno, Nuncio y Enbajadores de Reyes. Començose Año 1617 y se acabo en el Año 1619.

La función publicitaria era evidente. Y esa nueva intencionalidad tendría que estar también detrás de algunas de las razones esgrimidas para que en Madrid de 1621 se encargara una serie nueva y completa de mapas y planos de ciudades del Nuevo Mundo, que nos ha recordado Richard L. Kagan. Tal como se exponía en el correspondiente escrito justificatorio del hasta entonces inusual proyecto y por si pudiera quedar duda alguna, el motivo de disponer de estos mapas no era tanto el pura y desinteresdamente cognoscitivo, sobre una América todavía en la sombra, sino el permitir al Consejo de Indias un mejor desempeño de sus funciones: «Porque conviene y es justo que en mi Consejo de Indias –se diría poniendo estas palabras en boca del rey Planeta– se tenga noticia de los sitios y territorios de las ciudades de esas provincias, para que cuando se quiere saber la disposición de ellas se pueda *ver por vista ocular*, os mando hagáis hacer plantas y dibujos de todas las ciudades del distrito de vuestro gobierno».[24]

24. SOLANO, FRANCISCO DE (ed.), *Cuestionario para la formación de las Relaciones Geográficas de Indias, siglos XVI-XIX*, CSIC, Madrid, 1988, p. 111.

En cierto sentido, podríamos vincular los ojos y la potencia visual –aun sin llegar al *Cave cave, Deus videt*– con el control y el poder de la realidad y sus territorios, y la vista el instrumento básico juntamente con la palabra. El caso máximo de unión de visión y palabra sería el de la imagen de la Luna creada para la monarquía de los Austrias del siglo XVII por parte del matemático y astrónomo flamenco Michel Florenz van Langren (1600-1675), miembro de una familia de matemáticos y cartógrafos residente en Bruselas, donde mantenía una relación privilegiada con los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia. La archiduquesa, a su vez, lo presentó a Felipe IV, quien llegó a nombrarle en 1628 como «matemático y cosmógrafo del rey». Su mapa topográfico de la Luna fue precipitado por el que presentó Galileo Galilei en su *Siderus Nuncius* de 1610, en el que van Langren se dio cuenta de que el astrónomo italiano no había preocupado, y para él no habría tenido demasiado sentido científico, en dar nombre a los principales rasgos geográficos de nuestro satélite, esto es, de su «selenegrafía», en aquellas zonas de su superficie que se habían identificado, mediante términos de una geografía terrestre, como montañas e islas, mares o lagos. En consecuencia, Van Langren elaboró un nuevo mapa en el que a la visión de la cara visible de la luna se unía una nueva nomenclatura que, según un documento publicado en 1633, contenía «los (nombres) de los reyes y príncipes que reinan hoy en Europa, protectores y mecenas de las ciencias matemáticas, y también los de algunos antiguos y modernos, eminentes en este género, que se ganaron la aprobación y la gloria por los bellos monumentos de su genio» [fig. 5].

Como en parte era lógico para un servidor de la monarquía de los Habsburgo, y haciendo honor y ostentación de su cargo de matemático y cosmógrafo real, van Langren concibió esta nomenclatura para que de forma expresa añadiera más gloria a la del monarca Felipe IV, quien ya era retóricamente denominado como Rey Planeta, como el Sol del que procedía la luz más reflejada que propia del satélite lunar. Sabemos que en 1633, van Langren tuvo oca-

Figura 5

sión de presentar al monarca un borrador de su lunisferior, y que Felipe IV se mostró complacido, según testimonio de un van Langren que llegó a escribir: «Le gustó que los nombres de hombres ilustres fueran aplicados a las montañas del globo lunar, luminosas y resplandecientes, los cuales podrían ser utilizados en observaciones y correcciones astronómicas, geográficas e hidrográficas». Además, Felipe IV autorizó a su tía Isabel Clara Eugenia para que colaborara en la publicación del mapa. No obstante, aunque su fallecimiento al año siguiente frenó el proyecto, van Langren prosiguió con él, y durante los siguientes nueve años realizó una treintena de versiones preparatorias diferentes del mismo mapa selenológico, alcanzando como es lógico, llegaron a las manos y los ojos de otros astrónomos europeos. Finalmente, ante el peligro de que su mapa fuera editado de forma pirata, van Langren lo dio a la estampa en 1645 con la ayuda de don Manuel de Moura, Marqués de Castel Rodrigo, nombrado gobernador de los Países Bajos, en su versión conocida con el título de *Pleniluni Lumina Austriaca Philippica*, formando parte del volumen *Lumina Austriaca Philippica*, o, con una traducción libre como «El resplandeciente Felipe de Austria».[25]

Los nombres de los españoles y de los Austrias no duraron demasiado en la selenografía europea del siglo XVII, no obstante. El jesuita y astrónomo de Bolonia Giovanni Riccioli (1598-1671),[26] a partir de 1651, produjo su nuevo mapa lunar, en el que dio paso a una diferente terminología: aquellos cedieron su lugar al de los científicos o conceptos; así el *Mare Belgicum* pasó a denominarse *Mare Tranquilitatis*, el *Mare Eugenianum* pasó a ser el *Mare Serenitatis* e incluso el narcisista *Mare Langrenianum* se convirtió en *Mare Fecunditatis*. El nombre de Felipe IV desapareció, y su *Oceanus Philippicus* se convirtió –tal vez con un exceso de negatividad– en *Oceanus Procellarum*, nombre aun hoy vigente, como si se encontrara ante una metáfora de un territorio que, como su imperio terrenal ya menguante, perdía también sus perfiles lunares a causa de unas fuerzas no solo procelosas por tormentosas sino incontrolables.

25. KAGAN, RICHARD L., «La Luna de España: Mapas, ciencia y poder en la España de los Austrias», *Pedralbes*, 2005, 25, pp. 171-190, a quien sigo en su estudio. La bibliografía básica previa parte de BOSMANS, HENRI, S. J., «La carte lunaire de Van Langren conservée au Archives Générales du Royaume, a Bruxelles», *Revue des Questions Scientifiques*, 1903, 54, pp. 108-139 y «La carte lunaire de Van Langren conservée a l'Université de Leyde», *Revue des Questions Scientifiques*, 1910, 67, pp. 248-264. BOUZA, FERNANDO, «Cultura de lo geográfico y usos de la cartografía entre España y los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII», en *De Mercator a Blaeu. España y la edad de oro de la cartografía en las Diecisiete Provincias de los Países Bajos*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 1995, pp. 53-72 y ahora también «El pintor en la Luna. Un episodio de la fama de Rubens en la cultura internacional del Barroco», en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid-Sevilla, Museo Nacional del Prado-Fundación Focus Abengoa, 2007, pp. 349-352. Entre otros estudios recientes sobre este mapa figuran GONZÁLEZ GONZÁLEZ, JULIÁN, «Plenilunii Lumina Historica Philippica. El mapa de la Luna de Miguel Florencio Van Langren (1647)», *Revista de Historia Naval*, 1956, 4, 13, pp. 99-110; VAN DER KROGHT, P. C. F., «Des Pleniluminium des Michel Florent van Langren: Die areste Mondkarte mit Naumseintragen», *Cartographica Helvetica*, 1995, 11, pp. 44-49; y su *Globi Neerlandica. The production of globes in the Low Countries*, Utrecht, 1993, pp. 263-271. VAN GENT, R. H. y VAN HELDEN, D., «Lunar, solar and planitary maps to 1650», en WOODWARD, DAVID (ed.), *History of Cartography*, III: *The Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago, 2006.

26. BORGATO, MARIA TERESA, *Giambattista Riccioli e il merito scientifico dei gesuiti nell'etá barocca*, Leo S. Olschki, Florencia, 2002.

Figura 6

Es la idea de metáfora la que debemos tener también en cuenta para calibrar, desde la realidad material y humana susceptible de apropiación, control y ejercicio de poder hasta los recursos más retóricos, la evidencia de ese ejercicio, con los nombre y con las imágenes dirigidas a los ojos de los espectadores susceptibles de creer en lo que se les mostraba. El vínculo entre la geografía territorial y la retórica de la imagen había alcanzado ya en el mundo medieval –en terminología de Jürgen Schulz–[27] lo que se ha denominado geografía moral o geografía moralizada; el ejemplo de los mapas europeos de Opicinus de Canistris (ca. 1296-1350), con su *Mediterráneo como Mar de Pecado* (1335-1336), que incluyó en los manuscritos de su *Jerarquía de autoridad espiritual* (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana) y en los que África se transfomaba en imagen de mora femenina envuelta en su *hiyab* y la Europa cristiana bien en caballero o en damisela de melena al viento, ha constituido un referente constante en la literatura histórico artística. En la época moderna, la idea se mantuvo, como testimonian imágenes como la Europa de David Dennecker, como *Invictissimo Romanorum Imperatore* (1577) de figura femenina imperial, coronada y con el cetro en la mano; el *Leo Belgicus* (1617), que Hendrik Floris van Langren grabara sobre un modelo de Pieter van den Keere, a partir del prototipo de Michael von Aitzing de 1583; o la menos conocida *Bohemiae Rosa* (1677), estampada por Wolfgang Kilian sobre una invención de Christoph Vetter (1668), para la obra

27. SCHULZ, JÜRGEN, «Jacopo de Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500», *The Art Bulletin*, 60, 1978, 425-474.

de Bohuslav Balbin, *Epitome historica Rerum Bohemicarum,* incluyendo un *motto* de Leopoldo I «Iustitia et Pietate» [fig. 6], que nos habla bien a las claras de las intencionalidades políticas asociadas también en este caso al Sacro Imperio.

Pero la visualización del poder territorial podía alcanzar todavía extremos metafóricos aun más radicales, como podían ser las líneas o rayas que, trazadas sobre la geografía de un mapa físico, marcaban una frontera entre lo propio y lo ajeno, como si se trataran de barreras infranqueables, aunque solo fuera en la manifestación de deseos más que en la posibilidad de contención de las fuerzas enemigas invasoras; el ejemplo de una de nuestras primeras rayas geográficas, en el que hemos denominado *Atlas del Rey Planeta,* la *«Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos»* del coorófrafo e ingeniero militar portugués Pedro Texeira (1634), presente en su *Tabla de la devisión de [el Reino de] España con [la Parte de] Francia* entre Bidasoa y Salses [fig. 7], sintetiza en un trazo esa voluntad de explicitación del dominio sobre un territorio.

Ese dominio de la raya, en términos de rumbos náuticos sobre el blanco del pergamino o el papel de una carta de marear, ya había precisado desde antiguo no solo unos vectores direccionales que no podían seguir al pie de la línea/letra, sino una manifestación –incluso susceptible de caer en la categoría de *arcana imperii,* piénsese en los rumbos y vientos de regreso del Extremo Oriente hacia Occidente a través del Océano Pacífico– del poder de navegación y control del mar desde un punto de vista económico, político o estratégico. En su defecto, incluso la imagen de una nave recuperaba esta misma significación desde unos tiempos tan remotos como los de la época preclásica. Los frescos, recientemente hallados, en la isla de Santorini o Akrotiri, en su llamada *West House* (ca. 1600 a.C.), muestran el desembarco de las fuerzas micénicas en la isla minoica; atracadas las naves de remos, siembra con su sola pre-

Figura 7

sencia la sombra de un nuevo poder con toda su carga destructiva y mortífera y de autocelebración para los invasores venidos desde el Peloponeso peninsular. Las imágenes de las naves griegas, repletas de soldados que comparecen en tantos vasos, como la crátera ática (ca. 725), del Taller del Maestro del Metropolitan Museum de Nueva York [fig. 8], o en la también crátera ática (ca. 725), adscrita al Taller de Trachones de la misma institución, nos muestran su intención arcaica, mientras podemos volver a encontrar las *trirremes* atenienses en el relieve (ca. 400 a.C.) del Museo de la Acrópolis de Atenas, o identificada con precisión como la nave Isis de Ptolomeo II Philadelphos (ca. 250 a.C.), procedente del Nymphaion de Creta [1982], en el Ermitage de San Petersburgo.

Los remos de las naves constituyeron una metáfora o una metonimia de sus remeros, de los miembros ciudadanos y soldados de unas repúblicas griegas o de unos ejércitos de un tirano, y por ello un símbolo de la *polis*, como ámbito –democrático o no, del ejercicio del poder de sus ciudadanos no solo entre sus muros sino a través de las aguas de sus respectivas y conflictivas talasocracias.

Se ha señalado que arbolar los remos de una nave, en señal de éxito al final de una travesía –militar o civil– y de homenaje al destino de llegada, había representado en la Grecia preclásica y clásica al conjunto de la ciudadanía y a sus polis; y se ha visto en los perípteros de los templos griegos –una de las grandes invenciones arquitectónicas de la historia– una perpetuación de las alas de las naves, con las que podían volar sobre las aguas, como Dédalo e Ícaro habrían podido abandonar velozmente la isla de Creta, en el mito, como si volaran con las alas metafóricas de sus velas y no solo con sus remos individuales.[28] La metáfora de los remos transformados en columnas-hombres de los templos perípteros[29] como símbolo del poder no hace sino enriquecer ante nuestras retinas, en compañía de las rayas, los instrumentos múltiples para hacernos ver lo que normalmente ya se sabe y se siente, pero que el poderoso no ceja en restregárnoslo delante de los ojos.

28. Kagis McEwen, Indra, *Socrates' Ancestor: Essay on Architectural Beginnings*, The mit, Cambridge, 1993; Kagis McEwen, Indra, *Vitruvius. Writing the Body of Architecture*, Cambridge, The mit, 2003.
29. Marías, Fernando, «Columnas y hombres: teoría y práctica artística en la Edad del Humanismo», en Egido, Aurora y Laplana, José Enrique (eds.), *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2012, pp. 151-168.

Sicut in cœlo et in terra. El *skyline* de las villas medievales[1]

María Victoria Herráez
Instituto de Estudios Medievales. Universidad de León

En 1871, la próspera ciudad de Chicago quedó casi completamente destruida por un incendio, cuando contaba ya con 300.000 habitantes. La reconstrucción se hizo muy intensa entre 1880 y 1900, de manera que, sobre el lugar que ocupaba la antigua ciudad, se alzó un moderno centro comercial con edificios para oficinas, almacenes, grandes hoteles, etc., cuya principal característica era la superposición de pisos hasta alcanzar una altura que rompía la línea del horizonte de manera inusitada. Innovaciones técnicas como la estructura en acero, los nuevos sistemas de cimentación, el ascensor –primero a vapor, después hidráulico y finalmente eléctrico–, el teléfono o el correo neumático, hicieron posible la construcción y el funcionamiento de los elevados edificios del *Loop* de Chicago. Tuvo lugar así el nacimiento del rascacielos, que cambiaría la silueta de la ciudad y, con ella, la imagen de su capacidad económica y comercial.

William Le Baron Jenney, el primer proyectista de la Escuela de Chicago que sostuvo todo un edificio sobre un armazón metálico cuidadosamente equilibrado y protegido del fuego, decía: «estamos construyendo a una altura similar a la Torre de Babel».[2]

1. Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de I+D HAR2010-19480, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

2. De Fusco, R., *Historia de la arquitectura contemporánea*, Madrid, 1981, pp. 81-82. El *Home Insurance Building* de Chicago, con su esqueleto sustentante metálico, se convirtió en modelo para el diseño de las primeras generaciones de rascacielos americanos. Fue el primero en alcanzar dieciséis pisos.

Efectivamente, el desafío técnico y simbólico que supone elevar los edificios hasta tocar el firmamento no era una ambición que naciera con los modernos rascacielos; es tan antigua como la historia de la arquitectura. Cuenta el *Génesis* que, tras la muerte de Moisés, las gentes dijeron: «Construyamos una ciudad y una torre cuya cima toque el cielo» (*Génesis* 11, 4) y, de esa manera, desafiaron a Dios al erigir una obra que se oponía a sus designios de redención.

La Torre de Babel se convertiría algunos siglos más tarde en la encarnación de la salvaje audacia y arrogancia de los hombres, en la antítesis de la perfecta Jerusalén y, a pesar de ello, el deseo de manifestar los distintos aspectos del poder y el dominio técnico mediante edificaciones sobresalientes en altura tuvo en la Edad Media una de sus más claras expresiones. El desarrollo de las ciudades medievales y, especialmente, el crecimiento y la expansión de los núcleos urbanos durante la Baja Edad Media están estrechamente relacionados con la conformación de un poder político urbano y con su afianzamiento y la principal manifestación estética del mismo será la elevación de algún elemento estructural de su sede por encima de los edificios circundantes.[3]

La silueta de la villa medieval

Tras la disolución del Imperio romano y las invasiones bárbaras, una gran parte de las ciudades de Europa occidental sufrieron profundas transformaciones y la mayoría fueron creadas *ex novo*. Por tanto, podemos decir, de forma general, que la red urbana europea es heredera del impresionante proceso urbanizador que se produjo entre los siglos XI y XV.

En la tradición latina clásica existían dos palabras para referirse a ciudad: *civitas* y *urbs*. La primera es un sustantivo abstracto derivado de *cives*, que significa ciudadano. *Urbs*, en donde tienen su origen urbe y urbano, expresa el concepto de un conjunto de edificios. Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* (XV.2.1) precisa el significado de los dos términos; según indica el santo hispalense «ciudad es una muchedumbre de personas unidas por vínculos de sociedad y recibe este nombre por sus ciudadanos, es decir, por los habitantes mismos de la urbe [porque concentra y encierra la vida de mucha gente]. Con el nombre de *urbs* se designa la fábrica material de la ciudad, en tanto que *civitas* hace referencia no a sus piedras, sino a sus habitantes».[4] Esta definición isidoriana está perfectamente de acuerdo con la afirmación de Eugeni Garín, en referencia al Renacimiento italiano, de que la *urbs* es la concreción de la comunidad cívica[5] y, por tanto, la expresión plástica de su estructura jerárquica, aspiraciones y reparto de poder.

3. Pueden verse los ejemplos de diversas ciudades de Italia y Alemania en CHITTOLINI, G. y WILLOWEIT, D. (coords.), *Statuti Cittá Territori in Italia e Germania tra Medioevo ed etá Moderna*, Bolonia, 1997.
4. «*Civitas est hominum societatis vinculo adunata, dicta a civibus, id est ab ipsis incolis urbis [pro eo quod plurimorum conciscat et contineat vitas]. Nam urbs ipsa moenia sunt, civitas autem non saxa, sed habitatores vocantur*» (SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, edición de OROZ RETA., J. y MARCOS CASQUERO, M. A., Madrid, 2004, pp. 58-59).
5. GARÍN, E., *Ciencia y vida civil en el Renacimiento italiano*, Madrid, 1982, pp. 46 y ss.

Las fuentes documentales medievales utilizan diversos términos para referirse a los núcleos urbanos. La palabra *civitas* se emplea para aquellos lugares que tienen una función eclesiástica relevante y se reserva, generalmente, para las ciudades que fueron sede de los antiguos obispados; sin embargo, a veces encontramos esa denominación referida a un simple centro administrativo. Burgo, puebla, pola son otros tantos sustantivos que definen agrupaciones humanas en determinados lugares o con especiales características.[6] Pero uno de los términos más frecuentes es el de villa, que corresponde a aquellos núcleos de población agraciados con la concesión de un fuero. A finales de la Edad Media fueron muchas las villas las que alcanzaron el título de ciudad, lo que hay que entender como un símbolo de ennoblecimiento y del reconocimiento público que el monarca hace del prestigio logrado por ellas. Ya Alfonso X en *Las Partidas* decía que una ciudad era lo mismo que una villa grande,[7] olvidando el carácter episcopal que, en los siglos precedentes, tenían la mayoría de ellas. De ese modo, hemos asimilado villas y ciudades.

La villa es cabecera municipal y jurisdiccional; es el centro de un territorio sobre el que ejerce su dominio y desarrolla funciones de naturaleza secundaria y terciaria. El elemento que mejor la identifica son las murallas. La construcción de las murallas es el primer paso para la fundación de una ciudad; el *Corpus Agrimensorum Romanorum* describe en una miniatura los muros con ocho torres que delimitan un espacio vacío; el cardus y el decumanus cruzan la ciudad y, a partir de esos ejes, se despliega una cuadrícula. Esta sencilla red tiene valor jurídico y económico; define la posesión de lo que hay dentro, permite aplicar impuestos a sus propietarios y es el medio más eficaz para el control de los recursos del territorio que domina.[8]

Esto explica por qué las villas siguen manteniendo sus murallas e, incluso, construyendo nuevas cercas a medida que tienen que acoger nuevos barrios, a pesar de que la defensa física deje de ser una prioridad. El recinto fortificado se ha convertido en el elemento que define el espacio urbano; no se concibe una villa sin muralla porque es el signo que la diferencia del espacio rural y, sobre todo, del espacio carente de privilegios sociales, políticos y económicos.[9]

Elementos fundamentales de la muralla son las puertas y las torres. Las puertas no solo sirven para impedir el paso a los enemigos y maleantes, sino también para encauzar el tráfico

6. GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C., *Las raíces medievales de la ciudad actual. El ejemplo de la Corona de Castilla*, Vitoria, 1997, p. 9, nota 24.
7. *Partida* III, tit. XX, ley VII.
8. SETA, C. DE, «Las murallas, símbolo de la ciudad», en SETA, C. DE y LE GOFF, J. (coords.), *La ciudad y las murallas*, Madrid, 1989, pp. 21-66, especialmente 23.
9. MENJOT, D., «Le ville et ses territoires dans l'Occident médiéval: un système spatial. État de la question», en ARÍZAGA, B. y SOLÓRZANO, J. A., *La ciudad medieval y su influencia territorial*, Nájera, Encuentros Internacionales del Medievo (2006), Logroño, 2007, pp. 451-491.

de mercancías y establecer el cobro de los aranceles pertinentes, una de las principales fuentes de ingresos de las arcas concejiles.

Las torres del recinto acentúan la verticalidad de los muros, permiten y significan una visión que se pierde en la lejanía, hacia el exterior, una especie de dominación mediante la vista. Además afirman el orgullo de la ciudad, el impulso hacia el cielo y, al tratarse de una sociedad mediatizada durante mucho tiempo por la religión cristiana, un impulso hacia Dios. Así, la ciudad irradia sobre el espíritu de los que la contemplan pero, especialmente, sobre la campiña que vive de ella y viceversa. A Ruy González de Clavijo le llamó poderosamente la atención cómo estaba la ciudad de Constantinopla «muy bien cercada de alto y fuerte muro y de fuertes y grandes torres».[10] Ghillebert de Lannoy, originario de Borgoña, visitó entre 1421 y 1423 Tierra Santa, en misión diplomática, con el fin de hacer un reconocimiento militar de las villas y puertos en la idea de una eventual Cruzada.[11] A los ojos del viajero, la fortificación causaba estupor por la verticalidad de sus torres y murallas. Este estereotipo mental no era nuevo, pues la admiración hacia las murallas y sus altas torres se repite ya en las Canciones de Gesta francesas del siglo XII.[12]

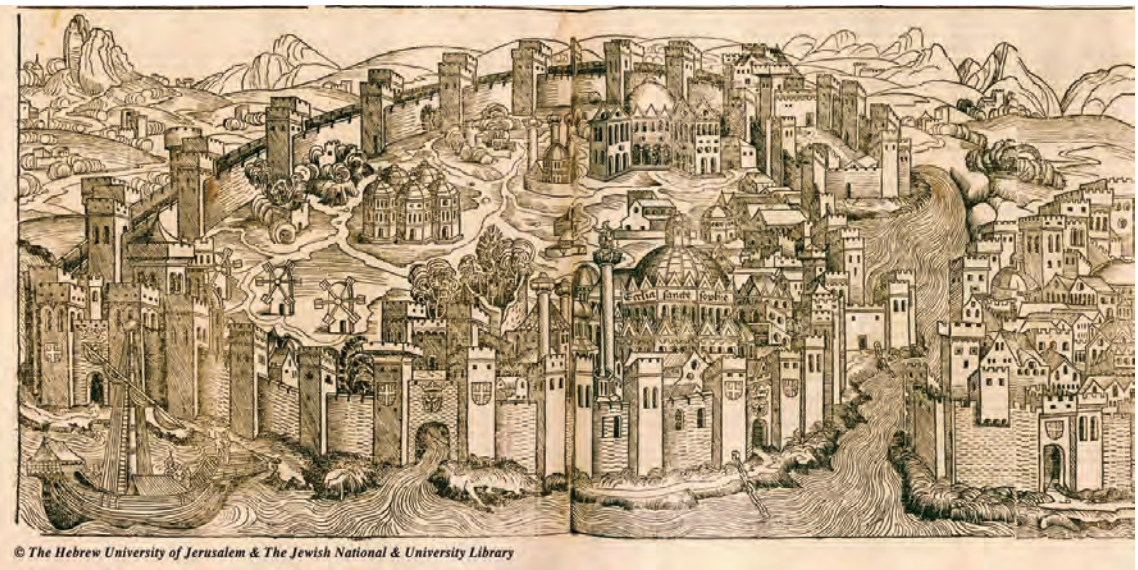

© The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National & University Library

Fig. 1. *Liber chronicarum* (1493). La ciudad de Constantinopla

10. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, R., *Relación de la embajada de Enrique III al Gran Tamerlán*, Buenos Aires, 1952, pp. 82-84.
11. GHILLEBERT DE LANNOY, *Œuvres de Ghillebert de Lannoy*, ed. de C. POTVIN, Lovaina, 1978, pp. 149 y 357. BERTRAND, A., «Ghillebert de Lannoy (1386-1462). Ses voyages et ambassades en Europe de l'Est», *Publications du Centre Européen d'études bourgignones (XIV-XVI siècles)*, 1991, 31, pp. 79-92.
12. LE GOFF, J., «Guerrieres et bourgeois conquérants. L'image de la ville dans la littérature française du XII siècle», en *L'imaginaire médiéval. Essais*, Paris, 1985, pp. 208-241.

El impacto visual del señorío

Las fortificaciones y los edificios de gobierno testimonian una estrecha relación entre la historia política y topográfica de la villa. El impacto visual del señorío en un medio urbano es esencial para la comprensión de la villa y de los juegos de poder.[13]

Existen ciudades bipolares en las que conviven la autoridad episcopal y la autoridad laica. En algunos casos aún hoy se advierte el espacio propio de cada uno de ellos que se hace especialmente visible por la altura que alcanzan los edificios más representativos: la iglesia y el palacio. Provins es una de las ciudades medievales mejor conservadas de Francia. En el año 996 se descubren las reliquias de San Ayoul, que habían escondido los monjes de San Benito cuando huyeron de los normandos en el siglo IX. Tras la *inventio* dieron comienzo las peregrinaciones y se inició la construcción de un monasterio en cuyas cercanías se desarrolló la población. Entre los siglos XI y XIII, la villa conoció una gran prosperidad bajo el gobierno de los Condes de Champagne; sus célebres ferias y mercados potenciaron la riqueza del condado, provocando asimismo el nacimiento de numerosas industrias artesanales del cuero, paños y otras. Entre 1226 y 1314, se construyeron las veintidós torres que jalonan la fortificación medieval, de 1.200 metros de longitud. Este sistema defensivo quedó unido a la «grosse tour» llamada actualmente «Torre de César», espléndido torreón del siglo XII, flanqueado por cuatro torretas, que constituye el emblema de la ciudad. A cierta distancia de él y rodeada por otro conjunto de casas, se eleva la iglesia de Saint-Quiriace, donde fue bautizado en el año 1201 el conde Teobaldo IV, futuro rey de Navarra.

Sigüenza es un claro ejemplo de esa configuración bipolar en territorio hispano. La población se organizó urbanísticamente entre los siglos XII y XIV en torno a dos polos: el burgo eclesiástico y el civil, limitados a norte y sur, respectivamente, por la catedral y el alcázar. Ambos conjuntos estaban separados por sus propias cercas y elementos defensivos, dejando un espacio intermedio en el que se desarrolló la propia ciudad. El señorío episcopal motivó que las obras públicas dependieran de la voluntad de los prelados y, así, don Simón García de Cisneros (1301-1327) decidió agrupar ambos núcleos con un mismo muro fortificado. Alfonso XI determinó, en 1320, que se derribase la cerca que separaba la catedral del resto de la ciudad para «que non ayan departimiento ninguno entre la villa e la eglesia».[14]

El papel del obispo como señor laico de la ciudad o, simplemente, su función como representante de un poder territorial en la cabeza de una diócesis fueron factores determinantes

13. Un ejemplo muy claro es el desarrollo de la villa de Montpellier en la Plena Edad Media. FABRE, G., «La seigneurie: impact topographique. Enceintes urbaines et châteaux-forts de Montpellier (1140-1206)», en *Seigneurs et seigneuries au Moyen Âge*, Paris, 1993, pp. 399-435.

14. CARRERO SANTAMARÍA, E., «Un barrio, un fortín. La segregación del espacio urbano medieval alrededor de catedrales del centro-norte peninsular», en *A guerra e a sociedade na Idade Media*, actas de las VI Jornadas Luso-Espanholas de Estudos Medievais, Lisboa, 2009, pp. 131-148, especialmente 135.

para que una buena parte de los palacios episcopales se plantearan como auténticas fortalezas urbanas. Así ocurrió en diversas ciudades episcopales del Norte de la Península Ibérica.[15] Por ejemplo, Orense estaba organizada alrededor de dos centros de poder: la catedral y el palacio episcopal, dos estructuras abaluartadas y fortificadas debido a los problemas que generaron las relaciones entre el obispado y la aristocracia gallega. El conjunto completo estaba rodeado por una cerca que lo separaba del resto de la ciudad, pero la secularización del cabildo y las obras iniciadas entre los siglos XIII y XIV fueron borrando los límites de esa bonita isla canonical y episcopal. El golpe definitivo fue la desaparición del señorío eclesiástico y la transformación del castillo del prelado en una gran casa señorial.[16] En Burgo de Osma se levantó un cerco murado para acoger las casas del cabildo, en un proceso parejo al que se siguió en muchas catedrales europeas en la Baja Edad Media; etapas de inestabilidad política o enfrentamientos con la población civil llevaron a la segregación de un barrio canonical completo mediante una muralla, convirtiéndolo en una auténtica fortaleza catedralicia separada de la ciudad laica e, incluso, con legislación interna propia.[17]

Fig. 2. Vista actual de la ciudad francesa de Provins

15. CARRERO SANTAMARÍA, E., «Le palais épiscopal dans les Royaumes Ibériques médiévaux. Une interprétation fonctionelle», *Hortus Artium Medievalium*, Motovun-Zagreb, 13-1, 2007, pp. 183-202.
16. CARRERO SANTAMARÍA, E., *op. cit.*, 2009, p. 140.
17. COULSON, C., «Hierarchism in Conventual Crenellation. An Essay in the Sociology and Metaphysics of Medieval Fortification», *Medieval Archaeology*, Londres, 1982, 26, pp. 69-100.

Sicut in cœlo et in terra

Catedrales, parroquias, monasterios, palacio episcopal... forman la masa monumental más visible de un espacio urbano clericalizado. Por encima del caserío sobresale la mole de la iglesia cuyas torres dominan desde lo alto, creando una presencia autoritaria y, al mismo tiempo, protectora. Su protagonismo la convierte en el logo de la ciudad en *mappaemundi* como el del Beato de Osma, en itinerarios de viaje como el de Matthew Paris o en sellos como los de las ciudades de Córdoba y Guadalajara.[18] A lo largo de la Baja Edad Media, a medida que se abandona el concepto de ideograma y comienza a utilizarse la perspectiva oblicua, se incorporan rasgos propios de la morfología y topografía de las villas, pero el edificio religioso y la institución, indiferenciados en el lenguaje, continúan siéndolo también en la mentalidad colectiva.[19]

La relación simbólica que se establece entre la altura de las torres y la esfera celestial puede apreciarse en la inscripción que el abad Angilberto hizo poner sobre una de las torres que construyó entre el año 790 y el 799, dedicada al Salvador, en el monasterio carolingio de Centula: «Omnipotente Señor que gobiernas en lo más alto y en lo más profundo».[20]

La consideración de los templos cristianos como una prefiguración de la Jerusalén Celeste llevó a los escritores medievales a la búsqueda de un simbolismo en cada una de las partes que componen el edificio. Honorius Augustodunensis, siguiendo la estela de los Padres de la Iglesia e inspirándose en textos del Nuevo Testamento, dedicó parte de su obra *De gemma animae* (a. 1130) al desarrollo de una teoría, de gran repercusión en su época, según la cual la arquitectura es una continua manifestación de los planes de Dios y, tanto el artista como el cristiano que penetra en ella pueden, por medio de su materialidad, captar la armonía que gobierna el mundo dirigido por Él. Sobre el campanario dice que «elevado hacia lo alto es una oración excelsa que habla de temas celestiales. No sin razón está el gallo colocado encima del campanario. El gallo despierta a los que duermen y, de igual modo, el sacerdote, gallo de Dios, tiene por misión despertar a los durmientes por las mañanas con la campana».[21] El obispo Sicardo de Cremona, partiendo de los textos anteriores y apoyándose en continuas

18. Existe una amplia bibliografía sobre la representación de la ciudad en la Edad Media. En concreto, sobre las viñetas urbanas en los mapamundi del occidente medieval recomiendo consultar ARNAUD, P., «Les villes des cartographes: vignettes urbaines et réseaux urbains dans les mappemondes de l'Occident médiéval», *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, t. 96, 1984, pp. 537-602; para la representación de las villas en el arte de la Edad Media, el ya clásico LAVEDAN, P., *Représentation des villes dans l'art du Moyen Âge*, Paris, 1954.
19. MOLINA, A. L., «Territorio, espacio y ciudad en la Edad Media», en BONACHÍA, J. A. (coord.), *La ciudad Medieval*, Valladolid, 1996, pp. 35-52, especialmente 47-48.
20. HARIULFO, *Chronicon Centulense* (a. 1088) (cfr. YARZA, J.; GUARDIA, M.; VICENS, T., *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*, Barcelona 1982, pp. 198-199).
21. HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *De gemma animae*, Lib. I, cap. CXLIV (cfr. YARZA, J. y cols., *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval II. Románico y Gótico*, Barcelona, 1982, p. 28).

referencias al Antiguo y al Nuevo Testamento, a finales del siglo XII y comienzos del XIII amplía esos aspectos simbólicos. Compara la torre con la vida de los predicadores, o bien con el mismo predicador y la flecha del remate con su mente que tiende hacia las alturas, pues dice que «la vida de los predicadores debe ser constante e inexpugnable para defender el edificio de la fe y rechazar los dardos de los enemigos».[22]

Además del simbolismo cristiano y del uso religioso, como soporte de las campanas que marcan el tiempo de la liturgia, las torres de las iglesias tuvieron otras funciones. Cuando el abad Suger de Saint-Denis construyó la torre y las almenas superiores del frente del templo abacial, lo hizo según sus propias palabras: «tanto con intención de embellecer la iglesia como por cuestiones de utilidad práctica, si así lo exigían las circunstancias».[23]

Uno de los usos más frecuentes fue el militar y no es de extrañar porque los muros de las iglesias sirvieron en muchas ocasiones como complemento a las murallas y potenciaron su función defensiva.[24] En todo caso, eran sin duda los edificios públicos más inexpugnables de las villas y los ciudadanos hacían uso laico de ellos, hasta el punto de que en los concilios de Lillebone (1080) se promulgó la prohibición de permanecer en el interior de los templos en tiempos de paz, dados los continuos desmanes de los habitantes del lugar, que se negaban a abandonar los atrios de las iglesias pasado el peligro de guerra.[25] Entre los muchos casos que documentan el carácter bélico de las torres de las iglesias podemos citar el de la Torre Mocha de la catedral de Salamanca, fortaleza cuya custodia fue encomendada por el rey Juan II al propio titular de la sede, el obispo don Gonzalo de Vivero (1447-1480), debido a la confianza que en él tenía depositada el monarca.[26] Bien es cierto que la posesión de la torre le llevó a establecer un pleito con el cabildo, que le acusaba de haberse apoderado de ella para encastillarla y de haber encarcelado a varios prebendados.[27]

También las torres sirvieron, en ocasiones, como balcón manifestatorio. La torre-puerta del Real Monasterio de Santa María de Piedra recibe el nombre de torre del homenaje porque era el lugar en el que se enarbolaba el pendón de Aragón que señalaba el patronato regio

22. SICARDO DE CREMONA, *Mitrale* (cfr. YARZA, J. y cols., *op. cit.*, 1982, p. 69).
23. SUGER, *Liber de rebus in administratione sua gestis*, en MIGNE, J. P., *Patrología Latina*, París, 1844-1855, t. 186, col. 1211 y ss.
24. La inseguridad de los tiempos y las constantes guerras obligaron a muchos edificios religiosos, generalmente de situación topográfica privilegiada, a convertirse en lugares de refugio y prepararse para la defensa, siendo dotados con elementos de fortificación propios de los castillos y cercas militares. BANGO TORVISO, I. G., «La iglesia encastillada, de fortaleza de la fe a baluarte militar», en HUERTA HUERTA, P. L., *La fortificación medieval en la Península Ibérica*, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 33-48; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, L., «El paisaje urbano de las Cuatro Villas al final de la época medieval», en ARÍZAGA, B. y SOLÓRZANO, J. A., *El espacio urbano en la Edad Media*, Logroño, 2006, pp. 297-318.
25. «Statuta concilii Lillebonensis», en TEULET, A., *Layettes du Trésor des chartes*, t. I, París, 1863, nº 22, pp. 25-27.
26. VICENTE BAZ, R., «Los obispos salmantinos y la catedral de Salamanca en la Edad Media (siglos XII-XV)», en *Ieronimus. 900 años de Arte y de Historia 1102-2002. Torres de la catedral de Salamanca*, Salamanca, 2002, p. 262.
27. El pleito tuvo lugar hacia el año 1456 (Archivo Catedral de Salamanca; Caja 24, leg. 1, nº 28). Cfr. *Ibidem*, p. 263.

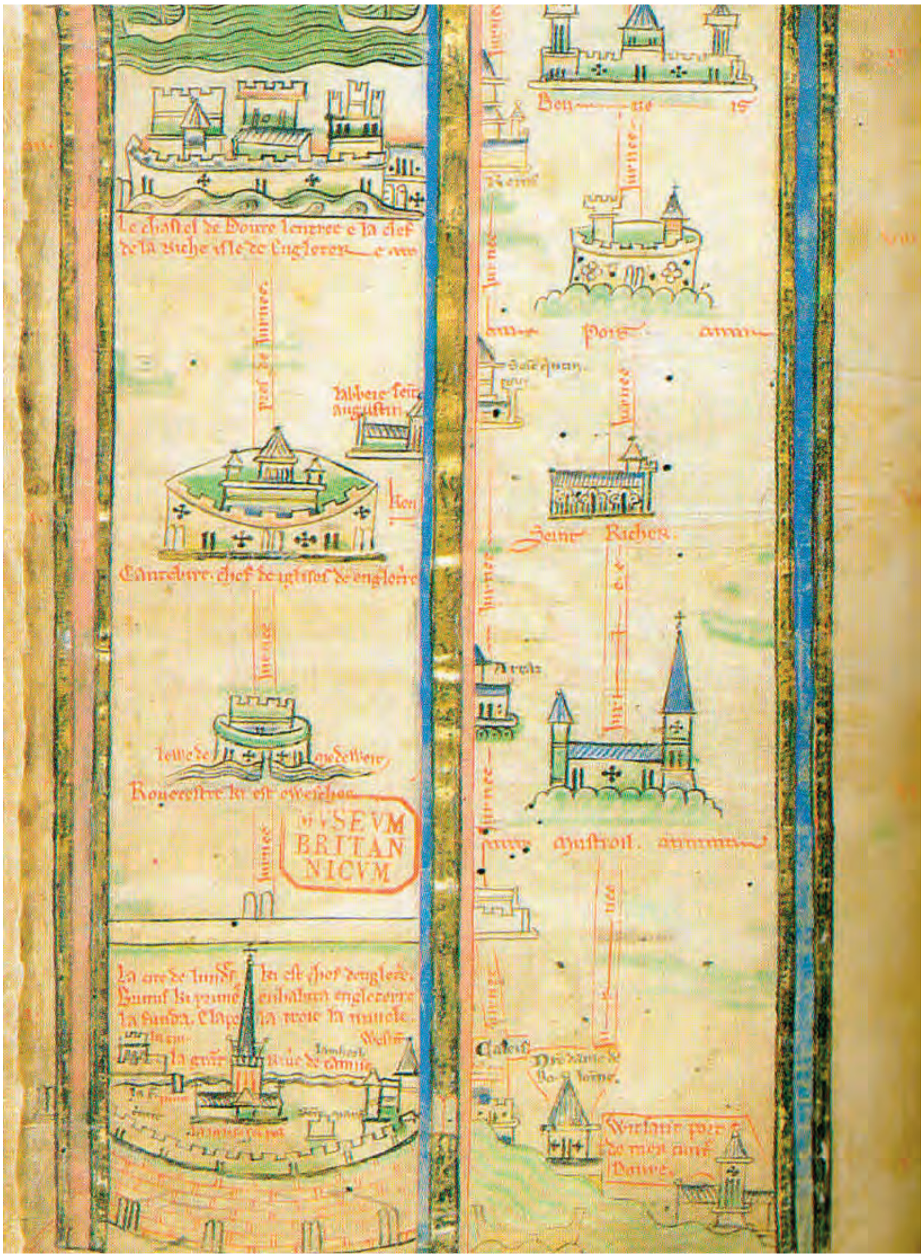


Fig. 3. Matthew Paris, *Historia Anglorum* (Bibl. Royal, ms. 14.C.VII, fol. 2)

ejercido sobre la abadía.[28] La enseña del poder real se colgaba en el matacán situado sobre la puerta, un elemento arquitectónico desposeído de sus habituales funciones defensivas y que servía como imagen externa de poder y prestigio del monasterio. Pero, además, ese balcón se

28. GONZÁLEZ ZYMLA, H., «Arquitectura medieval militar en el Real Monasterio de Santa María de Piedra: el castillo Malabella, la torre-puerta y la cerca murada», *Anales de Historia del Arte*, 20, 2010, pp. 51-85, especialmente nota 65).

utlizaba para exponer el *Corpus Christi* y para mostrar el Sacro Dubio de Cimballa en sus respectivas celebraciones. Es interesante señalar que, entre 1380 y 1390, antes de que el rey Martín el Humano donase la reliquia cristológica a los monjes de Santa María de Piedra para que todos los peregrinos congregados en Cimballa pudieran admirarla, era mostrada desde lo alto de una torre construida a tal efecto.[29]

Por último, destacaremos la función de las torres de las iglesias como atalayas de dominio visual sobre el territorio circundante y su valor representativo como focos de atención que señalan la ubicación de lugares privilegiados. La altura de los edificios permitía ver llegar desde muy lejos al enemigo, pero, en tiempos de paz, también hacía posible reconocer un amplio espacio y solazarse con su contemplación. Recordemos, por ejemplo, al viajero alemán Muntzer que, en su visita a la Península Ibérica en 1495, utilizó las altas torres de las iglesias de distintas ciudades (Barcelona, Valencia, Zamora...) para admirar el panorama urbano y el de su campo, que en ocasiones describe como «un espectáculo que me deleitó sobremanera».[30]

Al mismo tiempo, la elevación de las torres por encima del caserío y de la muralla de la ciudad permitía, desde cualquier parte del interior o del exterior de la misma, distinguir la localización de iglesias o lugares santos con reliquias y actuando como reclamo para los fieles y peregrinos. Así, tras el incendio acaecido en la catedral de Canterbury en 1174, se consideró prioritario que el nuevo proyecto gótico del presbiterio respetara las torres románicas de San Anselmo y San Andrés.[31] También sobre la entrada a la cripta en la que se veneraban los restos de Saint Eutrophe, en la localidad francesa de Saintes, Luis XI hizo levantar una torre.[32] El carácter representativo de estos elementos arquitectónicos tan sobresalientes queda claramente de manifiesto en la hermosa descripción que se hace del campanario de la iglesia de San Donato de Brujas cuando fue fortificada en 1127: «notable por su elevación; desde allí destacaba por el brillo de su dignidad, como si de la sede del reino se tratara».[33]

29. El 12 de septiembre de 1380 Mosén Tomás dudó de la transustanciación mientras celebraba misa en la parroquia de Cimballa. Inmediatamente la Forma consagrada empezó a sangrar; los habitantes de la localidad denominaron desde ese mismo momento a la Santa Hostia la Santa Duda, la guardaron en un cofre y dieron comienzo las primeras peregrinaciones. Martín el Humano, siendo aún príncipe, adquirió la reliquia y en 1390, antes de partir a Sicilia se la regaló al Monasterio de Piedra para que la custodiase y exhibiese convenientemente. La Santa Duda se mostraba en un magnífico retablo relicario el día del Corpus y cada 12 de septiembre, acompañada de los escudos de la casa real aragonesa y los emblemas abaciales. (González Zymla, H., *op. cit.*, 2010.)
30. Münzer, J., «Itinerarium sive peregrinatio per Hispaniam, Franciam et Alemaniam (1494-1495)», en García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal:* desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX, vol. I, Madrid, 1952, pp. 327-415, especialmente 391.
31. de Canterbury, Gervasio, *Construcción del coro de la catedral de Canterbury* (cfr. Yarza, J. y cols., *op. cit.*, 1982, p. 163).
32. García Cuetos, M. P., «Les dames de l'horizon. Les flèches ajourées comme expression du povoir et la recréation hispanique d'un modèle européen», *e-Spania*, 3/2007: *Images du pouvoir, pouvoir des images dans l'Espagne médiévale (XI-XV siècle)*, en línea 3 de junio de 2007, consultado el 13 de septiembre de 2011. URL: http://e-Spania.revues.org/476; DOI: 10.40000/e-Spania.476.
33. Galbert de Bruges, *Histoire du meurtre de Charles le Bon, comte de Flandre*, publicada por Henri Pirenne, París, 1891, pp. 60 y ss.

Si la iglesia es el edificio preeminente en las agrupaciones urbanas, las residencias de los grandes señores también trataron de hacer notar su presencia y rivalizaron entre sí utilizando sus torres como elemento de prestigio y expresión de poder.

Una de las características más señaladas de las residencias señoriales es precisamente la existencia de una torre. En la documentación de la Alta y Plena Edad Media, el conjunto de edificios que componían la residencia señorial se denomina corte y en ella destaca la presencia de, al menos, una torre.[34] También en la Baja Edad Media era ese el elemento central de los palacios y casas fuertes. El espacio interno estaba diseñado generalmente en función del tránsito entre el suelo y el cadalso y a ello se adaptaban la vivienda común y las estancias de uso privativo del señor. Si, efectivamente, la construcción de una torre es la expresión de una voluntad de dominio territorial, la atalaya es el dispositivo principal que la habilita para ejercerlo. Su efectividad dependía fundamentalmente de la altura que se podía alcanzar con respecto al terreno circundante, por lo que, salvo que se pudiera aprovechar algún promontorio, era la propia fábrica la que debía erguirse lo más alto posible.[35]

Fig. 4. San Gimigniano (Italia)

34. HERRÁEZ, M. V. y COSMEN, C., «Arquitectura civil medieval en León. Bases históricas para el estudio de la llamada Torre de doña Berenguela», *Actas del VIII Congreso Nacional del CEHA*, t. I, Cáceres, 1992, pp. 43-48. En ocasiones estas cortes utilizaban las torres de la muralla, RUIZ ASENCIO, J. M., *Colección documental del archivo de la catedral de León III (985-1032)*, León, 1987, docs. 629, 701 y 770.

35. GARCÍA GÓMEZ, I., «Claves para el conocimiento de la configuración espacial de una torre banderiza: la Torre de Murga (siglos XIV-XV)», *Arqueología de la Arquitectura*, 2, 2003, pp. 131-138, esp. 137; MOLINA LÓPEZ, L., «La entrada de un modelo arquitectónico federiciano en el reino de Castilla: la Torre de don Fadrique», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, octubre 2010: *Nuevas investigaciones en historia del arte*, 2010, pp. 185-200.

Fuera por motivos defensivos, fuera por deseo de manifestar el prestigio, lo cierto es que el paisaje de algunas ciudades está caracterizado por la verticalidad de las numerosas torres señoriales que rompen la línea del horizonte.[36] Es paradigmático el caso de las ciudades del norte de Italia, como Bolonia, en la que únicamente se conservan dos de las aproximadamente ochenta torres medievales construidas entre los siglos XII y XIV, y, especialmente, de la Toscana, con San Gimignano como máximo exponente en la actualidad de un modelo que debió estar muy extendido, tal como lo refleja Ambrogio Lorenzetti en su representación de una ciudad junto al mar, que parece un Manhattan medieval.

En el territorio hispano se levantaron numerosos palacios y casas fuertes enclavadas en el ámbito urbano. El ejemplo de Cáceres es ilustrativo del componente de exaltación personal que poseían sus torress pues los Reyes Católicos, en su pulso con la aristocracia por el ejercicio del poder, dieron la orden de derribar las torres de la ciudad y rebajarlas a la altura de los tejados de las casas.[37] Solamente quedó exenta de cumplir la real orden la que hizo construir el capitán Diego de Cáceres hacia 1480, conocida hoy como Torre de las Cigüeñas.

La visibilidad del nuevo poder mercantil

El profesor Le Goff destaca la trifuncionalidad de las ciudades bajomedievales, pues a la sagrada y la militar, que ya existían con anterioridad, se suma la importancia que adquiere la económica.[38] Efectivamente, en los siglos del gótico, el mercado cobra un nuevo impulso y los gobiernos municipales se preocupan por crear el marco urbano adecuado para facilitar su desarrollo, habilitando una serie de espacios y edificios de carácter funcional y, en muchos casos, representativo. A Jerónimo Münzer le llamó poderosamente la atención en su visita a Valencia el edificio de la Lonja, que estaba en construcción; le pareció «mucho mejor y más suntuosa que la de Barcelona», y entre otras cosas menciona su «altísima torre».[39] Por tanto, también la actividad mercantil afectará al *skyline*.

La rivalidad entre el poder municipal y el poder de la Iglesia encuentra su mejor exponente en la lucha por dominar el tiempo. El tiempo en la Edad Media tenía una vertiente teológica y otra vertiente cotidiana y práctica; existían el tiempo de la liturgia y el tiempo del mercado.

36. El cronista Jean de Colmieu, al describir el castillo de Merckem, en Flandes, dice que «al lado del cementerio de la iglesia se elevaba una alta torre que se puede llamar castillo o fortaleza, construida hace años por el señor de la misma ciudad, según la moda del pais, pues en esta región es costumbre que los hombres más ricos y más nobles [...] desde la que se domina todo». ENLART, C., *Manuel d'archéologie française II. Architecture civil et militaire II*, Paris, 1932, pp. 554 y ss.
37. GERBERT, M. C., *La noblesse dans le Royaume de Castille. Etude sur ses structures sociales en Extrémadure (1454-1516)*, Paris, 1979, cap. VIII, p. 209. Cfr. CARLÉ, Mª C. y cols., *La sociedad hispano medieval. La ciudad*, Buenos Aires, 1984, p. 33.
38. LE GOFF, J., «Construcción y destrucción de la ciudad amurallada», en SETA, C. de y LE GOFF, J. (eds.), *La ciudad y las murallas*, Madrid, 1989, pp. 11-20.
39. MÜNZER, J., «Itinerarium sive peregrinatio per Hispaniam, Franciam et Alemaniam (1494-1495)», en GARCÍA MERCADAL, J., *op. cit.*, 1952, pp. 327-415.

El conflicto entre estas dos concepciones fue uno de los acontecimientos de la Historia de las mentalidades en esta época.[40]

Cada monasterio, cada iglesia había adquirido el hábito de anunciar al mundo circundante el ritmo de la vida religiosa gracias al sonido de las campanas. También las ciudades necesitaban regular las actividades a lo largo del día. El desarrollo de los trabajos relacionados con el comercio motivó la necesidad de instalar relojes que activasen las campanas para señalar la duración de los mercados, el comienzo y el final de la jornada de trabajo, los horarios de apertura y cierre de las puertas de la ciudad...[41] Además, servían para convocar las asambleas, para dar alertas, etc. Con el fin de que el sonido llegase lo más nítidamente posible a todos los lugares, se instalaron campanas en lo más alto de algunas torres defensivas o religiosas ya existentes. Un ejemplo del primer caso es el de la ciudad de Oviedo, donde se utilizó la Torre de Cimadevilla, que había sido levantada sobre una de las puertas de la ciudad y dominaba el mercado situado extramuros. Pero más frecuente fue que los concejos aprovecharan las torres de las iglesias para instalar los relojes mecánicos acoplados a las campanas,[42] a pesar de las protestas de algunas autoridades eclesiásticas que deseaban limitar el empleo de los campanarios por parte de los ciudadanos.[43]

A comienzos del siglo XV, el reloj se había convertido en punto central de la vida cotidiana; la vida en la ciudad se identificaba con la vida regulada por su reloj y la campana delimitaba, por medio de su acústica, un dominio sobre el espacio que abarcaba con su sonido.[44] Por ello, aquellos municipios que pudieron permitírselo trataron de construir su propio edificio, una torre que, además de campanario, podía servir como atalaya de vigilancia, arsenal, archivo, cárcel, o incluso «casa del peso» cuando se hallaba ubicada junto a una de las puertas de la ciudad.

Una de las torres del reloj más singulares fue la de Zaragoza. Las Ordenanzas de la ciudad de 1414 hablaban de la conveniencia de distribuir los negocios por *tocament de reloge*, a cuyo efecto había de construirse uno al año siguiente. No sabemos dónde se instaló ese primer reloj municipal pero en 1504 los jurados aprobaron la construcción de una torre aislada, esbeltísima, para colocar un reloj por el que se gobernasen los tribunales, los enfermos y los vecinos.[45] Desgraciadamente, la Torre Nueva de Zaragoza fue derruida en 1911 debido a

40. Le Goff, J., «Au Moyen Âge. Temps de l'Eglise et temps du marchand», en *Pour une autre Moyen Âge*, Paris, 1970, pp. 48-56.
41. Le Goff, J., «Le temps du travail dans la crise du XIV siècle: du temps médiéval au temps moderne», en *Pour une autre Moyen Âge*, Paris, 1977, pp. 69 y ss.
42. En España tenemos noticias a partir del siglo XIV de los de Toledo (1366), Tortosa (1378), Sevilla (1380)... para generalizarse en toda la Península en el siglo XV.
43. Bechmann, R., *Les racines des cathédrales*, Paris, 2011, pp. 68-70.
44. Sobre la evolución del reloj público vid. Morais, E., Avello, J. L. y Flórez, M., *El reloj de los maragatos del Ayuntamiento de Astorga*, León, 2009, especialmente pp. 42 y ss.
45. Lampérez y Romea, V., *La Torre Nueva de Zaragoza*, Zaragoza, 1913.

que su fábrica se inclinaba progresivamente y amenazaba con derrumbarse. Cook, que tuvo ocasión de verla en el viaje que realizó a la capital aragonesa como acompañante de Felipe II en 1585, dice que sobresalía «mostrando su altura y bizarría de lexos»,[46] lo que aún podemos comprobar a través de fotografías antiguas.

El desafío de las agujas góticas y su supervivencia en el skyline

Palacios, ayuntamientos, lonjas, torres del reloj, compiten por manifestar su presencia por encima del resto del caserío urbano, pero en esa escalada hacia el cielo quienes van a dar un paso de gigante son las catedrales góticas.

El obispo don Alonso de Cartagena, responsable de la llegada a Castilla de las grandes flechas caladas que señalan la presencia de las catedrales por encima de cualquier otro edificio y desde una considerable distancia, decía que «estrictamente llamamos ciudad a la que se distingue por la dignidad y autoridad de la iglesia catedral».[47]

A finales de la Edad Media, la catedral abandonó el viejo sistema de fachada armónica del gótico clásico recurriendo a dos elementos fundamentales: los pórticos y las torres cada vez más grandes. Se consagran así dos conquistas que habían comenzado largo tiempo atrás: la del suelo y la del cielo; la primera determinada por la difícil inserción de proyectos catedralicios muy ambiciosos en la trama urbana precedente sin fagocitar los espacios de su entorno y la segunda vinculada a la resolución de problemas técnicos.[48] La cartografía antigua permite constatar que en las villas europeas se dibujó entonces una nueva línea de cielo. Paisaje y torres se hicieron indisociables. Las agujas de las iglesias diseñadas y construidas en la época gótica dominan todavía hoy el perfil de muchas ciudades; son focos visuales del entorno urbano y del paisaje que lo rodea.

Los antecedentes más lejanos de las grandes flechas que coronan las torres y las prolongan desde el suelo hacia el infinito sin solución de continuidad se encuentran en dos grupos de campanarios de Francia central fechados a finales del siglo XI y comienzos del XII: los de Auvernia con planta cuadrada (ej.: Brantôme, Le Puy) y los de Limoges, de planta octogonal (ej.: Collonges, Saint-Leonard-de-Noblat). Ambos grupos se caracterizan por la incorpora-

46. COOK, E., *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, publ. A Morel-Fatio y A. Rodríguez Revilla, Madrid, 1876.
47. GARCÍA CUETOS, Mª PILAR, «En los límites de la sombra como arquetipo historiográfico. La llegada de Juan de Colonia y su aportación a la arquitectura tardogótica en Castilla», en ALONSO RUIZ, B. (coord.), *Los últimos arquitectos del gótico*, Madrid, 2010, pp. 71-148.
48. ERLANDE-BRANDENBURG, A., *La cathédrale*, Madrid, 1993, p. 155. Un claro ejemplo es el de la catedral de Oviedo; sobre la construcción de su pórtico y torre, GARCÍA CUETOS, M. P., «Entre la civitas y la urbs. La inserción urbana de la catedral de Oviedo», en CARRERO, E. Y RICO, DANIEL (eds.), *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*, 2005, pp. 99-104.

Sexta etas mundi Foliũ CXL

De obitu Athile regis hunorum.

Profectum italia athilã vt pmissum est: auxilio leonis pape. et iam in norico superiori que nunc pars
austria: pars baioaria dicit: statiua ducentẽ athilã honoria valẽtiniani impatoris soror p eunuchũ
pellexit: vt sese cupiẽtissimã in vxorẽ pcibus munisqz a fratre extorqueret. Id aũt magna verbo instantia
athila intentauit: impetraturũ se nouit: et tamen homo luxu perditissimus cõtinere nequiuit: quin multis
quas haberet: et secum in exercitu traheret vxorib: aliã (cui ildiconi erat nomen) adderet.
Cuius nuptiarũ beneficio: mors eum oportuna e medio sustulit. Nãqz post cõuiuiũ pfusi
hilariusqz celebratũ: resupin alto in sopore cũ demersus esset: sanguis e naribus pfluens
vitalibus opletis meatib eum necauit. Quod quidẽ illa nocte scribũt multi cognouisse p
somniũ apud constãtinopolim marcianũ: cui visum sit videre athile arcũ (quo armo gene
re huni in primis vterent) fractũ esse. Et intra id tempus germaniã omnem: daciamqz: sar
maciã et ceteras puincias ad danubiũ rhenumqz sitas perdidit romana res publica. His-
pania quoqz vlterior aquitania et vasconia atqz illa eduensium vesuncioũqz gallie pars:
quam burgundiones anno vrbis capte secundo ceperunt: sunt amisse. pariter factum est
annis sequentibus de senonensi parisio francis subiecta. quorum omniũ puinciarũ nul-
la postmodum p romano imperio est recepta.

Euthices hereticus

Euthices heresiarcha constantinopolitanus abbas: p hoc
tempus suũ dogmatizat errorẽ. et ne sentire cuz nestorio vi
deret diuinã cũ humana natura: in idem cõpositũ recidisse affir-
mabat vnũqz factũ: nec vllo modo inter se distingui debere. hãc
heresim cuz flauianus cõstantinopolitan eps damnasset. Theo
dosio annuente synodus ephesina indicit. In qua dioscoro ale-
xandro epo psidẽte. euthices ipse iam damnat: exilio relegatur
Thimotheus quoqz hereticus insaniens multos errores disseminauit. Is concilio calce-
donensi: perpetuo exilio damnatus est.

Fig. 5. *Liber chronicarum* (1493). La ciudad de Estrasburgo

ción de gabletes que rompen la división entre los diferentes cuerpos de la torre y contribuyen a aumentar el efecto de verticalidad. Estos campanarios, no obstante, no pueden calificarse propiamente como agujas porque carecen de las grandes terminaciones piramidales que en el siglo XIII empezarían a transformar los *skylines* de las villas europeas.

Fig. 6. Vista de la ciudad de Toledo

Las primeras agujas dignas de ese nombre se levantaron en la segunda mitad del siglo XII en un cinturón próximo a Île-de-France: Chartres, Etampes... Las terminaciones piramidales que habían recibido con anterioridad las torres octogonales del crucero de la abadía de Cluny o de algunas iglesias renanas eran de proporciones menos esbeltas que las del grupo de Chartres y estaban visualmente separadas de la torre por una moldura.

En el siglo XV el gigantismo que adquieren las torres con sus elevadas agujas pone de relieve la importancia de la ciudad y manifiesta el poder de las instituciones civiles y eclesiásticas que están detrás de su construcción.[49] No se trataba de un recurso nuevo, pero ahora alcanza una nueva dimensión, de modo que Le Corbusier se refiere a las catedrales góticas como *les gratte-ciel de Dieu*.[50]

En territorios del norte y centro de Europa, los poderes burgueses y populares se manifiestan también mediante la construcción de grandes torres rematadas por esbeltas agujas (ej.: el ayuntamiento de Bruselas), pero en zonas como el reino de Castilla o el oeste de Francia, donde la realidad social era bien distinta, fueron fundamentalmente obispos y reyes quie-

49. Robert Bork relaciona la proloferación de las grandes torres con el afianzamiento de los emergentes poderes laicos, especialmente los municipales y gremiales, identificando las torres y las flechas con nuestros actuales rascacielos (BORK, R., *Great Spires, Skycrapers of the new Jerusalem*, Colonia, 2003).

50. LE CORBUSIER, E. J., *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris 1937; GARCÍA CUETOS, M. P., *op. cit.*, 2007.

Fig. 7. Londres. Iglesia de Saint-Bride's, de Christopher Wren

nes patrocinaron este tipo de obras y expresaron con ellas su prestigio. La ostentación del poder regio y episcopal a través de estos edificios puede relacionarse, en algunos casos, con la lucha entre la monarquía y el papado por el control de las sedes catedralicias.[51]

51. GARCÍA CUETOS, M. P., «La imagen del poder real y la construcción de torres tardogóticas en el SW de Francia bajo el reinado de Luis XI», en *Imágenes del poder en la Edad Media. II. Estudios in memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, León, 2011, pp. 249-263, especialmente 251.

La doctora García Cuetos ha estudiado la política de apoyo a la construcción de enormes torres tardogóticas que llevó a cabo Luis XI en el suroeste de Francia con fines propagandísticos. Ha visto en el programa artístico regio no solo una motivación piadosa, sino también el deseo de afianzar la imagen de la corona en un territorio recién conquistado a los ingleses, en colaboración con linajes afectos a su persona y potenciando los grupos mercantiles que suponían la base de su política de reactivación económica.[52] En Burdeos promovió el levantamiento de una torre exenta junto a la catedral de Saint-André y otra al lado de la iglesia de Saint-Michel, que, con 114 metros de altura, presidía el entorno mercantil y artesanal de la ciudad; en Saintes, las de la catedral y la iglesia de San Eutrofio, esta última, como ya se ha comentado, situada sobre el acceso a la cripta en la que se veneraban los restos del santo obispo al que tenía especial devoción el monarca, y, por último, el faro del puerto de la Rochelle, que supuso la adaptación de una estructura bien conocida a una finalidad civil.

A finales del siglo XV y comienzos del XVI aumentaron las tensiones entre la visión humanista del mundo y el arte medieval. La esforzada verticalidad de las grandes torres que habían incorporado el ideal de trascendencia divina, era inadecuada para expresar un concepto del mundo renacentista. La difusión del humanismo, la popularización del diseño clasicista, el aumento del poder real y el caos propiciado por la Reforma Protestante contribuyeron a eclipsar el fenómeno constructivo gótico.

Aproximadamente entre 1530 y 1800 el gótico estuvo olvidado; sin embargo, las agujas de las iglesias conservaron cierto grado de popularidad, especialmente en países como Holanda, Inglaterra y Alemania, donde las iglesias mantuvieron su importancia como monumentos de identidad local y comunal.[53] La torre de la iglesia con su remate apuntado se había convertido en un tipo edificatorio demasiado consolidado como para caer completamente en el olvido por parte de los constructores de la Edad Moderna y el perfil de las agujas góticas se mantuvo, especialmente en el Reino Unido. Sirva de ejemplo la reconstrucción de Londres llevada a cabo por Christopher Wren después del gran incendio de 1666. Las numerosas iglesias diseñadas por el arquitecto inglés poseen torres campanario cuya forma evoca prototipos medievales, a pesar de sus detalles clásicos. La aguja de Saint-Bride's (Fleet Street) sirve para ilustrar este proceso de transformación. La habilidad de Wren para mezclar formas clásicas y medievales fue continuada por James Gibbs, conocido fundamentalmente por la construcción de Saint Martin in the Fields. Gibbs incluso publicó libros con diseños de agujas clásicas, más parecidas en muchos casos a las grandes agujas del continente europeo que a las simples cubiertas piramidales de la Inglaterra medieval. Esos dibujos proporcionaron los modelos para innumerables torres de las colonias inglesas en América (ej.: First Baptist Meeting House en Providence, Rode Island). Las flechas de Gibbs se convirtieron en im-

52. García Cuetos, M. P., *op. cit.*, 2007.
53. Frankl, P., *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries,* Princeton, U. P., 1960, recoge referencias elogiosas a la torre de Estrasburgo desde 1447 hasta 1753.

Fig. 8. Burj Dubai (2010) (ca. 750 metros de altura)

Índice

portantes *landmarks* en el continente americano; las iglesias torreadas adquirieron el carácter de monumentos focales de las comunidades mercantiles de orientación religiosa en Nueva Inglaterra, como lo habían sido en la Baja Edad Media europea.[54]

Para finalizar, es preciso recordar que las agujas de las iglesias diseñadas y construidas en la época gótica definieron una escala para la altura de los edificios que no ha sido superada hasta el advenimiento del rascacielos a fines del siglo XIX. De hecho, las grandes torres de la catedral de Colonia eran las estructuras más altas del mundo cuando se completaron, en 1880, de acuerdo al proyecto medieval. Los únicos monumentos que habían alcanzado alturas similares eran las pirámides de Giza y el Faro de Alejandría. La Pirámide de Keops mide 146 metros frente a los 157 de las torres de Colonia. Las más altas en el periodo gótico eran las de la catedral de Lincoln y las del viejo San Pablo de Londres, que se acercaron a 150 metros, pero colapsaron en el siglo XVI, de modo que la torre medieval más alta que se conserva es la de la catedral de Estrasburgo, con 142 metros.

Hubo que esperar a la era de la industrialización para que se sobrepasara la escala arquitectónica establecida por estas agujas. El 28 de enero de 1887 se empezó a construir la emblemática Torre Eiffel, que fue durante cuarenta y un años el edificio más alto del mundo. El Empire State Building, con su record de 449 metros, supuso un hito en la nueva y vertiginosa carrera por alcanzar el cielo, una carrera que aún no ha terminado y que en muchos de sus ejemplares más atrevidos nos sigue recordando la fisonomía de los rascacielos medievales. Así ocurre con la torre Chrisler de Nueva York, con el Burj Dubai, que tiene el récord de altura en la actualidad y con el proyecto previsto para la misma ciudad del emirato árabe, que pretende elevarse mucho más allá de los mil metros.

54. BORK, R., *op. cit.*, 2003, pp. 401 y ss.

Felipe V, le plus grand terrien de l'univers, *y la prelación simbólica de Castilla*[1]

Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas
Universitat Jaume I

La relación entre territorio y poder es susceptible de múltiples enfoques. Uno de ellos, a la vez palmario y, paradójicamente, no pocas veces inasible, es el estudio en profundidad de las conexiones entre la expresión y materialización territorial del poder y la estructura conceptual desde la que el personaje poderoso concibe el territorio y la territorialidad misma como imagen o manifestación de «su» poder o de su modo de ejercerlo. Esta senda, transitada con mayor o menor frecuencia, presenta a los historiadores de periodos remotos con desafíos evidentes a la hora de documentar la *forma mentis* del poderoso. La mejor tradición de medievalistas ha sabido suplir estas carencias con un recurso inteligente y fructífero a los valores compartidos, de naturaleza fundamentalmente religiosa, en los que se sustanciaba la idea misma de un poder cuya fuente de legitimidad era en última instancia transcendente. El brazo secular aspiraba, al igual que el eclesiástico, a ser un reflejo del poder divino en el mundo contingente de los *viatores*. Por lo que respecta a la Europa que deja atrás el mundo medieval, una cierta visión cuasi teleológica de la secularización profunda y, sin duda, decisiva

1. La realización de este trabajo ha sido posible gracias al proyecto RYC-2009-05346 cofinanciado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y el Fondo Social Europeo. Aprovecho la ocasión para agradecer la generosa disponibilidad de Fernando Marías y de María Victoria Herráez en las tareas correspondientes a la Mesa II del XIX Congreso del CEHA, celebrado en Castellón de la Plana del 5 al 7 de septiembre de 2012. Agradezco asimismo las oportunas precisiones de Joaquín Bérchez a la ponencia presentada durante el mencionado congreso en la que se basa este texto.

del pensamiento occidental en el periodo alto-moderno y moderno tiende a presentar, bajo una prisma simplificador, la modernidad y la secularidad como sinónimos intercambiables en los que se asentará la emancipación del individuo. En la medida en que se trate de un posicionamiento filosófico y político y no de un apriorismo que distorsione en exceso la interpretación de los hechos históricos, no debería ser un obstáculo para el reconocimiento de los complejos y paradójicos hilos que ligan la exacerbada confesionalidad o «confesionalización» (*Konfessionalisierung*) alto-moderna con el surgimiento de un pensamiento secularizador programático a finales del siglo XVIII con el que comparte un indudable afán de proselitismo.[2] Una zona históricamente fronteriza como lo fue el periodo que se abre hacia 1680 y se extiende hasta mediados de la siguiente centuria, no puede entenderse bien si se pasa por alto el papel crucial en abrir paso a la modernidad de clérigos –y, en España, el escogido elenco incluye nombres tan señalados como los de Juan Caramuel, Benito Jerónimo Feijóo o Martín Sarmiento– que adoptan posiciones aperturistas no pocas veces milimétricamente calibradas para evitar encontronazos con la Inquisición. De esas aproximadamente siete décadas de historia española, cinco las protagoniza el primer rey de estirpe capetina, Felipe V, titulado *fils de France* desde su nacimiento como hijo del Gran Delfín y nieto del Rey Sol.

¿Invertir el diagnóstico sobre Felipe V?

Felipe V, que hereda el trono de su tío-abuelo Carlos II a finales de 1700, reinará hasta 1746 excepto durante los doscientos veintinueve días de 1724 en los que se abre y cierra el breve reinado de su malogrado primogénito Luis I. No estimamos desacertado insinuar que la intensa piedad personal del monarca, al ser objeto reiterado de interpretaciones poco favorecedoras, ha contribuido a los ojos de ciertos críticos a rebajar su perfil de «modernidad» y a desdibujar su indudable protagonismo en el apoyo que la Corona prestará a la ciencia moderna durante su reinado, aspecto, por otro lado, insuficientemente tenido en cuenta en el análisis global de la Ilustración española. Es cierto que con el nieto de Luis XIV no llega la modernidad científica a España: esta ya se insinuaba, con las lógicas cautelas, en cenáculos y tertulias aristocráticos en las últimas dos décadas del siglo XVII.[3] No cabe duda, sin embargo, de que con el primer Borbón se inicia una política cultural de la Corona bien distinta, en no pocos aspectos, de la de los Austrias menores. Entre otras evidencias, esta se concreta, como es bien sabido, en la fundación de academias según un modelo institucional francés adaptado a las tradiciones locales y conformado asimismo por precedentes italianos.[4] Por Real Cédula

2. Para contextualizar esta red de interrelaciones resulta especialmente útil: VOEGELIN, ERIC, *Religion and the Rise of Modernity* (History of Political Ideas, 5), Columbia, Missouri y Londres, 1998.
3. PÉREZ MAGALLÓN, JESÚS, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, 2002.
4. SÁNCHEZ-BLANCO PARODY, FRANCISCO, «Dinastía y política cultural» en FERNÁNDEZ ALBALADEJO, PABLO, (ed.), *Los Borbones. Dinastía y memoria de la nación en la España del siglo XVIII*, Madrid, 2001, pp. 569-596.

de 17 de junio de 1738, Felipe V coloca bajo su real protección la que pasa a ser Real Academia de la Historia. Muy poco después, el 13 de julio de 1739, el académico Francisco Fernández Navarrete, médico de cámara de Felipe V, entrega un mapa del arzobispado de Granada, el primero documentado del que será un rico fondo académico.[5] El proyecto acordado en 1738, aún dentro del periodo pre-institucional, del llamado «Aparato» para el *Diccionario Histórico-Crítico Universal,* a desarrollar en trece tratados, incluía tanto la Geografía Antigua y Moderna como la Historia Natural.

Si, como apuntábamos, la intensa piedad cristiana de Felipe V le enajena una parte de la crítica que ve en él a un monarca propenso a incidir patológicamente, hasta la parálisis, en los escrúpulos de conciencia, no es menos cierto que las credenciales intelectuales del que fuera duque de Anjou se han visto empañadas por su propensión, supuestamente congénita, a la inestabilidad mental. Para justificar los desequilibrios del monarca se apela con frecuencia a su ascendencia por vía materna de los Wittelsbach –la madre de Felipe V, la delfina María Ana Cristina Victoria, era hija del príncipe palatino Fernando María de Baviera.[6] Aunque se suele traer a colación el enajenamiento del rey Luis II de Baviera, el hecho que la madre de Felipe V perteneciese a otra rama de la dinastía bávara y que les separen dos centurias plantea más que resuelve interrogantes. Puede que Felipe heredase de su madre, que muere cuando él no ha cumplido los siete años, una propensión al retraimiento y a la melancolía.[7] En cualquier caso, de entre sus crisis la más grave fue sin duda la que le postró durante gran parte del llamado Lustro Real en tierras andaluzas (1729-1733). Episodios de esta naturaleza, a los que se aludía como «vapores» regios,[8] se manifiestan por primera vez en 1702 durante la campaña del rey en Italia, pero no hay que olvidar que incluso de los más prolongados da señales de haberse recuperado.

Hace cincuenta y cinco años, Carlos Seco Serrano defendió que la exageración con la que se atribuye a Isabel Farnesio el protagonismo absoluto de la política internacional española desde 1715 a 1746 iba pareja a la imagen de un soberano «loco con escasos intervalos de lucidez». Habría, según el historiador toledano, que invertir más bien el diagnóstico: «se trataba de una mente lúcida, aunque trabada por un temperamento que su formación había hecho tímido e irresoluto, que perturbaron con frecuencia irregular las crisis de una enfer-

5. MANSO PORTO, CARMEN, «La colección de mapas y planos», en ALMAGRO GORBEA (ed.), *Tesoros de la Real Academia,* Madrid, 2001, pp. 161-168 (p. 161).
6. BOTTINEAU, YVES, *Les Bourbons d'Espagne,* París, 1993, p. 33.
7. Carecemos de elementos que permitan afirmar o descartar con suficiente fiabilidad que Felipe V heredó de su madre una enfermedad mental a la vez grave y congénita. Son, por lo demás, sobradamente conocidos los periodos en los que Felipe V manifiesta un estado anómalo de desequilibrio cuyo diagnóstico requeriría un tipo de información pautada y objetiva con la que no parece, en principio, que se cuente.
8. Véase la frecuentemente citada carta de José de Carvajal al duque de Huéscar, fechada en Aranjuez el 8 de junio de 1748, en la que se hace referencia a los «vaporcillos de *yo soi Borbón*» del rey Fernando VI, responsables de haber «desconcertado [las] medidas [del ministro] algunas veces». OZANAM, DIDIER (ed.), *La diplomacia de Fernando VI. Correspondencia reservada entre D. José de Carvajal y el Duque de Huéscar, 1746-1749,* Madrid, 1975, pp. 333-334 (carta núm. 238).

medad hereditaria».[9] Teniendo en cuenta que el estudio de Seco Serrano se publica hace más de medio siglo con el objeto de superar los que entiende son tópicos de los que se ha servido la historiografía para descalificar reiteradamente a Felipe V y a su largo reinado, la persistencia de la visión negativa del soberano en obras como la biografía de Henry Kamen pone de manifiesto la intensidad de la polarización historiográfica en torno al primer Borbón.[10] Seco respondía, en concreto, a la denigración del monarca en una obra publicada dos años antes y a la que reconocía «auténtica valía»: *La sociedad española en el siglo XVIII* de Antonio Domínguez Ortiz.[11] Nos encontramos, por lo tanto, con el peso acumulado de una historiografía abrumadoramente negativa sobre un monarca clave de nuestra historia al que se ve como un agente menor o, incluso, directamente prescindible de los cambios que se introducen en España a lo largo del siglo XVIII. Discrepando de estos posicionamientos, Francisco Sánchez-Blanco argumenta en una serie de monografías que no rehúyen la polémica[12] que el arrumbamiento de Felipe V y el escaso interés que suscita su hijo Fernando VI han ido en paralelo con la infravaloración de todo un movimiento cultural que abarca desde la pre-ilustración hasta la ilustración misma y que fructifica en la figura emblemática de Fray Benito Jerónimo Feijóo y en el punto álgido que supuso el ministerio del marqués de la Ensenada –aspectos positivos que ya reivindicaba Seco Serrano al oponerse a la «visión extremadamente simplista» que había glosado el reinado del nieto de Luis XIV como una época vacía.[13]

Un repaso a la bibliografía fundamental sobre Felipe V, y muy especialmente a las páginas de contenido más directamente biográfico, lleva a conclusiones casi inevitables. En Carlos Seco, monárquico perteneciente al círculo de Don Juan de Borbón, las tendencias anti-borbónicas y las «castizas» prevenciones contra el influjo extranjerizante[14] contaban con un escaso margen de acción, incluso en el hostil clima cultural del primer franquismo, notoriamente

9. SECO SERRANO, CARLOS, «El reinado de Felipe V en los comentarios del marqués de San Felipe», en BACALLAR Y SANNA, VICENTE (marqués de San Felipe), *Comentarios de la Guerra de España e Historia de su Rey Felipe V, el Animoso* (Biblioteca de Autores Españoles, 99), Madrid, 1957, pp. V-LXXIX (p. XXXIII). Las crisis más destacadas fueron las de 1702, 1717, 1727-1728 y 1731-1733. *Ibid.*, pp. XXX, nota 94. Llama la atención la omisión del estudio de Seco Serrano en un reciente repertorio bibliográfico (MOLA RIBALTA, PERE; CERRO NARGANEZ, RAFAEL y FARGAS PEÑARROCHA, MARIA ADELA, *Bibliografía de Felipe V*, Madrid, 2004).
10. KAMEN, HENRY, *Felipe V: el rey que reinó dos veces*, Madrid, 2000.
11. DOMÍNGUEZ ORTIZ, ANTONIO, *La sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid, 1955, pp. 25-26, que cita la descripción que hace Carlos Pereyra del reinado del primer Borbón como «el paraíso de la ginecocracia y un campamento cosmopolita». PEREYRA, CARLOS, «Estudio preliminar» en PÉREZ BUSTAMANTE, CIRIACO (ed.), *Correspondencia reservada e inédita del P. Francisco de Rávago, confesor de Fernando VI*, Madrid, 1935, pp. 9-137 (p. 10). Plagada de errores de bulto, la biografía novelada de ERLANGER, PHILIPPE, *Philippe V d'Espagne. Un roi baroque esclave des femmes*, París, 1978, perpetúa la imagen de un rey pusilánime esclavizado por sus dos esposas.
12. Entre ellas destaca especialmente: SÁNCHEZ-BLANCO PARODY, FRANCISCO, *La mentalidad ilustrada*, Madrid, 1999.
13. Resultan especialmente provechosas las páginas que SECO SERRANO, CARLOS, *op. cit.*, 1957, pp. XLIX-LIII, dedica a «los matices ideológicos y culturales del reinado».
14. Llevadas al campo específico de la historiografía de la pintura en España, véanse las distorsiones que provoca, por ejemplo, el excluir de un plumazo a figuras como Michel-Ange Houasse, Jean Ranc o Louis-Michel van Loo. MORÁN TURINA, JOSE MIGUEL, «La difícil aceptación de un pasado que no fue malo», en Ídem (coord.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, 2002, pp. 23-40.

proclive a ambas cosas. Tampoco puede extrañar que en el futuro cardenal Alfred Baudrillart pesase menos que en otros historiadores el reproche de que Felipe V dejara libre curso a los escrúpulos de conciencia hasta obstaculizar la propia labor de gobierno. El historiador católico francés admitía el punto de exageración en los mismos, pero no renunciaba a añadir en nota que en la época en la que vivía, a finales del siglo XIX, le haría feliz que la conciencia de los príncipes evitase guerras injustas y que, en definitiva, no se sentía con ánimos para ridiculizar los escrúpulos morales en aquellos gobernantes que, en el pasado como en el presente, efectivamente los tenían.[15] Más recientemente, Jean-François Labourdette, un historiador francés aparentemente vinculado al legitimismo borbónico, se preguntaba si resulta realmente posible tomar en serio la suposición de que todas las reformas llevadas a cabo durante el reinado de Felipe V fueron puestas en marcha sin su intervención.[16] Al igual que las condenas sin paliativos, las reivindicaciones de la figura de Felipe V permiten subrayar el grado de polarización en torno a su figura y, si bien estas últimas contribuyen a equilibrar la balanza, no dejan de plantear a su vez nuevos interrogantes.

Sin duda es pertinente incidir en la sobresaliente formación cultural del controvertido monarca.[17] En esa línea, Seco Serrano no pasa por alto que, desde el punto de vista de su educación y de sus aficiones, Felipe V «estuvo muy por encima de sus sucesores», a lo que añade que basta comparar una de las muchas cartas de su puño y letra que nos han llegado «con cualquiera de las escritas por Carlos III, para notar la diferencia».[18] Cabe plantearse hasta qué punto las reservas historiográficas respecto a las cualidades personales, y sobre todo políticas de Felipe V, van parejas a la reivindicación de la llamada Ilustración carolina, presentada como paradigma de una modernidad específicamente «nacional» que se abre paso en un país hasta entonces atrasado y oscurantista.[19] Un repaso a la biblioteca privada de los reyes Felipe V e Isabel Farnesio en el palacio del Buen Retiro tal y como se refleja en los catálogos que redacta Jacques Barthélemy a partir de 1739 permite darse cuenta de la amplitud de las miras intelectuales del soberano y entender que, por más que la biblioteca sea descrita

15. BAUDRILLART, ALFRED, *Philippe V et la cour de France d'après des documents inédits des archives espagnoles de Simancas et d'Alcala de Hénarès, et des archives du Ministère des Affaires Étrangères à Paris* (5 vols.), París, 1890-1905, I, p. 401, nota 1.
16. LABOURDETTE, JEAN-FRANÇOIS, *Philippe V, réformateur de l'Espagne*, París, 2001, p. 12. La obra cuenta con una *lettre préface*, fechada en Lorette a 25 de agosto de 2001, de «Monseigneur le Prince Louis de Bourbon, Duc d'Anjou» quien desde 1989 es *l'aîné des Capétiens* ostentando para los legitimistas (y frente a los orleanistas) la jefatura de la Casa Real de Francia. Ibid., pp. 7-9.
17. TORRIONE, MARGARITA y TORRIONE, BEATRICE, «De Felipe de Anjou, *enfant de France*, a Felipe V: la educación de Telémaco» en MORÁN TURINA, JOSE MIGUEL (coord.), *op. cit.*, 2002, pp. 41-88 (pp. 41 y 86, notas 1 y 2) lamentan con razón que nuevas biografías de Felipe V no aporten un ápice al conocimiento de la infancia y adolescencia francesas del monarca español.
18. SECO SERRANO, CARLOS, *op. cit.*, 1957, p. LII. VOLTES BOU, *Felipe V fundador de la España contemporánea*, Madrid, 1991, p. 334, reconoce que «es concebible que Carlos III resultó ser, en la realidad práctica, más *cerrado* que su padre».
19. Sobre el debate historiográfico en torno a la Ilustración carolina, PAQUETTE, GABRIEL B., «Enlightenment, Empire and Regalism: New Directions in Eighteenth-Century Spanish History», *European History Quaterly*, 2005, XXXV, núm. 1, pp. 107–17 e Ídem, *Enlightenment, Governance, and Reform in Spain and Its Empire, 1759-1808*, Basingstoke, Hampshire y Nueva York, 2011, pp. 11-22.

como la de *Sa Majesté la Reine*, los fondos de la misma pertenecen a ambos cónyuges y son de hecho en su mayoría fruto de las adquisiciones del monarca y fiel reflejo de su cultura cosmopolita. Sabemos además que Felipe V, al contrario de su hijo Carlos III, era un lector asiduo en francés, latín, español e italiano.[20]

Como es bien sabido, pero no siempre tenido en cuenta, la esmerada educación que recibe Felipe V en Versalles corrió a cargo de François de Salignac de La Mothe-Fénelon y de un grupo de personas concienzudamente escogidas por el futuro arzobispo de Cambrai en cuanto preceptor y por el duque de Beauvilliers en calidad de ayo de los tres *enfants de France*: Louis, duque de Borgoña y segundo tras su padre en el orden sucesorio al trono de Francia; Philippe, duque de Anjou y futuro rey de España como Felipe V; y, por último, Charles, duque de Berry. La historiografía francesa ha incidido, aunque con dictámenes dispares, sobre los efectos de la educación féneloniana que recibieron los tres nietos de Luis XIV, pero sin detenerse específicamente en la figura del segundogénito, Felipe, y aseverando que su influjo fue notoriamente menor sobre el más pequeño e indolente de los tres, el duque de Berry. Hay que recordar que Fénelon se ocupa directamente de la educación del duque de Anjou desde 1690 a 1695 e, indirectamente, hasta que Luis XIV le aparte de la corte por carta del 1 de agosto de 1697[21] y, por consiguiente, del *préceptorat* de los príncipes a resultas del escándalo provocado por la aparición de la *Explication des maximes des saints*, obra que Inocencio XII acabará condenando, presionado por Versalles, por breve de 12 de marzo de 1699. Aunque es cierto que el erudito Claude Fleury y el incorruptible duque de Beauvilliers continúan, ya sin Fénelon, la labor educativa hasta 1700, ninguno de los dos poseía, ni siquiera remotamente, el poder de seducción y de convicción del aristocrático y refinado prelado, capaz de encauzar hacia objetivos provechosos las mentes infantiles a su cargo –todo ello gracias a la rara penetración psicológica de quien era asimismo un agudo y metódico observador.[22]

Un error frecuente, en este caso de la historiografía francesa, es dar por supuesto que Anjou fue educado como mero segundón respecto al primogénito Borgoña, llamado a heredar el trono de Luis XIV. Es cierto que la preferencia del Rey Sol por el reparto de la monarquía hispánica entre las potencias europeas no era compatible con la idea de promocionar al segundo de sus nietos, Anjou, a la categoría de (presunto) heredero universal de Carlos II, menos aún tratándose de una eventualidad que distaba mucho de estar garantizada. El mismo

20. Seco Serrano, Carlos, *op. cit.,* 1957, p. xxxi, con referencia al *Epítome de la vida y costumbres, muerte y entierro de el Cathólico Monarca Don Phelipe Quinto. Estado de los negocios de la Monarchia en su Reynado y a la entrada del Rey nuestro señor Don Fernando el Sexto (que Dios guarde)* conservado en la Biblioteca Nacional de España, ms. 10818(30). Véase asimismo: Torrione, Margarita, «Felipe V, bibliófilo. El peso de Francia en la Real Biblioteca Pública» en Santiago Páez, Elena (ed.), *La Real Biblioteca Pública, 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI,* Madrid, 2004, pp. 48-64.

21. Bausset, Louis-François de, *Histoire de Fénelon, archevêque de Cambrai, composée sur les manuscrits originaux,* París, 1830, ii, p. 44.

22. Torrione, Margarita y Torrione, Beatrice, *op. cit.,* 2002, p. 50, dan prevalencia al influjo que Fleury y Beauvilliers ejercen sobre Felipe V, opinión de la que discrepamos. El excelente y extenso estudio de las Torrione pormenoriza y argumenta *ad abundatiam* la calidad y pertinencia de la educación de la que se beneficiaron Felipe V y sus dos hermanos.

Fénelon y su fiel amigo Beauvilliers distinguían bien entre el expansionismo borbónico, de carácter dinástico, y los intereses de Francia. No se dio, por lo tanto, en la corte francesa un equivalente a la clara división que propició Leopoldo I entre su hijo y sucesor José I, nombrado sucesivamente rey de Hungría (1687) y rey de romanos (1690), y el archiduque Carlos para quien la corte vienesa, especialmente tras el fallecimiento del príncipe José Fernando de Baviera el 6 de febrero de 1699, deseaba sin disimulos la sucesión de su tío segundo Carlos II de España. Contaban además con el apoyo del «partido austriaco» en Madrid y la connivencia interesada de la reina Mariana de Neoburgo, tía carnal del joven archiduque. Contrariamente a lo que aconteció con el archiduque Carlos, no consta que en ningún momento Felipe de Anjou fuese educado, al menos no de una manera que pudiera levantar suspicacias cortesanas o diplomáticas, como futuro rey de las Españas. Ello no quiere decir que Luis XIV ignorase las posibles consecuencias del mejor derecho genealógico de su hijo y nietos a la corona de España como únicos descendientes de la hermana mayor de Carlos II. Y sabemos fehacientemente que el mismo programa de estudios diseñado por Fénelon para Borgoña fue el seguido por Anjou. No hay, en cualquier caso, que perder de vista que Luis XIV tenía inteligencia sobrada para entender que necesitaba de más de un nieto varón preparado para reinar ante las eventualidades de una muerte inesperada. La historia en medallas del reinado, la llamada *histoire métallique*, recogía como eventos de singular importancia los nacimientos de los tres hijos varones del Gran Delfín ya que en ellos se asentaba el futuro de la monarquía y de la sucesión legítima de Luis XIV [fig. 1].[23] Son bien conocidos los recelos que provocaba en el Rey Sol la línea colateral de su hermano Felipe de Orleans, hecho al que se atribuye el que indujese a su sobrino carnal el duque de Chartres a aceptar en 1692 un matrimonio poco brillante con una de las hijas bastardas que el soberano había engendrado con la marquesa de Montespan. Y ello tiene lugar a pesar de que Chartres había quedado relegado al sexto lugar en el orden sucesorio. Recuérdese asimismo que el que fuera duque de Anjou conservaba intactos sus derechos sucesorios franceses cuando a finales de 1700 abandona Versalles rumbo a Madrid. De hecho, la renuncia que hace Felipe V por sí y sus descendientes a la corona francesa, firmada en el Buen Retiro el 7 de noviembre de 1712 y registrada en el Parlamento de París el 15 de marzo de 1713,[24] fue una imposición británica que contravenía las leyes fundamentales del reino de Francia.[25] El embajador veneciano Alvise

23. MÉNESTRIER, CLAUDE-FRANÇOIS (S.J.), *Histoire du roy Louis le Grand par les médailles, emblêmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publics,* París, 1689, p. 27. *Médailles sur les principaux évènements du règne de Louis le Grand, avec des explications historiques par l'Académie Royale des Médailles & des Inscriptions,* París, 1702, pp. 193, 200 y 215. Sobre la importancia de estas medallas en la «fabricación» de Luis XIV, véase: BURKE, PETER, *The Fabrication of Louis XIV,* New Haven y Londres, 1992, pp. 97, 110-111, 118-119, 122 y 206-208.

24. El documento original se conserva en el parisino Musée des Archives nationales, cote AE/II/937. Sobre la cuestión sucesoria consúltese RILOT GARCÍA, LUÍS ANTONIO, *Orígenes políticos del Testamento de Carlos II. La gestación del cambio dinástico en España* (discurso de recepción en la Real Academia de la Historia), Madrid, 2010.

25. LABOURDETTE, JEAN-FRANÇOIS, «Philippe V et la succession de France» en: Ídem (dir.), *1700-2000: Tricentenaire de l'avènement des Bourbons en Espagne. Actes de la VII^e session du Centre d'Études Historiques,* París, 7-9 de julio de 2000, pp. 77-90.

Fig. 1. Simon Thomassin (grabador) según medalla de Jérôme Roussel: *L'Auguste Famille de Louis le Grand* (1693/1696). Grabado calcográfico, 232 x 178 mm (huella de la plancha). Biblioteca Nacional de España, Madrid: ER/239(10)

Pisani, que conoció al entonces duque de Anjou el 24 de noviembre de 1699, dejó de él un retrato excepcional que contradice por completo la imagen de un *cadet* carente de personalidad. Apenas proclamado rey de España en Versalles, el diplomático destacó en un despacho, entre otros aspectos, que Felipe de Borbón «pare espressamente formato dalla natura, et educate le di lui inclinationi in remota aspettatione per dominar alle Spagne» y que la suya era una «maestà che fu sempre osservata per un idea che non poteva fermarsi nella privata conditione d'un cadetto di Francia».[26]

Un repaso por los varios despachos y memoranda que se envían a Felipe V desde la corte francesa pone de relieve que el círculo más cercano a Luis XIV tenía ideas muy precisas, aunque no siempre certeras, sobre la corte de Carlos II y el funcionamiento de los resortes de poder dentro de la misma. No era, en modo alguno, una visión amable de la situación y entre la élite versallesa era generalizado el convencimiento de que el último de los Austrias de la rama española, débil de cuerpo y mente y manejado por camarillas cortesanas, representaba a todos los efectos la antítesis de su primo hermano *Louis Le Grand* y del emancipatorio *Le roi gouverne par lui même* que, inscrito con la fecha de 1661, presidía la Galería de los Espejos en la célebre obra de Charles Le Brun. El preceptor Fénelon, en su discurso de recepción en la Academia Francesa, pronunciado el 31 de marzo de 1693,[27] cuando estaba a cargo de la educación del duque de Anjou y de sus hermanos, aprovechó la ocasión de hallarse en una institución fundada por Richelieu para elogiar al cardenal que puso «los cimientos de una potencia superior a todas las demás», cambiando de ese modo la faz de Europa.[28] El cardenal, según Fénelon, contaba con el crédito que su política le procuraba entre sus aliados. Buen conocedor de los hombres, sabía emplearlos según sus talentos al servicio del Estado. Su política internacional asestaba golpes diarios a la «imperiosa Casa de Austria» mientras que su política de pacificación interna consiguió calmar a una corte tumultuosa en la que los grandes aspiraban a la independencia.[29] A pesar de la visión bastante generalizada y, en realidad, bastante exacta de Fénelon como un aristócrata de rancio abolengo reacio a los excesos del intervencionismo estatal borbónico y contrario a la progresiva marginación, consolidada durante el reinado de Luis XIV, de la antigua nobleza de sangre de la alta administración

26. Despacho firmado en París el 16 de noviembre a las 22 horas. Véase los *Dispacci dell'ambasciator veneto in Francia, Pisani Alvise* en: Bibliothèque nationale de France, ms. Italien 1917, fol. 604-605, citado por TORRIONE, MARGARITA y TORRIONE, BEATRICE, *op. cit.*, 2002, pp. 63-64 y 87 (nota 104).
27. DELZONS, CHARLES-OCTAVE (ed.), *Opuscules académiques de Fénelon contenant le Discours de réception à l'Académie française, le Mémoire sur les occupations de l'Académie, et la Lettre à l'Académie sur l'Éloquence, la Poésie, l'Histoire, etc.*, Paris, 1861, pp. 1-10.
28. «Armand, cardinal de Richelieu, changeoit alors la face de l'Europe, et recuillant les débris de nos guerres civiles, posoit les vrais fondements d'une puissance supérieure à toutes les autres». *Ibid.*, p. 3
29. IBID., pp. 3-4: «[...] Né pour connoître les hommes, et pour les employer selon leurs talents, il les attachoit par le cœur à sa personne et à ses desseins pour l'État. Par ces puissants moyens, il portoit chaque jour des coups mortels à l'impérieuse maison d'Autriche, qui menaçoit de son joug tous les pays chrétiens. [...] Enfin (ce qu'il trouva le plus difficile), il calmoit une Cour orageuse, où les Grands, inquiets et jaloux, étoient en possession de l'indépendance».

del Estado,[30] nos encontramos asimismo con un lúcido analista que conocía bien los riesgos que corría un reino sujeto a los vaivenes de una nobleza levantisca. No sorprende por lo tanto que Fénelon recomendase a Felipe V en carta de 10 de octubre de 1701 que estudiase con detenimiento y objetividad a los hombres y que examinase los talentos de cada uno y que, al igual que el Richelieu que había merecido su elogio académico en 1693, comprendiese que la máxima función del gobernante era la de saber elegir, situar, regular y enderezar a los hombres.[31] Y había una recomendación expresa, obviamente cargada de significado en un país como España, a mantener en la debida subordinación a todos los entes corporativos y a todos los particulares, independientemente de su poder.[32]

En el mismo pie que Castilla

El estudio de Carlos Seco Serrano que venimos citando incluye una afirmación que conviene no pasar por alto: «Pero el propósito de *poner los reinos orientales en el mismo pie que Castilla* lo traía [Felipe V] ya de Francia, como pieza clave que era para la reorganización y vigorización económica y política de la decaidísima Monarquía».[33] Según Seco,[34] que coincidía a su vez en aspectos relevantes con Pedro Voltes Bou,[35] los decretos de Nueva Planta no surgieron de un impulso vengativo por parte de Felipe V hacia los antiguos territorios de la Corona de Aragón por haberse puesto de parte del archiduque Carlos rompiendo el juramento de fidelidad que le habían prestado.[36] La opción que lideraba Felipe V, apoyada por muy amplios sectores del conjunto de reinos y señoríos de Castilla, llevaba aparejada una reforma a fondo de la monarquía polisinodial heredada de Carlos II, caracterizada por una estructura territorial y fiscal del todo anómala y anacrónica para quien había sido educado en un modelo bien distinto, el de la Francia de Colbert y del *Grand Siècle*. El archiduque, por el contrario, representaba una opción foralista que podía con mayor justicia enarbolar la bandera de la

30. Como recuerda GIDEL, *La politique de Fénelon*, Ginebra 1971, pp. IX y 94, el ideal político de Fénelon era el de la monarquía hereditaria moderada por el poder aristocrático. Sobre las inclinaciones aristocráticas del arzobispo de Cambrai, véase asimismo *Ibid.*, pp. 20-23, 44-45, 72-74 y *passim*. Véase asimismo, LE BRUN, JACQUES, «Fénelon et la politique» en HILLENAAR, HENK (ed.), *Nouvel état présent des travaux sur Fénelon*, Ámsterdam y Atlanta (Georgia), 2000, pp. 45-57.
31. El contenido de la carta, enviada con todo tipo de precauciones al marqués de Louville, deja claro que el verdadero destinatario de los consejos fénelonianos era el rey Felipe V. Según el antiguo preceptor del soberano, «la grande fonction d'un roi est de savoir choisir les hommes, les placer, les régler, les redresser». ORCIVAL, JEAN; LE BRUN, JAQUES; NOYE, IRÉNÉE y NEVEU, BRUNO (eds.), *Correspondance de Fénelon* (18 vols.), París y Ginebra, 1972-2007, X, pp. 178-82 (carta núm. 761).
32. *Ibid.*, p. 180: «[...] à tenir tous les corps et tous les particuliers, quelque puissants qu'ils soient, dans la subordination».
33. SECO SERRANO, CARLOS, *op. cit.*, 1957, p. XVI.
34. *Ibid.*, pp. XV-XX.
35. VOLTES BOU, PEDRO, «Felipe V y los fueros de la Corona de Aragón», *Revista de Estudios Políticos*, LXXXIV, 1955, pp. 91-120.
36. SECO SERRANO, CARLOS, *op. cit.*, 1957, pp. XV-XVI y XX, aclara el poco sentido que tiene en este caso la supuesta venganza regia.

defensa del status quo autóctono, de una línea de continuidad con el pasado austriaco que iba más allá del linaje Habsburgo del pretendiente. Algo de todo esto se hace evidente en un curioso grabado propagandístico de gran formato de Nicolas de Larmessin, publicado en el almanaque real parisino de 1701 [fig. 2].[37] Por su fecha temprana y su autoría francesa, esta

Fig. 2. Nicolas de Larmessin (grabador), *Monseigneur le duc d'Anjou acceptant les premiers hommages des royaumes d'Espagne* (1701). Grabado calcográfico y aguafuerte, 843 x 533 mm. Bibliothèque nationale de France, París: Estampes et photographie, QB-5 (1701) FT-5

37. TORRIONE, MARGARITA y TORRIONE, BÉATRICE, *op. cit.,* 2002, p. 82.

imagen puede y debe entenderse en términos programáticos: es decir, refleja una percepción *desde Francia* de aquello en lo que se debía convertir la Monarquía española bajo el mando de un nieto del Rey Sol. Son muchos los reinos hispánicos que, sin representarse ni siquiera mediante su escudo,[38] quedan subsumidos por la presencia claramente protagonista de Castilla, único reino cuya figura alegórica vemos y reconocemos junto al pendón leonés que le acompaña. La cuidadosa presentación, con una Península Ibérica en la que no se marcan líneas fronterizas, podría traducirse por un mensaje tácito de eliminación de regímenes forales. Aunque es cierto que las cuatro partes del mundo, tema recurrente en la iconografía de los Austrias, aluden a la formidable extensión del Imperio hispánico, destaca la manifiesta preeminencia de la que goza el núcleo castellano de la monarquía. Una Península Ibérica agigantada acapara el orbe terráqueo y en ella tan sólo dos palabras aparecen en letras mayúsculas: ESPAGNE y CASTILLE. ¿No se trata acaso de una concepción del solar castellano equivalente *mutatis mutandis* al *domaine royal* francés?

Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid un ejemplar primorosamente iluminado de *L'Espagne triomphante sous le règne de Philippe V.ème*, obra de gran formato del geógrafo y editor Nicolas de Fer [fig. 3]. Entre otras curiosidades, podemos colegir que Teodoro Ardemans debió familiarizarse pronto con el lenguaje ornamental de este aparatoso mapa, compuesto a partir de cuatro grandes planchas y fechable hacia 1704.[39] En la cartela de la conocida planta del Alcázar madrileño, conservada en la Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de París y fechada en 1705 [fig. 4],[40] el maestro mayor de las Obras Reales parece

38. Sin que se entienda bien las razones por las que son seleccionados o el orden en el que aparecen, se reproducen los escudos de: Granada, Toledo, Galicia, Sevilla, Murcia, Barcelona, Vizcaya, Algarbe, Córdoba, Mallorca, Valencia y Aragón. Compárese esto con ejemplos tan señalados como el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Sobre este emblemático espacio y su impronta olivarense, eminentemente política, véase ahora: MARÍAS FRANCO, FERNANDO, *Pintura de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos* (discurso de recepción en la Real Academia de la Historia), Madrid, 2012.

39. Reproducido por LÍTER MAYAYO, CARMEN y SANCHIS BALLESTER, FRANCISCA, *Cartografía de España en la Biblioteca Nacional. Siglos XVI al XIX. Adenda*, Madrid, 2008, pp. 14 y 58 (ficha 44), con referencias bibliográficas. El ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (Mv3 España – Mapas Generales 1705) incluye junto al de Felipe V un medallón con el retrato de Isabel Farnesio, lo que situaría el mapa en una fecha forzosamente posterior a 1714. Sin embargo, la fecha con la que ha sido catalogado, 1705, refleja el hecho de que la primera impresión conocida de esta obra data de 1704 y que la inclusión del nombre de «ELISABETH DE FARNESE» debe entenderse como una modificación posterior (¿a partir de la plancha original?). Lo prueba conclusivamente el hecho de que el escudo de armas que aparece en la esquina superior derecha sea el de la primera esposa de Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya, y el que sea su nombre el que aparezca en los ejemplares que de este mapa se conservan en París. Cotéjese al respecto: Bibliothèque nationale de France, Cartes et plans, GE AA-1306, GE A-629 y GE DD-2987(1602 B), fechados en 1704 (los dos últimos) y 1705 (el primero). Véase asimismo el ejemplar en cuatro hojas de la Biblioteca Nacional de España, GMG/126 v.3: Pte. 1, mapa 6, fechado en 1704. Especialmente interesante es el ejemplar entelado de la Real Biblioteca de Palacio (ROLL/89), orlado con tablas explicativas en el margen izquierdo, derecho e inferior resumiendo la historia de los reyes de España, amén de una descripción general de España y Portugal. Con unas dimensiones totales (orla incluida) de 118 x165 cm, ha sido reproducido por PLAZA, FRANCISCO JAVIER DE LA, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, lám. LII(1).

40. Bibliothèque nationale de France, Cartes et plans GE AA-2055.

Fig. 3. P. Starckman (grabador), según dibujo de Nicolas de Fer y Jean-François Bénard, *L'Espagne triomphante sous le règne de Philippe V.ème* (1705, modificado *p.q.* 1714). Grabado en cuatro planchas realzado al acuarela, 1040 x 1310 mm. Biblioteca Nacional de España, Madrid: MV/3 España-Mapas Generales-1705

inspirarse en la piel de león imaginada por Jacques-François Bénard para ornar el monumental plano concebido por Nicolas de Fer y diligentemente grabado por P. Starckman. Esta ambiciosa obra, ideada por quien ya era geógrafo de la *Majesté Catholique* de Felipe V (además de geógrafo del padre del monarca, el Gran Delfín),[41] supone una muy significativa reinterpretación, quizás la primera en alcanzar semejante grado de elaboración, del simbolismo universalista de los Austrias españoles por parte de la propaganda filo-borbónica –algo a lo que la factura parisina y temprana añade si cabe un mayor interés. Encontramos en ello un ejemplo gráfico de esa necesidad de adaptar viejas ideas a circunstancias nuevas, de una tradición icónica que para transmitirse ha de reinventarse.[42] De hecho, la imagen de una piel de león (ya

41. Sobre Nicolas de Fer, véanse, entre otros, PASTOUREAU, MIREILLE, *Les Atlas français, XVIe-XVIIe siècles: répertoire bibliographique et étude*, París, 1984, pp .167-169 y HARMS, HANS, *Künstler des Kartenbildes: Biographien und Porträts*, Oldenburg, 1962, pp. 110-111.
42. Véase al respecto: BURKE, PETER, *What is Cultural History?*, Cambridge, 2008, p. 101.

Fig. 4. Teodoro Ardemans: cartela de la *Orthographia de el Real Alcázar de Madrid* (1705).
Tinta parda, aguada gris, acuarela roja y restos de lápiz, 1635 x 1215 mm (plano completo).
Bibliothèque nationale de France, París: Cartes et plans, GE-AA-2055

se trate del *leo belgicus* o del *leo hispanicus*) izada entre dos fustes hercúleos (ya sea en forma de columnas salomónicas o dóricas) y adornada con un collar del toisón de oro tenía un inequívoco precedente habsbúrgico. Nos referimos al frontispicio de la monumental obra que el jesuita Grégoire de Saint-Vincent dedicó a la cuadratura del círculo –un esfuerzo que venía avalado por el doble privilegio cesáreo de Fernando III y regio de Felipe IV y precedido de una dedicatoria al archiduque Leopoldo Guillermo, gobernador de los Países Bajos [fig. 5].[43]

43. Saint-Vincent, Grégoire de (s.j.), *Opus geometricum quadraturae circuli et sectionum coni decem libri comprehensum*, Amberes, 1647. Resulta creíble que, dado su contenido geométrico, el cartógrafo Nicolas de Fer hubiese manejado esta obra y se acordase de su llamativo frontispicio.

En el mapa de gran formato de Nicolas de Fer, los dos pilares de Hércules de la divisa del César Carlos, transformados en desnudas columnas dóricas, enmarcan ahora una Península Ibérica triunfante, apoyándose respectivamente, como si se tratara de pedestales, en un plano de Madrid y en una vista axonométrica del Escorial [fig. 3]. En un serpenteante cordón del toisón de Oro se engarzan medallones numerados de reyes hispanos entendidos como eslabones de una misma continuidad que abarca desde el número uno, asignado al rey visigodo Ataúlfo, hasta el ochentaiuno de Carlos II, predecesor inmediato del rey reinante Fe-

Fig. 5. Cornelis Galle (grabador) según dibujo de Abraham van Diepenbeeck,
frontispicio de *Problema Austriacum plus ultra quadratura circuli* (1647). Aguafuerte y buril, 303 x 201 mm.
Rijksmuseum, Ámsterdam, Prenten, RP-P-OB-7067

lipe V a quién corresponde el octogésimo segundo puesto.[44] Esta sucesión consagra las líneas astur-leonesa y castellana como línea troncal de la realeza hispánica y sucesoras de la legitimidad pre-islámica que encarnan los treintaitrés reyes godos anteriores a Pelayo representados en la orla del mapa. Evidentemente, en línea con el neo-goticismo en auge durante el siglo XVII, se daba por supuesto el entronque de los orígenes del reino de Asturias con el estado visigótico, lo que era a su vez un modo de legitimar las aspiraciones imperiales de los reyes de León y de Castilla con las que debían enlazar asimismo los Austrias y el primer Borbón. Así, Fernando II el Católico no aparece como rey de Aragón sino como Fernando V, rey *iure uxoris* de Castilla, al igual que lo hace su yerno Felipe I el Hermoso, ambos acompañados de sus respectivas esposas, las reinas propietarias Isabel I y Juana I de Castilla y León.

En 1704, el mismo año en que Nicolas de Fer imprime la primera tirada de *L'Espagne triomphante*, Juan García Infanzón, impresor de Su Majestad, publica en Madrid la *Succession de el Rey D. Phelipe V Nuestro Señor en la Corona de España*. La obra, encargada por el monarca a su secretario del Despacho Universal, Antonio de Ubilla y Medina, fue además prestigiada por un frontispicio grabado por Gérard Edelinck, basado en un dibujo del maestro mayor Teodoro Ardemans [fig. 6].[45] Se trataba, en definitiva, de una obra surgida del núcleo decisorio de la corte madrileña y que, lógicamente, contaba con todos los beneplácitos regios. No menos importante es que la lámina se abriese en París por un excelente grabador, miembro de la Académie des Beaux-Arts, amigo cercano de Hyacinthe Rigaud, pensionado regio y profesor en la fábrica de los Gobelinos. En la esquina inferior izquierda del grabado observamos un león coronado luciendo las insignias del Toisón de Oro y del Saint-Esprit que apoya sus pezuñas sobre dos orbes, uno decorado con una flor de lis y el otro por un castillo. La filacteria latina insiste en la unión entre la dinastía borbónica, representada por el lirio, y el solar castellano al que obviamente se refiere el castillo heráldico: «Florebit quasi lilium / Ædificabit castella et turres / Et erunt in unionem in manu tua».[46] La imagen del Animoso a lomos de un brioso corcel era, ciertamente, la de un soberano consciente del respaldo del conjunto de reinos y señoríos de la Corona de Castilla.

44. El benedictino Martín Sarmiento lo tendrá en cuenta en 1747 como precedente a la hora de elaborar su programa para las esculturas del Palacio Real Nuevo. MUNIAIN EDERRA, SARA, *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española*, Madrid, 2000, p. 190.
45. UBILLA Y MEDINA, ANTONIO D., (Marqués de Rivas del Jarama), *Succession de el Rey D. Phelipe V. Nuestro Señor en la Corona de España; diario de sus viages desde Versalles a Madrid en que executó para su feliz casamiento; jornada a Napoles, a Milan, y a su exercito; successos de la campaña, y su buelta a Madrid* [...], Madrid, 1704. Sobre la actividad extra-arquitectónica de Ardemans, ATERIDO FERNÁNDEZ, ÁNGEL, «Teodoro Ardemans, Pintor», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1995-1996, núm. 7-8, pp. 133-148, que reproduce el grabado en la p. 145 (fig. 20). La monografía de referencia sobre Ardemans es la de BLASCO ESQUIVIAS, BEATRIZ *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos II* (tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid, 1990, 2 vols.), Madrid, 1991.
46. Se trata de citas que refieren a diversos pasajes de la Escritura y, en concreto, a Isaías 35:1, 2 Crónicas 27:4 y Ezequiel 37:17. De la cornucopia que sostiene la alegoría de la pacífica Abundancia surgen, además de frutos, varias flores de lis. El meridiano mensaje que se desea transmitir es que de la mano de la monarquía borbónica llegaría la tan ansiada prosperidad.

Fig. 6. Gerard Edelinck (grabador) según dibujo de Teodoro Ardemans, frontispicio de *Succession de el Rey D. Phelipe V Nuestro Señor en la Corona de España* (1704). Grabado calcográfico, 276 x 189 mm (huella de la plancha). Biblioteca Nacional de España, Madrid: IH/2949/20/I.

Otra imagen grabada, bastante más tardía, representa el templete pseudo-poligonal[47] erigido el 19 de diciembre de 1721 por orden del Cardenal Francesco Acquaviva d'Aragona en la romana Piazza di Spagna para conmemorar el anuncio oficial de los esponsales de Luis de Borbón, primogénito de Felipe V y príncipe de Asturias, con Luisa Isabel de Orleans [fig. 7].[48] La conmemoración era en realidad doble ya que también se agasajaba al padre del futuro contrayente en el día de su trigésimo octavo cumpleaños. El teatro efímero que erigió el arquitecto Domenico Paradisi, que se alzaba hasta la considerable altura de 150 palmos roma-

47. El grabado permite apreciar una planta, descrita como *pianta leagona*, compuesta por los cinco lados anteriores de un octógono cuyos tres lados posteriores han sido sustituidos por un arco de círculo.
48. MOLI FRIGOLA, MONTSERRAT, «La Roma de las Naciones. Fiestas Españolas, Palacio de España, centro del mundo» en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, 1989, pp. 489-512 (p. 507, ilustración núm. 8).

Fig. 7. Grabador anónimo según diseño del arquitecto Domenico Paradisi: *Macchina di fuoco* levantada en la Piazza di Spagna (Roma) para celebrar el anuncio de los esponsales de Luis de Borbón, Príncipe de Asturias, y de Luisa Isabel de Orleans (1721). Aguafuerte, 520 x 393 mm. Biblioteca Nacional, Madrid: Invent/15501

nos (33,5 metros), estaba presidido por las efigies entronizadas de los futuros reyes de España ante los que acudían en homenaje las cuatro partes del mundo. A este conjunto escultórico servía de basamento el ático del templete dórico, presidido por un relieve heráldico consistente en un castillo flanqueado por una pareja de leones rampantes: una inequívoca referencia que otorgaba todo el protagonismo a la Monarquía castellano-leonesa.[49] Inequívocas asimismo las flores de lis que se apoyan en las volutas. A ambos lados, dos columnas triunfales con la leyenda PLVS VLTRA recuerdan o, mejor dicho, anticipan las de la Karlskirche vienesa de Fischer von Erlach, monumento aún sin completar al imposible sueño del archiduque Carlos, para

49. Hay en ello continuidad con varios ejemplos de arquitectura efímera patrocinada por diplomáticos españoles en Roma durante el periodo Habsburgo. Véase, por ejemplo, la fuente de vino levantada en 1677 por el VII marqués del Carpio en Piazza di Spagna, diseñada en forma de castillo descansando sobre cuatro leones. FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, JORGE, «Las fuentes romanas de don Gaspar de Haro: del aplauso efímero a la eterna fama», *Montorio: cuadernos de trabajos de la Real Academia de España en Roma*, 2003-2004, II, pp. 60-80 (pp. 64 y 76, nota 31).

entonces ya emperador Carlos VI, de convertirse en soberano de dos mundos. La cuasi identificación de la dinastía borbónica con Castilla y León que presupone la presencia única de leones, castillos y flores de lis como motivos heráldicos claramente identificables la apreciábamos ya en el frontispicio de Ardemans de 1704. Esta, sin embargo, aparece aquí ya aquilatada en términos formal y conceptualmente depurados y sancionados por el uso –y ello de mano de un prelado napolitano cuya lealtad sin fisuras a la causa de Felipe V se había saldado con represalias y enormes pérdidas para su familia tras la entrada de las tropas austriacas en Nápoles en 1707.[50] Esta bella *macchina* romana expresa sin titubeos la centralidad de la asociación de la dinastía borbónica con el solar castellano-leonés en la redefinición de ese «imperio» hispánico al que aluden las cuatro partes del mundo y la enfática reapropiación de la divisa de Carlos V.[51] Cabe añadir que, en la percepción francesa a caballo entre los siglos XVII y XVIII, el temible apogeo hispánico se asociaba al emperador Carlos, al rival de Francisco I, mientras que el estilo de gobierno de Felipe II (cierto que en visiones cuando menos distorsionadas) era denostado como tiránico según el modo oriental. La propia corte de Versalles participaba de una visión de la monarquía rival como fatalmente lastrada por un gobierno y autoridad regias que no habían dejado de declinar desde Felipe II a Carlos II. Es Carlos V y no Felipe II el modelo, teórico al menos, de soberano activo y peripatético al que se anima a seguir al joven duque de Anjou convertido en rey de las Españas.

Le plus grand terrien de l'univers

Llama poderosamente la atención que sea precisamente en el *Atlas curieux* que el anteriormente mencionado Nicolas de Fer dedica, como geógrafo del Gran Delfín, a los tres hijos de éste, donde encontremos una primera valoración netamente positiva de la apelación, para entonces muy difundida entre los franceses, del rey de España como el mayor terrateniente (*le plus grand terrien*) de, alternativamente, el mundo o el universo. Aunque el frontispicio vaya fechado en 1700, el ejemplar que hemos consultado del mismo contiene materiales fechables entre 1690 y 1707.[52] El texto que aquí nos interesa, titulado *Idée générale de la Monarchie d'Espagne*

50. MUNIAIN EDERRA, SARA, «Arquitectura de la Arcadia y crisis de la magnificencia: las exequias de Luis I y Felipe V en Roma», *Römische historische Mitteilungen*, 2005, XLVII, pp. 279-334, y *Eadem*, «Arquitectura efímera y diplomacia: los Acquaviva y la imagen celebrativa de la monarquía española ante la Santa Sede», *Reales Sitios*, 2006, 166, pp. 62-77.

51. No era, en modo alguno, una elección evidente o fácil. Véanse, por ejemplo, las reticencias a la utilización de divisas inmediatamente reconocibles como alusivas a los soberanos de la Casa de Austria en Nápoles durante la visita de Felipe V a la ciudad en 1702. FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, JORGE, «Loyalism on Display? Triumphal Architecture in Honour of Philip V of Spain Erected by the Neapolitan Seggi» en HEIDEMANN, GRIT y MICHALSKY, TANJA (eds.), *Ordnungen des sozialen Raumes. Die Quartieri, Sestieri und Seggi in den frühneuzeitlichen Städten Italiens*, Berlín 2012, pp. 229-250 (p. 246).

52. FER, NICOLAS DE, *L'Atlas curieux ou le monde dressé et dédié à Nos Seigneurs les Enfans de France, par leur très humble et très obéissant serviteur N. de Fer Géographe de Monseigneur le Dauphin*, París, Chez le S.r de Fer dans l'Isle du Palais sur le Quay de l'Orloge a la Sphère Royale [1700]. Bibliothèque nationale de France, Cartes et plans, GE DD-1219.

y firmado por Nicolas de Fer, debe fecharse, con alta probabilidad, en torno a 1701, poco después de la accesión de Felipe V al trono español:

> LE ROY D'ESPAGNE est, sans contredit, le plus grand Terrien de l'Univers; quand le Soleil se couche pour quelques uns de ses Sujets, il se lève pour d'autres peuples qui sont sous sa Domination; Les grandes terres, les Îles, les Provinces, et les Régions et généralement tous les États qu'il possède dans les quatre parties du Monde sont si considérables, que ce qui relève de sa Couronne dans la seule Amérique, a beaucoup plus d'étendue que toute l'Europe. / Ce monarque porte le titre de Catholique, et fait sa résidence ordinaire à Madrid, ville considérable du Royaume d'Espagne en Europe, où il est encore Maître d'une grande partie des Pays-Bas, du Royaume de Naples, des Royaumes, et des Îles de Sicile et de Sardaigne, du Duché de Milan et du Marquisat de Final et d'Orbitello, et a la protection de Piombino et de Portolongone. Il est Souverain en Afrique des Villes de Ceuta, du Peñón-de-Vélez et de quelqu'autres Places et Îles sur la Méditerranée, et des Îles Canaries dans l'Océan sur les Côtes Occidentales d'Afrique. En Asie il y possède la plus grande partie des Îles Philippines à l'Orient des Indes, et celles des Larrons nommées aujourd'hui Mariannes dans la Mer du Sud. / C'est en Amérique où ce Prince triomphe par ses possessions dans lesquelles il envoie des gouverneurs qui en rapportent de très grandes richesses. / La Floride, le Nouveau Mexique, l'Île de Californie, le Vieux Mexique ou Nouvelle Espagne, et les Îles Antilles sons sous sa domination dans l'Amérique Septentrionale. Et ce qu'il possède de plus considérable dans l'Amérique Méridionale, est les États de Terre-ferme, le Pérou, le Chili, les Provinces de la Plata, et les Terres Magellaniques. Tous ces grands États étaient possédés par Charles II^{e} qui mourut sans enfants le premier de Novembre 1700. Son Testament fut ouvert quelques heures après sa mort, dans lequel on trouva que Philippe de Bourbon, Duc d'Anjou, Second fils de Louis de France, Dauphin de Viennois, et petit-fils de Louis le Grand Roi de France, était appelé à la Succession de la Monarchie, Sous le nom de Philippe V^{e}, qui prit possession de tous ces États l'année suivante, avec un applaudissement universel de ses Sujets.[53]

La referencia al mayor terrateniente del universo no era gratuita en la percepción francesa. La encontramos, en 1649, entre las *mazarinades*, en una de las cuales se describe en un contexto de predicciones astrológicas al monarca español como *le plus grand terrien du monde* tras una larga enumeración de las tierras sujetas a su imperio.[54] La década anterior, el marqués de Montglat, al hacer un repaso de la extensión territorial de la Corona española en África, Asia, América y Europa llega a la conclusión de que a pesar de que el reino de Francia esté unido y sea rico, poblado y belicoso y que, por el contrario, los territorios del rey de España estén separados entre sí y que la península ibérica sea menos fértil y poblada, la situación estratégica global se resolvía en detrimento de los intereses franceses. De hecho, Francia se en-

53. Se ha modernizado parcialmente la acentuación de este texto, aunque manteniendo las letras mayúsculas y, salvo mínimas modificaciones, también la puntuación del original.
54. *L'Astrologue françois, présidant les évènemens sigulier* [sic] *et universels des estats et empires du monde, selon le changement des globes célestes en l'année présente astronomique,* París, 1649. Mazarinade nº A-3-30 (M0-430).

contraba rodeada por todas partes por tierras sujetas entonces al rey español al que se describía –y la expresión en ese contexto no puede ser sino amenazante– como *le plus grand terrien du monde*: los dominios ibéricos confinaban con la Guyena y el Languedoc; los reinos de Nápoles, Sicilia y Cerdeña convertían al Rey Católico en señor del Mediterráneo; el ducado de Milán era fronterizo con el Piamonte; el Franco-Condado, la Borgoña, la Champaña y los Países Bajos católicos amenazaban los flancos orientales del hexágono. Añade Montglat que había razones para dar por bueno el dicho de que el sol no se pone jamás sobre *l'étendue de [la] domination* del monarca español.[55] Del sentido, en definitiva amenazante, de la expresión *le plus grand terrien du monde* nos puede dar una idea el hecho de que será utilizada posteriormente para describir lo que significaba para los Austrias de Viena convivir con el poderoso y vasto imperio otomano.[56]

Pierre du Val d'Abbeville, geógrafo de Luis XIV, escribió en 1674 que el rey de España, entonces Carlos II, «est véritablement le plus grand terrien de l'Univers, & il n'y a pas eu de Monarchie depuis la création du monde de plus grande étendüe, aussi quelques-uns de ses prédécesseurs se sont vantez, que le Soleil ne se couchoit jamais sur leurs terres, ayans acquis des mondes entiers», aunque añade que estas vastas extensiones territoriales fueron conquistadas sin apenas resistencia indígena.[57] El sistema territorial hispánico, incluso en su ámbito europeo, obligaba, a juicio del historiador francés Antoine Varillas, a Carlos V como *le plus grand terrien de l'Univers* a viajar errante entre sus dominios, de tal modo que si Felipe II y Felipe III perdieron una parte de sus posesiones fue por haber querido permanecer demasiado tiempo en España.[58] Ello encajaría perfectamente con la idea francesa de que Felipe V debía visitar personalmente los reinos y señoríos europeos heredados en 1700, algo que se concretará en el viaje a Italia de 1702, encarecidamente recomendado por su abuelo el Rey Sol. Incluso, en fuentes filo-borbónicas, se anunciaba la intención del joven rey de viajar regularmente a sus posesiones italianas.[59]

La condición que se atribuye al rey de España como mayor poseedor de tierras (*terrien*) del mundo (o del universo) recorre la cultura francesa de los siglos XVII y XVIII, pero no de manera uniforme. En el caso de diccionarios como el muy popular de Antoine Furetière se trata de una referencia aparentemente neutra: «Terrien, enne. adj. –Qui possède une grande estendüe de terre. Le roy d'Espagne est le plus grand *terrien* du monde depuis la dé-

55. CLERMONT, FRANÇOIS-DE-PAULE-DE (marquis de Montglat), «Mémoires du Marquis de Montglat» en MICHAUD, JOSEPH-FRANÇOIS y POUJOULAT, JEAN-JOSEPH-FRANÇOIS (ed.), *Nouvelle collection de mémoires pour servir à l'histoire de France, depuis le XIIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe; précédés de notices pour caractériser chaque auteur et son époque; suivi de l'analyse des documents historiques qui s'y rapportent*, París, 1838, V, pp. 7-365 (p. 27).

56. COPPIN, JEAN, *Le bouclier de l'Europe ou la guerre sainte, contenant des avis politiques & chrétiens, qui peuvent servir de lumière aux Rois & aux Souverains de la Chrétienté, pour garantir leurs Estats des incursions des Turcs, & reprendre ceux qu'ils ont usurpé sur eux*, Lyon 1686, p. 28.

57. VAL D'ABBEVILLE, PIERRE DU, *Mémoires géographiques de tous les pays du monde; avec plusieurs observations historiques*, Lyon, 1674, pp. 216-217.

58. VARILLAS, ANTOINE, *Histoire des révolutions arrivées dans l'Europe en matière de religion*, París, 1687, III, p. 88.

59. FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, JORGE, *op. cit.*, 2012, pp. 236-238.

couverte des Indes Occidentales».[60] Las mismas palabras se recogen en el diccionario de Pierre Richelet cuatro años después.[61] Curiosamente, la primera edición del diccionario de la Académie française, que se publica con dedicatoria a Luis XIV en el mismo año en se publica el diccionario de Richelet, omite artificiosamente la referencia al rey de España, dejando de todos modos traslucir que es a este *Prince* y no a ningún otro al que prevalentemente va referido el uso de *plus grand terrien* en la lengua francesa: «Terrien, [terri]enne. s. Qui possède beaucoup de terres, qui est Seigneur de plusieurs terres. Il n'a guère d'usage que dans cette phrase. *Grand terrien. ce Prince est un grand terrien, un des plus grands terriens du monde*».[62] Si el decoro regio francés y la oficialidad institucional dictan la omisión, ello no hace sino reiterar la notable vigencia en el imaginario galo de la formidable extensión territorial de la monarquía española. Y si la frase revela una connotación amenazadora que puede trastocarse en la relativa neutralidad descriptiva de un diccionario, será precisamente tras el reinado de Felipe V cuando esta misma frase adquiera tintes de agravio, propios de los sentimientos hispanófobos de personajes claves de las Luces francesas como Voltaire y Diderot cuya anacrónica visión de España permanecía ajena por completo a la trayectoria reformista emprendida al sur de los Pirineos en la primera mitad del siglo XVIII. No por casualidad, correspondió a Louis de Jacourt, a quien se encomendó asimismo el artículo dedicado a *Espagne*[63] –tan desfasado y cargado de prejuicios y errores de bulto como el de Nicolas Masson de Morvilliers que, con fecha de 1782, vio la luz en la *Encyclopédie méthodique*– explicar el significado del vocablo *terrien*.[64] La definición se ajusta a lo que otros diccionarios habían dicho respecto al rey de España como *grand terrien*, sólo que son ahora los mismos españoles quienes se ufanan de ser súbditos del *plus grand terrien du monde* argumentando que «le Soleil se lève & se couche dans son domaine», a lo que Jacourt apostrofa sarcásticamente que «il faut ajouter qu'en en faisant sa course, il ne rencontre que des campagnes ruinées, & des contrées désertes».

No sería en absoluto extraño que el propio Felipe V, ya antes de 1700, conociese la expresión «le plus grand terrien» aplicada al entonces rey de España. Si la preeminencia y centralidad que Castilla adquiere en su reinado la convierten, como sugeríamos, en un solar simbólico de la monarquía hasta cierto punto análogo al *domaine royal* capetino, cabe preguntarse por el modo en el que el propio monarca «terrien» interpretaba la formidable extensión territorial que había heredado y que, con desigual éxito, había luchado denodadamente por preservar. Tenemos un muy significativo ejemplo de la *forma mentis* regia en la carta que envía

60. Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haya y Rotterdam, 1690, III, p. 669.

61. Richelet, Pierre, *Nouveau dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots, les matières et plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise; ses expressions propres, figurées ou burlesques*, [...], Colonia, 1694, II, p. 383.

62. *Le Dictionnaire de l'Académie françoise, dedié au roy*, París, 1694, II, p. 553.

63. Étienvre, Françoise, «Avant Masson, Jacourt: l'Espagne dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert», *Bulletin hispanique*, 2002, CIV, 1, pp. 161-180.

64. Diderot, Denis y Le Rond d'Alembert, Jean (eds.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, París, 1751-1772 (28 vols.), XVI, p. 184.

el 14 de enero de 1724 a su hijo Luis I en el momento de su abdicación. Conservada en versión francesa y española, esta misiva autógrafa, como la misma decisión de abdicar, que arrancaba de 1720, son fiel reflejo de la manera de pensar de Felipe V y de la sobriedad y justeza con las que sabía expresarse en los momentos decisivos.[65] En realidad no se trata de otra cosa que de un testamento a la vez espiritual y político dirigido al hijo que asume a partir de ese momento, por voluntad paterna, el difícil oficio de reinar. Para Felipe V, la idea misma de extender (*étendre*) el poderío español «jusque dans les pays les plus reculés» debe obedecer siempre a un objetivo de cristianización de los territorios y, de hecho, corresponde al soberano congratularse «de les avoir sous [sa] domination pour y faire servir Dieu et connaître Dieu» y no «par l'étendue qu'ils donnent aux États dont [il est] le maître». Le corresponde asimismo erigirse en garante de que la justicia ampare efectivamente tanto a grandes como a pequeños, poniendo especial reparo en proteger a los segundos de las violencias y extorsiones de los primeros y remediando expresamente a las que los indios padecen. Sin duda, en estas apre-

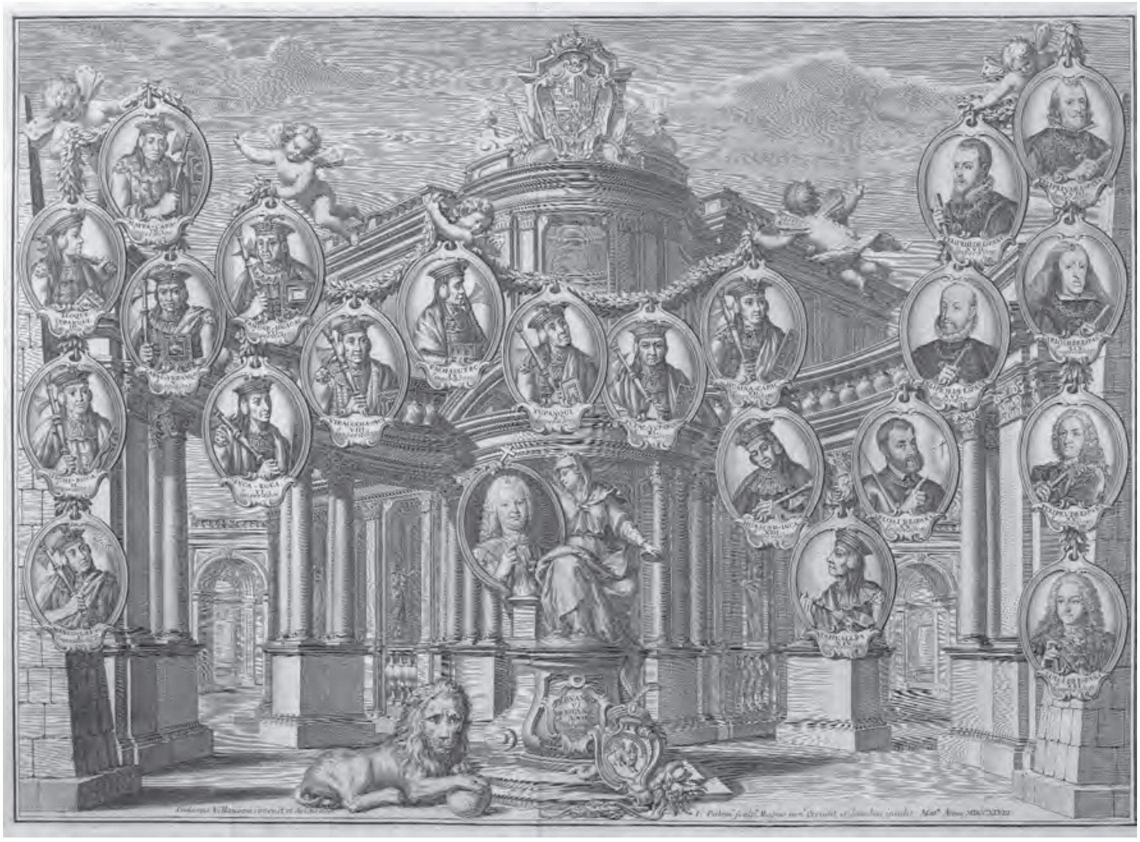


Fig. 8. Juan Bernabé Palomino (grabador) según dibujo de Diego de Villanueva, *Fernando VI de España, XXII Emperador del Perú* (1748). Grabado calcográfico, 430 x 622 mm (huella de la plancha). Biblioteca Nacional de España, Madrid: IH/3161/8/1 G.

65. BAUDRILLART, ALFRED, *op. cit.*, 1890-1905, II, pp. 554-557 y 590-591.

ciaciones nos acercamos más a las convicciones íntimas del discípulo de Fénelon que al nieto de Luis XIV.[66] La formidable *étendue* hispánica viene aquí declinada en doble clave soteriológica: la del rey que se retira a La Granja de San Ildefonso decidido a dejar de lado «le néant et les grandeurs de ces biens périssables» para salvar su alma; y la del padre del futuro rey que le ruega que vele por la religión y la justicia en los anchurosos dominios que le lega. Intenciones éstas que parecen materializarse en una bella estampa que conmemora a Fernando VI, hijo de Felipe V y hermano de Luis I, como vigésimo segundo emperador del Perú [fig. 8].[67] Retomando precedentes cuzqueños que representaban en época habsbúrgica la *Capaccuna* o sucesión imperial incaica, y mediante medallones engarzados que recuerdan a *L'Espagne triomphante* de Nicolas de Fer, la pulcra composición de Diego de Villanueva enmarca sabiamente una arquitectura dieciochesca de «buen gusto» inequívocamente romano con unas márgenes en las que asoman muros de maciza labra incaica. Una alegoría de la Religión sostiene el busto del hijo de Felipe V, simbolización de la «política con el epiteto de Christiana» a la que hacen referencia los dos autores de la obra para la que fue concebido el grabado. Nos referimos a la *Relación histórica del viage a la América meridional* de los marinos y científicos Jorge Juan y Antonio de Ulloa.[68] Y si la breve *laudatio* que dedican a Fernando VI como conocedor de las ciencias, la jurisprudencia, las matemáticas y la filosofía pudiera parecernos meramente retórica, conviene no olvidar que el alicantino había sido admitido como socio correspondiente de la Académie royale de sciences y el sevillano de la Royal Society londinense. Ambos representaban una nueva España que, con sus luces y sus sombras, quizás debiese más de lo que generalmente se sospecha a la personalidad de Felipe V. Sin el monarca y sin su cultura cosmopolita y su política de respaldo a las ciencias, se antoja improbable la colaboración española en la célebre misión geodésica al Perú (1735-1744), patrocinada por la Académie royale des sciences. Una coyuntura que se tradujo para ambos jóvenes, Juan y Ulloa, en el inicio de un extenso periplo científico-territorial, en la acepción moderna de ambos términos, por la América española que, tras algo más de una década, les trae de vuelta, en 1746, a un Madrid en el que acababa de fallecer el primer rey Borbón de España.

66. La importancia que Luis XIV concede a la proximidad regia a Dios, de carácter más providencialista, enfatiza la absoluta e intransferible superioridad decisoria del soberano como el más cercano e íntimo a los designios divinos y el único detentor de la investidura divina propia de la realeza. Halévi, Ran «Les instructions données par Louis XIV au duc d'Anjou», en Labourdette, Jean-François (dir.), *op. cit.*, 2002, pp. 43-57.

67. Porto Manso, Carmen, «La colección de dibujos y estampas» en Almagro Gorbea, Martín (ed.), *op. cit.*, 2001, pp. 169-176 (pp. 175-176).

68. Juan y Santacilia, Jorge y Ulloa y de la Torre-Giralt, Antonio de, *Relación histórica del viage a la América meridional* (4 vols.), Madrid, 1748, iv, apéndice titulado «Resumen histórico del origen, y succession de los Incas, y demás soberanos del Perú, con noticias de los sucessos más notables en el reynado de cada uno», pp. i-clxxxiv (p. clxxix).

La visualidad del poder: del artista político al micropolítico

Anna María Guasch
Universidad de Barcelona

Empezaré esta ponencia que voy a centrar en el paso del artista político al post-político desde los años setenta hasta la actualidad con una obviedad que no sólo atañe a la franja cronológica de lo contemporáneo, sino a casi a todos los momentos de la historia del arte: la de que el artista, incluso en los más acusados episodios de «autonomía del arte», es un ser social, un individuo político tanto si está sujeto a un régimen totalitario o autoritario como si es un ciudadano de una estructura democrática, un individuo que ejerce una particular negociación entre arte y resistencia de tal modo que la dimensión psicológica del artista, aquella que explica la creación y la elección de unos determinados valores estéticos, no se entendería sin la relación «umbilical» que determina su lugar social.

Desde este punto de vista, como sostiene Boris Groys[1] podemos afirmar claramente que no existe ni la estética pura, ni el arte inmanente, ni un sistema de valor autónomo que pueda regular el mundo del arte en su totalidad. También desde este punto de vista, es una falacia pensar en el artista como un ser ideal encerrado en su torre de marfil: el artista siempre ha sido un sujeto integrado al grupo, necesario e igual al resto de los miembros del cuerpo social: en cierta manera, un sujeto participativo, algunos hablan incluso de un «artesano social».[2] Como sostiene el teórico francés Paul Ardenne, «lejos de constituir una llamada a la

1. Groys, Boris, *Art Power*, Londres y Cambridge, MA., The MIT Press, 2008, p. 13.
2. Ardenne, Paul, *L'art en son moment politique. Écrits de circonstance*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1999, p. 23.

diferencia, a la crítica o a la expresión psicológica, su obra puede considerarse a la vez un momento de adhesión a la cultura de grupo, una celebración de su estética específica y de su estado simbólico».[3]

Por supuesto que también existen artistas refractarios al sistema social, pero lo que nos interesa es trazar una genealogía de este «artesano social» en el paso de la modernidad a la posmodernidad, es decir, en el paso de la política de alta intensidad, la macropolítica propia de las macronarrativas de la modernidad, a la política de media y baja intensidad, más cercana al concepto de micropolítica y a lo molecular que apuesta claramente por las nociones de activismo, resistencia y táctica frente a las de estrategia. Una táctica, al decir de Michel de Certeau, transversal que no obedece a la ley del lugar ni está definida por el lugar, al ser precisamente esta carencia de lugar propio lo que permite la movilidad. Como sostiene de Certeau, la táctica opera golpe a golpe. Aprovecha las ocasiones y depende de ellas dado que no cuenta con una base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas, a la vez que exige mayor capacidad de adaptación a los azares del tiempo. La táctica caza furtivamente, crea sorpresas. Está allá donde no se le espera. Es astuta. Y mientras la estrategia se halla definida por el postulado de un poder como precondición, la táctica se encuentra determinada por la ausencia de poder.[4]

Es bajo este marco teórico donde hay que entender una serie de prácticas artísticas que poco tienen que ver con los movimientos revolucionarios modernos que piensan que el arte solo puede hallarse en un estado de lucha permanente, conflicto y guerra como ocurre con el arte de la Unión Soviética, de los Estados Socialistas, al arte auspiciado por las fuerzas nazistas y fascistas. O también ejemplos más contemporáneos que funcionan en el contexto del movimiento internacional anti-globalización, un arte que toma la forma de propaganda política y que sustenta su poder de representación en un lenguaje figurativo (lo que se conoce como «realismo social») y que, como sostiene Boris Groys,[5] más que reducirse a la representación del poder, participa en la lucha del poder que lo interpreta como la única forma en la que el verdadero equilibrio de poder se manifiesta como la otra cara de la moneda del régimen del arte como mercancía.

Y en todos los casos se trata de prácticas basadas como sostiene Hal Foster[6] en un «modelo presentacional» de arte político que difícilmente pueden ser calificadas de «vanguardistas» y que, enclaustradas en su código retórico, se limitan a reproducir representaciones

3. Ardenne, *op. cit.*, 1999, p. 23.
4. De Certeau, Michel, «De las prácticas cotidianas de oposición», en Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jesús y Expósito, Marcelo (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001, p. 401.
5. Groys, *op. cit.*, 2008, pp. 4-5.
6. Foster, Hal, «Recodificaciones: Hacia una noción de lo político», en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito (eds.), *op. cit.*, 2001, pp. 100-111.

ideológicas, en la mayoría de los casos vinculadas al poder de la imagen (iconofilia). Porque está claro, como desde otro punto de vista sostiene Groys[7] que el poder de una ideología, siempre basada en una cierta «visión» o en una cierta imagen de futuro (paraíso, sociedad comunista o una revolución permanente) es, en último término, el poder de la visión.

Por el contrario, desde finales de los años setenta del siglo XX, un periodo que coincide con el debilitamiento del espacio fuerte y dogmático de la modernidad y de sus grandes narrativas, el marxismo y la ideología, se empieza a constatar un debilitamiento («el pensamiento débil» de Gianni Vattimo[8] como uno de los grandes inspiradores de este «rite du pasaje» de la modernidad a la posmodernidad) de lo que habían sido los dos grandes pilares del artista político de la modernidad, la ideología y el realismo social, debilitamiento sustentado por algunos textos fundamentales como el de Walter Benjamin, *El autor como productor*, de 1934 y el de Guy Debord de 1956, *La sociedad del espectáculo.* Lo cual da lugar a una serie de prácticas que frente a los efectos de la sociedad del espectáculo y sus consecuencias perversas en el mundo del arte: sus estructuras económicas, corporativas, raciales, éticas, de género frente a las políticas culturales de cada Estado-Nación, a las diferentes guerras globales, reaccionan con una crítica oblicua, fragmentaria e indirecta, que nos habla de la nueva competencia del artista, frente al intelectual, al periodista, al sociólogo o al politólogo.

El poder corporativo: Hans Haacke

Uno de los primeros lugares de visualización bajo las nuevas condiciones de secularización y des-ideologización, incluso de iconoclastia, que desmienten la «ideología de la atemporalidad» del arte a través de un análisis simbólico de ciertas estructuras de poder (censura, mecenazgo, corporativismo cultural) es el que protagoniza el artista alemán afincado en Estados Unidos, Hans Haacke (1936) que ya desde los años sesenta se desvinculó de la tautología conceptual que había alimentado obras como *Condensation Cube* (1963-64) para incorporar un análisis crítico del mundo del arte y de sus condiciones de producción artística a partir de una serie de reflexiones sociológicas que inciden en las formas de dominación que se ejercen en el mundo del arte a través de la censura y del fenómeno del mecenazgo. Como sostiene Pierre Bourdieu en *El arte y el poder. Intercambio libre*, Hans Haacke posee un ojo considerable para ver las formas particulares de dominación que se ejercen en el mundo del arte y a las cuales, paradójicamente, los escritores e incluso los artistas son poco sensibles.[9]

7. GROYS, *op. cit.*, 2008, p. 8.
8. VATTIMO, GIANNI, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2000.
9. BOURDIEU, PIERRE y HAACKE, HANS, *L'art i el poder. Intercanvi lliure*, Barcelona, Ediciones de 1984, 2004, p. 13.

El poder y la censura

Como sostiene Manuel Borja Villel, a algunos directores de museo (el museo es uno de los objetivos claves del artista), pero también a los mecenas, a los coleccionistas y a los galeristas les inquieta que un artista como Haacke, una especie de Michael Moore de la cultura cuyo cometido sería la denuncia del sistema, pretenda diseccionar los entresijos de la «institución arte».[10]

La obra *Hemlsboro Country* (1990), tal como afirma Haacke en el mencionado diálogo con Bourdieu,[11] recuerda, bajo su «apariencia pop» (esta apropiación de un objeto de la sociedad consumista como es la cajetilla de un paquete de tabaco Marlboro), que los productos artísticos no son únicamente mercancías o un medio para hacerse un nombre o una reputación como se creía en los años ochenta, sino que representan un poder simbólico, un poder al servicio de la dominación o de la emancipación y, por tanto, una apuesta ideológica con repercusiones importantes en la vida cotidiana.

El protagonista invisible de esta obra, el senador Jesse Helms (1973-1996), senador Republicano de Carolina de Norte en el período comprendido entre 1973 y 2001, defensor de las tendencias totalitarias de derechas, hostil a los sindicatos y a otras organizaciones de trabajadores , como también a las mujeres y a los homosexuales que reivindicaban sus derechos legítimos, feroz opositor del aborto y de cualquier forma de educación sexual, y exaltador de los sentimientos racistas de sus electores blancos, fue la cabeza visible de dos de los mayores casos de censura artística que se han dado en la historia reciente del arte en Estados Unidos. El primero de ellos en forma de «expediente de censura» contra la organización National Endowment for the Arts (NEA) que con sus fondos públicos había subvencionado al artista Andrés Serrano, autor de la «obra blasfema y sacrílega» *Piss Crist* una fotografía en la que se ve a un Cristo sumergido en un recipiente de orina humana. El segundo, y más conocido, es en el que Helms dirige sus dardos contra el fotógrafo Robert Mappelthorpe (1946-1989) con motivo de su exposición retrospectiva a los pocos meses de su muerte de Sida en la Corcoran Gallery de Washington, apoyada también con fondos del NEA, por el hecho de mostrar fotos «sexualmente sugestivas» que incitaban a la pornografía y elogiaban la homosexualidad y sobretodo el «homoerotismo» (amor y deseo entre personas del mismo sexo), una manifestación más declaradamente explicita que pornográfica. Como resultado, la exposición retrospectiva de Mapplethorpe fue anulada. Y además el Congreso adoptó una ley, propuesta por Helms, que prohibía al NEA patrocinar obras de arte que pudiesen ser consideradas obscenas e incluir representaciones de sadomasoquismo, erotismo homosexual y explotación sexual de niños.

10. Borja Villel, Manuel, *Hans Haccke: castillos en el aire,* Madrid, Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 17.
11. Bourdieu y Haacke, *op. cit.*, 2004, p. 13.

Volviendo a la obra de Haacke, por lo que respecta a la configuración formal de la misma, podemos afirmar que tanto el *ready made* como el *pop art* inspiran el «mimetismo» con el que el artista disfraza y camufla las fórmulas y los contextos escogidos al exponer la relación entre Philip Morris que siempre colaboró económicamente con las campañas electorales del senador Jesse Helmes y que enviaba gratuitamente por correo ejemplares de *The Bills of Rights* (la declaración de los derechos) con los logos de la marca de cigarrillos de la cual era el presidente, la Marlboro.

El poder y el mecenazgo

Hans Haacke, en otro grupo de obras, evoca el fenómeno del mecenazgo, de cómo cada día abundan las sociedades de relaciones públicas que ayudan a las empresas a colocar de la mejor manera posible sus inversiones simbólicas y que suministran sus servicios en contacto con el mundo del arte y de la ciencia. Como sostiene el artista en su entrevista con Bourdieu: «Invocando el nombre de mecenas, las empresas se rodean de un aura de altruismo. El término

Fig. 1. Haacke, *Der Pralinenmeister (El maestro chocolatero)*, 1981

americano *sponsoring* explica mejor que el de mecenazgo que en realidad hay un intercambio de bienes. Bienes financieros por parte del patrocinador, bienes simbólicos por parte del patrocinado».[12] Una fundación que hace donaciones acumula capital simbólico de agradecimiento, de tal modo que la «buena» imagen que se ha asegurado en este procedimiento (y que a menudo se evalúa en dólares con el encabezamiento *good will* en los balances de las empresas) le produce beneficios indirectos y le permite, por ejemplo, disimular determinadas acciones.

En *Der Pralinenmeister, El maestro chocolatero* (1981) [fig. 1] Haacke analiza la forma en la que Peter Ludwig, coleccionista de arte y fabricante de chocolate alemán , empleó el capital cultural acumulado gracias a su actividad filantrópica y artística para acceder a nuevos mercados y ennegrecer así sus beneficios. A través 14 paneles organizados en dípticos con textos e imágenes, Haacke construye la crónica paralela del desarrollo de la colección de Ludwig y de sus maquinaciones empresariales. En los paneles se van mezclando información textual sobre el día a día de los trabajadores de la fábrica, mujeres inmigrantes mal pagadas junto con las campañas publicitarias de Margaret en 1979, 1983 y 1987, así como diversos aspectos de la actividad de Ludwig como mecenas. Y en todos ellos se confronta la figura del empresario el empresario con fama de ser un calculador extremadamente frío (pedía a los trabajadores de sus factorías alemanas jornadas semanales con aumento de dos horas, reducción de los días de vacaciones, eliminación de la paga extra) con su imagen de mecenas generoso y amante del arte y detallaba su habilísima táctica de asumir influencia, prestigio y poder. En definitiva lo que planteaba Haacke es que una colección de arte puede ayudar a su propietario no sólo a desprenderse de los elementos menos agradables de su negocio, sino a crear una cortina de humo para distintas maniobras culturales y políticas.[13]

Fig. 2. Haacke, *Manet-PROJECT 74,* 1974

12. Bourdieu y Haacke, *op. cit.*, 2004, p. 24.
13. Grasskamp, Walter, *Hans Haacke*, Londres, Phaidon, 2004, p. 61.

Con parecidos propósitos acometió una nueva obra, *Manet-PROJECT 74* (1974) [fig. 2] en la que junto a una reproducción fotográfica del cuadro de Manet, *Manojo de espárragos* (1880), el artista presenta diez paneles acerca del turbulento destino de esta pintura, que pasó por las manos de distintos propietarios antes de ser adquirida por el Wallraf-Richardt Museum de Colonia. Paneles que informan de la posición económica y social de los antiguos propietarios –algunos funcionarios nazis, otros judíos– y del precio pagado por ella y que sugieren que la manera en que una obra es recibida (ventas, compras, herencias), su *afterlife* y los cambios en su interpretación, constituyen un tema válido para la historia del arte. Lo cual cuestiona también la idea del arte como algo autónomo y atemporal.

Fig. 3. *Taking Stock. Unfinished, (Comprando acciones o mercancía. Inacabado),* 1984, óleo sobre tela

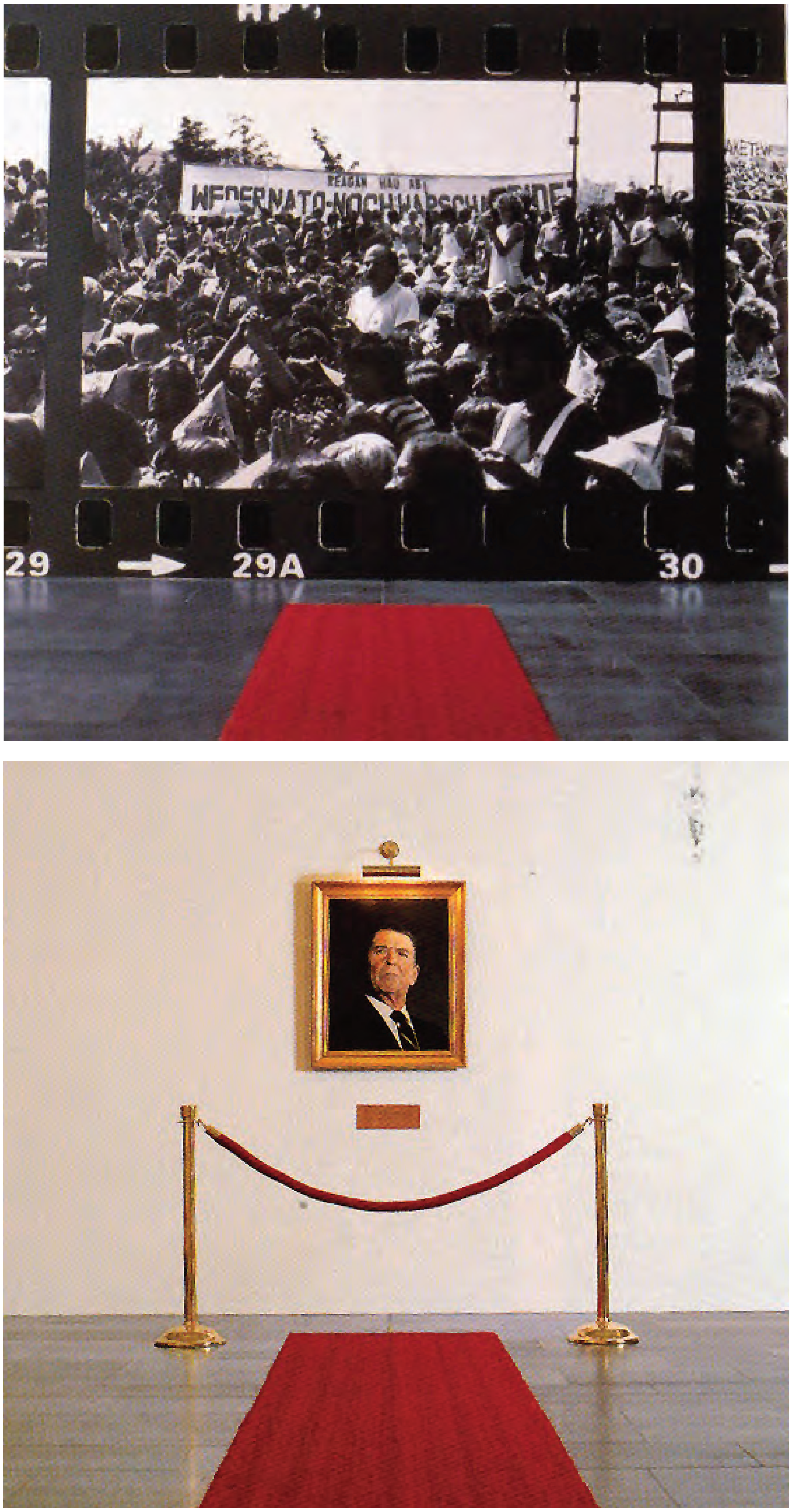
Otro de los mecenas objeto del estudio crítico y sociológico de Haacke fue el coleccionista británico Charles Saachti en la obra *Taking Stock. Unfinished* (1984, *Comprando acciones o mercancía.* Inacabado, óleo sobre tela) [fig. 3] concebida desde una triple parodia: contra la pintura de caballete en clara alusión a los marcos victorianos que recuerdan las pinturas de Frederick Leighton y de Burne-Jones en la Tate, contra la figura de la primer ministro conservadora Margaret Thatcher y contra a la faceta de los coleccionistas de los hermanos Saachti que atesoraron una inmensa colección de arte contemporáneo y consiguieron ser patronos de numerosas instituciones artísticas británicas como la Tate, gracias a la fortuna que derivó de las campañas publicitarias por las que Margaret Thatcher accedió al poder en 1979, 1983 y 1987. Como sostuvo el artista: «Pensé que debía colocar a la Tatcher en el mundo que le representaba. Ella promovió valores victorianos, políticas conservadoras del siglo XIX a finales del siglo XX». Y como sostiene el artista: «los Saatchi son también victorianos. Ellos representan los jóvenes burgueses emprendedores del siglo XIX sin raíces aristocráticas».[14]

La asociación de la pintura a los valores neoconservadores de principios de los años ochenta se visibiliza en la obra *Oelgemaelde. Hommage a Marcel Broodthaers* (*Pintura al óleo. Homenaje a Marcel Broodhtaers,* 1982) [fig. 4a y 4b], un comentario irónico a la importancia que empezaba a adoptar la pintura a principios de los años ochenta tras haber ocupado una posición marginal en el arte de los años setenta. En la confrontación de un retrato de Ronald Reagan pintado a mano y representado irónicamente y de una manera museística y la fotografía de gran formato de la mayor manifestación en Alemania después de la II Guerra Mundial organizada en Bonn contra los proyectos de rearmamento de Reagan, Haacke contrasta dos rostros de poder: el del resurgimiento de la pintura en una situación mundial reaccionaria que él cuestiona y desmitifica y el del cuestionado proyecto político conservador de Ronald Reagan.

El poder y las instituciones culturales: Muntadas

Al igual que ocurre con Hans Haacke, también Antoni Muntadas se vale de su trabajo para socavar el poder latente en las instituciones culturales y para ello se sirve de las entrevistas, los estudios estadísticos, así como de distintas metodologías derivadas de las ciencias sociales. Tal como afirma Daina Augaitis[15] Muntadas se situaría en la posición de *outsider* abierto pero informado, un *outsider* que estudia sensaciones, gestos, recuerdos, percepciones, interacciones y representaciones a través de la observación de individuos, lugares, hechos y objetos.

14. HAACKE, HANS, *Obra social,* Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1995.
15. AUGAITIS, DAINA, «Muntadas: Entre», en Muntadas: Entre/Between, en *Muntadas: Entre/Between,* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012 p. 11.



Figs. 4a y 4b. *Oelgemaelde. Hommage a Marcel Broodthaers*, 1982, (*Pintura al óleo. Homenaje a Marcel Broodhtaers*)

Fig. 5. Muntadas, *The Board Room*, video-instalación, 1987

Una de las obras esenciales en las que desde una posición de «subjetividad crítica» el artista plantea incisivos análisis de «poder», especialmente del que se esconde detrás de la política, la economía y la religión es *The Board Room* (1987) [fig. 5], una vídeo-instalación que recrea la tipología institucional y corporativa de una sala de juntas: un espacio de toma de decisiones y de poder, un ambiente misterioso, ritual y secreto con una mesa en el centro en torno a la cual se congregan 13 sillas dispuestas a modo de una simbólica *Última Cena* y de cuyas paredes cuelgan los retratos de trece personalidades del mundo religioso, televisivo y político como los evangelistas Pat Robertson y Jerry Falwell, de gran audiencia entre los telespectadores americanos.

En la boca de estos líderes destaca un monitor que reproduce fragmentos de sus respectivas soflamas creando un auténtico rumor superpuesto, interrumpido a intervalos por la aparición de palabras como futuro, recursos, dinero y poder. Tal como afirma Brian Wallis, *The Board Room* funciona como una investigación sobre la construcción cultural de la iconografía religiosa y de cómo el control sobre el lenguaje de fe y esperanza se transforma en un medio activo para el poder económico y político. En este sentido, la arquitectura es un sistema de representación efectivo y dramático.[16]

16. Wallis, Brian, «Arquitectura renacida: *The Board Room* de Muntadas», en *Muntadas: Entre/Between*, *op. cit.*, 2012, p. 116.

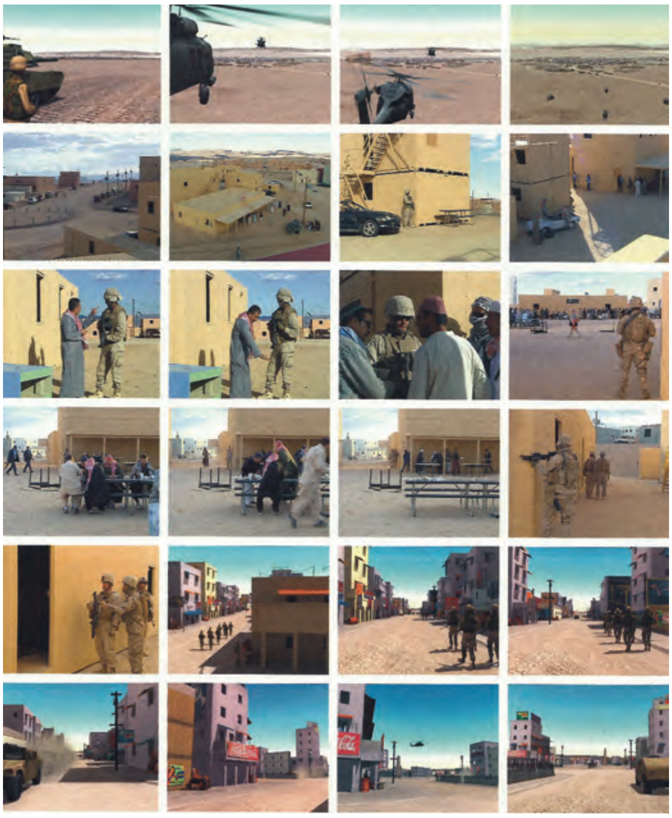
Poder y media. Harun Farocki

En este diálogo con las estructuras de poder habría que destacar otro grupo de creadores que se sirven de las imágenes del fotoperiodismo para crear contra-imágenes o imágenes antagónicas con las que desarticular la supuesta objetividad del documental, imágenes que deben ser leídas como aproximaciones analíticas y críticas de las grandes guerras globales, como la guerra del Irak y la de Afganistán junto a otras crisis globales generadas a raíz de la caída de las torres gemelas de 2001.

Con estos artistas, los nuevos cronistas de las guerras globales, es como si volviéramos a las retóricas representacionales del arte político bajo los regímenes del realismo socialista, pero aquí el modelo a revisar no es tanto la representación del horror, ni la crónica, ni la mímesis de la realidad sino la apropiación de unas estrategias de documentación y fotoperiodismo para contrarrestar los poderes anestésicos de la sociedad del espectáculo, la amnesia de los políticos o incluso el marketing de la memoria. Todo ello en sintonía con el término «marco», tal como fue acuñado por Judith Butler en su trabajo *Frames of War: When is Life Grievable?*[17] Butler observa el uso tecnológico y la circulación de las imágenes y términos que prevalecen en épocas de guerra como una forma de interpretación biopolítica violenta que distingue entre vida como vida y vida como un objetivo e instrumento de acciones militares, entre gente y poblaciones aquejados por diversas situaciones. Para Butler, el «marco» (la ventana renacentista) no mostraría la realidad, sino que participaría activamente en la estrategia de contener, seleccionar y producir lo que cuenta como realidad. Y es así donde entraría la práctica estética. Y donde los «marcos» se convierten en fluidos y sin límites y restauran algo a la esfera pública más allá de los límites impuestos por el aparato del estado.

Así, frente a las imágenes de guerra que difunden los medios de comunicación, los artistas optarían por revisualizar estas imágenes, remapearlas y, tal como apunta Georges Didi-Huberman,[18] restaurarlas a su propietario real: es decir, el público, los ciudadanos. Este acto de restauración precisamente lo que el cineasta Harun Farocki hace cuando en sus filmes e instalaciones muestra colecciones de imágenes que originariamente no estaban concebidas para ser hechas publicas y las restituye no sin ciertos componentes transgresivos. El «regalo» de imágenes que nos hace Farocki tiene además algo que ver, siguiendo a G. Didi-Huberman, con lo que Giorgio Agamben llama «profanación».[19] En efecto Farocki, lejos de restar mudo frente a las imágenes que combina en forma de montaje en sus filmes e instalaciones, muestra un profundo respeto a ellas, un respeto que debería ser entendido como una profanación en el preciso aspecto que Agamben le confiere: «Y si consagrar es el término que según la antigua

17. BUTLER, JUDITH, *Frames of War: When is Life Grievable?,* Londres, Verso, 2010.
18. DIDI-HUBERMAN, GEORGES, «Returning an Image», en *Image Counter Image,* Colonia, Walther König, 2012, p. 75.
19. AGAMBEN, GIORGIO, *Profanaciones,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.



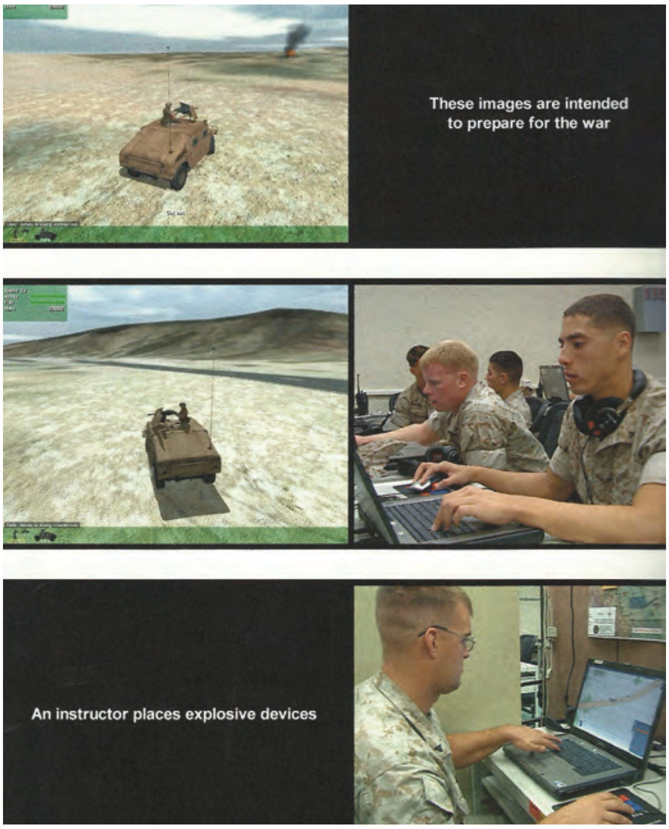


Fig. 6a y 6b. Farocki, *Serious Games*, 2009-2010

ley romana indicaba la eliminación de cosas de la ley de la esfera humana, profanar significa, al contrario, devolverlas al libre uso de los hombres.[20]

Y es en este sentido que la profanación –tal como se puede ver en las imágenes que el artista combina a modo de *collage*– es el toque que desencanta y devuelve aquello que lo sagrado había separado y petrificado.[21] Es desde este punto de vista, y siguiendo a Agamben y a Didi-Huberman que Farocki «profana» las estrategias visuales del comercio internacional o de la actual industria militar. Así en *Serious Games* (2009-2010) [figs. 6a y 6b], cuatro video instalaciones que documentan métodos de entrenamiento en las bases militares de Estados Unidos, Farocki yuxtapone imágenes rodadas por él mismo en California, junto con decencias de imágenes simuladas por ordenador usadas para el entretenimientos. Y ello para cuestionar las imágenes que nos llegan a través de la prensa y de los media: ¿controlamos nuestras máquinas o ellas nos controlan?

Poder, memoria y testimonio: Alfredo Jaar

Otro prototipo de artista político es el que, situándose en abierto debate entre memoria e historia asume el papel de «memorialista», lo cual nos llevará a formularnos una serie de cuestiones: ¿a qué se debe esa obsesión por la memoria, tanto la memoria instintiva-la *Mnemé* o *Anánmesis* como la memoria como consignación, almacenamiento (*hypomnema*), tanto la memoria personal pero sobretodo la colectiva, cultura? ¿Por qué la memoria se ha convertido en una lengua franca entre numerosas prácticas artísticas contemporáneas? Hablaríamos, como sostiene Andreas Huyssen, de una hipertrofia de la memoria en unos tiempos marcados por los pretéritos perfectos (en las antípodas de los futuros presentes de la alta modernidad), una hipertrofia que se inició en los años sesenta con los movimientos de post-colonialismo y descolonización y que se afianzó en los años ochenta en Europa y Estados Unidos gracias al debate cada vez más amplio sobre el Holocausto y el SHOAH.[22]

Un debate que no cesó en los años noventa en parte por una cierta contaminación y desplazamiento de los discursos del Holocausto reavivado por las experiencias traumáticas de los genocidios de Ruanda, Bosnia y Kosovo y por las nuevas situaciones políticas de los países de la Europa del Este y de la ex Unión Soviética, hasta los regímenes postdictatoriales de América Latina. Experiencias que han conformado un nuevo prototipo de artista político que se relaciona con el poder a través de la historia y sobretodo de la memoria, una memoria entendida como algo vivo, como un fenómeno emotivo y mágico, como algo dirigido hacia lo concreto (en espacio, gesto, imagen y objeto), casi en las antípodas del concepto de historia,

20. AGAMBEN, *op. cit.*, 2005, p. 73.
21. AGAMBEN, *op. cit.*, 2005, p. 74.
22. HUYSSEN, ANDREAS, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002.

entendiendo por historia un fenómeno del pasado, algo más intelectual con vocación universalista y únicamente vinculado con continuidades temporales. Este es el caso de Alfredo Jaar (1956), artista chileno instalado en Nueva York que está fuertemente influido por la obra del dramaturgo y poeta Bertolt Brecht en relación a la verdad y a uno de sus textos *Las cinco dificultades para escribir la verdad* (1934).[23] Según Brecht para revelar la verdad uno debe reunir las siguientes aptitudes: 1. El valor de escribir la verdad; 2. La perspectiva de reconocer la verdad; 3. El arte de hacer la verdad manejable como un arma; 4. El criterio para escoger; 5. La astucia para difundir la verdad ampliamente.

En obras de la serie *Rwanda Project* (1994-2008) Jaar se sirve de la fotografía como generadora de verdad: de ahí esos centenares de ojos de una mujer que contempla en *Los ojos de Gutete Emerita* (1996), el asesinato de su marido y sus dos hijos: una historia de las miles que Jaar se encontró en su viaje a Ruada que se repiten en una gran mesa de luz con un millón de dispositivas de una única imagen de los ojos de Gutete. Imágenes con las que Jaar no sólo se lamenta de diversas escenas de atrocidad sino que se plantea preguntas como: ¿cómo representar (sin denunciar aunque denunciando) la tragedia de la explotación? ¿Cómo hacer frente y transformar las convencionalizadas imágenes de brutalidad divulgadas por los medios de masas? ¿Cómo transferir adecuadamente la enormidad y el peso de la injusticia y de los asesinatos en masa?[24]

Esta misma relación ambivalente con la imagen «periodística» y la imaginación creadora se repite, desde otro punto de vista, en obras más recientes de Alfredo Jaar en las que se sirve de las imágenes del fotoperiodismo para precisamente crear contra-imágenes o imágenes antagónicas con las que desarticular la objetividad del documental aunque sin renunciar a la verdad. Y ello en relación directa con los grandes problemas o guerras globales, como las guerras de Irak y de Afganistán, siempre con imágenes que deben ser leídas como aproximaciones analíticas y críticas de esta permanente y ubicua cultura de la guerra generada a raíz del fin de la Guerra Fría y de los ataques del 12 de setiembre de 2001.[25]

En uno de los más recientes trabajos, *May 1, 2011* (2012), el artista se sirve de una fotografía oficial de la Casa Blanca, una imagen visiblemente retocada para disfrazar cierta información antes de ser diseminada. Todos conocen el hecho: la ejecución por televisión en vivo de Bin Laden por cámaras físicamente colocadas en los miembros de las fuerzas especiales que condujeron la misión a la habitación de Casa Blanca donde se alojaba Obama y su equipo. Ninguna huella del cuerpo de Bin Laden y ninguna imagen de él fue mostrada a los media.

En la instalación de A. Jaar, siguiendo un recurso utilizado en obras anteriores como *Lamento de las Imágenes* (2002) o *El sonido del Silencio* (2005) [fig. 7] en las que profundiza los efec-

23. Brenh, Bertolt, *Las cinco dificultades para escribir la verdad*, 1934.
24. Haug, Steffen, «Ruanda», en *Alfredo Jaar, The way is it. An Aesthetics of Resistance*, Berlín, NGBK, 2012, p. 301.
25. Holert, Tom, «Visual Antagonisms and a Critique of the Frame», en *Image Counter Image,*, *op. cit.*, 2012, p. 31.

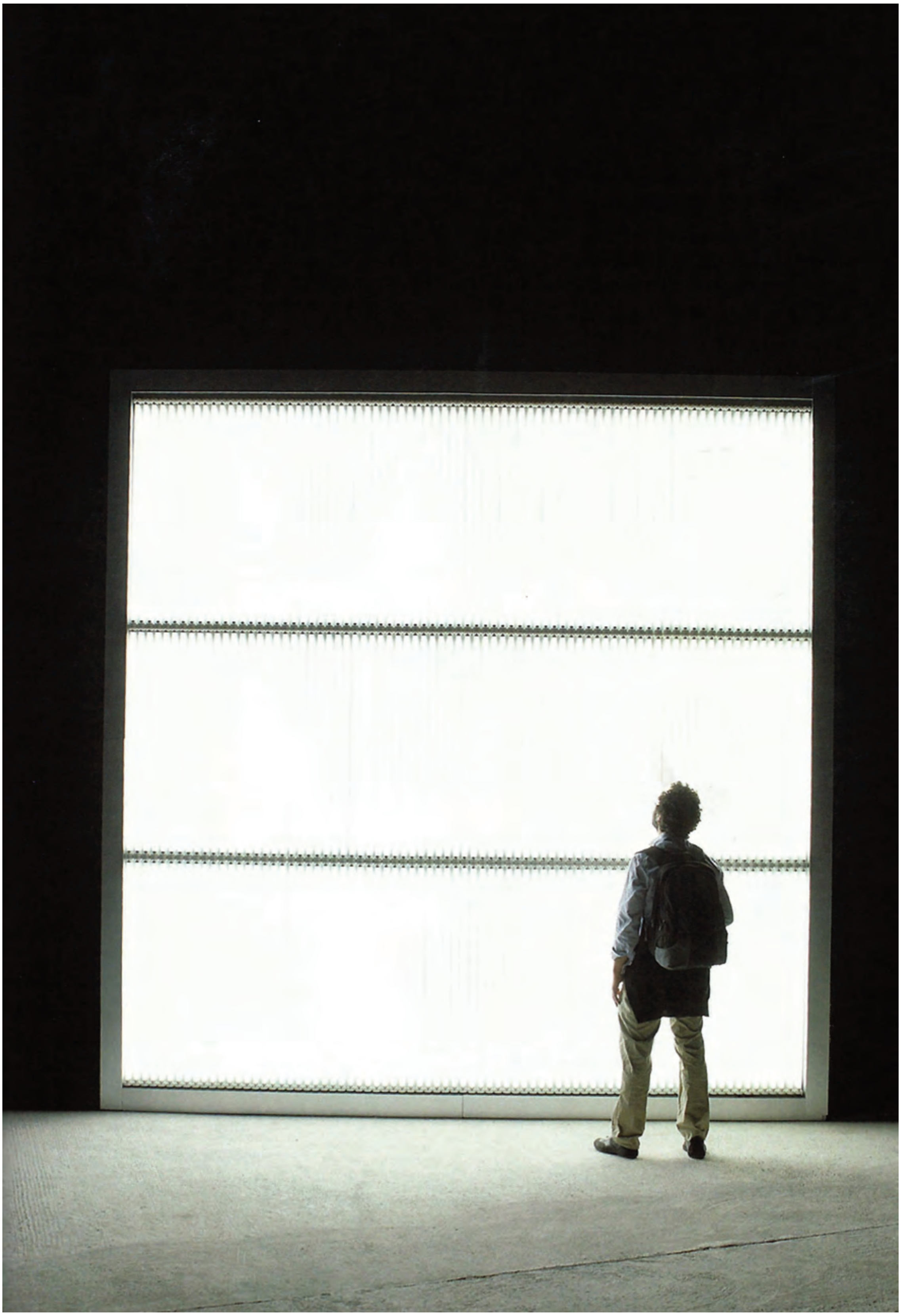


Fig. 7. Alfredo Jaar, *El sonido del Silencio,* 2005

Índice

tos de la fuerza evocadora de las imágenes ausentes apelando una mayor identificación y compromiso por parte del espectador también parte de dos marcos con sus correspondientes textos. El marco del grupo de políticos de la Casa Blanca es visible. La segunda pantalla está vacía, blanca simbólicamente y representa la imagen ausente o la nunca autorizada imagen del acto que supuestamente fue real. La no-imagen ocupa el lugar de la pantalla invisible sobre la cual se puede potencialmente proyectar toda imaginería. La cartela a la derecha de la foto de la Casa Blanca identifica los rostros políticos presentes mientras que en la de la izquierda no hay nadie que identificar.

El trabajo de Jaar representa una profunda desconfianza de la representación pictórica y de la presentación política de las imágenes y, siguiendo de nuevo a Judith Butler en su *Frames of War: When is Life Grievable?*[26] contribuiría a crear un «marco» a una de las imágenes más mediáticas de los últimos tiempos. Los marcos son selectivos: ellos suprimen, hacen irreal, deshumanizan y deslegitimizan cualquier cosa que «no deba estar en la imagen». Pero de la misma manera que suprimen y entresacan, un potencial de resistencia se acumula en el vasto número de imágenes reprimidas, excluidas (como la de Bin Laden) que pueden dañar la «imagen oficial». Las técnicas de mistificación y normalización pueden entonces por su parte instigar contra-movimientos visuales y posiblemente, una manera de preservar nuestros sentidos y percepciones en la línea de lo apuntado por Jacques Rancière en su texto *La El reparto de lo sensible. Estética y política* (2000),[27] un texto en el que éste expone su particular reflexión sobre estética y política: la de que ningún radicalismo en arte y su capacidad para transformar las condiciones de vida colectiva puede renunciar a la estética, o mejor, a la utopía estética, y que sirve, creo, como perfecto colofón para estos trabajos analizados someramente en esta presentación.

26. Butler, *op. cit.,* 2011.
27. Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible: Estética y política,* Santiago de Chile, Arces, 2009.

La Junta de Iconografía Nacional (1876-1961) y el retrato del poder

Inmaculada Rodríguez Moya
Universitat Jaume I. Grupo iha

La moda de los museos de retratos

El 4 de marzo de 1856 el 5º Earl Stanhope, Philip Henry Stanhope, hizo una proposición a la Casa de los Lores del Parlamento inglés en la que abogaba por el establecimiento de una Galería de Retratos Nacional, en inglés: la *National Portrait Gallery*.[1] Para convencerles recurrió a la vieja competencia entre Francia e Inglaterra, e hizo ver a los Lores que era inconcebible que los franceses hicieran honor a los hombres ilustres de su historia en una pequeña galería dedicada exclusivamente a sus retratos en el Palacio de Versalles, y los ingleses no dispusiesen de una galería semejante. Pero Stanhope no se conformaba con imitar a los franceses, sino que pretendía superarles conformando un museo aún más amplio de hombres ilustres de la historia inglesa. Tres meses después el Parlamento aprobaba la creación de la *British Historical Portrait Gallery*. Pretendía recoger aquellos retratos existentes en edificios oficiales, colegios universitarios, palacios episcopales y residencias privadas, y reunirlos en un museo. El criterio de selección sería su autenticidad y la celebridad de la persona representada, sin tener en cuenta la calidad artística de la obra. Acompañaban a Stanhope en la labor de esta especie de primitiva junta (*Trustee*) que se formó, personajes pertenecientes a la élite política, inte-

1. Sigo para la historia de la National Portrait Gallery a Saumarez Smith, Charles, *The National Portrait Gallery*, London, National Portrait Gallery Publications, 2000, pp. 9-26.

lectual y cultural inglesa del periodo: de la talla del Marqués de Lansdowne, Lord Elcho, Benjamin Disraeli, Lord Macaulay, Sir Francis Palgrave, Sir Charles Easlake, William Carpenter, y Thomas Carlyle, entre otros. Es decir, un conjunto de historiadores, aristócratas poseedores de colecciones familiares, escritores y especialmente biógrafos, aunque también un par de hombres de negocios y un par de colaboradores *ex officio*, provenientes de las Academias. Sus retratos se muestran honoríficamente en medallones sobre la puerta principal del actual edificio del museo en Londres.

El ambiente académico europeo de la segunda mitad del siglo XIX propiciaba la revalorización del retrato pero, como hemos visto, más en su vertiente de documento histórico que como obra artística de valor estético. Así por ejemplo, el propio Carlyle destacaba la importancia de los retratos para sus estudios históricos, especialmente cuando se aproximaba a un personaje, pues esto le permitía contemplar aspectos desde otros ojos que no fueran los suyos. Un retrato le decía más que media docena de biografías del personaje, pues para él la efigie era como una luz, que ofrecía una visión más humana: «the Portrait was a small lighted *candle* by which the Biographies could for the first time be *read*, and some human interpretation be made of them».[2] Carlyle incluso pensaba que los museos de Este género estaban por encima de cualquier otro tipo de museo o colección. De hecho, los criterios de selección de los retratos para la conformación del museo británico fueron tan históricos y conmemorativos, que no se tuvieron en cuenta ni la facción política a la que hubiese pertenecido el personaje, ni los errores o faltas cometidas contra la nación, siempre y cuando ilustrasen la historia nacional civil, eclesiástica o literaria. Tampoco se contemplaron inicialmente los retratos de personas vivas o que hubiesen muerto menos de diez años atrás, excepto si se trataba de un soberano o de su consorte. La National Portrait Gallery esperaba confeccionar su colección básicamente a partir de donaciones. Las adquisiciones fueron difíciles en los primeros tiempos, dado el escaso presupuesto con el que se contó. De igual modo, los locales que sucesivamente ocupó provinieron casi todos ellos de donaciones privadas o de espacios estatales compartidos: desde el local en Great George Street (Westminster), a South Kensington, Benthnal Green y finalmente en St. Martin's Place, al norte de la *National Gallery*. En esta última y definitiva ubicación, el museo se convirtió, a pesar de la buena voluntad de sus primeros directores, en un típico museo-almacén. Hasta que dos grandes directores lo revolucionaron y convirtieron en el prestigioso y magnífico museo que es hoy: Sir Roy Strong, a partir de 1967 y John Hayes, a partir de 1974. Si bien, la National Portrait Gallery de Londres no fue la primera de este género, pues en 1822 se había fundado la National Portrait Gallery del Castillo de Gripsholm en Suecia, el ejemplo de la galería británica fue seguido años después por ciudades que abrieron sus propias galerías nacionales de retratos, como Edimburgo en 1889 –entusiásticamente promovida por el propio Carlyle–, Washington en 1968 y Canberra, abierta en 1990 pero en base a un proyecto ya centenario.

2. Citado en SAUMAREZ, *op. cit.*, p. 12.

El museo iconográfico nacional y la primera junta (1876-1906)

Siguiendo la corriente internacional, durante la segunda mitad del siglo XIX se fundan en España muchos de los museos activos aún hoy en día. Fruto de diversas circunstancias políticas, económicas y sociales del periodo, pero especialmente de los avances en la reflexión científica sobre la Historia y del auge de los nacionalismos, surgieron a lo largo y ancho de toda España numerosos museos provinciales de Bellas Artes y museos especializados. Estas pinacotecas decimonónicas se instituyeron en su concepción como instrumentos dirigidos a promover la educación cívica, aunque dadas sus características acabaron siéndolo solo de una elite cultural, política y económica. Pero lo interesante es que con esta concepción educativa original acabaron participando en las políticas de instrucción pública estatal que pretendían homogenizar la educación de todos los ciudadanos. Una formación basada, como era preceptivo entonces, en el modelo de transmisión de unos conocimientos específicos que detentaban solo un grupo de eruditos y especialistas, quienes se imponían la obligación de difundirlos al gran público. La vinculación, por tanto, entre museo y escuela en este periodo es fundamental, porque el museo se convierte en una extensión de la educación reglada y en parte de la formación básica del ciudadano.[3]

Este tipo de museo decimonónico nace además como responsabilidad exclusiva del Estado, que se concebía a sí mismo como garante absoluto de la conservación de unos bienes culturales nacionales de valor incuestionable y de preservación ineludible. Para ello se creó una serie de entidades supervisoras encargadas de la gestión –comisiones, juntas, centros, institutos– conformadas por una elite de especialistas, que se dedicaron casi «por amor al arte» a tratar de salvaguardar, aunque fuese sobre el papel, el patrimonio cultural. No obstante, se trató de una labor ardua y a veces infructuosa, dada la escasez de medios de los tiempos. En este sentido destaca en España la creación de juntas científicas y artísticas provinciales que a partir de 1837 se dedicaron a recorrer el país y a seleccionar obras de las instituciones eclesiásticas extinguidas por la desamortización para depositarlas en bibliotecas y museos. También a partir de 1844 se crearon las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos, que debían reunir todo tipo de objetos y no solo los de las instituciones eclesiásticas.

Siguiendo esta corriente de recuperación patrimonial, y en este ambiente europeo de revalorización histórica del género del retrato, el 13 de agosto 1876 se crea en España una primera Junta de Iconografía Nacional,[4] que dará lugar posteriormente al Museo Iconográfico Nacional. El inspirador fue D. Francisco Queipo de Llanos (1840-90), conde de Toreno y Ministro de Fomento, aunque sin duda Alfonso XII tuvo que tener un papel bastante im-

3. Para la historia de los museos en España véase LEÓN, AURORA, *El museo. Teoría, praxis y utopía,* Madrid, Cátedra, 1990. ÁVILA, ANA, *El arte y sus museos,* Barcelona, Ediciones Serbal, 2003.
4. En adelante JIN.

portante en su creación, pues ambos participaban en una serie de instituciones culturales –que luego comentaremos– capitales en la puesta en valor y difusión del patrimonio español a finales del siglo XIX y principios del XX. El conde de Toreno en su declaración de intenciones desvelaba un conocimiento profundo y erudito de la museografía y del interés hacia los museos de retratos.[5] En su exposición de motivos al rey Alfonso XII para la creación de la primera Junta, el Conde de Toreno reconocía como inspiración el museo histórico de Versalles, reunido por Luis Felipe de Orleans, y la Walhalla de Baviera en la que el rey Luis reunió una colección de bustos. Dos monarcas sin duda que debieron inspirar a Alfonso XII a impulsar la creación de la junta. Estos museos constituían ejemplos inalcanzables para España, según Toreno, pero reconocía que al menos «sí nos es dado coleccionar los retratos de aquellos españoles ilustres, de uno y otro sexo, cuya gloria se refleja sobre nuestra patria, como una de las inapreciables fuerzas morales de que disponen los pueblos de viejos y nobles blasones, y que sirven como estímulo poderoso para que su porvenir corresponda a lo que exige lo ilustre de su pasado».[6] Ensalzaba también el ejemplo de las instituciones eclesiásticas y universitarias, que habían sabido conservar las galerías de sus ilustres miembros a lo largo del tiempo. Por ello, consideraba el ministro que era tiempo ya de que España tuviese su *Protomoteca* nacional, como la que también había reunido Pío VII ayudado por el escultor Canova en el Capitolio o el museo de retratos inglés mencionado. Recuperaba también el ministro en esta explicación una idea ilustrada, la que en siglo XVIII motivó a la Imprenta Real a imprimir más de una decena de cuadernillos de retratos de españoles ilustres. Todo ello justificaba en su opinión «la creación de una galería de retratos de cuantos personajes hayan contribuido a la gloria y renombre de España, sea cual fuere su patria y sexo», siempre y cuando tuviesen garantía de autenticidad, para que así la historia patria contase con unos «documentos» de los que hasta ahora había carecido. Para ello se debía de crear una junta de individuos que representasen a las diferentes clases que habían contribuido a la cultura española. Esta declaración de intenciones de Toreno recogía, como vemos, todas las ideas que expusimos en la introducción sobre la conformación de museos y galerías de retratos, y lo que resulta más interesante: idéntico tratamiento del género por su valor documental, y la autenticidad como criterio máximo de selección de obras para la conformación de la galería.

En el Real Decreto de creación redactado por el monarca se exponía el objetivo fundamental de la Junta: «formar una colección nacional de retratos de personajes ilustres» con aquellos propiedad del estado y los que se pudiesen adquirir. Las Reales Academias servirían de asesoras de quienes debían ser los personajes cuya efigie correspondía figurar. Se nombraba

5. Es oportuno en este momento hacer una diferenciación entre lo que fueron las galerías de retratos, generalmente dinásticas o de hombres ilustres, existentes desde tiempos medievales pero con un carácter más privado, con los museos de retratos, sin sentido genealógico, que elegían a las efigies por su importancia histórica, con carácter público y didáctico. Francisco Queipo de Llano era político e historiador, diputado del partido moderado, presidente del Congreso, alcalde de Madrid, ministro de Fomento en dos legislaturas con Cánovas, de Gobernación y de Estado. Fue presidente de la Real Sociedad Geográfica de España.

6. *Gaceta de Madrid*, 15 de agosto de 1876.

para ello como presidente nato al propio Ministro de Fomento, quien debía nombrar un vicepresidente, un secretario y fijar un reglamento, y se establecía que la junta buscase un local y confeccionase un presupuesto, que se fijaría en posteriores disposiciones.[7]

Fig. 1. José Aparicio, *Tomás Moreno Daoíz,* hacia 1808-38, Real Academia de la Historia

7. *Gaceta de Madrid,* 15 de agosto de 1876.

Un día después se nombraba a los componentes de la Junta, dependiente de la Dirección de Instrucción Pública: Manuel García Barzanallana, marqués de Barzanallana, quien ejercería de presidente de la junta, ante la no asistencia del ministro; José Álvarez de Toledo, duque de Medina-Sidonia,[8] Enrique Ramírez de Saavedra, duque de Rivas, Francisco de Borja de Bazán y Silva, marqués de Santa Cruz, Leopoldo Augusto de Cueto, Valentín Carderera,[9] Hipólito de Queralt y Bernaldo de Quirós, conde de Santa Coloma, Pedro de Madrazo, José Gómez de Arteche, Manuel Cañete,[10] Vicente Palmaroli,[11] Francisco Asenjo Barbieri, y un día después se nombrará también a Gregorio Cruzada Villaamil. Vemos por la composición de la junta que también en España está formada por aristócratas, escritores y artistas pertenecientes a la más alta esfera cultural, de tendencia liberal-conservadora, algunos diputados y senadores del gobierno de Cánovas, muchos vinculados a la Academia de Bellas Artes, a la RAH, a la RAE y a la crítica de arte, como escritores de *La Ilustración Española y Americana.*

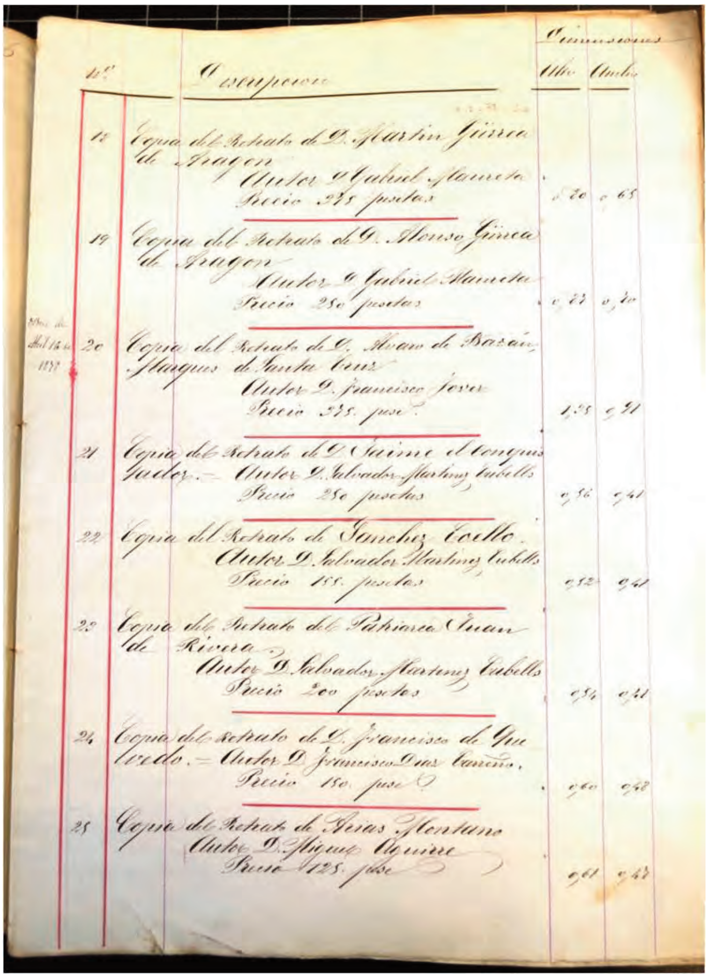
La Junta debía crear una Iconoteca Nacional, para lo cual se creó una comisión de seis miembros, que debía recopilar los retratos, así como contactar con todas aquellas instituciones y personalidades que pudieran aportar obras. También podía hacer determinados encargos de efigies a artistas para completar la colección, de tal modo que entre 1877 y 1878 fueron numerosos los encargos realizados a pintores de primera fila, pero otros a retratistas más discretos. Asimismo la Junta tenía autoridad para comprar aquellos retratos que considerase oportuno. En 1877 llegó a un acuerdo con Esteban Aparicio, hijo del pintor José Aparicio, por el que le compró una galería de siete retratos de Héroes de la Independencia [figs. 1 y 2],[12] adquirió también retratos de Vicente López o Luis de Madrazo por elevadas cantidades. Lo habitual, sin embargo, fue que se compraran copias, como las del catalán Eduardo Carrió de retratos de Vicente López, las de siete eclesiásticos toledanos de Matías Moreno, o las de Francisco Díaz Carreño, que pintó copias de retratos de literatos y personajes procedentes de los grabados de la serie *Españoles Ilustres* de 1791. Sabemos también que encargó una serie

8. Personaje muy interesante, muy vinculado a Isabel II, senador y diputado, pero causante de la ruina de la casa de Medina Sidonia al vender gran parte del patrimonio.
9. Valentín Carderera y Solano (1796-1880), pintor de retratos, discípulo de Salvador Mella y José Madrazo. Su gran macenas fue el duque de Villahermosa. Fue comisionado para inventariar la riqueza artística de los conventos suprimidos en 1836, profesor en la Escuela de Bellas Artes de Madrid (1838), vicedirector del Museo de Pintura y Escultura (1848), vocal y secretario de la Comisión Central de Monumentos, asesor del Real Patrimonio. Le unía una gran amistad con el conde de Toreno, quien le había comisionado para estudiar monumentos de varias provincias. Académico de Mérito de San Fernando, pintor de cámara honorífico de María Cristina de Habsburgo, caballero de la Orden de Carlos III, gran cruz de Isabel la Católica, supernumerario de la RAH. Entre sus publicaciones cabe destacar la *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes* (1855-1864), y *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos* (1877). Veáse: Pasamar Alegría, Gonzalo y Peiró Martín, Ignacio, *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos*, Madrid, Alcal, p. 164.
10. Escritor, periodista y crítico literario, miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la RAH y de la RAE.
11. Pintor, gran retratista, académico de San Fernando, director del Museo del Prado.
12. *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, p. 37. Son los del General Francisco Castaños, Teodoro Reding, el marqués de las Amarillas, el general Tomás Moreno Daoíz, Teodoro Navarro, el brigadier Venegas, el general Copons, de Francisco Calomarde de Vicente López, de Francisco Sainz de Luis de Madrazo.

Fig. 2. José Aparicio, *Pedro Agustín Girón y Las Casas, marqués de Amarillas,* hacia 1808-38, Real Academia de la Historia

de catorce retratos de reyes godos o reyes antiguos de España. Menos frecuente fue la adquisición o donación de buenas copias u originales: un retrato de Góngora de algún artista del siglo XVII según original de Velázquez, donada por un descendiente del literato, o la compra del original anónimo del siglo XVII del retrato de Manuel de Sada y Antillón. Los aristócratas por su parte, como el duque de Alba y otros, permitieron que estos artistas de segunda fila fueran a realizar copias de sus buenos originales.

En 1877 el número de retratos recopilados era tan importante que el Conde de Toreno pidió al director del Museo del Prado que albergase la colección. El 27 de junio de 1877 se hace un listado de los retratos que custodiaba el Museo del Prado, en su gran mayoría las mencionadas copias de retratos del I Duque de Alba, Cervantes, Velázquez, etcétera, realizados por artistas contemporáneos y no todos con valor artístico, los originales de José Aparicio de personajes héroes de la Guerra de la Independencia, etcétera [fig. 3].[13] La noticia es recogida en el periódico *El Siglo Futuro* del 11 de octubre, aludiendo a la intención de crear con ellos la denominada Galería de Españoles Ilustres o Galería Nacional.



Nº	Descripción	Dimensiones Alto	Dimensiones Ancho
18	Copia del Retrato de D. Martín Gúrrea de Aragon. Autor D. Gabriel Maureta. Precio 245 pesetas	0,20	0,65
19	Copia del Retrato de D. Alonso Gúrrea de Aragon. Autor D. Gabriel Maureta. Precio 250 pesetas	0,77	0,70
20	Copia del Retrato de D. Alvaro de Bazán Marques de Santa Cruz. Autor D. Francisco Jover. Precio 275. pesetas	1,35	0,91
21	Copia del Retrato de D. Jaime el Conquistador. Autor D. Salvador Martinez Cubells. Precio 250 pesetas	0,56	0,41
22	Copia del Retrato de Sanchez Coello. Autor D. Salvador Martinez Cubells. Precio 155. pesetas	0,52	0,41
23	Copia del Retrato del Patriarca Juan de Rivera. Autor D. Salvador Martinez Cubells. Precio 200 pesetas	0,54	0,41
24	Copia del Retrato de D. Francisco de Quevedo. Autor D. Francisco Diaz Carreño. Precio 150. pesetas	0,60	0,48
25	Copia del Retrato de Arias Montano. Autor D. Miguel Aguirre. Precio 125. pesetas	0,61	0,47

Fig. 3. Listado de los cuadros del Museo Iconográfico, 1877, Biblioteca del Museo del Prado

13. «Nota de todos objetos de arte adquiridos por el Estado con destino al Museo Iconográfico y que se custodian en el de Pintura y Escultura en virtud de orden de la Dirección General de Instrucción Pública fecha 27 de junio de 1877», Caja 1367, leg. 114.31, exp. 4, Archivo del Museo del Prado. Entre los artistas figuran: Francisco Vicente Jover, Eduardo Balaco, Eduardo Cano, Matías Moreno, Martí y Alonso, Gabriel Maureta, Salvador Martínez Cubells, Francisco Díaz Carreño, Miguel Aguirre, Francisco Lanza, Manuel San Gil, Manuel Ojeda, Eduardo Carrió, Esteban Aparicio, Rosendo Fernández, Andrés de la Calleja, José María Galván, entre otros.

Museo Iconográfico.

Grupo letra A.

Nº de orden.	Nº del Cuadro	Asunto	Nº de orden.	Nº del Cuadro	Asunto
1	36	Retº [illegible]	19	18	Retº Conde de Tendilla
2	35	Cardenal Alberoni	20	17	1er Conde de [illegible]
3	34	Marqués de la Romana	21	16.	D. Joaquín Blake
4	33	Almirante Gravina	22	15	María Ana de Austria
5	32	Duque de Montemar	23	14	D. Álvaro de Bazán
6.	31	1er Duque de Bailén	24	13	Luis Quijada
7	30	Gral. Elío	25	12	Juana la Loca
8	29	José Patiño	26	11	Marqués de la Ensenada
9.	28	Gran Duque de Alba	27	10	Marqués de la Mina
10	27	Cardenal Tavera	28	9	Melchor de Macanaz
11	26.	D. Álvaro de Luna	29	8	Duque de Berwick
12	25	Hernán Cortés	30	7	Varios de actores célebres
13	24	Marqués de Santillana	31	6.	Conde Florida blanca
14	23	Cardenal Cisneros	32	5.	Carlos 5º
15	22	Cardenal Mendoza	33	4	Felipe 2º
16	21	Martín Fernz. Navarrete	34	3	Fernando 5º
17	20	Martínez de la Rosa	35	2	Isabel la Católica
18	19	Cardenal Granvela	36	1.	Fernando el Católico

Grupo letra B

Nº de orden	Nº del Cuadro	Asunto	Nº de orden	Nº del Cuadro	Asunto
1	57	Retº Francisco Pizarro	7	51	Retº Anónimo
2	56	Cardenal Albornoz	8	50	Martínez Montañés
3	55	Pedro Tenorio	9	49	Sn. José de Calasanz
4	54	Manuel de [illegible]	10	48	Conde Aranda
5	53	Martín García de Aragón	11	47	Luis Manuel [illegible]
6.	52.	Velázquez	12	46.	Ramón Pignatelli

Sigue........

Fig. 4. Listado de los cuadros del Museo Iconográfico, 1897, Biblioteca del Museo del Prado

La labor de la Junta continuó y las donaciones de retratos también en los años siguientes. En agosto de 1878 D. Ignacio María Argote, marqués de Cabriñana, regalaba un retrato original de D. Luis de Góngora y Argote.[14] En 1879 se adquirían retratos del Duque de Montemar y del Conde de Campomanes.[15] En julio de 1880 D. Manuel José Quintana, cónsul de S. M. en Liorna, donaba un retrato original de su tío, el poeta Quintana, obra de José de Ribelles pintado en 1806.[16] En agosto de 1883 D. Miguel de los Santos Álvarez regaló un retrato de José de Espronceda.[17] La publicidad hecha de sus labores y de los donativos en la *Gaceta de Madrid*, permitió en parte la supervivencia de esta primitiva junta: el impulso y el in-

14. *Gaceta de Madrid*, 16 de agosto de 1878.
15. *La Iberia*, Madrid, 6 de agosto de 1879.
16. *Gaceta de Madrid*, 1 de agosto de 1880.
17. *Gaceta de Madrid*, 16 de agosto de 1883.

terés por su tarea, la donación de originales y copias y, en definitiva, la realidad de la creación de un pequeño museo iconográfico.

Por su parte, la galería fue hospedada durante veinte años en el Museo y sabemos que algunos de estos cuadros fueron expuestos en la sala llamada de «Las Floras», rehabilitada por el arquitecto del museo, Alejandro Sureda. En 1897 se coloca una cubierta de hierro sobre la sala, motivo por el que se hace recuento del listado de los retratos.[18] El Museo Iconográfico –como se le llamaba al espacio– contaba por entonces con noventa y seis efigies, más tres retratos y dos bustos que entendemos no estaban colocados en la sala, pero pertenecían al museo [fig. 4]. La galería apenas duró dos décadas y a principios del siglo XX no solo se pierde interés hacia ella, sino que además se ve la tarea de la Junta como inútil y excesivamente costosa.

Algunos de estos retratos los conserva todavía el Museo del Prado, sin duda los de mejor calidad, como por ejemplo el de Quintana de Ribelles. Muchos se trasladaron a la Real Academia de la Historia. Sesenta y cinco de los lienzos pertenecientes al Museo Iconográfico fueron depositados en 1913,[19] siguiendo las Reales Órdenes de 27 de febrero y 29 de marzo, en dicha institución. En 1912 habían sido solicitados por la RAH y se había consultado sobre ellos a la JIN, quien autorizó el traslado. Por ejemplo, los de Aparicio de los héroes Castaños, Moreno Daoíz, Reding, Venegas y muchas de las copias por artistas menores de personajes históricos. En 1950 veintiséis de ellos fueron depositados en el Instituto de España.[20] Otros se dispersaron en distintos museos, como el retrato de Castaños de Aparicio en el Museo de Infantería de Toledo y luego en el del Ejército, o los de Navarro y Copons en la Presidencia del Consejo de Ministros, y luego en el Palacio de la Moncloa.[21] Los catorce retratos de reyes godos, más uno de Isabel II, fueron trasladados en algún momento que desconocemos a los sótanos del Palacio de Justicia. En 1924 la Academia de San Fernando alerta a la segunda JIN de la existencia de los mismos y que por reformas en el Palacio de Justicia merecen ser conservados, proponiendo su traslado a los locales de la JIN. El organismo acepta, pero dada su falta de locales, lo somete a la formación de un Museo Iconográfico propuesto por la Dirección de Bellas Artes. Mientras tanto debieron conservarse en el local de la JIN en el Museo Arqueológico Nacional, en 1970 fueron trasladados a la Biblioteca Nacional, tras la disolución de la JIN.

Tanto la Junta como el Museo acabarán adoptando el nombre de «iconográfico/a». Es preciso en este momento por tanto definir qué se entiende por iconográfico a mediados del

18. «Notas referentes a la colación de cuadros con motivo de la obra de la cubierta de hierro», 1897, Caja 998, leg. 31-02, exp. 1, Archivo del Museo del Prado.
19. E. Pérez Sánchez, Alfonso, «La colección de pinturas», en *Tesoros de la Real Academia de la Historia,* Madrid, Real Academia de la Historia, Patrimonio Nacional, 2001, pp. 90-91.
20. González Zymla, Herbert y de Frutos Sastre, Leticia M., *Archivo de la Colección de Pintura y Escultura de la Real Academia de la Historia. Catálogo e Índices,* Madrid, Real Academia de la Historia, 2002, p. 74.
21. *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia,* Madrid, p. 37.

siglo XIX, y que no es otra cosa que aquello que tiene que ver con los iconos o efigies de personajes. Menos amplia, por tanto, que la acepción actual de iconografía establecida por Aby Warburg y Erwin Panofsky, y que se refiere al estudio del contenido temático de una obra de arte. Un artículo interesante al respecto de esta acepción en España durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, es el publicado sobre Valentín de Carderera en la *Gaceta* de Madrid del 26 de abril de 1860. En este artículo se ensalza la publicación por parte del historiador y arqueólogo de una obra por entregas, la *Iconografía española*. Esta obra recibió numerosos halagos porque para los intelectuales de la época permitía conocer con rigurosidad las efigies de los españoles ilustres, y acabar con la confusión que en este sentido dominó durante el siglo XVIII. Carderera dedicó a lo largo de su carrera muchos de sus textos al estudio de los retratos y las efigies de los personajes de la historia de España, especialmente de los monarcas. Su interés abarcaba tanto lienzos, como grabados, miniaturas, iluminaciones, esculturas e incluso monumentos funerales en palacios y monasterios que recogieran la imagen o «iconografía» de hombres ilustres españoles. Carderera recogía y superaba en sus publicaciones la herencia de las entregas de los *Cuadernos de la colección de retratos de los españoles ilustres*, publicados por la Real Imprenta y Real Calcografía, comenzados en 1791, interrumpidos en la Guerra de Independencia y continuados a lo largo del siglo XIX, sin que se pudiera dar por cerrada la colección.[22]

Hemos visto por tanto, que la primera Junta de Iconografía Nacional, a pesar de sus esfuerzos y de los medios que empleó en ello, logró crear un efímero Museo Iconológico, pero la labor era realmente difícil y la situación política y cultural del periodo no favoreció el fomento que necesitaba. Recordemos, que en este último tercio del siglo XIX todavía no se ha desarrollado en España la Historia del Arte como disciplina universitaria. Los estudios histórico-artísticos seguían estando dominados por una serie de historiadores profesionales finiseculares. No obstante, fue precisamente en este periodo en el que se conforma la primera generación de historiadores del arte universitarios, muchos con formación en el extranjero, que darán impulso a un segundo intento de JIN.[23] Podemos citar entre ellos a Elías Tormo y Monzó (1869-1957), Manuel Gómez-Moreno (1870-1970), o Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935).

La segunda junta (1906-1961): la fotografía de retrato como recurso cultural

Debemos situarnos ahora en el contexto cultural y educativo de la primera mitad del siglo XX en España, pues es en este contexto en el que se recupera y lleva a cabo aquella vieja

22. GALLEGO GALLEGO, ANTONIO, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 279.
23. «Introducción», *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos*, pp. 9-29.

idea de crear una Junta para que se dedique a recopilar, estudiar y catalogar la iconografía nacional. Esta segunda JIN tendrá una larga, pero azarosa vida: desde 1906 hasta 1961, con un refundación en 1954. Debemos decir en este momento que la Junta de Iconografía Nacional es prácticamente un tema inédito en la historiografía del arte español, como tantos otros relativos a la primera mitad del siglo, con aspectos interesantes todavía por estudiar. Afortunadamente la segunda Junta fue previsora y, desde su fundación, delegó, en caso de disolución, la conservación de sus fondos tanto artísticos como documentales a la Biblioteca Nacional.[24] Es esta y el Instituto de Patrimonio Histórico Español los que conservan el grueso de sus fondos: actas, documentación diversa, miles y miles de fotografías, algunas de obras ya desaparecidas, e incluso los retratos que consiguió alojar (dieciséis).[25] No obstante, como veremos, la segunda JIN fue una entidad bastante nacionalista, conservadora y, con una única excepción, muda ante las situaciones políticas convulsas por las que pasó el país en su periodo de vigencia.

Antes de revisar la vida de esta segunda JIN,[26] retomemos el discurso sobre el contexto cultura en el que se mueve. España se había quedado algo regazada en las novedades en torno a los museos y el patrimonio cultural que en el primer tercio del siglo se habían realizado en Europa. En 1900 se crea el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, aunque no es hasta 1915 cuando se organiza una Dirección General de Bellas Artes, que debía velar por la protección del patrimonio. No obstante, fue precisamente en este periodo en el que se ponen los fundamentos de la construcción de la Historia del Arte en España. Podemos citar iniciativas muy importantes como la remodelación del Museo de Arte Moderno por Mariano Benlliure o la labor cultural y educativa de entidades tan relevantes como la Sociedad Española de Amigos del Arte y la Institución Libre de Enseñanza (1876-1936), entre otras, destacables por su modernidad. En 1901 Manuel Gómez-Moreno inicia en Ávila el *Catálogo Monumental de España,* encargado por Juan Facundo Riaño, y continuado por Francisco Giner de los Ríos tras la muerte de este último.[27] Ese mismo año es el de la creación de la primera cátedra de arte en España, bajo el título genérico de Teoría de la Literatura y de las Artes, y en 1904 como Historia de las Bellas Artes en la Universidad de Madrid, que en 1913 pasó a llamarse

24. No puedo dejar de agradecer la amabilísima disposición, ayuda y generosidad de Isabel Ortega, conservadora de la Sección de Fotografía de la Biblioteca Nacional, única persona que ha tratado el tema de la Junta y que atentamente me facilitó la documentación que la Biblioteca conserva.
25. Como he afirmado, solo ISABEL ORTEGA ha tratado aspectos de la Junta en, «La Junta de Iconografía Nacional y sus fotografías del Monasterio de las Descalzas Reales», *Reales Sitios,* nº 138, 1998, pp. 63-70 y F. KURTZ, GERARDO y ORTEGA, ISABEL, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional,* Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ediciones el Viso, 1989, pp. 246-247.
26. En este estudio apenas haré una revisión global y centrada en sus planteamientos y concepciones sobre el retrato. He completado el estudio de toda la documentación relativa a la JIN y es mi intención difundir los resultados en futuros estudios.
27. GONZALO BORRÁS, *Historia del arte y patrimonio cultural: una revisión crítica,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012, p. 19.

ya de Historia del Arte. La cátedra sería ocupada desde 1904 por Elías Tormo y Monzó dentro del ciclo de estudios superiores de doctorado en la Universidad de Madrid.

En 1910 se crea el Centro de Estudio Históricos en Madrid por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, creándose en 1912 una sección de Arte.[28] Paralelamente ese mismo año se reorganiza el Museo del Prado y se constituye su Patronato. Borrás destaca precisamente la labor de este triángulo para la construcción de la Historia del Arte en España: Universidad Central de Madrid, Centro de Estudios Históricos y Museo del Prado. En 1925 Tormo y Gómez-Moreno crean la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, donde publicarían sus discípulos, pertenecientes ya a la segunda generación de historiadores del arte. El gobierno de la Segunda República (1931-39) apoyaría con ahínco las llamadas misiones pedagógicas, que pretendían acercar las obras de arte a la ciudadanía, impulsadas desde la Junta para la Ampliación de Estudios. La primera reflexión sobre de la disciplina de Historia del Arte llegaría de la mano de Enrique Lafuente Ferrari en 1951 en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.[29] En ella abogaría por la defensa de la Historia del Arte como disciplina científica.

A este ambiente de renovación educativa, se suma la renovación cultural. Varias exposiciones celebradas en España en los primeros años del siglo XX favorecieron este interés hacia la revalorización del género del retrato. Por ejemplo, el Museo del Prado organiza en 1902 una exposición sobre El Greco; en 1905, sobre Zurbarán; en 1917, sobre el «divino Morales»; en 1928, sobre Goya y en 1919, sobre Anton Rafael Mengs. Finalizada la Guerra Civil las exposiciones son más generales: 1939, sobre la pintura de los siglos XVI al XIX recuperadas por España; 1943, sobre las salas del duque de Alba; 1951, sobre Goya y 1965, sobre la colección del duque de Montellano. Pero además la colaboración con el Museo del Prado y la JIN fue fundamental desde el principio. Como vimos, aloja la galería de la primera Junta, en 1906 el director forma parte de la segunda y se ocupa de realizar las cédulas de los retratos que el museo custodia. Por supuesto, la colaboración se mantuvo siempre, y por ejemplo los miembros y los autores de los libros de concurso estudian los retratos contenidos en el museo.

Más importante aún será la Exposición Nacional de Retratos de 1902, en Madrid, comisariada por Juan Catilina Gómez y organizada por el Ministerio de Instrucción Pública, exhibición que probablemente fue el germen de la idea de refundar la JIN. La exposición estuvo abierta durante el mes de mayo en el Palacio de Exposiciones e Industrias de Madrid, tenía un carácter nacional e incluso se publicaron anuncios en la prensa para hacer un llamado a que los centros oficiales, corporaciones y particulares pudieran concurrir no sólo con lienzos, sino también con fotografías, grabados, vaciados y dibujos.[30] Especialmente significativa

28. Véase SÁNCHEZ RON, JOSÉ MANUEL y LAFUENTE, ANTONIO, *El laboratorio de España. La Junta para la ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907-1939)*, Madrid, CSIC, 2007.
29. BORRÁS GUALIS, *Historia del arte y patrimonio cultural, op. cit.*, p. 13. El discurso de LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE, en *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, Editorial Tecnos, 1951.
30. *La Vanguardia*, martes 26 de febrero de 1902, p. 3.

fue la exhibición en este evento de muchos de los lienzos de la galería del Museo Iconográfico: los héroes de la Independencia de José Aparicio, los lienzos de Francisco Díaz Carreño, los de Vicente López, los de Luis de Madrazo y los de Martínez Cubells. Fue seguramente este acontecimiento y la exposición de los cuadros de la primera JIN lo que debió de encender el deseo de reactivar el organismo.

Otra institución de gran relevancia en el ambiente cultura de la época y con la que la segunda JIN tuvo bastante relación fue la Sociedad de Amigos del Arte, fundada en 1909.[31] La primera de las exposiciones organizada por esta sociedad fue sobre antigua cerámica española y se abrió en la primavera de 1910 en el Palacio de Liria. A partir de ese momento la sociedad se dedicaría a organizar y publicar catálogos de exposiciones centradas fundamentalmente en las industrias artísticas españolas: alfombras, dibujos, heráldica, acuarelas, libros, encuadernaciones, muebles, rejería, platería, encaje, tejidos, abanicos, etcétera. En 1916 se organiza una Exposición de Miniatura-Retrato, cuyo prólogo del catálogo fue escrito por un colaborador de la segunda JIN, Joaquín Ezquerra del Bayo. En 1928 Miguel Velasco y Allende Salazar, vocales de esta JIN realizaron la catalogación de los grabados de Goya de la Exposición organizada por la Sociedad. Publicaba además la *Revista de Arte Español* y entre las autores que divulgaban en la misma podemos encontrar a José J. Herrero. Además la segunda JIN y la SAA intercambiaron sus publicaciones a partir de 1916 y entre sus suscriptores se encontraban muchos miembros de la segunda JIN.

Como es lógico, la segunda JIN colaborará con otras instituciones como la Biblioteca Nacional, a través de Barcia y su catálogo de 1901, con la Comisión de Monumentos, o con el Instituto Valencia de Don Juan, por ejemplo. En 1910 colaborará en la creación del Museo Iconográfico de los diputados de las Cortes de Cádiz de 1912, por orden del Ministro de Instrucción Pública, que les pide ayuda con la aportación datos iconográficos sobre los diputados. También colaborarán con el Ayuntamiento de Barcelona, que en 1910 prepara una exposición de retratos. A partir de 1926 colaborarán con el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, enviándoles una colección de publicaciones a través del Sr. Murillo Herrera. En 1932 Allende Salazar acudirá al Congreso Internacional de Historia del Arte en Venecia en representación de la JIN. En definitiva, esta segunda JIN se convertirá en una institución estatal de primer orden en el ambiente de renovación cultural de la España de la primera mitad del siglo XX.

Repasemos ahora la historia de esta segunda Junta. El 19 de octubre de 1906 un Real Decreto de Alfonso XIII, a propuesta del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes,

31. La idea surgió en una tertulia de Trinidad von Scholtz Hermensdorff, segunda duquesa de Parcent, en 1903 con la idea de una sociedad que protegiera el arte español en todos sus aspectos, organizara exposiciones y resucitara antiguas industrias artísticas españolas. Le acompañaron en la aventura el pintor Moreno Carbonero, Eduardo Dato (primer presidente), el marqués de Comillas, el historiador Menéndez Pelayo, etcétera. RAMOS FRENDO, EVA MARÍA, «Las duquesas de Parcent, dos malagueñas en pos de la cultura y las artes», en Revista *Jábega*, 88, 2001, pp. 63-70.

Don Amalio Gimeno, creaba de nuevo la Junta de Iconografía Nacional.[32] Su principal misión consistía en «inventariar y catalogar retratos de españoles ilustres, adquirirá cuantos pueda [...] admitirá, en nombre del Estado, lo que por donaciones o por depósito se le ofrezcan, y procurará salvar de pérdida o deterioro los que sufran riesgo de ello». Se trataba en origen, como vemos, de seguir recopilando y salvaguardando cuánta obra del género del retrato que representara a personas ilustres y a los españoles «que se hayan distinguido por sus merecimientos en los diferentes órdenes de la vida nacional» se pudiese. Para ello la Junta podía pedir consulta a las academias, comisiones, cabildos y otras autoridades y entidades oficiales, y debía confeccionar su Reglamento. Como veremos este interés recopilatorio, pronto quedará descartado dada la dificultad de la tarea.

No vamos a citar ahora la nómina completa de miembros de esta Junta, pero estaba conformada por la elite política, económica e intelectual del reinado de Alfonso XIII: académicos de la historia, directores de museos y bibliotecas, empresarios y artistas, entre los que podemos destacar al marqués de Pidal (presidente), Marcelino Menéndez y Pelayo, Juan Catalina García (secretario), Ángel Avilés, el marqués de Santillana, Ángel Marín de Barcia y Pavón, y Aureliano de Beruete.[33] En su sesión de constitución, el 10 de enero de 1906, dos meses después de su creación, se reúnen sus miembros en el despacho del ministro. Tiene lugar entonces la intervención del que al parecer fue uno de los inspiradores de la junta José J. Herrero, subsecretario del Ministerio, quien expone el objeto del organismo, sus medios y lo provechosa que esta labor sería para la historia del arte. Además de entrar en cuestiones técnicas, como las condiciones del catálogo e inventario general de retratos que debía hacerse, dejaba también muy claro que no hay propósito alguno de «recoger retratos ni formar galerías especiales ni sacarlos de su sitio propio y natural, porque esto pudiera ser en daño de legítimos intereses».[34] Por tanto, se establecía que lo que la Junta debía reunir eran daguerrotipos y fotografías de retratos, cuyas características principales fueran la autenticidad y que fueran de personas fallecidas. Se estableció también que la Junta se reuniría en adelante en una sala del Museo Arqueológico Nacional.

Las siguientes sesiones fueron fijando más criterios y el método de trabajo de la Junta: recopilar sólo retratos de fallecidos, establecer un modelo de cédula o papeleta para hacer el

32. *Gaceta de Madrid*, nº 293, 20 de octubre de 1906.
33. *Gaceta de Madrid* nº 303, 30 de octubre de 1906. La nómina completa es: Marqués de Pidal, senador vitalicio y académico de la Española, Marcelino Menéndez y Pelayo, académico de la Española y director de la Biblioteca Nacional, Juan Catalina y García, académico de la Historia y director del Museo Arqueológico, Ángel Avilés, senador del Reino y académico de la de Bellas Artes de San Fernando, José Joaquín Herrera, senador del Reino y consejero de Instrucción pública, Jacinto Octavio Picón, académico de la Española y de la de Bellas Artes de San Fernando, José de Villegas, académico de la de Bellas Artes de San Fernando y director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, Marqués de Santillana, diputado a Cortes, Alejandro de Saint-Aubin, diputado a Cortes, Ángel Marín de Barcia y Pavón, jefe de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, Juan Pérez de Guzmán, académico de la de la Historia y Publicista, José Martínez Ruíz, publicista, Aureliano de Beruete, pintor y Cristóbal Ferriz, pintor.
34. Actas de las sesiones de la Junta de Iconografía Nacional (en adelante JIN), Legajo 1907-1918, Acta nº 1, Biblioteca Nacional, Madrid (en adelante BN).

historial y la descripción de cada retrato, hacer publicidad de sus labores, buscar un fotógrafo, distribuir el trabajo entre sus miembros de confeccionar cédulas de las colecciones de distintas entidades públicas. Además se redactó un Reglamento, que quedó fue publicado en la *Gaceta* de Madrid nº 74 del 15 de marzo de 1907. El reglamento establecía cuáles eran sus tareas: estudiar y proponer la adquisición de retratos y su destino, así como los procedentes de donativos, hacer un inventario general, definir la autenticidad de los retratos, examinar las cédulas, y evacuar cualquier consulta que desde entidades oficiales se les pudiera realizar.

Las actas de estas primeras sesiones son interesantes por cuanto desvelan este trabajo concienzudo y erudito de sus miembros, que quedaron en reunirse los lunes de cada semana, casi como si de una academia decimonónica se tratara. Por ejemplo, pronto ven la necesidad de crear su propia biblioteca, con obras de biografía española y catálogos de retratos y exposiciones.[35] Las sesiones se ocupan a menudo en revisar las cédulas que los diferentes miembros y colaboradores presentan. Y es que, desde el primer momento y gracias a la publicidad dada, la Junta comienza a recibir fichas redactadas por diversos personajes. La tarea se revelaba ingente y la Junta era consciente de que necesitaría «recabar el concurso de personas cuyas condiciones de aptitud, saber y situación social puedan ser utilísimas»,[26] como embajadores, aristócratas –el duque del Infantado–, ilustres coleccionistas –José Lázaro Galdeano–, directores de museos y bibliotecas –Rodrigo Amador de los Ríos–, académicos, escritores –Antonio de Zayas, Manuel Machado–, etcétera. En ocasiones estos colaboradores aprovechaban para poner en conocimiento retratos de sus propios familiares, lo que nos hace pensar en un componente de vanidad para colaborar con una tarea de estas características, colosal y laboriosa.

Para llevar a cabo tan ingente labor la JIN contaba con un exiguo presupuesto de 20.000 pesetas, que quedó reducido a la mitad,[37] por lo que la reclamación de información se solía hacer a título personal y por vínculos de amistad. También se ocupaban de revisar libros donados y las fotografías que Company y, especialmente el fotógrafo Manuel Gómez Moreno, les presentaban, bien por encargo de la Junta bien por iniciativa propia. Semejante trabajo provocó que con el tiempo sólo un pequeño grupo de sus miembros asistieran a sus sesiones, dada la importancia de las ocupaciones diarias de muchos de ellos. Además las sesiones se fueron espaciando, y se suspendían durante el verano y la Navidad durante meses.

Poco a poco la Junta fue visitando y recopilando fotografías y cédulas de los principales edificios y entidades culturales y artísticas nacionales: Palacio Real, Ateneo de Madrid, Academia de la Historia, Biblioteca Nacional, etcétera. También de grandes exposiciones, como la realizada sobre el Toisón en Brujas en 1907. La Junta no olvidó a su predecesora e incluso propuso recoger sus trabajos. También se ocupaba de responder consultas, como la del propio

35. Acta de la JIN, Legajo 1907-1918, Acta nº 4, BN.
36. Acta de la JIN, Legajo 1907-1918, Acta nº 5, BN.
37. En 1914 ascendía a 15.000 pesetas.

Ministerio de Instrucción Pública sobre los diputados de las Cortes de Cádiz de 1812, con el fin de configurar un Museo Iconográfico en dicha ciudad, o de proveer imágenes, por ejemplo a la *Ilustración Española y Americana*.

Solo en una ocasión se propone el organismo la recuperación directa de una serie de retratos en mal estado de conservación. Se trataba de varios retratos de El Greco en el Museo Provincial de Toledo, entre los que estaba uno de su hijo.[38] La Junta consiguió tras varias consultas y reclamaciones traerlos a Madrid, restaurarlos, exponerlos temporalmente en el Museo del Prado y devolverlos finalmente a Toledo. Todo ello a su costa y con elevados gastos, de modo que no se volverá a plantear nunca más semejante tarea, dado su parco presupuesto.

La crítica a los trabajos de la segunda Junta llegó pronto y desde sus propios miembros, en enero de 1909. En la sesión del 27 de enero Ferriz expuso una opinión contundente sobre la marcha del inventario: «el trabajo de la junta no debe ser de aglomeración sino de selección», ya que se estaban haciendo fotografías y cédulas de imágenes sacadas de libros y revistas, con lo cual se estaba formando «una manigua de papel más inútil todavía que la serie de retratos de los reyes godos, que mandó pintar la otra Junta Iconográfica».[39] La opinión de Ferriz fue considerada inaceptable por el resto de miembros, cerrándose así cualquier crítica a una labor tan singular.

Dada la elevada edad de sus miembros, son constantes en las actas las noticias de fallecimientos. En 1912 han de ser renovados muchos de los cargos y se nombra al marqués de Cerralbo (Enrique Aguilera y Gamboa), José Ramón Mélida, Félix Boix, Juan Menéndez Pidal, Pablo Bosch, José María Florit, Miguel Velasco, Aureliano Beruete, Elías Tormo y al marqués de Laurencín [fig. 5]. De nuevo una nómina de académicos, historiadores, archiveros, conservadores, un empresario coleccionista, críticos artísticos y al primer catedrático de Universidad en Historia del Arte, Elías Tormo y Monzó, que será uno de los más activos miembros y productivos gracias a sus numerosos viajes.[40]

A partir de este momento y hasta 1919 los miembros de la junta son tan laboriosos que sus trabajos, y en consecuencia sus actas, se vuelven rutinarias: examen de cédulas y fotografías, elaboración de cuadernillos iconográficos, informe del estado de las publicaciones, re-

38. Acta de la JIN, Legajo 1907-1918, Acta nº 25, BN.
39. Acta de la JIN, Legajo 1907-1918, Acta del 27 de enero de 1909, BN. En cuanto a los retratos, debieron ser unos catorce que estaban depositados en los sótanos del Palacio de Justicia, y que en 1924 se propuso fueran trasladados a los locales de la junta, recuperando incluso la idea de crear un Museo Iconográfico.
40. Entrarán posteriormente a formar parte por dimisiones y fallecimientos Rodrigo Amador de los Ríos, Enrique Aguilera Gamboa y Francisco Álvarez-Ossorio en 1912, Pedro Poggio y Álvarez y Asterio Mañanós en 1916. En 1917, el marqués de Santa María de Silvela y Bartolomé Maura y Montaner. En 1922, Joaquín Ezquerra del Bayo, Luis Pérez Bueno, Pedro Beroqui, Antonio Garrido. En 1924, Juan Allende Salazar, Francisco Javier Sánchez Cantón, Narciso Sentenach y el marqués de Casa-Torre. En 1927, el marqués de Rafal, el marqués de Velada, Antonio Méndez Casal, Julio Guillén. En 1935 Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada, el marqués de Saltillo, Juan Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya.

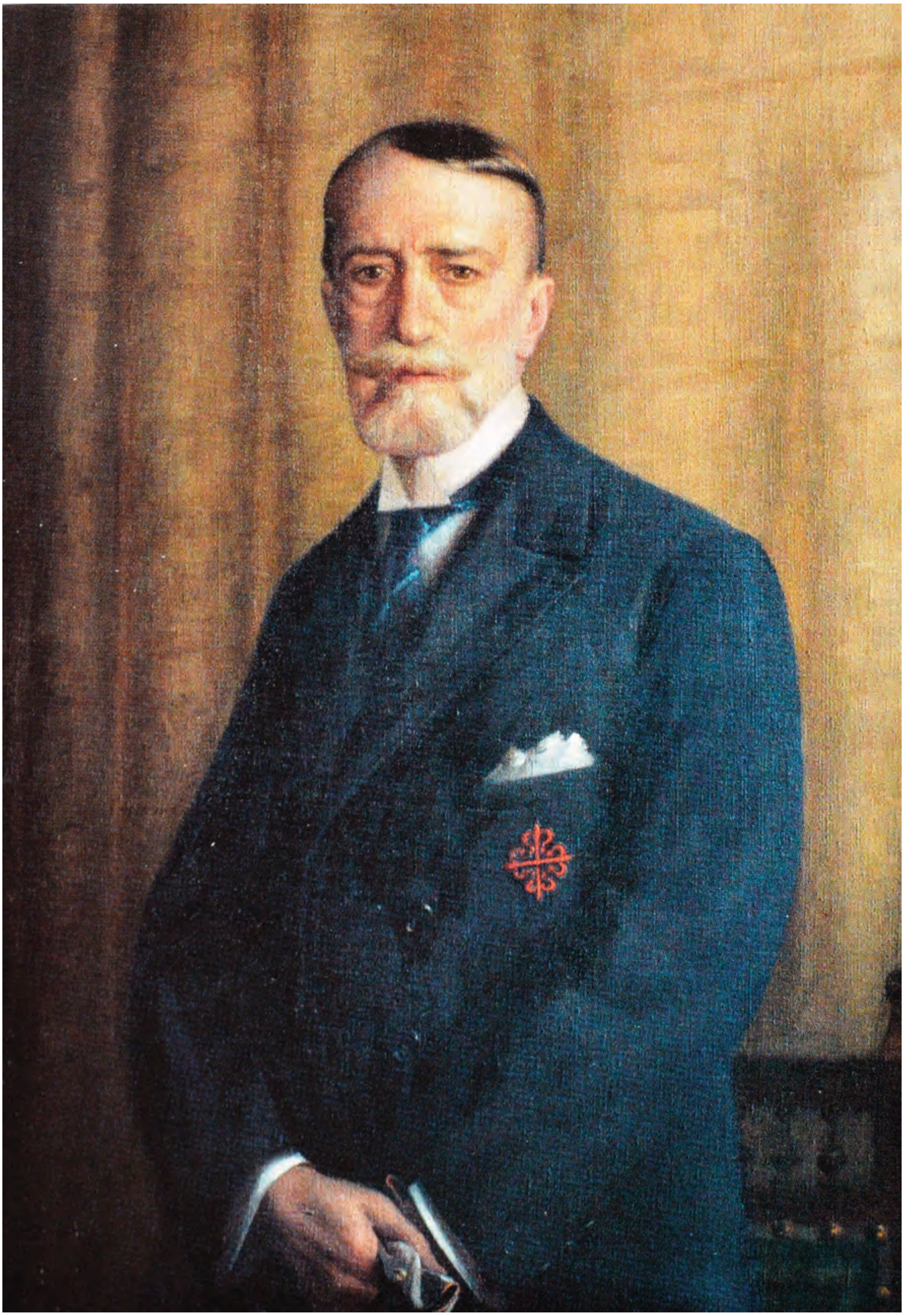


Fig. 5. *Francisco Rafael Ubagón, marqués de Laurencín*, por Asterio Mañanós, 1928, Real Academia de la Historia

visión de bibliografía, evacuación de consultas, informes sobre la autenticidad de retratos, felicitaciones a sus miembros por sus numerosas publicaciones, pero pocas iniciativas novedosas. Finalmente deciden que solo se reúna una pequeña comisión ejecutiva de seis miembros que haga el trabajo ordinario, mientras que el pleno se reuniría trimestralmente o cuando fuera necesario. Entre las pocas iniciativas del periodo destaca la solicitud de Tormo de que se permitiera a sus estudiantes universitarios consultar los fondos de la entidad y que se sacaran placas diapositivas de los mismos para ser estudiadas en los centros educativos.[41] También en 1921 se propone que se editen cartillas y carteles iconográficos con 10 retratos para las escuelas públicas. Con una tirada de 6.000 ejemplares, salieron tres cartillas.[42]

La Guerra Civil española supuso, por supuesto, la supresión de las actividades de la Junta. El 7 de febrero de 1940, como si la tragedia de miles y miles de muertos y años de guerra y hambruna no hubieran tenido lugar, la Junta vuelve a reunirse, dejando constancia de todo ello con un único comentario en sus actas: «después del forzado paréntesis impuesto por la revolución marxista» volvía a reanudar su labor artística y cultural «con el mayor entusiasmo»,[43] y acto seguido se dedicaban a examinar fotografías. Se inicia a partir de ese momento una etapa diferente para la Junta. Al frente de la Dirección de Bellas Artes está ahora el marqués de Lozoya, quien apoyará a la entidad como presidente honorario y más tarde como presidente. Entraron también a formar parte de esta nueva junta José María Huarte, Casto Mª de Rivero, Diego Angulo Íñiguez y Enrique Lafuente Ferrari.[44] Como vicepresidente y, por tanto, presidiendo realmente las sesiones, quedó Elías Tormo. El marqués de Lozoya, Tormo, Sánchez Cantón y Lafuente Ferrari fueron los miembros más activos en este periodo, realizando siempre nuevas propuestas. El marqués de Lozoya es además nombrado en esta etapa Director General de Bellas Artes, por lo que, aunque no acudirá a las reuniones a pesar de ser el presidente, se ocupará de la JIN consiguiéndole dotaciones económicas adicionales para sus publicaciones.

La actividad de la Junta se centrará a partir de este momento en sus publicaciones y en obtener más subvenciones por parte del Ministerio para las mismas. Es curioso que precisamente en este momento, cuando la Junta tiene las cuentas más saneadas por las ayudas ministeriales y las ventas, se reúne menos, sus miembros se muestran perezosos para sacar publicaciones e incluso la entidad parece resultar incómoda al propio marqués de Lozoya, quien llega a proponer que se integre en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas

41. Acta de la JIN, Legajo 1918-1935, Acta del 22 de marzo de 1920, BN.
42. Con los retratos de Trajano, Séneca, el primer marqués de Santillana, Isabel la Católica, Fernando el Católico, Hernando Cortés, Cervantes, Lope de Vega, Felipe II y Velázquez. Con los de Alfonso V de Aragón, Cristóbal Colón, Carlos V, el gran duque de Alba, Cisneros, Quevedo, Murillo, Calderón, Carlos III y Jorge Juan. *Retratos de Grandes Españoles: cartilla escolar iconográfica*, Madrid, 1921.
43. Acta de la JIN, Libro de actas, 1923-52, Acta del 7 de febrero de 1940, BN.
44. PORTÚS, JAVIER y VEGA, JESUSA, *Cossío, Lafuente, Gaya Nuño. El descubrimiento del arte español. Tres apasionados maestros*, Madrid, Nivola, 2004, p. 91.

en 1948, conservando su independencia. Don Diego Angulo aprobó con entusiasmo la propuesta, si bien, nunca se llegó a consumar.

En 1954 se vuelve a reorganizar la JIN por orden ministerial de 30 de julio de ese año, debido al gran número de vacantes por fallecimiento o por renuncias. En esos momentos son vocales Sánchez Cánton [fig. 6], Lafuente Ferrari, Montesa, Almagro, Válgoma, Páez y

Fig. 6. *Francisco Javier Sánchez Cantón,* Luis Mosquera Gómez, 1956-71, Real Academia de la Historia

Navascués, quienes se reúnen en el Museo Arqueológico Nacional el 9 de octubre de 1954. Los vocales, y especialmente Lafuente, intervienen valorando la labor de la JIN y la necesidad de continuar con sus publicaciones, especialmente los cuadernos de la *Iconografía Española* y empezar una nueva publicación bajo el nombre de *Anuario.* Se acuerda también trasladarse al Museo Romántico, dado el poco espacio que el organismo tenía en el MAN, por lo que se nombra vocal y secretario a su director, Marino Rodríguez Rivas. Se acuerda también que la JIN se reúna al menos una vez al mes, los viernes, y se manifiesta la salud económica del organismo.

La inoperancia de la segunda Junta provoca que el 30 de julio de 1954 se decida una total reorganización o, más bien, creación de otra nueva. El organismo resultaba totalmente obsoleto y esto no cambiará en esta tercera etapa. Desde 1952 no se había celebrado ninguna reunión, y en 1954 se reinician como si nada, arrastrando los viejos proyectos. Formarán parte de la misma antiguos miembros y nuevos, entre ellos, por primera vez, dos mujeres: Elena Páez y María Elena Gómez-Moreno.[45] También cambiará su ubicación, trasladándose ahora del Museo Arqueológico Nacional al Museo Romántico. La Junta tendrá como objetivo reunirse al menos una vez al mes, pero con el tiempo acabará siendo una vez al año. La sesión transcurrirá con el informe del estado de cuentas, las propuestas inútiles de nuevas publicaciones, y la continuación de las viejas. El 27 de octubre de 1961 tuvo lugar su última reunión. No tenemos constancia de que se disolviera oficialmente, pero desde luego las sesiones quedaron suspendidas. En 1970 todos sus bienes y documentación fueron entregados a la Biblioteca Nacional.

Conviene ahora antes de finalizar este apartado hacer una mención a las publicaciones de la segunda JIN, verdadera aportación de incalculable valor para la Historia del Arte del organismo. A lo largo de los años fue muy intenso el debate en el seno de la Junta al respecto de qué publicaciones impulsar, pues los proyectos fueron muchos y muy variados: un diccionario iconográfico, con reproducciones fotográficas de los retratos intercalados en el texto,[46] que no se materializó, resultando finalmente la publicación de un pequeño folleto por Barcia sobre la iconografía de Isabel la Católica; diversos temas propuestos a concurso,[47] la iconografía de los Reyes de España, un catálogo semejante al realizado por Barcia para la Biblioteca Nacional, pero ilustrado; retratos de los hijos de Felipe III; retratos de reyes en códices, medallas y esculturas.

45. Presidente: Excmo. Sr D. Francisco J. Sánchez Cantón. Subdirector del Museo del Prado, vocal-secretario: Joaquín Mª de Navascués y de Juan. Director del Museo Arqueológico Nacional, vocales: D. Elías Tormo Monzó, D. Miguel Velasco, D. José Martínez Ruiz, D. Pedro Beroqui (fallecido), D. Julio Guillen y Tato, D. Miguel Lasso de la Vega López de Tejada, marqués de Saltillo, D. José Mª Huarte y de Jaúregui, D. Diego Angulo Iníguez, D. Enrique Lafuente Ferrari, D. Natalio Rivas Santiago, D. Antonio de Marichalar, marqués de Montesa, Dª. Elena Páez de Santiago, D. Melchor Fernández Almagro, D. Dalmiro de la Válgoma, D. Mariano Rodríguez de Rivas, Dª María Elena Gómez-Moreno y Rodríguez de Bolívar. Directora del Museo Romántico, Sr. Marqués de Lozoya.

46. Acta de la JIN, Legajo 1907-1918, Acta nº 11, BN.

47. Acta de la JIN, Legajo 1907-1918, Acta de 25 de enero de 1910, BN.

Entre los proyectos sí materializados podemos citar: *Retratos de personajes españoles. Índice ilustrado* (Clásica Española, Madrid, 1914), el índice se compuso finalmente de diez cuadernos, y fue terminado en 1930; en febrero de 1908 con motivo de la conmemoración del centenario de la Guerra de la Independencia se propone publicar un volumen con una galería de retratos de los personajes notables de dicha guerra,[48] titulado *Guerra de la Independencia: retratos*

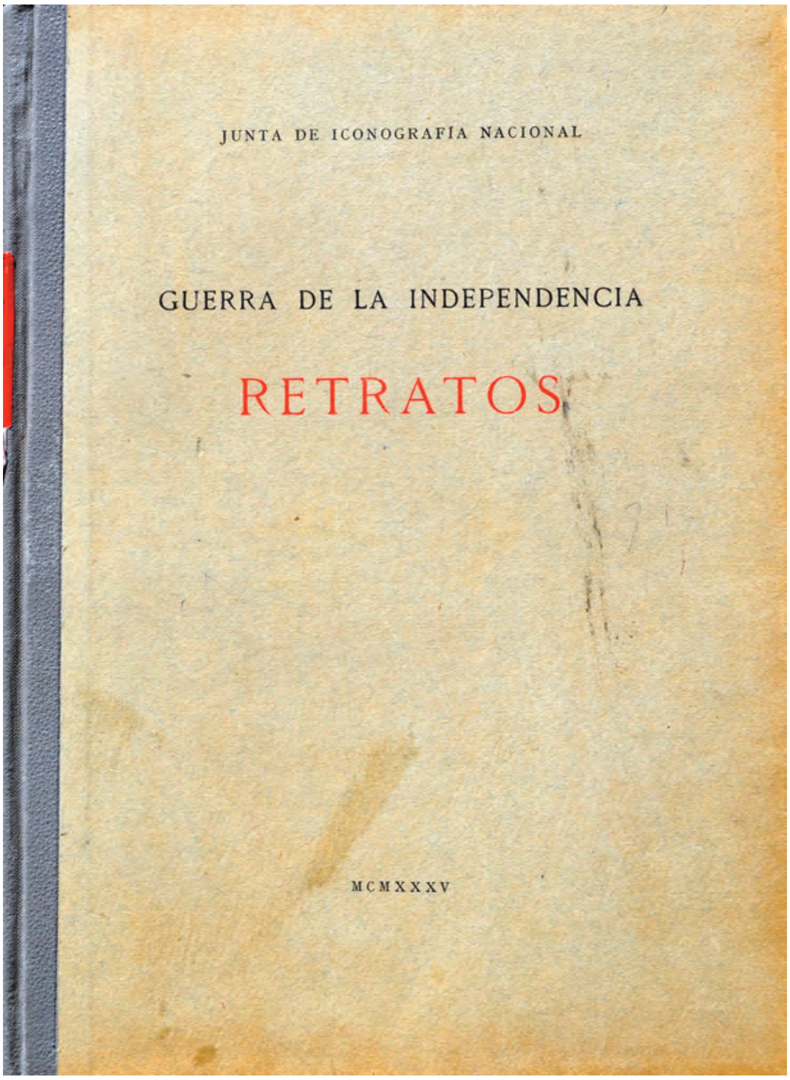
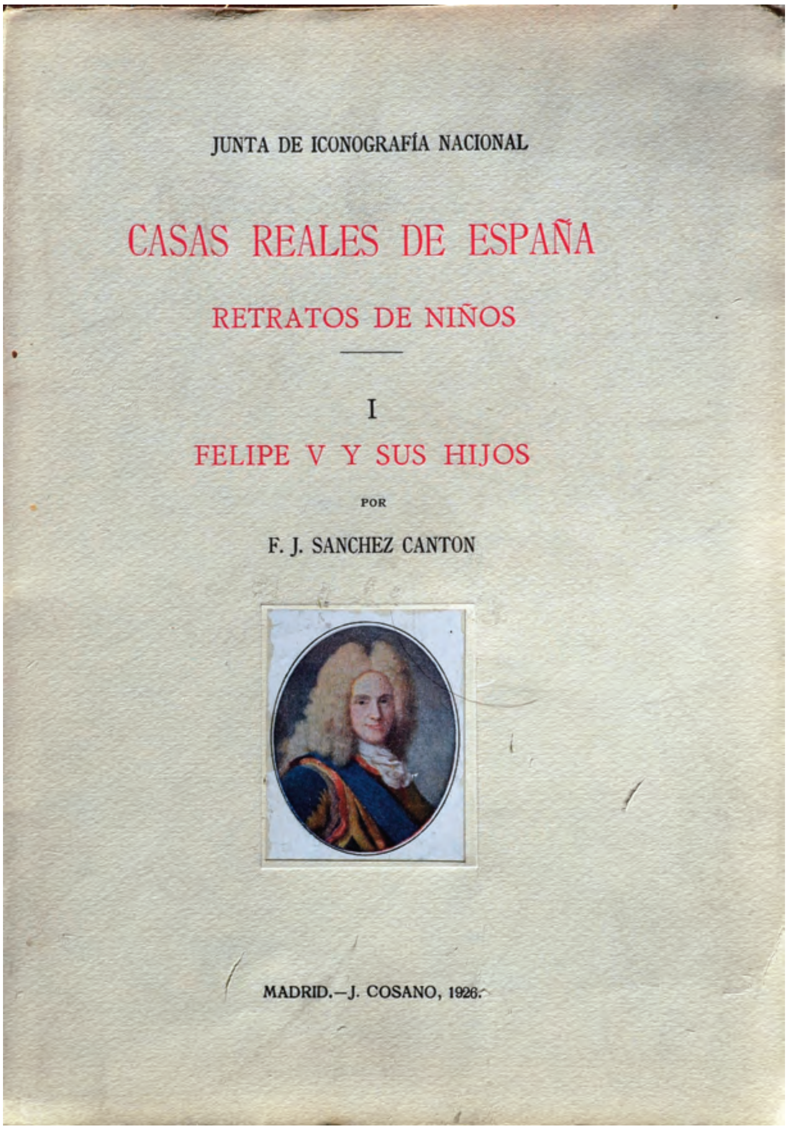


Fig. 7. Portada, *Guerra de la Independencia: retratos* (José Manuel Cuesta, imp., Madrid, 1908)

48. Actas de la JIN, Legajo 1907-1918, sesiones del 25 de febrero, 10 de marzo, 14 de marzo de 1908 (sin numerar), BN. Los temas a concurso, publicados en la *Gaceta de Madrid*, fueron por ejemplo españoles ilustres nacidos antes de 1700 (desierto) en 1912, los retratos desconocidos del Museo del Prado (ganado por Juan Allende-Salazar y Francisco Javier Sánchez Cantón) en 1914; iconografía de los grandes caudillos y tratadistas militares españoles del siglo XVI en 1916 (ganada por Ignacio Calvo); iconografía de mujeres españolas ilustres del siglo XIX en 1919 (desierto) y en 1920 (Joaquín Ezquerra del Bayo y Luis Pérez Bueno). Algunos se publicaron.


JUNTA DE ICONOGRAFÍA NACIONAL

CASAS REALES DE ESPAÑA

RETRATOS DE NIÑOS

I

FELIPE V Y SUS HIJOS

POR

F. J. SANCHEZ CANTON

MADRID.—J. COSANO, 1926.

Fig. 8. Portada, Sánchez Cantón, *Casas Reales de España. Retratos de niños. Felipe V y sus hijos*, (Madrid, Julio Cosano, 1926)

(José Manuel Cuesta, imp., Madrid, 1908) [fig. 7]; la memoria premiada en el concurso de 1914: Juan Allende-Salazar y F. J. Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado* (Julio Cosano, Madrid, 1919);[49] algunas publicaciones fueron resultado del funcionamiento del organismo, resultado de las visitas para tomar fotografías a las Descalzas Reales: Elías Tormo, *En las Descalzas Reales de Madrid* (Fascículo primero, Madrid, Blass y Cía. Madrid, 1915-1917) y *Treinta*

49. Otras memorias de concurso publicadas fueron: Calvo Sánchez, Ignacio, *Retratos de personajes del siglo XVI, relacionados con la Historia militar de España*, Madrid, Julio Cosano, 1919; Ezquerra del Bayo, Joaquín y Pérez Bueno, Luis, *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1924.

y tres retratos en las Descalzas Reales: estudios históricos, iconográficos y artísticos (Madrid, Blass, 1944); del interés por la iconografía regia: Sánchez Cantón, *Casas Reales de España. Retratos de niños. Felipe V y sus hijos*, (Madrid, Julio Cosano, 1926) [fig. 8] y J. Ezquerra del Bayo, *Casas Reales de España. Retratos de niños. Los hijos de Carlos III* (Julio Cosano, Madrid, 1926); o bien a instancias de los propios miembros, algunos muy prolíficos: Elías Tormo, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España* (Madrid, 1916), José Joaquín Herrera, *Retratos del Museo de la Real Academia de San Fernando* (Madrid, Imp. Aldecoa, 1930), Ezquerra del Bayo, *Retratos de la familia Téllez Girón, IX Duques de Osuna* (Madrid, Blass, 1934), Lafuente Ferrari, *Iconografía lusitana: Retratos grabados de personajes portugueses* (1941), Elías Tormo, *Tapices de Rubens en las Descalzas Reales* (1946) y Francisco Álvarez-Ossorio, *Retratos femeninos en las medallas de los siglos XV y XVI, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional* (Madrid, 1950), una miscelánea de *Iconografía española* (cuatro cuadernos),[50] y Francisco Javier Sánchez Cantón, *Retratos de arzobispos de Toledo en la sala capitular de su catedral* (Madrid, Hauser y Menet, 1960).

El retrato como recurso de conocimiento histórico

Los autores y miembros de la JIN parecen tener una obsesión con «vulgarizar» las efigies de personajes importantes en la Historia de España. Por ejemplo, ponen mucho empeño en hacer llegar sus publicaciones a entidades educativas y a escuelas. En 1921 tiene la idea de editar cartillas y carteles iconográficos con retratos de españoles ilustres, para regalarlas a las escuelas públicas formales y municipales, como medio de que los alumnos se familiaricen con la iconografía de los grandes españoles, y «prestando así un eficaz concurso a la enseñanza de nuestra Historia».[51] También están muy preocupados por su conservación, pues en algunas sesiones sabemos que se habla del modo de salvaguardarlos, aunque no se especifica qué medidas concretas quieren realizar, más allá de conservar su imagen fotográfica. En el caso de conservar la imagen, en origen la JIN es bastante indiscriminada, hasta la opinión de Ferriz en 1909 que cree que se deben seleccionar los retratos de autenticidad indudable, los coetáneos al retratado, los que tengan mérito artístico, interés histórico o rareza suma.

La obra premiada de Ignacio Calvo Sánchez, *Retratos de personajes del siglo XVI, relacionados con la historia militar de España* (1919), es interesante para averiguar el sentido de la revalorización del retrato por parte de los miembros de la JIN o de los autores a los que premian por sus estudios, como es el caso. Calvo justifica su estudio sobre los personajes militares para que «los hijos célebres de esta nación» no caigan en el olvido. Según él se conformaba antes el

50. *Publicaciones de la Junta de Iconografía Nacional*, Madrid, 1945.
51. La 1ª se publicó 1921 con los retratos de Trajano, Séneca, 1er marqués de Santillana, Isabel la Católica, Fernando el Católico, Hernando Cortés, Cervantes, Lope de Vega, Felipe II, Velázquez. La 2ª en 1921 con los de Alfonso V de Aragón, Cristóbal Colón, Carlos V, el Gran Duque de Alba, el cardenal Cisneros, Quevedo, Murillo, Calderón, Carlos III y Jorge Juan.

«pueblo en general» con el relato de sus proezas, pero en su tiempo esa curiosidad es más exigente y desea, e incluso necesita, ver la efigie del causante de los hechos, para que ya no sea sólo del manejo de los eruditos.

Algunos intelectuales y miembros de la Junta partían de una concepción sobre el retrato fundamentalmente histórica, es decir, aquellos miembros que no eran historiadores del arte partían del valor como documento histórico de los retratos. Así, por ejemplo, José J. Herrero, el bibliotecario y presidente de la JIN en esos momentos, en el estudio preliminar de su trabajo sobre los *Retratos del Museo de la R. A. de San Fernando* (1930) citaba a Thomas Carlyle, valorando su metodología romántica donde hay una voluntad rectora que somete los hechos, para quien los retratos son una fuente para conocer el alma y el rostro de los «predestinados», de los héroes. Para Herrero ninguna obra de arte habla tan directamente a quien la contempla como el retrato, pues encuentra «siempre abierto el camino de la emoción», de los recuerdos, refleja algún acontecimiento especial, en una visión muy sentimental y romántica de este género.

Balance final

El ejemplo de la Junta de Iconografía Nacional en España cundió en otros países: en México Jesús Romero Flores (1885-1987), un destacado político del PRI y rector de la Universidad de San Nicolás de Hidalgo de Michoacán, publicó en 1940 una *Iconografía colonial*.[52] Y sabemos, por las propias actas de la Junta, que en 1927 en Dinamarca se propuso el proyecto de fundar un Instituto Internacional de Iconografía.

En conclusión, la Junta de Iconografía Nacional fue una entidad impulsada por el Estado español, que pretendió en su primera etapa de finales del siglo XIX crear un Museo Iconográfico de hombres ilustres españoles, a semejanza de la National Portrait Gallery de Londres. Tan difícil labor solo fue posible en España de manera temporal. El segundo organismo se tuvo que dedicar a la más modesta tarea de recopilar fotografías. Su faena fue ingente y útil, en su momento, pues revalorizó y puso en conocimiento muchas obras del género del retrato conservadas dentro y fuera del país, y dio un impulso decidido a los estudios artísticos. Aún más importante fue su trabajo de difusión de esas investigaciones a través de sus numerosas publicaciones, de gran calidad científica y técnica, y algunas de una belleza editorial notable. No obstante, leyendo sus actas se nos forja en la mente la imagen de un grupo de diletantes revisando fotografías de viejos cuadros y rellenando cédulas, e insistiendo –con poco éxito– en dar a conocer su trabajo al gran público. Una labor que consideran fundamental para la formación cultural del pueblo, y que en cierta medida lo consiguieron gracias al esfuerzo de regalar, primero, y vender, finalmente, sus publicaciones a instituciones nacionales e internacionales. No obstante, la Junta sí fue útil especialmente para sus miembros: aunque algunos

52. Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

de ellos ya estaban en las más altas esferas culturales, les permitió ampliar su red de contactos, en ocasiones su participación supuso su promoción a importantes cargos en el Ministerio, y sobre todo, el conocimiento de primera mano de muchas obras de arte desconocidas, les permitió realizar investigaciones pioneras y dar los primeros pasos en la construcción de una historiografía del arte español profesional. Impulsó así mismo que otros historiadores realizaran estudios iconográficos, puesto que son muchas las noticias de personas que envían sus estudios y artículos a la JIN. Además, gracias a los contactos de los miembros de la JIN se abrieron muchas colecciones privadas que permitieron un mayor conocimiento del arte español. Considero además, leyendo los documentos de la JIN, que debió de haber algún interés especial por parte de Alfonso XIII, sabiendo que su padre había impulsado la primera junta, pues varias noticias nos permiten comprobar su interés por su labor y por sus publicaciones. El tercer periodo de la Junta fue el de la agonía de un sistema de trabajo académico decimonónico ya caduco en el contexto de la Historia del Arte de mediados del siglo XX en España, cuando los museos y universidades eran ya la avanzadilla de los estudios artísticos.

Vestidos de seda: la otra imagen del poder

Pilar Benito García
Conservadora del Patrimonio Nacional

Desde la Antigüedad y en la práctica totalidad de las culturas, la magnificencia y el poder se han manifestado asociados a objetos concretos y a materiales precisos, dependiendo de cada civilización. En el mundo occidental, es bien sabido que determinados elementos textiles son de uso exclusivo o al menos restringido al poder, bien por la fibra con los que fueron tejidos o bordados o bien por los colores con los que se tiñeron, siendo el empleo del púrpura uno de los más evidentes.[1] Así pues, algunos materiales, formas y colores han hecho reconocible la autoridad, las primeras leyes antisuntuarias dadas en la Magna Grecia ya limitaban el ornato de los vestidos a determinados individuos. Con el paso del tiempo, al igual que se continuaron dictando normas restrictivas, también se fueron imponiendo otras que, si no obligaban, sí prácticamente exigían la utilización de esos mismos indumentos por parte de las élites sociales, políticas o religiosas.

La seda, una fibra de lujo y poder

Desde al menos el siglo IX, por ejemplo, la Iglesia católica había establecido que para la confección de los ornamentos litúrgicos exteriores que utilizaba el sacerdote se emplease la

1. El color púrpura se obtenía con el *Murex brandaris*, un caracol de mar con el que se lograba un tinte conocido como púrpura de Tiro, púrpura real o púrpura imperial y que abarcaba la gama del morado al rojo.

seda[2] –la fibra más cara y lujosa–, con objeto de ensalzar la gloria y el poder divinos.[3] Tal exclusividad perduró prácticamente hasta la aparición de las fibras textiles artificiales, capaces de imitar tan selecta fibra natural y que se utilizaron con profusión en la confección de ornamentos litúrgicos desde que fueron inventadas en 1889 por Chardonnet de Grange, por lo que quedó desterrada definitivamente la obligatoriedad del uso de la seda en la Iglesia Católica, después del Concilio Vaticano II.[4]

En occidente y especialmente desde la Edad Media, la seda ha sido utlizada en la confección de aquella indumentaria de relevante uso también en el ámbito del poder político. Prácticamente la mayoría de las monarquías europeas han elaborado sus mantos reales y un buen número de sus prendas de vestir con tan exclusivo y exquisito material. En el caso de la corona española, el ejemplo más antiguo y notable lo representa el importante conjunto conservado en el Museo de Telas Medievales de Santa María la Real de Huelgas, en Burgos, compuesto por las vestimentas y demás textiles procedentes del panteón de los Reyes de Castilla. Se trata de una colección única en su género en todo el mundo, por ser el mejor y más extenso grupo de tejidos hispanomusulmanes y de prendas de indumentaria de carácter no religioso que ha llegado hasta nuestros días, con sus notabilísimos restos de vestiduras, sudarios, almohadones y forros de los diferentes ataúdes depositados en los sarcófagos de piedra.[5] En este caso, la importancia de estas preseas de seda ha trascendido la vida terrena de los monarcas a los que se destinaron.

Otro elemento indumentario representativo de la realeza y de aquellos a quienes la majestad ha querido dignificar en algún modo son los mantos de las órdenes de caballería, cuya confección y especialmente su uso, estaban reglamentados y restringidos de manera estricta. Tan característicos uniformes, al igual que los demás símbolos representativos de este tipo de dignidades, revelan de manera explícita el estatus alcanzado por quienes tenían derecho a vestirlos, bien por su cuna, bien por habérseles reconocido algún destacado mérito o servicio con la imposición de tan elevada distinción.

Es bien sabido que algunas de estas órdenes todavía subsisten, como la Jarretera inglesa, mientras otras fueron abolidas –como la Orden del Espíritu Santo– suprimida durante la Revolución francesa, restablecida después y vuelta a abolir por Luis Felipe o sustituidas por distinciones diferentes dependiendo de los avatares políticos de las naciones.

Son varios los ejemplos de mantos pertenecientes a las órdenes de mayor importancia concedidas por los monarcas españoles –la Insigne Orden del Toisón de Oro y la Real y la

2. BRAUN, JOSEPH, *Paramenti sacri loro uso Studio e Simbolismo*, Turín, 1914, p. 7, citado por ORSI LANDINI, ROBERTA, «Vestiti di seta e d'oro», *Seta. Potere e glamour*, Caraglio, 2006, p. 37.
3. ORSI LANDINI, *op. cit.*, 2006, p. 37.
4. ARIBAUD, CHRISTINE, *Soieries en Sacristie. Fastes liturgiques. XVII^e^-XVIII^e^ siècles*, París, 1998, p. 19.
5. GÓMEZ MORENO, MANUEL, *El Panteón real de las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946; HERREO CARRETERO, CONCHA, *Museo de telas medievales: Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*, Madrid, 1988 y YARZA LUACES, JOAQUÍN (comisario), *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid, 2005.

Distinguida Orden Española de Carlos III– conocidos a través de ejemplos pictóricos de diversos retratos de soberanos, representados en su condición de Grandes Maestres de las citadas órdenes, que ofrecen algunas de las imágenes de mayor magnificencia y aparato de los reyes de España. A modo de ejemplo, baste citar, en el caso de la orden del Toisón de Oro los retratos de Felipe III,[6] pintado por Juan Pantoja de la Cruz, y el de Carlos II de la Colección Harrach, original de Juan Carreño de Miranda, o el de Carlos IV atribuído a Antonio González Velázquez,[7] y el pintado por Vicente López y conservado en la Embajada de España ante la Santa Sede, de Fernando VII.[8] En todos ellos, el objetivo era subrayar el alto contenido político que tanto para la casa de Austria como para la casa de Borbón poseía la Orden como expresión de la majestad, la legitimidad y el poder.[9]

Fig. 1. Manto y camisola de la Orden de Carlos III perteneciente a Isabel II niña, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Aranjuez

6. Propiedad del barón Salomon Rothschild, entró a formar parte de la colección del Museo del Louvre en 1822. Nº RF 3817.
7. Arnaiz, José Manuel, *Antonio Gonazález Velázquez, Pintor de Cámara de Su Majestad, 1723-1792*, Madrid, 1999, p. 147. Figuró en la exposición *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, Madrid, 2009, pp. 147-151, nº 20.
8. Díez García, José Luis, *Vicente López (1772-1850). Vida y obra*, Madrid, 1999, t. I, pp. 78 y 117.
9. Díez del Corral, 1985, citado en Cat. Madrid, 1986, p. 226.

En este manto se daban cita todos los elementos: la más lujosa de las materias, la seda; el más refinado y complejo de los tejidos lisos: el terciopelo; el color más precioso: el carmesí; el más valioso de los metales: el oro; y, finalmente, la más alegórica de todas las pieles: el armiño.[10]

En cuanto a las representaciones pictóricas de monarcas españoles ataviados con el manto de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, la más solemne tal vez sea el retrato de su fundador, pintado en 1784 por el valenciano Mariano Salvador Maella y conservado en el Palacio Real de Madrid.[11] Contrariamente al manto de la Orden del Toisón, el de Carlos III es una prenda mucho más liviana pero igualmente cargada de simbología.

En las primeras *Constituciones* de la orden de 1771, el manto se describe como de seda blanca con la muceta azul celeste (color de la Inmaculada a quien estaba dedicada la orden y cuya imagen figura en el centro de la cruz del collar) moteada de plata y con dos cenefas anchas cosidas alrededor de todo el manto, desde el cuello a los pies, también en celeste y plata, colores igualmente de los dos cordones y el sombrero, que se estipulaba había de ser liso con plumaje blanco, que permitía a cada individuo llevar bajo el manto el vestido que creyese conveniente pero con el cíngulo ecuestre en los colores de la Orden.

Si el manto del Toisón permaneció prácticamente inalterable desde la creación de la Orden por Felipe III de Borgoña en 1429, no ocurrió lo mismo con el manto y la banda de la Orden de Carlos III, que se cambiaron ya en 1804 *y* se fijaron de manera prácticamente definitiva, salvo pequeños detalles en lo referente al sombrero y zapatos por modificaciones

10. En ocasiones en los retratos y en alguno de los mantos conservados el forro es de raso de seda color blanco, en lugar de armiño. Uno de estos mantos forrado de raso figuró en la exposición *Fastes de Cour et ceremonias royales, Le costume de cour en Europe. 1650-1800,* Chateau de Versailles, 2009, pp 155, nº 33. Cfr. Schmitz-Von Ledebur, Katja, «L'Ordre de la Toison d'Or», *ibidem*, pp. 151-159. Ya en la celebración del capítulo de la Orden en el palacio de Coudenberg de Bruselas en 1517 y según la descripción narrada por Laurent Vital: «los caballeros iban vestidos con trajes de terciopelo carmesí... y forrados de satén blanco...». Checa Cremades, Fernando, «El poder de los símbolos. La orden del Tosisón de Oro, la significación del ceremonial y los retratos de los reyes de España (siglos xvi-xviii)», *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)*, Madrid, 2012, p. 22. Sin embargo, en el artículo xxv de las constituciones de la Orden dictadas en Lille en 1431, se dice que el manto debe ir forrado de pieles de *menu-vair*, Cfr. Ceballos Escalera y Gila, Alfonso, *La insigne Orden del Toisón de Oro*, Madrid, 2000, p. 82. El *menu-vair* es lo que hoy se conoce con el nombre de *petí gris*. Su piel de invierno ofrece un pelaje gris en el lomo y blanco en el vientre y con el se formaban pieles ralladas en gris y blanco. En la Corte de Borgoña, parece ser que se confundía el término «gris» con el de *vair* y el primero fue paulatinamente sustituyendo al segundo en su apelación actual. Jolivet, Sophie, *Pour soi vêtir honnêtement à la cour de monseigneur le duc de Bourgogne Costume et dispositif vestimentaire à la cour de Philippe le Bon de 1430 à 1455,* [en línea] Université de Bourgogne, 2003, Tome 2 – Annexes, p. 14. Disponible en línea: http://tel.archivesouvertes.fr/docs/00/39/23/10/ANNEX/doc_maitre_Annexes_3.pdf [consulta: 5 de octubre de 2012]. Pero, ya en las primeras representaciones de caballeros de la Orden, los mantos aparecen forrados de pieles de armiño con sus características colas de punta negra, como puede verse en el retrato en miniatura de Simon de Bening, en el famoso *Códice de la Emperatriz,* conservado en el Instituto Valencia de Don Juan, Cfr. Mezquita, Teresa, «Status de lordre du Thoison», *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)*, Madrid, 2012, pp. 190-191.
11. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10003291.

Fig. 2. Trono de Isabel II siendo niña. Patrimonio Nacional. Palacio Real de Aranjuez

realizadas en reinados posteriores. Desde entonces, el manto debería ser completamente celeste, de tercianela de seda, cuajado de estrellas bordadas en plata, aunque conservaba, idénticas al modelo original, la muceta y las cenefas. Se establecía también que los caballeros deberían vestir debajo túnica igualmente tejida en tercianela de seda, pero de color blanco y con un fleco celeste y plata.

Se conservan varios ejemplares en las colecciones reales que coinciden con el modelo impuesto en 1804,[12] pero el más singular de todos ellos, por su reducido tamaño y por haber

12. Uno, número de inventario de Patrimonio Nacional,10102955, que tradicionalmente se ha tenido como perteneciente a Carlos IV; el que perteneció a Alfonso XII (10102956) y el de Alfonso XIII (110029276).

sido confeccionado para ser vestido por una mujer, es sin duda el que utilizó Isabel II nada más ser proclamada reina con tan solo 3 años de edad [fig. 1].[13]

Vestir a la reina niña como gran maestre de la orden de Carlos III era una manera de señalar explícitamente por medio de su indumentaria dicha legitimidad, en un momento en que se ponía en duda. De hecho, se conserva igualmente un trono de reducidas dimensiones tapizado en seda de idéntico color al manto de la Orden de Carlos III y bordado con las iniciales de la soberana flanqueadas por las de sus progenitores Fernando VII y María Cristina de Borbón, esta última como regente encargada de amparar y guiar a su hija y los destinos de la nación [fig. 2].[14] Pero se desconocen con exactitud por qué motivo se eligió el manto de la Orden de Carlos III y no el manto del Toisón, aunque resulta factible apuntar alguna hipótesis.

Como ya hemos visto, Fernando VII había sido retratado vestido con el manto de dicha orden, por Vicente López. También había hecho lo propio el pintor Luis de Cruz Ríos, obra conservada en la Colección Suma de Nagasaki,[15] pero también le representó su pintor de cámara Vicente López, vistiendo el manto de la Orden de Carlos III en un impresionante lienzo conservado en el Ayuntamiento de Valencia.[16] Sin embargo, la admiración que «el deseado» sentía hacia su abuelo y su preferencia hacia la Orden creada por el rey ilustrado las manifestó en el decorado del denominado Salón de Carlos III, en el Palacio Real de Madrid, donde el rey había fallecido el 14 de diciembre de 1788.[17] La decoración estaba pensada en todos sus aspectos como un homenaje al monarca dieciochesco, a su Orden y a la dinastía borbónica. Los bordados de la colgadura[18] que aún viste las paredes, al igual que la tapicería de los muebles de asiento,[19] copiaban los colores y los adornos del manto con la cruz con la imagen de la Inmaculada en las esquinas murales; en el techo, el mismo Vicente López firmó en 1828 la alegoría de la creación de la Orden.[20] La decoración pictórica se componía de las esplén-

13. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10088759. Se guardan también la diminuta camisola (10029502), de tercianela de seda blanca con su flequito azul y plata, y el sombrero (10088767). Su reducido tamaño hace de ellas un conjunto muy singular. Sobre la importancia de la indumentaria en las representaciones de Isabel II es obligada la consulta de Alba Pagán, Ester, «El ropaje de la reina: representaciones de María Cristina de Borbón e Isabel II como vehículo de exaltación de la exaltación de la legitimidad monárquica», *Congreso Internacional e Imagen y Apariencia. Universidad de Murcia* [en línea] Murcia, 2008. Disponible en: http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/1531/1511 [Consulta: 17 de septiembre de 2012].
14. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10023611.
15. Ángulo Íñiguez, Diego; Pérez Sánchez, Alfonso Emilio y Urrea Fernández, Jesús, *Colección Suma. Arte de España. Museo Provincial de Bellas Artes de Nagasaki*,1980, 39.
16. Díez García, *op. cit.*, 1999, t. i, p. 79 y t. ii, p. 609. El autor publica y documenta otros tantos de diferentes tamaños.
17. Sobre los pormenores de la muerte de Carlos III y el establecimiento de su capilla ardiente el palacio madrileño, Benito García, Pilar, «La muerte de Carlos III», *Antologia di Belle Arti*, 1998, Nuova Serie, 55-58, pp. 22-29.
18. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10003229.
19. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10002350, 10002351, 10003268 al 10003270 y 10003293.
20. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10003227.

didas pinturas que de carácter religioso que Mengs pintara para adornar el dormitorio del monarca ilustrado y que fueron retiradas en tiempos de Alfonso XII.[21] Como colofón, la luz de la sala todavía proviene de una espectacular araña[22] en bronce dorado y plata con la forma de flor de lis borbónica, rematada con la corona de España.

Así pues, podría parecer lógico pensar que, ante los difíciles momentos que se vivieron a la muerte de Fernando VII y la proclamación de Isabel II, la regente María Cristina y los políticos de su entorno decidieran que la reina niña vistiera el manto azul y plata, como póstumo homenaje hacia su padre y, por ende, hacia su abuelo. Es decir, como un acto cargado de simbolismo legitimista borbónico.

Ya se ha puesto en relación como, con el deseo de reforzar lo más posible la legitimidad de la joven soberana, se llevó a cabo una enorme difusión de su imagen a través de los numerosos retratos que se le hicieron de niña.[23] Entre toda estas pinturas cabría destacar la realizada en 1834 por Vicente López, conservada en el Ministerio de Hacienda,[24] vestida de blanco, cuando contaba 10 años de edad, acompañada de los símbolos de la realeza, el cetro y la corona, fiel representación de los que se conservan en la Colección Real;[25] en el respaldo de su trono, tapizado en terciopelo carmesí, se aprecia una figura alegórica de la Monarquía, a modo de recordatorio de su legitimidad, mientras que a su lado asoma un manto real –igualmente de terciopelo de seda carmesí– forrado de armiño. Muy curiosa, por su simbolismo, es la alegoría pintada por José Ribelles que representa a *La reina gobernadora con Isabel II niña acogiendo a España* del Museo del Romanticismo de Madrid en la que una diminuta Isabel II, sostenida por su madre, se yergue sobre un almohadón colocado sobre un pedestal mientras se envuelve en un bello manto, como no podía ser de otro modo, de terciopelo carmesí forrado de armiño, sujetado por dos angelotes. En un buen número de retratos de soberanas e infantas de España se aprecia la práctica habitual de vestir mantos similares.

Las reinas y las infantas de España se visten de terciopelo y armiño

Las dos esposas de Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya e Isabel de Farnesio, fueron retratadas con manto real de estas características por Miguel Jacinto Meléndez.[26] Pero, sin duda, fue el francés Louis Michel Van Loo quien mejor retrató en diferentes ocasiones a la segunda esposa del primer Borbón español luciendo esta prenda. En su famoso cuadro *La*

21. SANCHO GASPAR, JOSÉ LUIS, «Mengs, las pinturas y las tapicerías en el Real Dormitorio de Carlos III. Un gran conjunto decorativo neoclásico en el Palacio de Madrid», *Reales Sitios,* 2008, nº 177, p. 47.
22. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10003246.
23. DÍEZ GARCÍA, *op. cit.,*1999, vol. I, p. 387.
24. DÍEZ GARCÍA, *op. cit.,*1999, vol. II, pp. 102-103, nº 404.
25. Número de inventario de Patrimonio Nacional 10012089 y 10012091 respectivamente.
26. Retrato de la Fundación Lázaro Galdiano, nº 2.340 y del Museo Nacional del Prado, nº 7.604, respectivamente.

Fig. 3. Louis Michel van Loo, *La familia de Felipe V*, Museo Nacional del Prado

familia de Felipe V,[27] la reina luce el manto de terciopelo carmesí, todo cuajado de castillos, leones y flores de lis bordados en oro y que hace juego con el almohadón sobre el que se sitúa la corona [fig. 3]. Además, en este gran retrato familiar, todas las féminas cuyos regios destinos estaban ya escritos en el momento en que se pintó el cuadro, lucen también manto de terciopelo carmesí guarnecido de armiño, aunque sin ningún otro tipo de adorno bordado. La infanta María Ana Victoria era reina de Portugal por su matrimonio en 1729 con José I; Bárbara de Braganza era la Princesa de Asturias; Luisa Isabel de Francia, esposa del Infante Don Felipe, Duquesa de Parma; y María Amalia de Sajonia era entonces reina de Nápoles. Por otro lado, el único manto masculino plasmado en el lienzo es el que aparece posado en un sillón y pertenecía a su primogénito, el rey de Nápoles, futuro Carlos III de España. Se trata del manto de la Orden de San Genaro creada por él, en 1738 y que, según se establecía en los estatutos, era «... A moer porporino seminato de gigli d'oro».[28] La similitud de esta

27. Número de inventario del Museo Nacional del Prado 2.283 y réplica de menores dimensiones nº 6.148 en la que solo están representados Felipe V e Isabel de Farnesio, depositada desde 1965 en el Palacio Real de la Granja.
28. *De moaré púrpura sembrado de lises de oro*. Instituciones, 1740, cap. II.

Fig. 4. Louis Michel van Loo, *Isabel de Farnesio*, Patrimonio Nacional, Palacio Real de la Granja de San Ildefonso

prenda con el manto de la orden que el mismo monarca fundaría con su nombre años después en España, la de Carlos III, es clara. Se trata de mantos confeccionados en tejido de seda mucho más liviano que el terciopelo y con los símbolos dinásticos como emblemas característicos.[29]

29. Son varios los retratos en que aparecen caballeros de la Orden de San Genaro ataviados con este manto, entre ellos se pueden destacar el del hijo del fundador, el Rey Fernando IV de Nápoles pintado por Vincenzo Camuccini, conservado en el Palacio Real de Nápoles, número de inventario 404/1907; 939/1950 o el del Duque de Maddaloni pintado por Solimena, conservado en la Colección Gaetani de Roma. Un manto de la orden de San Gennaro aun se conserva en la Certosa di San Martino de Nápoles, número de inventario 15574.

Van Loo también pintó en 1737 a Isabel de Farnesio en un espectacular retrato cortesano que sigue fielmente los cánones estéticos y los formalismos compositivos establecidos para este tipo de pinturas[30] y que forma pareja con el retrato ecuestre de su esposo,[31] ambos conservados en el Palacio Real de La Granja [fig. 4]. La soberana, representada de pie, viste un espléndido traje de corte, con su correspondiente tontillo, confeccionado en seda labrada en oro y sedas polícromas, con adorno de grandes flores de colores, muy característico de los ricos tejidos de gusto naturalista que estuvieron absolutamente de moda entre 1730 y 1750. Sobre su pecho, en la parte delantera del vestido conocida como *pièce d'estomac*[32] y confeccionada en piel de armiño, luce un magnífico brocamantón con perlas; [33]las mangas y el bajo están igualmente ribeteados de armiño.

Encuadrado en esa costumbre generalizada en todas las cortes europeas de hacerse retratar con el manto real, poco después, Louis Tocqué retrató a la reina de Francia María Leczinska de manera muy similar a cómo Van Loo había pintado a la Reina de España. La similitud de ambos retratos es evidente pues no solo los cánones estéticos seguidos por ambos artistas y el lenguaje que emplearon en su realización eran prácticamente idénticos, también lo eran las posturas de las soberanas, la tipología de sus indumentarias y de los elementos de carácter más simbólico así como su colocación, por lo que ambos lienzos resultaron prototípicos del retrato femenino regio.

Inspirados muy probablemente también en este retrato de cuerpo entero de Isabel de Farnesio, obra de van Loo, son las imágenes grabadas de la reina Bárbara de Braganza y de María Luisa de Parma, cuando aún era princesa de Asturias, en las estampas firmadas por Bartolomeo Crivellari y Joaquín Fabregat respectivamente.[34] Ambas lucen el consabido manto de terciopelo y armiño sobre un ampuloso traje de corte confeccionado en seda lisa pero con similar ampulosidad al de Isabel de Farnesio proporcionada por el tontillo.

30. Número de inventario del Patrimonio Nacional, 10025802.
31. Número de inventario del Patrimonio Nacional, 10025803
32. Pieza delantera de los vestidos, con forma triangular, que ocultaba la unión en el centro de los costados, y estilizaba la figura al colocarse el vértice del triángulo en la parte inferior y la superior en el escote.
33. Aranda Huete, Amelia, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio,* Madrid, 1999, pp. 521 y 538 publica documentación y diseños de piezas parecidas. Piezas similares conservadas en diferentes colecciones así como distintos diseños pueden verse con mayor detalle en Bascou, Marc, «De brillants simboles de la monarchie absolue» en *Fastes de Cour et ceremonias royales, Le costume de cour en Europe. 1650-1800,* Chateau de Versailles, 2009, pp. 98-109.
34. Paez Ríos, Elena *Iconografía hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles,* Madrid, 1966, nº 5384/2 y 538/1 respectivamente. Al respecto del grabado firmado por Crivellari, se ha dicho que se basa en la estampa firmada por Flipart (Paez Ríos, op. cit., 1966, nº 5384/3) basada a su vez en un retrato de Amigoni; eso no es del todo así, pues aunque efectivamente tiene elementos tomados de la pintura de Amigoni, también tiene otros como la consola con el almohadón y la corona, el cortinaje y la posición del brazo derecho de la reina que sin duda se inspiran en el retrato pintado por van Loo de Isabel de Farnesio. Yo misma realizaba dicha afirmación en Benito García, Pilar, «Marie-Louise de Parme, Reine d'Espagne habillée à la Française», *Se vêtir àla cour en Europe. 1400-1815,* Lille, 2011, p. 215 y aprovecho esta ocasión para rectificar.

Pero durante el siglo XVIII, el terciopelo de seda color carmesí y el armiño, bien con sus características colas de punta negra, bien en lomos completamente blancos, no solo se utilizaron en la confección de regios mantos. Isabel de Farnesio fue retratada vistiendo un elegantísimo traje en tan especiales materiales, por Jean Ranc en 1723.[35] La simbología del terciopelo carmesí y el armiño aparecen aquí sin abandonar el manto regio y hablan desde otro tipo de prendas de carácter cortesano. En esta ocasión, el modelo es a la española con su jubón de mangas de bota y bajo rematado en festón, mientras que la basquiña también se adorna con una banda en blanquísima piel a media pierna. Todo el perímetro del jubón está

Fig 5. Luis de la Cruz Ríos. *Fernando VII y María Cristina paseando por los jardines de Aranjuez*, Museo de Bellas Artes de Asturias

35. Número de inventario del Museo Nacional del Prado, P02330.

bordado con una elegante cenefa de oro idéntica a la que rodea el manto del mismo terciopelo. Por la textura que presenta la pintura, parece que todas las prendas –no solo el manto– estaban totalmente forradas de piel, como era tradicional en la indumentaria invernal cortesana desde antaño.[36]

Por su parte, María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, fue retratada con prendas de marcada simbología regia en distintos momentos y circunstancias diferentes. Con motivo de su compromiso matrimonial en 1737 con el entonces Rey de Nápoles, fue retratada por Louis Silvestre,[37] dentro de un esquema similar al plasmado en el retrato de Isabel de Farnesio pintado por Ranc, ataviada con vestido de seda labrada y un abrigo de terciopelo de seda carmesí guarnecido de armiño. Sin embargo, Silvestre no tomó la idea del pintor de Montpellier ya que él mismo, en la corte sajona, había retratado algunos años antes a la reina María José de Polonia, madre de María Amalia, vestida de una manera muy similar.[38] Ambos abrigos llevan las dobles mangas a la polonesa que cuelgan por la espalda. Diez años después, como reina de Nápoles, Giuseppe Bonito pintaría su figura vestida con una bata de gala de seda color gris perla labrada en plata y con el consabido manto de terciopelo carmesí y armiño.[39]

Su temprana muerte, a los 36 años, motivó que apenas se conserven imágenes suyas como reina de España, ya que solo lo fue durante algo más de un año. El único retrato que se le hizo en la corte española lo pintó, de manera póstuma, Anton Raphael Mengs,[40] pues el artista llegó a Madrid cuando la soberana ya había fallecido. La representó con una amable imagen, sentada, sosteniendo un libro en la mano, y vestida con un traje de seda lisa color carmesí,[41] toca blanca y mantilla negra. Con este retrato sucede algo parecido a lo que ocurría con los de Isabel de Farnesio y María Leczinska, pintados por Van Loo y Tocqué respectivamente, ya que en Versalles se conserva otro retrato de la esposa de Luis XV de Francia, esta vez pintado por Nattier,[42] muy similar al que hizo Mengs de Amalia de Sajonia.

El caso de María Luisa de Parma es especial al ser una de las reinas de las que hay mayor iconografía, no tanto pictórica como grabada. En este sentido, baste citar como Juan Antonio

36. Entre las pieles preferidas de la reina figuraban «martas zevelinas»; «marta de Olanda» de «Moscovia» «de Canada», «piel de Tigre»; «zorras de moscovia»; «lobo Zerbal o ratas de India», así como los «arminios», por lo que lo más probable es que en este simbólico retrato fueran blanquísimos lomos de este tipo de piel con los que estaban forrados tanto el jubón y la basquiña como el manto lucidos por la reina. Cfr. DESCALZO, AMALIA, *El retrato y la moda en España. 1661-1746*, tesis doctoral inédita, presentada en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, 2003, pp. 235-236 y 333. Agradezco a Amalia Descalzo, la ayuda que me ha prestado en relación con la indumentaria reflejada en esta pintura.

37. Retrato con número de inventario del Museo Nacional del Prado, P02808

38. URREA, JESÚS, *Carlos III en Italia. Itinerario italiano de un monarca español,* Madrid,1989, pp. 106 -109 donde ya se establece la comparación entre las dos pinturas, reproduciéndose ambas. El retrato de María José de Polonia pintado por Silvestre fue reproducido en grabado por Jean Daullè y aparece publicado en SERVIÈRES, GEORGES, «Les artistes français a la cour de Saxe», *Gazette des Beaux Arts,* 4º periodo, tomo, 6, 1911, p. 343.

39. Número de inventario del Museo Nacional del Prado P02357.

40. Número de inventario del Museo Nacional del Prado P02201.

41. Por la tipología y aspecto del vestido muy bien podría haber estado confeccionado en tafetán.

42. Número de inventario 6883.

Salvador Carmona repetiría idéntico retrato en diversas ocasiones, cambiando solamente la cabeza de la retratada, avejentando cada vez más su rostro, variando los adornos del pelo y, eso sí, en los dos más avanzados en el tiempo, sustituyendo la inscripción de «Princesa de Asturias» por la de «Reina de España» y colocando la corona real en el lateral derecho.[43] El artista perpetuó en el tiempo una imagen de la soberana completamente falsa por lo demodé, ya que María Luisa seguía fielmente los dictados de la moda y, de hecho, con la multitud de grabados que hay de ella se podría hacer un repertorio de la más moderna indumentaria, de los más actuales complementos, de los peinados más en boga y de los adornos de cabeza más chic desde su llegada a España hasta 1808.[44]

Hasta el momento no he localizado ningún lienzo en el que esté representada alguna de las cuatro esposas de Fernando VII con el manto de armiño como distintivo del poder real. Sin embargo, sí es cierto que se conserva un curiosísimo retrato en el Museo de Bellas Artes de Asturias, pintado por Luis de la Cruz Ríos, que representa a *Fernando VII y María Cristina de Borbón paseando por los jardines de Aranjuez*, cogidos del brazo como si de un matrimonio burgués se tratara [fig. 5].[45] El monarca con chistera en la mano y la reina con una larga estola de armiño al cuello, prenda que, con las insignias del Toisón y de Carlos III que ostenta el monarca, son los únicos elementos que advierten al espectador sobre la regia condición de los protagonistas. El asunto se torna aún más curioso si cabe si se tiene en cuenta que en las Colecciones Reales se conserva otro lienzo, la *Vista de la fuente del Cisne*,[46] en el que se aprecia una escena muy similar, desde otra perspectiva. El cuadro pertenece a la famosa y numerosa serie de vistas de los reales sitios pintada por Fernando Brambilla y en él se ve pasear, de lejos y en tamaño mucho más reducido que en el lienzo de Luis de La Cruz, a la real pareja, y desde el punto de vista contrario. Se ve que a la pareja le gustaba recorrer los jardines de Aranjuez, pues con tan solo fijarse en la indumentaria de la reina, se aprecia que se trata de paseos diferentes. En el lienzo de Brambilla, María Cristina lleva un vestido escotado y un sombrero de paja muy primaverales, ya sin la regia estola de armiño. Estola que, por cierto, es muy similar a la que lució la reina Victoria Eugenia el día del inicio de las obras de la Gran Vía Madrileña el lunes 4 de abril de 1910.

Aunque la iconografía de María de las Mercedes, primera esposa de Alfonso XII, no es extensa, sí se conserva un retrato suyo en los Reales Alcázares de Sevilla,[47] pintado por Manuel Cabral Bejarano en 1878 en el que aparece, a la izquierda de la composición, el manto de terciopelo carmesí y armiño junto a la corona. En cambio, María Cristina de Habsburgo fue

43. PÁEZ RÍOS, *op. cit.*, 1966, nº 5386/13, 14, 16 y 17.
44. BENITO GARCÍA, PILAR, «Aproximación al guardarropa de María Luisa de Parma», *Reales Sitios*, 175, 2008, pp. 46-67 y «Marie-Louise de Parme, reine d'Espagne habillée à la française (1751-1819)», *Se vêtir à la cour en Europe*, 1400-1815, pp. 214-228.
45. DÍEZ GARCÍA, *op. cit.*, 1999, pp. 47-48.
46. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10055637.
47. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10038513.

retratada por José Moreno Carbonero[48] cuatro años después de que terminara la regencia que ejerció durante la minoría de edad de su hijo Alfonso XIII, en un magnífico lienzo ambientado en el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid, en el que la reina, de pie ante el más regio de los sillones, luce un espléndido manto de terciopelo negro con rico bordado de plata, en lugar del tan característico de terciopelo carmesí guarnecido de armiño. Tan notable cambio, tal vez pudiera deberse a que ya no tutelaba como regente los destinos de la nación, aunque hasta su muerte en 1929 continuara siendo reina de España.

Sin embargo, de su nuera, la reina Victoria Eugenia de Battenberg, existe un retrato con el manto de terciopelo carmesí bordado con castillos y leones y forrado de armiño, pintado por Fernando Álvarez de Sotomayor, con una factura muy moderna, y ambientado en el exterior del Palacio Real que se ve al fondo. Lo mismo que ocurre en el retrato de su suegra María Cristina, la esposa de Alfonso XIII, posa de pie, elegantísima y majestuosa. El manto de Victoria Eugenia, perfectamente representado en este cuadro, que se conserva actualmente en Palacio Real de Aranjuez, fue uno de los regalos de boda que le hizo Alfonso XIII, según se reseñó en toda la prensa de la época. Es la única de este tipo de espléndidas prendas que ha llegado hasta hoy en su formato original, ya que, aunque existe otro perteneciente a Isabel II, este último se encuentra muy modificado debido a que la reina lo regaló a la Virgen de Atocha para que con él se confeccionara un manto[49] y un pequeño traje para el Niño Jesús.[50]

Infantes, príncipes y reyes niños

El caso de los retratos infantiles en algunos aspectos no dista mucho del de las reinas en cuanto a que siempre figuran vestidos de seda, aunque sí tiene sus propias peculiaridades.

En la primera imagen de Isabel II niña, la futura reina tenia sólo 8 meses y, aunque aún no se ha localizado el cuadro pintado por José de Madrazo [fig. 6],[51] se conocen un grabado y una litografía en los que se aprecia que el pintor lo concibió como un «retrato de corte, despojada su figura de la natural espontaneidad infantil, para recalcar por el contrario su egregia condición en la rigidez de su apostura y la seriedad contenida del gesto».[52] Sentada en un sofá de estilo imperio, guarnecido con almohadones con ricas cenefas y borlas de pasamanería, ha dejado caer una muñeca y un sonajero de tambor, mientras que «en la mano

48. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10002429.
49 El conjunto se compone de varias pizas: delantero del vestido (nº00720003), mangas (nº 00720004 y 00720005), caídas laterales (nº 00720006 y 00720007) y manto (nº 00720008).
50. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 00720009. El regalo lo efectuó la reina en señal de agradecimiento por haber salvado la vida en el intento de regicidio perpetrado por el cura Merino.
51. Díez García, José Luis, *José de Madrazo, 1781-1859,* Madrid, 1998, pp. 382-383.
52. *Ibidem,* p. 382.

derecha sujeta un mordedor como prefiguración de su futuro cetro real».[53] Su figura está enmarcada lateralmente por una gran cortina con idéntica cenefa que los almohadones, tejido central labrado de palmetas y adorno perimetral de pasamanería de bellotas, todo muy característico del primer tercio del siglo XIX. Aunque los almohadones ni el sofá se conservan, una cortina muy similar aún viste una de las salas del Palacio Real.[54] El tejido del campo central de esta pieza es un raso amarillo labrado con palmetas de plata. La cenefa, que responde a cánones estilísticos muy franceses y plenamente imperio,[55] se adorna con motivos de coronas, flechas y palmas también en plata sobre fondo verde. Ambos tejidos, obra con toda probabilidad de la manufactura valenciana de Juan Antonio Miquel,[56] son especialmente ricos, pero pueden parecer excesivamente serios y varoniles para amparar la imagen de una niña.

Al propio hijo de Isabel II, el futuro Alfonso XII, se le retrató con 4 años vestido de uniforme militar, en una actitud que recuerda sospechosamente la adoptada por Napoleón Bonaparte en el famosísimo retrato del emperador francés pintado por Jacques Louis David, titulado *Napoleón en su estudio de las Tullerías* (National Gallery of Art, Washington). Bajo un punto de vista actual, resulta muy curioso comprobar que con el retrato de un niño tan pequeño se quisiera ofrecer una imagen saciada de simbología, de autoridad, de poder y, en definitiva, de soberanía, tomando como punto de partida aquel retrato considerado como uno de los prototipos más célebres en este sentido.[57]

La idea de presentar la imagen de los miembros más jóvenes de las familias reales, rodeados o imbuidos de simbología regia, venía de antiguo y permanecería en la iconografía real de las diferentes cortes europeas hasta muy entrado el siglo XX. En España, los retratos de niños infantes, príncipes de Asturias e incluso reyes posando en actitudes que, en ocasiones, podrían calificarse como excesivamente grandilocuentes son numerosos desde el siglo XVI.

53. *Ibidem*.
54. Número de inventario de Patrimonio Nacional 10003084.
55. No idéntica pero es muy similar a la reflejada en el *Livre des patrons et prix des ettoffées* [sic] *pour Muebles* de la antigua manufactura lionesa de Camille Pernon, conservado en la manufactura Tassinari et Chatel con el nº10275 y que es el patrón de la cenefa de una colgadura encargada a Pernon por Napoleón para Versalles y de la que se conserva un fragmento original en el Mobilier national, nº GMMP1441 COURAL, JEAN, *Paris, Mobilier national: Soieries Empire, inventaire des collections publiques françaises*, París, 1980, pp. 384-387.
56. Miquel fue en los años inmediatamente anteriores a la Guerra de la Independencia el más estrecho colaborador en España de Pernon, por lo que tenía acceso a sus libros de encargos y patrones y, de hecho, tejió varias sederías siguiendo dichos patrones. Igualmente de sus telares salieron diversos modelos de sedas adornadas de palmetas y coronas así como varias cenefas muy similares y en el mismo espíritu y estilo que las que nos ocupan, BENITO GARCÍA, PILAR, «"L'intrépide" fabricant de soieries Juan Antonio Miquel et l'introduction en Espagne du métier à tisser muni du mécanisme Jacquard en 1818», *Mélanges offerts à Pierre Arizzoli-Clémentel*, París, 2009, pp. 52-59.
57. GONZÁLEZ-PALACIOS, ÁLVAR, *Il Gusto dei Principe. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, Milán, 1993, vol. II, p. 63, ils. 102 y 104, trata este tema de la influencia del retrato de Napoleón por David en otras obras al compararlo con el que de su descendiente Napoleón III, pintara Hyppolyte Flandrin y hoy conservado en Versalles y que había sido grabado por Léopold Mar y por lo tanto muy difundido.

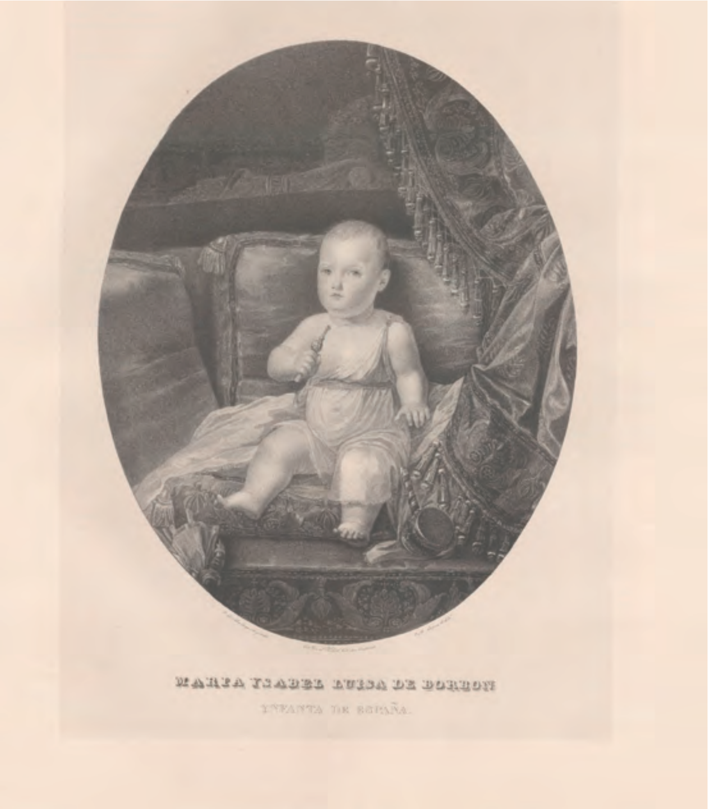


Fig. 6. Litografía de Juan Antonio López para el Real Establecimiento Litográfico de Madrid siguiendo un retrato de José de Madrazo, *Isabel (II) con 8 meses de edad*, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca

Como ejemplo ilustrativo, pero ni mucho menos único, de conjunto de retratos de infantes españoles de la Casa Austria basta recordar la excelente colección que conserva el Monasterio de Las Descalzas Reales de Madrid,[58] en la que destaca el pintado por Juan Pantoja de la Cruz que representa a la Infanta Ana Mauricia,[59] hija primogénita de Felipe III y futura esposa de Luis XIII de Francia, sentada sobre el consabido almohadón de terciopelo carmesí, dotado en las esquinas de preciosos borlones de pasamanería de oro. Pero por su delicadeza y composición, también podrían citarse los retratos de parejas infantiles conservados en este monasterio pintados por Alonso Sánchez Coello.[60]

Entre 1568 y 1569, este artista pintó a las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, hijas de Felipe II, entre 1568 y 1569[61] y volvió a retratarlas emparejadas en 1575

58. La bibliografía sobre el conjunto y sobre las piezas sueltas es amplia. Uma visión generla muy completa la dio Junquera, Paulina, «Retratos de niños en los Palacios Reales», *Reales Sitios*, 1966, nº 10, pp. 27-39.
59. Número de inventario 00612229.
60. Serrera, Juan Miguel, «AlonsoSánchez Coello y la mecánica del retrato de corte», *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, 1990, pp. 142-145, nº 21 a 26.
61. Número de inventario 0061270.

[figs. 7 y 8].[62] También retrató en varias ocasiones a sus hermanos, los infantes Diego y Felipe, juntos en 1579, cogidos de la mano, portando sendas lanzas e incluso una bella y muy realista adarga protectora. A Diego ya le había pintado en 1577, con un caballito de juguete,[63] en una imagen que se podría calificar de cercana y dulce y, por consiguiente, algo más infantil aunque, eso sí, acompañado de un elemento tan simbólico como es un caballo pese a que sea de juguete.

Semejante a estos retratos de hermanos emparejados es el conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena, firmado por Pantoja de la Cruz en 1607, de Ana Mauricia, mayor que en el retrato se conserva en Descalzas, tomando de la mano a su hermano el futuro Felipe IV que aparece sentado sobre un hermoso andador.[64] Pero uno de los retratos que con más obviedad representa el destino de un niño de la casa española de los Habsburgo es el que en 1580 pintó Sánchez Coello y conservado en el Museum of Art de San Diego.[65] Representa a un niño de corta edad[66] con un espontón de oficial en la mano derecha y en la izquierda una daga o un pequeño yagantán a la turquesca engastado de pedrería en su empuñadura y brocal,[67] con un sombrerito que recrea las formas de capacetes y borgoñotas pero forrado de terciopelo labrado de color verde entonando con su vestimenta.

Todos estos retratos representan a niños que desde su nacimiento estaban abocados a regir los destinos de otros mortales que habrían de ser sus súbditos. De ahí que se representen con la superioridad del que habrá, en cierta forma, de controlar la vida de otros mortales, pero también con la dignidad y la virtud que deben adornar a la realeza. Los varones, en ocasiones, se invisten de los «símbolos de futuras victorias guerreras, a cuya consecución estaban destinados los príncipes desde su cuna»,[68] pero todos, con sus actitudes hieráticas, el simbolismo de su atributos, la manera de vestir y algunos de los elementos decorativos que le acompañan, dejan visible explícitamente su pertenencia a la más elitista de las élites: la monarquía.

En el retrato de Ana Mauricia, representada siendo aún lactante, figura vestida toda de blanco con preciosos adornos de encaje de puntas y su delicadísimo babador. De acuerdo con la costumbre de la época, luce buen número de amuletos protectores: dos piezas de coral para garantizar la salud ahuyentando las enfermedades, una campanita para alejar a las brujas, una higa de azabache contra el mal de ojo, un gran cristal de roca que favorecía el buen estado de la leche materna, la poma o esfera de olor que contenía esencias aromáticas contra los

62. Conservado en el Museo Nacional del Prado, número de inventario P0 1138 y no en las Descalzas Reales.
63. Conservado en la colección Lord Thbrooke fue reproducido por KUSCHE, MARÍA, *Retratos y retratados*, Madrid, 2003, pp. 332-333.
64. Número de inventario GG-3301.
65. Número de inventario 1936.58, catalogado como «niño de la corte española».
66. KUSCHE, *op. cit.*, 2003, pp. 330-331, lo identifica con el infante Carlos Lorenzo.
67. Agradezco a mi amigo Álvaro Soler del Campo, las sabias indicaciones que me ha facilitado.
68. SERRERA, *op. cit.*, 1990, p. 52.

malos espíritus, y el colmillo de jabalí para garantizar el crecimiento de una buena dentadura. Todos, dispuestos sobre el pecho de la infanta, conviven en extraña pero estética compañía con otros símbolos cristianos: una cruz de oro y brillantes y dos relicarios con una reliquia de Santa Ana y con una Santa Espina.[69]

En cuanto estos niños abandonaban la lactancia, dado su rango y condición, comenzaban a lucir un determinado tipo de traje lujoso, tejido y/o bordado en seda e hilos entorchados

Fig. 7. Alonso Sánchez Coello, *Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela*, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid

69. Tormo, Elías, *Treinta y tres retratos en las Descalzas Reales,* Madrid, 1934, pp. 99-100; Serrera, *op. cit.,* 1990, pp. 50-53; Arbeteta Mira, Leticia, «Retrato de la infanta Ana Mauricia de Austria», *Las sociedades ibéricas y el mar*, Lisboa, 1998, pp. 360-364 y los dos estudios de García Sanz, Ana, «Ana Mauricia de Austria», *La ilusión de la belleza. Una geografía de la Estética*, Madrid, 2001, pp. 86-87 y «Retrato de la infanta Ana Mauricia de Austria», *Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida*, México, 20012, pp. 418-819.

de oro y/o plata. En todos los casos señalados, los jóvenes infantes visten a la española, moda que se siguió en las cortes europeas durante buena parte de los siglos XVI y XVII, con un atavío similar que no diferenciaba los niños de las niñas. Es el traje denominado vaquero, prenda entera, ajustada, con falda abrochada por la parte delantera[70] que utilizaban hasta la edad aproximada de 7 años, cuando pasaban a vestirse de adultos.[71] Su uso, sometido a los cambios producidos por la evolución estilística de la moda y a la fuerte influencia francesa imperante desde el reinado de Luis XIV, se prolongó hasta entrado el siglo XVII aunque conservando sus dos características principales: traje entero ajustado a la cintura y falda abierta por delante.[72]

Los escasos elementos decorativos que aparecen representados en los retratos de tan jovencísimos personajes no son los habituales que podrían componer el ajuar de cualquier casa, sino los acostumbrados en los palacios más lujosos. Los cortinajes con sus guardamalletas de terciopelo verde con flecos de oro que se ven en el retrato de los infantes Diego y Felipe son similares a los característicos cortinajes de los retratos de aparato de sus parientes adultos. Los andadores que utilizan Catalina Micaela y el futuro Felipe IV[73] son muebles regios y, como tales, de rica marquetería y tapizados en terciopelo de seda, que se podrían equiparar a los bufetes y mesas con sobremesas de terciopelo de los retratos cortesanos de aparato.[74]

Indiscutiblemente, en el siglo siguiente, fue Velázquez el artista que mejor supo plasmar este concepto de retrato cortesano infantil. En los del Príncipe Baltasar Carlos,[75] Felipe Próspero,[76] o en los que dedicó a la infanta Margarita de Austria,[77] captó genialmente esta idea utilizando los arquetipos simbólicos de manera poco convencional. Su último retrato infantil,

70. BERNIS, CARMEN, «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte», *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II,* Madrid, 1990, p. 109- 111.
71. *Ibidem*, p. 110.
72. DESCALZO LORENZO, *op. cit.,* 2003, tomo II, pp. 297-300.
73. Otro bello y lujoso andador se puede contemplar en el en el retrato de los Infantes Fernando, Alonso y Margarita pintado por Bartolomé González conservado en el Kunsthistorischen Museum de Viena, número de inventario GG3219. Sobre la indumentaria vestida por estos tres hermanos véase BERNIS, *op. cit.,* 1990, p.110. Por otra parte, este artículo resulta de consulta obligada para comprender adecuadamente la indumentaria cortesana española de la época.
74. Son muchos y variados los retratos de príncipes e infantes pintados en el siglo XVI que siguen pautas similares, repartidos por diversas colecciones. A los ya citados se deben sumar otros del Kunsthistorischen Museum de Viena, el del Museo del Prado depositado en el Museo de Pontevedra, el conservado en el Instituto Valencia de don Juan, etc. Además de los originales de Sánchez Coello o Pantoja de la Cruz, son también interesantes los de Bartolomé González.
75. Museo Nacional del Prado, número de inventario P01.80 y P01189; Museum of Fine Arts de Boston número de inventario 01.104, Wallace Collection de Londres número de inventario P12, y Kunsthistorisches Museum de Viena número de inventario GG312.
76. Kunsthistorisches Museum de Viena, número de inventario GG319.
77. El de la Fundación Casa de Alba número de inventario P.91; los tres del Kunsthistorischen Museum de Viena número de inventario GG-321; GG3691 y GG2130 y el del Museo Nacional del Prado, número de inventario P01192, que al quedar inconcluso, lo acabó su discípulo Juan Bautista del Mazo.

inserto dentro de otro familiar, y en el que consiguió el resultado mas soberbio, fue indudablemente el de la infanta Margarita en el inmortal lienzo de *Las Meninas* sobre el que sobra cualquier tipo de comentario.

A lo largo del siglo XVIII proliferarán los retratos de príncipes e infantes vestidos de seda. En estas obras, aunque desde un punto de vista formal y estilístico lógicamente resulten muy diferentes a los señalados hasta ahora, en el fondo la concepción continúa siendo similar al tener como objeto resaltar la figura de unos personajes infantiles destinados a regir los destinos de sus reinos.

Dejando de lado los retratos de infantes pintados por artistas extranjeros o españoles como Houasse, Ranc, Meléndez o Maella, entre otros, resultan significativos los originales de pintores italianos.[78] Las estrechísimas relaciones familiares de los monarcas españoles con los duques de Saboya y reyes de Cerdeña, con los monarcas de Nápoles y las Dos Sicilias, o con los duques de Parma, hicieron que se estableciera, lo que podríamos llamar, un tráfico de este tipo de obras que venían a España desde Italia, con el objetivo de que el resto de sus parientes conociese la fisonomía de los miembros más jóvenes de la familia borbónica. El conjunto de todos estos retratos, en gran medida conservados en las colecciones de Patrimonio Nacional,[79] es bastante amplio y sobre todo muy curioso.

Algunos de los doce hijos de la infanta María Antonia de Borbón y de Víctor Amadeo III de Saboya los retrató magnífica y elegantísimamente Giuseppe Dupra, que al menos pintó dos series, una en 1759 y otra en 1760, completada con alguna obra posterior.[80] Entre todos, merecen destacarse los de las infantas Giuseppina, [81]que casaría con el conde de Provenza, futuro Luis XVIII de Francia, y María Teresa,[82] que sería también reina de Francia al casarse con el conde de Artois, futuro Carlos X; los de la malograda María Cristina; Carlo Emanuele IV;[83] Vittorio Emanuele, duque de Aosta[84] [fig. 9] o Mauricio José María, duque de Monferrato.[85]

Al padre de todos estos príncipes saboyanos le había retratado de niño, aunque vestido con calzón, chupa y casaca portando un arcabuz en su mano derecha y con una canana cruzada, en compañía de sus tres hermanos, la pintora Giovanna María Battista Clementi, apodada la Clementina,[86] y como adulto, rodeado de toda la simbología regia, en otro lienzo

78. URREA, JESÚS, *La pintura italiana del siglo XVIII en España,* Valladolid, 1977.
79. JUNQUERA, *op. cit.,* 1966, pp. 27-39.
80. Varios están firmados y fechados en la trasera del lienzo y en alguno, incluso, el artista anotó el nombre del retratado. Los que carecen de fecha y nombre presentan serios problemas de identificación.
81. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10055492.
82. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10069259.
83. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10069377.
84. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10002673.
85. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10002674.
86. Musée de Beaux Arts de Chambéry, número de inventario M817.

Fig. 8. Alonso Sánchez Coello, *Los infantes Diego y Fernando,*
Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid

firmado por Dupra.[87] También su madre, hija de Felipe V e Isabel de Farnesio, había sido pintada en torno a 1750 como una preciosa jovencita, primero por Giacomo Amigoni[88] y después por Dupra[89] –formando *pendant* con el de su esposo– ataviada con ricos vestidos y espléndidos mantos de terciopelo carmesí guarnecidos de armiño.

87. Como los de sus hijos, se conserva en Patrimonio Nacional, número de inventario 1002752.
88. Museo Nacional del Prado, Número de inventario P02392.
89. Número de inventario de Patrimonio Nacional, número 10002748.

La indumentaria que visten estos personajes la integran los referidos vaqueros, confeccionados naturalmente en seda, pero siguiendo ya pautas de los vestidos del siglo XVIII. Igualmente, los diseños de los tejidos son a la francesa: sedas labradas, sobre todo en plata, con precioso y delicado adorno floral, muy de mediados del siglo; algunos, por ser preceptivo para los niños de corta edad, lucen cofia de organza blanca, posiblemente también en seda o en finísimo lino. Al mayor, Carlo Emanuele, se le representa con uniforme militar sujetando un pequeño arcabuz, mientras que Vittorio Emanuele y Mauricio José María visten pulcros vaqueros de seda ricamente labrada en oro y plata respectivamente, adornados de primorosa pasamanería, y se tocan con cofia blanca; el primero empuña una diminuta espada y el segundo enarbola –parece que sin demasiada entusiasmo– la bandera de su ducado.

Fig. 9. Giuseppe Dupra, *Vittorio Emanuel de Saboya, duque de Aosta,* Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid

En todos los retratos destacan los almohadones de terciopelo y en algunos sobresale un ampuloso mobiliario palaciego. Las Colecciones Reales españolas conservan alguna pieza de mobiliario infantil pero de época posterior al ser obras ya decimonónicas. Eso sí, a todos estos muebles infantiles –tapizados habitualmente en damascos o en terciopelos de seda– como andadores, cambiadores de pañales, altas tronas para sentar a los niños a la mesa, pequeños silloncitos, cunas, etc., era obligado sustituirles la tapicería con bastante frecuencia debido a los deterioros que motivaba su uso por personajes de tan corta edad.

El napolitano Giuseppe Bonito, que pintó también numerosos retratos de este tipo, recibió el encargo de don Carlos de Borbón, por entonces soberano de las Dos Sicilias, de representar a sus numerosos hijos.[90] En 1748, el artista hizo los de las infantas María Josefa Carmela,[91] la primogénita, María Luisa Antonia[92] y María Isabel,[93] y también los de los infantes Felipe Pascual Antonio[94] y Carlos Antonio (futuro Carlos IV de España).[95] Desde el punto de vista iconográfico, los más interesantes fueron los de estos infantes, como representaciones alegóricas de Marte y Hércules,[96] hijos de Júpiter, primera deidad de la mitología romana que se identificaba lógicamente con Carlos III. De los restantes retratos se puede decir lo mismo que de los de Dupra: los elementos característicos del retrato de corte de niños aparecen fielmente reflejados.

Una de las más curiosas pinturas de este tipo, que posee un carácter íntimo y familiar es el que agrupa a tres hijos de don Fernando duque de Parma, atribuido a Giuseppe Baldrighi conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,[97] el cual se enviaría a María Luisa para que la reina española conociera a sus sobrinos, ya que en un papel que sujeta en su mano la infantita María Antonia Josefa se lee: «Carisima Zia / Haspetero loro sentimento».[98] Los tres hermanos están sentados –dos de ellos en sillones rococó tapizados en terciopelo– a una mesa cubierta parcialmente con una sobremesa asimismo de terciopelo, pero bordada y adornada con rica pasamanería de flecos, todo en oro. La más pequeña parece estar jugando con una preciosa caja de música con diminutos autómatas, mientras que el infante niño, con el Toisón de Oro sobre su pecho, entrega una rosa a la hermana mayor.

Mención especial merecen los retratos infantiles de María Teresa de Nápoles[99] y Carlota Joaquina[100] pintados por Mengs y conservados en la Colección Real. En el primero, una niña

90. URREA, *op. cit.,* 1977, pp. 308-312.
91. Número de inventario de Patrimonio Nacional 10069701.
92. Número de inventario de Patrimonio Nacional 10002671.
93. Número de inventario de Patrimonio Nacional 10069703.
94. Número de inventario de Patrimonio Nacional 10024114 y 10069702.
95. Número de inventario de Patrimonio Nacional 10024113 y 10007998.
96. URREA, *op. cit.,* 1977, pp. 310-311.
97. URREA, JESÚS, *Carlos III en Italia. 1731-1759, Itinerario italiano de un monarca español,* Madrid, 1989, pp. 783-792.
98. URREA, *op. cit.,*1977, p. 375.
99. Número de inventario de Patrimonio Nacional 10024089.
100. Número de inventario de Patrimonio Nacional, 10055218.

de vivísimos ojos, contempla al espectador sentada sobre un gran almohadón confeccionado en damasco de la palma[101] de color carmesí, adornado de varias franjas de rico galón mosquetero de oro absolutamente rococó y borlones de rapacejo, así como pasamanería de cartulinas en los ángulos; como fondo un enorme cortinaje igualmente de damasco de la palma pero esta vez de color verde; la vivaracha niña sujeta un sonajero mientras se abriga con un espléndido manto real, como no, de terciopelo carmesí guarnecido de armiño. En cambio, la infanta Carlota Joaquina, más pequeña, figura sentada, apoyada sobre almohadones blancos con encajes, sobre una cuna tapizada en damasco rojo con el cabecero capitoné, con la colcha de encaje y damasco, recogida a sus pies.

En ellos se inspiraría muy probablemente Madrazo para pintar el retrato de Isabel II con ocho meses ya comentado. De igual modo tal vez hiciera Domingo Marqués al elaborar un retrato de Alfonso XIII[102] en el que el monarca niño aparece representado de meses, sonriente y sentado sobre un espléndido y enorme sillón rococó tapizado en color carmesí. Si se compara la fisonomía del rostro del rey con el de María Teresa de Nápoles, el «aire» de familia no puede ser más evidente. Pero este soberano, que nació siendo Rey de España, fue retratado con pocos años en más ocasiones, entre los que destaca por su interés, el lienzo conservado en el Palacio Real de Madrid y que fue pintado por el retratista vienés Joszi Arpad Koppay cuando Alfonso XIII contaba dos años de edad,[103] sentado sobre un caballo-balancín con un fondo de gran *fukusa* japonés de mediados del siglo XIX a sus espaldas, que aún se conserva en el Oficio de Tapicería del Palacio Real.[104]

Se halla cargada de simbología una imagen estereoscópica de Alfonso XIII adolescente conservada en la Biblioteca del Congreso de Washington,[105] realizada por la casa neoyorquina Underwood & Underwood, especializada en este tipo de trabajos fotográficos,[106] que los expertos de la Biblioteca del Congreso Norteamericano consideran de hacia 1901, por lo que el rey contaría unos 15 años [fig. 10]. Viste uniforme militar y está sentado en uno de los sillones, que sin ser el del Salón del Trono, es de los de mayor significación política de cuantos se conservan en el Palacio Real: el sillón de la Cámara Oficial, estancia en la que se desarrollan

101. Modelo de tejido de diseño genovés de principios del XVIII que tuvo muchísimo éxito, proliferando hasta lo indecible su uso en la confección de ornamentos litúrgicos así como en la guarnición de mobiliario y elaboración de todo tipo elementos textiles para decoración. Desde su creación fue utilizado también ampliamente por los pintores en los cortinajes de retratos de aparato.
102. Número de inventario de Patrimonio Nacional 10090816.
103. Número de inventario de Patrimonio Nacional 10090801.
104. Número de inventario de Patrimonio Nacional 10088692.
105. Número de inventario LC-USZ62-122317.
106. Underwood & Underwood, Keystone View, The Kilburn Co. y H.C. White eran las tres firmas americanas más relevantes de la época en la creación de tarjetas estereoscópicas. Cfr. JONES, JOHN, *Wonders of the stereoscope,* Nueva York, 1976; DARRAH, WILLIAM C., *The World of the Stereographs,* Gettysburg, 1977; BECKER, HOWARD S.; SOUTHALL, THOMAS y GREEN, HARVEY, Points of view: *The stereograph in America. A cultural History,* Nueva York, 1979.

ceremonias oficiales de tanto relieve como la presentación de cartas credenciales. Sin embargo, el retrato está realizado en el salón contiguo, la Antecámara Oficial, cuyas paredes están colgadas de un tejido muy especial, un terciopelo cincelado cuyos motivos decorativos son la flor de lis borbónica y las iniciales de Alfonso XII coronadas. Además, su tejido, de un intenso azul, le concede una gran simbología dinástica en relación con la Casa de Borbón. Esta colgadura fue realizada en telar Jacquard en exclusividad para el propio Alfonso XII por la fábrica de Lyon, Tassinari et Chatel, heredera de la antigua manufactura de Camille

Fig. 10. Underwood & Underwood, *Alfonso XIII, rey de España*, Biblioteca del Congreso de Washington

Pernon ya mencionada, y que había trabajado para la corona española desde tiempos de Carlos III. El sillón de la Cámara está tapizado en un espectacular terciopelo cincelado, de fondo amarillo, igualmente obra de Tassinari et Chatel, con grandes motivos florales muy decimonónicos en rojo, colores de la bandera de España.[107] La lectura del mensaje político y patriótico queda suficientemente clara: la imagen habla de la legitimidad y de la continuidad dinástica en la persona del niño que nació rey.

107. Alfonso XII encargó ambas sederías a la manufactura en 1877. Véanse los trabajos de BENITO GARCÍA, PILAR, «Los textiles y el mobiliario del Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, 1991, 109, pp. 52-53 y «La decoración textil del Palacio Real de Madrid en tiempos de Alfonso XII», *Goya*, 2000, 277-278, p. 281.

Le gouvernement révolutionnaire (1793-1794): un corps sans visage

Philippe Bordes
Université Lyon 2 – larhra cnrs

Dans son roman *Les Onze*, paru en 2009, Pierre Michon mêle fiction et histoire pour évoquer le Comité de salut public, un gouvernement de guerre créé par la Convention nationale en avril 1793 pour faire face à la contre-révolution intérieure. Rapidement, le comité dut assumer des responsabilités de plus en plus étendues : mobiliser les énergies et les ressources de la nation, résister à l'Europe coalisée et administrer le pays. Le comité, qui comprenait entre neuf et dix-huit membres selon les époques, trouva à partir de juillet 1793 sa composition définitive: pendant un an, jusqu'au 9 thermidor an II (27 juillet 1794), la France fut gouvernée par douze députés de la Convention, dont Robespierre, Saint-Just, Carnot et Barère. Ayant mis à l'ordre du jour la «terreur» contre les ennemis de la République ainsi qu'une justice expéditive, ces hommes sont entrés dans l'histoire comme les artisans de la Terreur.

Le nombre «onze» dans le titre du livre de Pierre Michon, tient compte du fait qu'un des membres du comité, Hérault de Séchelles, n'eut pas de remplaçant après son exécution avec les Dantonistes en avril 1794. Le ressort de l'intrigue romanesque repose sur l'invention d'un grand tableau de quatre mètres sur trois que Michon dit être conservé au Louvre et qui serait devenu avec le temps «le plus célèbre du monde». Le titre du tableau, *Le Grand Comité de l'An II siégeant dans le pavillon de l'Égalité*, incite à imaginer le gouvernement révolutionnaire réuni autour d'une table de travail. Selon le roman, il avait été commandé en secret par les ennemis de Robespierre à l'époque où ils préparaient sa chute politique. S'ils parvenaient à renverser l'Incorruptible, le tableau devait être dévoilé «comme preuve de son ambition effrénée pour la tyrannie, et on prétendrait effrontément que c'était lui, Robespierre, qui l'avait commandé en sous-main pour le faire accrocher derrière la tribune de l'Assemblée asservie»;

et si par malheur Robespierre triomphait et se maintenait, «on dirait hautement qu'on avait commandé en secret le tableau pour en faire hommage à sa grandeur, et au grand rôle qu'on lui destinait».[1]

Pour élaborer ce récit fantasque, l'imagination de l'auteur s'est nourrie de deux problématiques historiques, la capacité des images à influer sur le cours de la politique et le besoin de donner des visages au pouvoir. Il ne sera pas question du rôle des images durant la Révolution, mais des raisons qui poussent à produire et à diffuser celles des acteurs du pouvoir. Les métaphores du corps social fournies par Hobbes et Rousseau avaient été largement assimilées par les révolutionnaires français, de même que le principe de la représentation politique. D'emblée pourtant, les députés furent mal à l'aise de voir des personnalités comme Mirabeau et Barnave user de leur popularité pour influer sur l'opinion publique. Ils se méfiaient de l'éloquence des orateurs, capable d'entraîner l'auditoire, et aussi des réseaux et des clientèles qui parasitaient le travail de l'assemblée. Ce rêve républicain d'une dissolution de l'action individuelle dans l'œuvre collective fut difficilement tenable. Des têtes sans cesse nouvelles recueillaient les faveurs de l'opinion. Sans surprise, l'impératif de personnaliser le pouvoir reprit le dessus après la chute du Comité de salut public, quand le Directoire en 1795 prit les rênes du gouvernement.

Le portrait collectif du Comité de salut public décrit par le romancier n'a jamais existé. Ce gouvernement est demeuré une autorité sans visages. Les premiers républicains français considéraient les tableaux et les bustes que la propagande royale avait sans cesse réclamés comme des commandes inspirées par la vanité. Au temps des monarchies, la demande d'imagerie politique concernait essentiellement la personne sacrée du roi. Le cycle de la vie de Marie de Médicis par Rubens rappelle que sous ce régime le pouvoir était une affaire de famille. Le monarque français avait bien un conseil, mais celui-ci n'avait qu'un rôle consultatif, comme le montre un almanach gravé en hommage à Louis XIV.[2] On connaît une toile anonyme qui décrit une séance de travail durant la minorité de Louis XV et la régence du duc d'Orléans [fig. 1].[3] On voit bien le défi que présentait cette iconographie particulière: au temps de de la banqueroute de John Law, il n'était pas facile de faire comprendre sans équi-

1. Michon, Pierre, *Les Onze*, Paris, Éditions Verdier, 2009, pp. 112-113. Les dimensions du tableau fictif sont signalées p. 43.
2. Deux almanachs gravés par Noblin, Henri se rapportent à ce thème: *Le Roy [Louis XIV] dans son conseil / Arbitre de la paix et de la guerre (Almanach pour l'année 1682)*, Versailles, Musée national du Château (inv. Gravure 1648), où le groupe se tient debout autour d'une table; et *Les heureux succès des ordres du Roy et du choix de ses ministres (Almanach pour l'année 1684)*, Paris, Bibliothèque nationale de France (voir Préaud, Maxime, *Les Effets du soleil. Almanachs du règne de Louis XIV* (catalogue d'exposition: Paris, musée du Louvre, 1995), Paris, 1995, p. 78-79, n° 23, repr.), où le roi et ses ministres sont devant un portique. Dans ces images et d'autres, la scène est centrée sur le roi.
3. Le tableau anonyme, *Conseil des ministres au temps de la Régence du duc d'Orléans*, peint vers 1720, est conservé à Versailles, Musée national du Château (inv. MV4366). L'image de la prééminence royale est reprise dans la gravure anonyme, *Louis XV Roy de France établissant ses conseils (Almanach pour l'année 1727)*, Versailles, Musée national du Château (inv. Gravure 2077).

Fig. 1. Anonyme, *Conseil des ministres au temps de la Régence du duc d'Orléans*, peinture, ver 1720. Versailles, Musée national du Château

voque que cette assemblée d'hommes s'occupait des affaires du royaume et non de quelque coup financier à leur profit. Certes, l'ambiance est sérieuse et la conversation n'est en rien galante. Mais par comparaison avec les scènes festives que peignait Watteau à la même époque, le tableau transmet l'image d'une réunion quelque peu ennuyeuse. Les participants paraissent figés. Ils tiennent tous en main une feuille, une requête à placer ou la copie de l'affaire en cours, mais la discussion paraît peu animée et les rapports hiérarchiques sont affichés, la prééminence de certains personnages se dégageant nettement.

L'esprit policé de cette assemblée ne correspondait certainement pas à l'idée que les membres du Comité de salut public se faisaient de leur mission. Ils avaient adopté la collégialité comme règle, une méthode de travail et un esprit de solidarité qui minimisaient l'intérêt des positions individuelles. Ils mettaient de la passion dans leur travail et avaient conscience de l'énormité et de l'urgence de leur tâche. Sans doute avaient-ils aussi le goût et l'orgueil du pouvoir.

Pourtant, depuis les régimes constitutionnels du 19e siècle et encore aujourd'hui, les gouvernants ont pris le parti de se montrer aux citoyens, même si nul n'est dupe des mises en scène réglées. Comme le rappelle Michel Foucault, avec les Lumières la transparence et plus encore la publicité devinrent des valeurs prônées par tous les théoriciens politiques: «Une peur a hanté la seconde moitié du 18e siècle: c'est l'espace sombre, l'écran d'obscurité qui

fait obstacle à l'entière visibilité des choses, des gens, des vérités».[4] Pourquoi les membres du Comité de salut public ont-ils repoussé cette visibilité devenue un trait de modernité politique? Pourquoi n'ont-ils pas posé pour leur portrait collectif ? Ce refus paradoxal de se montrer à visage découvert s'explique par des résistances *politiques*, *morales* et *artistiques*.

Les révolutionnaires ont parfois repris à leur compte la complaisance des mystifications dans lesquelles la monarchie d'Ancien Régime s'était enveloppée pour se maintenir. Ainsi, peu avant l'épuration de Thermidor qui mit un terme à la Terreur en éliminant Robespierre et ses amis, Barère opposa une demande d'enquête sur des exactions commises dans le Nord en affirmant que «la Liberté est une vierge dont il est coupable de soulever le voile».[5] A l'entendre, il fallait accepter la part d'ombre du pouvoir. En vérité le Comité de salut public délibéra sans témoins, il devait être, selon les termes de Robespierre, «fermé et inaccessibl» afin de le protéger des pressions extérieures.[6] C'était le prix de son indépendance et de son impartialité. Installé dans des locaux modestes de l'ancien Palais-Royal, devenu Palais-Égalité, ces hommes fuyaient toute idée de faste et de cérémonie, dont aurait relevé la commande d'un portrait. Une telle initiative aurait été en contradiction avec le profil bas que le comité adoptait, en rappelant constamment qu'il n'était qu'une émanation de la Convention nationale, qui chaque mois avait le pouvoir de révoquer ses membres.

Le rousseauisme révolutionnaire des sans-culottes et de certains jacobins, dans la tradition critique de la Réforme et des Lumières, prenait quelque distance par rapport aux images. Car de Calvin à Rousseau et à Robespierre, on relève une même disposition à l'iconophobie, une méfiance tenace à l'égard du pouvoir de l'image qui échappe aux règles régissant l'écrit. Et en particulier chez les admirateurs de Rousseau, on constate une hostilité vive à l'égard de l'œuvre d'art, trompeuse et corruptrice, englobée dans la condamnation du luxe. On le sait, ni Calvin, ni Rousseau, ni Robespierre ne furent à l'aise lorsqu'il s'est agi de la diffusion de leurs portraits.

Cette ambivalence à l'époque de la Révolution envers le portrait de l'homme public, susceptible de servir des ambitions coupables, est confirmée par la campagne orchestrée pour dénigrer Robespierre après sa chute à l'été 1794. Ses adversaires se sont mobilisés pour en faire un monstre de vanité et de narcissisme, tout le contraire de l'image publique de l'*Incorruptible* entièrement absorbé par son dévouement à la patrie. Reprenant à son compte la rumeur, le conventionnel Barbaroux décrit l'appartement de Robespierre dans ses *Mémoires* comme «un joli boudoir où son image était répétée dans toutes les formes et par tous les

4. FOUCAULT, MICHEL, *Dits et Écrits*, II (1976-1988), Paris, Gallimard, 2001, p. 197 (publication originale: «L'œil du pouvoir» (entretien avec J.-P. Barou et M. Perrot), in BENTHAM, JEREMY, *Le Panoptique*, Paris, Belfond, 1977, pp. 9-31). Cité par BAUME, SANDRINE, « La transparence dans la conduite des affaires publiques. Origines et sens d'une exigence », *Raison-Publique.fr*, 11 juillet 2011(http://www.raison-publique.fr/article459.html).

5. Convention nationale, séance du 21 messidor an II: *Réimpression de l'ancien Moniteur*, XXI, Paris, 1841, p. 173, n° 292 du 22 messidor an II (10 juillet 1794).

6. Plan d'organisation du comité, rédigé de la main de Robespierre, cité par VATEL, CHARLES, *Charlotte de Corday et les Girondins*, Paris, Henri Plon, 1864-1872, III, p. 439.

arts. Il était peint sur la muraille à droite, gravé sur la gauche; son buste était au fond et son bas-relief vis-à-vis. Il y avait en outre sur la table une demi-douzaine de Robespierre en petites gravures».[7] Il existait, il est vrai, de nombreux portraits de Robespierre, mais dont il n'était pas responsable. La production iconographique des célébrités du jour était un commerce spontané et lucratif qui répondait à une demande forte. En 1789, dans l'enthousiasme du moment, plusieurs éditeurs avaient entrepris des collections comprenant plusieurs centaines de portraits gravés de députés, devenus les héros de la nation. Les représentants se rendaient volontiers à l'atelier du dessinateur et posaient pour leur portrait. En appoint de leurs interventions publiques reprises par la presse, la circulation de portraits les aidait à établir leur réputation.

Mais en septembre1792 l'institution du régime républicain mit la vie publique au régime de l'abnégation patriotique, à l'image de la figure de Junius Brutus placée devant la tribune de la Convention nationale pour rappeler les députés à leurs devoirs. Dès lors, il fallait éviter de donner le sentiment de rechercher une popularité toute personnelle. Robespierre en juillet 1793 exhorta les membres du Comité de salut public à sacrifier leur vie privée: «Il faut que chacun de nous, s'oubliant lui-même au moins quelque temps, embrasse la République et se consacre sans réserves à ses intérêts».[8] Il était alors risqué de financer sa popularité comme l'avaient fait La Fayette et Mirabeau au début de la Révolution. Chacun voulut donner l'impression de s'effacer derrière l'invocation de la souveraineté populaire. Robespierre souligna cette nécessité à la tribune de la Convention le 25 décembre 1793, rapportant sur les principes du gouvernement révolutionnaire: «Malheur à nous [...] si les intérêts privés, si la vanité offensée se fait entendre à la place de la patrie et de la vérité! Élevons nos âmes à la hauteur des vertus républicaines et des exemples antiques».[9] L'histoire des tyrannies et des dictatures de l'Antiquité constituait en effet un répertoire familier pour dénoncer une velléité de pouvoir personnel au sein de la Convention. Lorsque Robespierre fut au bord de l'abîme le 9 Thermidor, Tallien le fustigea comme un nouveau Sylla, allusion au dictateur romain qui avait multiplié les proscriptions, et en retour, Tallien se vit comparé à Verrès, resté célèbre par sa corruption et ses pillages.

Pourtant, les députés avaient conscience que les événements auxquels ils participaient étaient historiques et plusieurs d'entre eux commandèrent à titre privé leur portrait afin de se signaler à la postérité. Jean-Louis Laneuville, un élève de Jacques-Louis David, ainsi qu'une femme peintre, Adélaïde Labille-Guiard se spécialisèrent même dans les portraits de députés, dont plusieurs furent exposés aux salons durant la Révolution. Si les membres du Comité

7. *Mémoires (inédits) de Charles Barbaroux*, Paris, Baudouin Frères, 1822, p. 63.
8. Discours au club des Jacobins, le 14 juillet 1793, cité par BOULOISEAU, MARC, *Le Comité des salut public (1793-1795)*, Paris, PUF, 1980, p. 38.
9. «Rapport sur les principes du gouvernement révolutionnaire », Convention nationale, séance du 5 nivôse an II: *Réimpression de l'ancien Moniteur*, XIX, Paris, 1841, p. 52, n° 97 du 7 nivôse an II (27 décembre 1793).

de salut public étaient sensibles aux différents arguments politiques et moraux qui freinaient leur envie de se mettre en avant, les artistes avaient leurs propres raison d'être sur la réserve. Ils hésitaient à lier leur réputation à celles d'hommes politiques qui du jour au lendemain pouvaient être déclaré ennemi de la nation. De plus, on l'a vu, l'idée de peindre le gouvernement au travail était une nouveauté, impliquant une démarche consistant à animer le portrait selon les principes de la scène historique. Le portrait de groupe, genre hybride qui avait pour fonction d'honorer une œuvre commune, n'était pas un genre pictural bien enraciné en France. Il servait à rendre compte de divertissements privés ou de réunions amicales chez des artistes et hommes de lettres. A la différence des Pays-Bas, où depuis le 17e siècle la bourgeoise avait réussi à faire valoir sa vision du monde, en France sous l'Ancien Régime les autorités percevaient comme une menace pour l'ordre social la libre association des individus, en particulier les francs-maçons qui se réunissaient à l'abri des regards. Ce fut donc une surprise quand sous le Directoire en 1798, Louis-Léopold Boilly exposa au Salon sa *Réunion d'artistes* chez le peintre Isabey. Son initiative d'inspiration anglaise suscita une vive curiosité du public, avide de mettre un visage sur les artistes dont les noms figuraient si souvent dans la presse.

En ce qui concerne l'iconographie du pouvoir, à partir du moment où le Tiers État se constitua en Assemblée nationale le 17 juin 1789, plusieurs étapes se succédèrent dans la manière de figurer l'autorité cédée par le roi aux représentants de la nation. Pour prendre en charge cette iconographie, deux stratégies visuelles étaient en concurrence, celle qui privilégiait

Fig. 2. Jacques-Louis David, *Le Serment du Jeu de Paume a Versailles le 20 juin 1789* dessin, 1790-1791. Versailles, Musée national du Château (dépôt du musée du Louvre)

l'illustration des idées et des principes, et celle qui mettait en avant les hommes et les acteurs. Conformément à l'imaginaire classique des Lumières, cela passa d'abord par une vision héroïque du dévouement patriotique. Le premier monument aux héros de 1789, en phase avec l'optimisme lumineux du moment, devait être un portrait collectif animé selon les principes exigeants de la peinture d'histoire, le *Serment prêtée au Jeu de Paume de Versailles* le 20 juin 1789. David, le peintre le plus renommée de l'époque, y travailla de 1790 à 1792. A l'automne 1791, il présenta le dessin de son projet au public du Salon [fig. 2]. La scène, organisée comme une pièce de théâtre, représente les députés du Tiers État qui au risque de leur vie se réunissent à Versailles malgré une interdiction royale et jurent de rester assemblés jusqu'à la rédaction d'une constitution pour le royaume. Des célébrités bien reconnaissables sont figurées au premier plan, tels Bailly, Mirabeau, Barnave et Robespierre, avantagées en raison de leur rôle politique ce jour-là ou au début de la Révolution. Toutefois, la présence d'une foule dense de députés anonymes tempère cette focalisation sur quelques-uns.

Antoine de Baecque a caractérisé la composition de David comme « une visualisation du corps politique régénéré ». Selon lui, cette multiplicité de têtes de patriotes inverse l'image de l'hydre de l'aristocratie, largement diffusée à l'automne 1789 pour dénoncer le despotisme royal, et donne même l'impression de l'absorber, tant les députés par endroits paraissent convulsifs et désordonnés.[10] Il développe la métaphore corporelle: «Le geste commun [du serment] recompose l'immense corps de l'Assemblée. Celui-ci possède sa tête – Bailly, l'homme qui, au nom des autres, lit, dit le serment puis écoute ses frères le prêter. Bailly est le visage de l'Assemblée, magnifiant tous ses sens, situé d'ailleurs au centre de la composition du peintre».[11] Il ne s'agit plus comme dans le *Léviathan* imaginée par Hobbes en 1651, d'une figure souveraine, dont la tête est puissante et dont le corps est formé par la masse de ses sujets, conception visuelle de l'État.[12] Dans le *Serment du Jeu de Paume* de David, Bailly, un astronome qui avait pour métier de comprendre les astres, se contente de canaliser l'énergie de la foule tel un paratonnerre et de la transmettre à l'univers des spectateurs. Comme le remarqua un critique en 1791, devant le dessin exposé au Salon, à propos de l'œuvre monumentale qu'il annonçait, «ce tableau produira l'effet contraire de la tête de Méduse»,[13] autrement dit, il devait inciter les citoyens à l'action. L'immense tableau à venir était destiné à l'Assemblée nationale, afin que les députés des législatures futures puissent avoir constamment sous les yeux durant leurs délibérations l'exemple de courage des premiers représentants de la nation.

En traitant la régénération politique comme un réveil des morts, David adhère à une vision romantique de l'action politique, concentré sur le moment sublime du serment collectif.

10. DE BAECQUE, ANTOINE, «*Le Serment du Jeu de Paume*: le corps politique idéal», *David contre David*, actes de colloque (Paris, musée du Louvre, 1989), Paris, La Documentation francaise, 1993, II, pp. 770 (citation), 778.
11. DE BAECQUE, *op. cit.*, p. 763
12. BREDEKAMP, HORST, *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes: Le Léviathan, archétype de l'État moderne. Illustrations des œuvres et portraits*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003 (édition allemande, 1999).
13. DE BAECQUE, *op. cit.*, p. 780.

Il célèbre la volonté des hommes qui suffirait à changer la société. Il y avait et il y a toujours une part de vérité dans cette foi humaniste, mais elle feint d'ignorer les difficultés que posaient deux objectifs que s'étaient fixé le projet révolutionnaire : l'égalité sociale et la rationalisation administrative. Pour les surmonter, les révolutionnaires n'ont d'autre choix que de se radicaliser et se bureaucratiser. En un mot, ils doivent infléchir leur pratique de la politique, répondre aux attentes du peuple et se mettre au travail.

Au printemps 1792, David et ses parrains politiques du club des Jacobins, durent admettre l'inactualité de l'hommage rendu aux héros du serment du 20 juin 1789, dont plusieurs parmi les plus importants étaient déchus en raison de leur modération ou de leurs liens avérés avec les monarchistes. La décision d'abandonner le projet fut au diapason d'un repli général des artistes sur l'allégorie comme moyen de visualiser la Révolution. Dès lors, il s'agissait de privilégier non plus les acteurs mais les figurations idéales de la République, du Peuple français, de la Loi, de la Constitution. Cette prudence nouvelle au regard de la volatilité des réputations se comprend. Après la mort de Mirabeau en avril 1791, l'Assemblée ne lui avait-elle pas accordé les honneurs du Panthéon, puis découvert l'année suivante son rôle de conseiller secret auprès de la famille royale? Bailly, lorsqu'il occupait les fonctions de maire de Paris, n'avait-il pas donné l'ordre en juillet 1791 de tirer sur les pétitionnaires réunis au Champ-de-Mars pour réclamer la destitution du roi?

L'éducation des républicains jacobins au pouvoir les familiarisait avec l'iconographie classique des allégories. L'adoption de ce langage iconique et abstrait avait l'avantage de masquer l'enracinement durable des sensibilités politiques divergentes à la Convention et de neutraliser les revendications populaires au nom des intérêts supérieurs de la république. Le Comité de salut public avait besoin de l'appui des forces populaires et en même temps il s'efforçait de les contenir dans la limite du respect des lois et de l'ordre social.

L'élimination du roi du jeu politique avait produit une crise de représentation, un vide que l'image de la souveraineté du peuple devait combler. Lynn Hunt a fort bien dégagé la portée politique des variations iconographiques sur le peuple français en Hercule. Elle distingue entre la prédilection des sans-culottes pour les figurations agressives et réalistes, et celles que promouvaient les jacobins, idéalisées dans l'esprit des modèles antiques.[14] En novembre 1793 David conçut une figure de la souveraineté populaire qui était politiquement acceptable aux yeux des jacobins. Intervenant en tant que député à la Convention, il proposa de faire ériger à Paris sur le Pont-Neuf une figure colossale sur un socle composé des débris des statues des rois provenant de Notre-Dame, «l'image du peuple géant, du peuple français», portant «en gros caractère sur son front: *Lumière*; sur sa poitrine: *Nature, Vérité*; sur ses bras: *Force*; sur ses mains: *Travail*». Comme l'a vu Lynn Hunt, il figure le peuple comme un être privé de raison, dirigé par la Convention: «Tel que David l'envisage, Hercule apporte au

14. HUNT, LYNN, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 87-119 («The Imagery of Radicalism»).

Fig. 3. Anonyme, *La Trinité républicaine*, estampe, 1797.
Paris, Bibliotèque nationale de France (collection De Vinck n° 6949).

monde la lumière et la vérité, non grâce à son intellect ou son habileté, mais par sa force, son courage et son labeur».[15] Le marquage de mots d'ordre sur le corps de la figure, qui incita un contemporain à évoquer les hiéroglyphes des Égyptiens, est un archaïsme propre à l'imagerie politique, comme témoignage d'un trop-plein de discours dans ce domaine. La commande d'une statue en bronze conforme au projet de David fut mise au concours peu après son intervention, mais ce recours aux inscriptions destiné à en rendre le sens politique plus clair, fut jugé avec une grande sévérité après Thermidor et le projet fut annulé.

15. HUNT, *op. cit.*, p. 106.

Avec la fin de la Terreur, l'allégorie féminine, moins polémique que l'Hercule populaire, devint omniprésente. Cette dépolitisation de l'iconographie politique après Thermidor et l'instauration d'un régime censitaire de notables se caractérisa par une reprise des hommages aux acteurs politiques, comme au début de la Révolution. Derrière cette initiative, on trouve à la fois les acteurs eux-mêmes, qui cédèrent à la tentation de se faire valoir, et les citoyens, toujours curieux des puissants du jour. Les images du nouveau gouvernement des Directeurs et des conseils se multiplièrent et furent largement diffusées. On trouve des portraits d'apparat qui renouent avec le faste aristocratique de l'Ancien Régime –c'est l'époque où le gouvernement ressort le mobilier précieux des dépôts et s'installe dans les palais– et aussi des estampes montrant les cinq Directeurs assistant à des cérémonies. Ces images préludent à l'intense utilisation politique du portrait officiel sous le Consulat et l'Empire par Napoléon Bonaparte.

Même sous le Directoire la stabilité des réputations politiques n'était pas acquise, comme le suggère un hommage anonyme aux trois Directeurs qui en septembre 1797 avaient fomenté un coup d'État antiroyaliste et avaient ainsi sauvé la république [fig. 3]. Les portraits sont dessinés et gravés avec réalisme, de même que le geste fraternel qui les réunit. Pourtant l'or-

Fig. 4. Jean Godefroy d'après Jean-Baptiste Isabey, *Le Congrès de Vienne (1814-181),* estampe, 1819. Rueil-Malmaison, Châteaux de Mailmaison et Bois-Préau

ganisation de la composition range cette image moins du côté du portrait collectif que de l'allégorie. La coiffure chargée de symboles qui plane au-dessus du groupe de figures permet de comprendre que ce triumvirat a agi au nom de la nation, mais paraît en même temps contraindre leur champ d'action. Les trois héros du jour ne sont représentés ni dans leur lutte contre les royalistes, ni véritablement dans l'exercice de leurs fonctions. La résonance religieuse du titre –*La trinité républicaine*– les sacralise et les exalte en figures dignes de vénération, un recours à une vision mystificatrice du pouvoir que l'on aurait cru révolue.

En vérité, même si certains iconographes du pouvoir impérial ne manquèrent pas de développer un semblable imaginaire transcendantal et d'accorder à Napoléon les honneurs de l'apothéose, l'image du pouvoir qui s'imposa était d'une tout autre nature. La Révolution avait durablement imposé la fiction de la charge politique comme don de soi. Les premiers monarques français du 19e siècle, Napoléon et Louis XVIII, ne pouvaient plus se contenter de poser immobiles sur leur trône, ils durent se montrer affairés au bonheur de leur peuple, reclus dans leur bureau avec leurs dossiers comme n'importe quel agent de l'administration. C'est vers 1815 que l'iconographie politique assuma ouvertement un autre héritage de la Révolution, l'idée que le pouvoir ne doit pas être un exercice solitaire mais une mission éclairée par des collaborations. Jean-Baptiste Isabey fut mandaté par Talleyrand pour conserver le souvenir du Congrès de Vienne, au cours duquel les puissances victorieuses sur Napoléon redessinèrent les contours de l'Europe des nations [fig. 4]. Il imagina la scène des négociations comme un portrait collectif, s'inspirant à l'évidence de la *Réunion d'artistes* dans son atelier que Boilly avait peint en 1798. La modernité de sa conception, un gouvernement européen des vainqueurs de Napoléon, est soulignée par comparaison avec l'entreprise de Francisco de Goya, qui vers la même date peignit un grand tableau représentant la session plénière du conseil de la Compagnie royale des Philippines présidée par le roi Ferdinand VII.

Ce fut en définitive le roi des Français, Louis-Philippe, qui à partir de 1830 fit de la représentation de son gouvernement un véritable instrument de propagande libérale, destiné à faire croire à une transparence de l'action politique et à une proximité entre les hommes du pouvoir et les citoyens du commun.[16] Puis, lorsque l'appareil photographique put assurer encore plus fortement l'illusion de vérité, tous ceux qui incarnaient le pouvoir se sentirent obligé de se montrer. Pourtant, c'est une évidence pour tous qu'il s'agit d'une pose car on sait que l'image politique relève toujours de l'invention.[17]

16. Voir par exemple, dans les collections du Musée national du château de Versailles: SCHEFFER, HENRY, *Conseil des ministres, présidé par Louis-Philippe, le 3 août 1838*, 1840 (inv. MV5170): Claude Jacquand dit Claudius-Jacquand, *Conseil des ministres au Palais des Tuileries le 15 août 1842*, 1844 (MV5163).
17. FLECKNER, U., WARNKE, M. et H. ZIEGLER, H. (éd.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 vol., Munich, C. H. Beck, 2011.

Sacra neteja. L'endemà (2007) *del pintor Joan Costa como recuperación de la retórica persuasiva*

Rafael García Mahíques
Universitat de València

Toda imagen tiene intrínsecamente como sentido propio la persuasión. Desde el arte conceptual desarrollado por las civilizaciones próximas más antiguas que nos precedieron –Próximo Oriente o Egipto–, no cabe duda de que el deseo de persuadir ha guiado toda la creación artística. Con la autonomía del arte, conquistada al compás de la revolución griega, los artistas descubrieron también la posibilidad de crear libremente –sin someterse a los fines del poder– y los espectadores de gozar de la poética artística en aquel breve periodo de tiempo que conocemos como el siglo de Pericles, o periodo clásico de la civilización griega. También en esta situación primaría, como uno de los componentes fundamentales de la estética, el deseo de comunicar y persuadir sobre algo. Solamente con la llegada de la modernidad –no obstante la rehabilitación del concepto de independencia creadora, elevada a valor estético supremo– se ha podido llegar a aflojar el sentimiento de «persuasión», lo que habría que enmarcar dentro de lo que podríamos entender como una crisis en la producción de imágenes por parte de los artistas individuales que han continuado cultivando las artes visuales con arreglo a la plástica tradicional: la pintura, la escultura, el grabado, etc.

Es complejo explicar las razones de dicha crisis, y no es este aquí tampoco el propósito. Se suma una serie de factores, entre los cuales dos de ellos tienen especial relevancia: la democratización de la comunicación visual –y audio-visual–, producida por la revolución de los medios de comunicación de masas –algo nuevo y característico de la modernidad– que han relevado a las tradicionales «artes plásticas» en las funciones persuasivas que antaño des-

empeñaban, y en segundo lugar el hecho de que la imagen artística tradicional haya perdido su función como «comunicadora» del conocimiento, aspecto que ya advirtió con gran clarividencia Edgar Wind, en aquel memorable ciclo (monográfico) de conferencias reunidas en el volumen *Art and Anarchy*.[1]

Dentro de la riqueza de sugerencias que contiene este ciclo, una de sus ideas centrales era que el artista del siglo XX, que optó por desarrollar lo que a lo largo del periodo contemporáneo se llamaría «arte puro»,[2] se encontraba aislado, puesto que había renunciado a que su obra fuera, como lo llegó a ser a lo largo de los siglos anteriores a la modernidad, un medio de conocimiento.[3] Mantuvo que el arte contemporáneo ocupaba una posición marginal, no solo porque la ciencia lo había desplazado, sino también por propio impulso centrífugo del arte: «el poeta es agente en aquellos cambios y transformaciones de los que se ve a sí mismo como víctima».[4] Así mismo el arte de la modernidad se fundamentaba en su capacidad de sorprender dislocando nuestros hábitos perceptivos: «cuando los colores, las formas, los tonos o las palabras aparecen en audaces dislocaciones o colisiones, liberados de esa manera de sus habituales inmediaciones y circunstancias, sentimos con una nueva intensidad su calidad de sensaciones brutas». De este modo, señaló la proximidad entre el «arte puro» y la barbarie. Además, la innovación se había convertido en un fin en sí mismo, y se producía de una manera casi incidental respecto de las funciones vitales de que el arte era subsidiario: el arte se había hecho experimental. También se refirió al menosprecio del arte didáctico, actitud que caracterizó a los románticos y continuó vigente a lo largo de los siglos XIX y XX. Trató de hacer ver cómo en otras épocas el arte participaba en actividades del conocimiento: «Los grandes ciclos religiosos del pasado eran casi todos didácticos, las esculturas y las vidrieras de las catedrales francesas, por ejemplo, o los frescos de la *Capilla Sixtina,* o las tapicerías del *Triunfo del Sacramento,* diseñadas por Rubens. [...] Si se pregunta cómo podía ser absorbida tanta ciencia en el arte, la respuesta está lejos de ser difícil: los grandes artistas han sido intelectualmente despiertos».[5] A partir del siglo XIX, las causas por las que decayeran los temas didácticos eran claras: «a medida que el arte se replegaba en sí mismo y retrocedía hacia la periferia de la vida donde podía reinar como su propio dueño y señor, empezó a perder el contacto con el saber, como perdió el contacto con otras fuerzas que configuraban nuestras experiencias. [...] Como resultado de esto, [el arte didáctico] decayó, y para todos los efectos prácticos se ha desvanecido completamente: un claro signo del divorcio del saber y del arte».[6]

1. Este volumen, publicado en 1963, recoge el conjunto de conferencias pronunciadas dentro de las *Lectures Reith* de la BBC en 1960. Tr. esp. Wind, *Arte y Anarquía,* Madrid, Taurus Ediciones, 1967.
2. Por tal cosa, en nuestra opinión, Wind entiende la producción artística que tiene como único fin el componente poético-expresivo, relegando a algo secundario la función significante objetiva por llegar a ser ésta un ingenio subjetivo, críptico e impreciso por obedecer únicamente a un código individual y momentáneo, cuando no se llega a prescindir totalmente de esta función.
3. Lloyd-Jones, H., «semblanza biográfica», en Wind, E., *La elocuencia de los símbolos,* Madrid, Alianza, 1993, p. 37.
4. Wind, *op. cit.,* p. 30.
5. Wind, *op. cit.,* p. 72.

A partir de aquel momento, los artistas han tenido que deambular errantes como autodidactas, y «el aislamiento, que consideramos esencial para la creación artística, ha sido llevado a un punto en que los artistas tienen que pensar demasiado porque necesitan ideas y aquellos para quienes el pensamiento es ocupación primordial no se las suministran».[7] Wind quiere poner de relieve que si a la imaginación artística se le ofrece la función de la instrucción, puede adquirir un agudo filo de refinamiento al responder a las instancias del pensamiento. Esta circunstancia hizo que Rafael pudiera erigir *La escuela de Atenas,* un sublime ejemplo de arte concebido por medio del conocimiento y puesto al servicio de este: «al seguir el argumento en el cuadro de Rafael, descubrimos acentos visuales, modulaciones y correspondencias que no advertirá quien no siga el pensamiento. La articulación visual del cuadro se hace transparente, y se revela infinitamente más rica de lo que una visión «pura» que recorriera las figuras sin comprender su sentido podría posiblemente percibir. La mirada proyéctase de modo distinto cuando es intelectualmente guiada».[8]

Este aspecto de «arte al servicio del conocimiento» no cabe duda de que constituye la principal aportación de la obra que trato de presentar aquí: *Sacra neteja. L'endemà* (2007) del pintor Joan Costa [fig. 1], un artista en cuya trayectoria cuenta el deseo de que su obra pueda ser entendida como él la creó y que su discurso visual, didáctico y persuasivo, llegue al espectador de acuerdo con su construcción discursiva originaria –independientemente de que este pueda también ejercer su propia interpretación–, aspecto que caracterizó siempre a las

Fig. 1. *Sacra neteja. L'endemà.* Joan Costa, 2007. Gandía, Iglesia de las Escuelas Pías

6. WIND, *op. cit.,* p. 73.
7. *Ibidem.*
8. WIND, *op. cit.,* p. 77.

producciones artísticas y que la estética de la modernidad parece que se empeñó en enterrar.[9] Para todo ello el artista nos ha dejado un testimonio escrito de su pensamiento con la legítima intención de que sus obras sean comprendidas íntegramente y sin equívoco en cuanto a su significado y su intención persuasiva. Ello es también esencial para la función del historiador que, a diferencia del crítico de arte al uso «moderno», debe comenzar por acoger la información que le ofrece el artista como fuente al servicio del argumento histórico, en donde el historiador es también libre para introducir, por vía hermenéutica, perspectivas novedosas que permitan encajar el sentido de la creación artística dentro de la Historia del Arte.

Para cumplir con estos fines, quisiera aquí proponer una guía de lectura para poder encajar esta producción verbo-visual que el propio artista ha titulado *Sacra neteja. L'endemà* (Sacra limpieza. El día siguiente). Esta guía trata de basarse en los recursos humanísticos de la retórica, si bien, encajados en el enfoque iconológico de la Historia del Arte. En este sentido, debemos empezar por considerar que todo discurso –verbal, visual, o ambas cosas a la vez– aspira siempre a ser convincente, persuasivo, ya que está orientado en el ámbito de la transmisión del conocimiento, lo que desde la antigüedad hasta el advenimiento de la modernidad se halló regulado por la retórica.

No es necesario advertir al lector que la retórica es una disciplina del lenguaje verbal, no así del lenguaje visual, y que su articulación como una preceptiva, ya desde la antigüedad con Horacio y Cicerón entre otros, se hizo en el ámbito analítico del lenguaje verbal. En este sentido, debido a que el arte visual tuvo también como fin la persuasión, es evidente que de alguna manera estuvo también regulado por la retórica. Así lo iría comprendiendo, paso a paso, el movimiento humanístico desde Petrarca. La principal dificultad para el encuentro del lenguaje verbal con el lenguaje visual en la retórica era que, la naturaleza del primero era de carácter analítico y la del segundo era sintético. Por ello el humanismo necesitó su tiempo para tratar de salvar esta disfunción. Michael Baxandall demostró que este proceso tiene un punto de inflexión en Leon Batista Alberti, de quien dice que «al escribir sobre pintura ya no se manifiesta como un humanista cualquiera sino como un pintor –quizá de un género un tanto excéntrico– que tiene a su alcance los recursos humanísticos».[10] En su tratado *De pictura,* Alberti introdujo el concepto especializado de «composición».

Compositio no era una palabra nueva en el vocabulario artístico, la cual se refería fundamentalmente a cómo los objetos aparecen colocados en la pintura. Baxandall observa que Vitruvio ya la había empleado refiriéndose a las partes de un edificio (*De Archiectura* III, i, 1), y Cicerón también la utilizó al hablar de las partes del cuerpo humano (*De officiis* 1, 28). Tampoco fue una expresión extraña a la estética medieval, pero Alberti confirió al término un sentido nuevo y exacto, entendiendo por *Compositio* un proceso a cuatro niveles en cuya

9. Bastaría recordar como ejemplo al propio Picasso quien llegó a manifestar en su tiempo que jamás desearía que nadie descubriera cómo llegó a crear su obra. Lo que importaba fundamentalmente era que su expresión se contenía en las imágenes que creaba, las cuales hablaban ya por sí mismas.

10. Baxandall, M., *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450,* Madrid, Visor, 1996, p. 176.

estructura jerárquica se valora cada elemento en atención al efecto global de la obra, el cual no es otro que una narración visual. Primero se componen los planos *(compositio superficiorum);* los planos sirven para formar miembros *(compositio membrorum);* los miembros sirven para formar cuerpos *(compositio corporum);* por último, los cuerpos sirven para formar la escena coherente de las pinturas narrativas *(historia).*[11] Veamos esto en su propia expresión:

> La composición es el procedimiento al pintar por el que las partes se ponen juntas en una pintura. La mayor obra de un pintor no es un coloso, sino una «historia». Pues el ingenio merece mayor alabanza en una «historia» que en un coloso. Las partes de la «historia» son cuerpos, una parte del cuerpo es un miembro, y una parte de un miembro es una superficie. Por lo que las primeras partes de la obra son las superficies, porque de éstas derivan los miembros y de los miembros los cuerpos y de éstos, la «historia», que constituye la última y absoluta obra de un pintor.[12]

Con esto, Alberti transfirió a la pintura un modelo organizativo inspirado en la retórica, en donde la noción central radica en comprender que el mérito de la pintura no consiste en pintar la figura sin más *(colossus),* por muy virtuosa que ésta sea, sino una historia. Ofreció un concepto nuevo –que no era antiguo o clásico– y estaría destinado a triunfar en las generaciones siguientes de artistas, siendo sin duda la idea más influyente de su tratado *De pictura.* Así, del mismo modo como en la construcción literaria los diferentes elementos compositivos tienen su sentido de acuerdo con una jerarquía, esto mismo podía ser también observado en la composición pictórica. En la construcción literaria, la unidad básica es la palabra *(verbum);* la combinación de palabras forma una frase *(comma);* la combinación de varias frases forma un miembro de la oración *(colon),* y a su vez la reunión de éstos forma un período, oración o cláusula completa *(periodo).* Esta estructura, con este vocabulario, procede de los autores clásicos y está presente en las *Etimologías* de san Isidoro de donde parece haber pasado a la retórica medieval.[13] En este orden, palabra *(verbum)* equivale a superficie *(superficies),* frase *(comma)* a miembro *(membrum),* cláusula *(colon)* a cuerpo *(corpus)* y período literario o clausula final *(periodo)* a historia narrada *(historia).*

11. BAXANDALL, *op. cit.*, pp. 188-189.
12. ALBERTI, L. B., *De pictura,* lib. II, 35. *«Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picture componuntur. Amplissimum pictoris opus non Colossus, sed historie. Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso. Historie partes corpora, corporis pars membrum est. Membri pars est superficies. Prime igitur operis partes superficies, quod ex his membra, ex membris corpora, ex illis historia».* Tr. esp.: *De la pintura y otros escritos sobre arte,* Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 97-98.
13. ISID., Orig. 2, 18, 1: *«Componitur autem instruiturque omnis oratio verbis, commate et colo et periodo. Comma particula est sententiae. Colon membrum. Periodos ambitus vel circuitus. Fit autem ex coniunctione verborum comma, ex commate colon, ex colo periodos». San Isidoro de Sevilla, Etimologías,* texto latino, versión española y notas por J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 1982, p. 381: «Toda oración se construye con palabras, y se estructura en *comma, colon* y *periodo. Comma* es una pequeña parte de la oración. *Colon* es un miembro de la misma. *Periodo* es la frase completa. El *comma* está integrado por la combinación de palabras; la coordinación de *cómmata* forma un *colon;* y, a su vez, la de *cola,* compone un periodo».

Ciertamente se trata de un método de composición para los artistas, que implica haber compuesto una historia partiendo de las unidades formales más elementales. Baxandall ha subrayado que este modelo fue aplicado por pintores que pueden ser clasificados como albertianos: Piero della Francesca y Andrea Mantegna, y de los dos fue este último quien llevó al grabado los modelos visuales de la *compositio* albertiana, modelos que responden a la aplicación de los patrones compositivos de la narración según el tratado *De pictura* de Alberti.[14]

El modelo albertiano no debe ser confundido como un modelo historiográfico, pero no cabe duda de que ofrece un perfil que ayudará al historiador a abordar un acercamiento más aproximado a la creación artística, y por lo tanto a la comprensión de las imágenes –léase también: obras, historias, etc.– con el fin de construir el discurso histórico. Probablemente sea excesivamente artificiosa la actitud humanística de un artista como Alberti, pero su tratado nos viene a demostrar dos cosas muy importantes a tener en cuenta por el historiador del arte, las cuales suele pasar por alto el historiador morfologista tradicional: la interrelación mutua entre lenguaje verbal y lenguaje visual, algo que se conforma por medio de la retórica, y en segundo lugar, la importancia de la «historia narrada» como culminación del proceso creativo o efecto global logrado a través de un jerarquizado proceso formal de creación. Esta segunda consideración es de máxima importancia y debe ser siempre orientada también como la culminación del relato o la interpretación que hace el historiador. El tradicional formalismo tiende a organizar el relato al revés: consciente de que la historia es lo que da razón al proceso creativo, establece primero ésta y luego desciende a los pormenores formales convencido de que éstos constituyen los «valores artísticos» por excelencia, meta por tanto del argumento histórico-artístico. En este sentido, no está de más advertir que los propios artistas no compartían esta escala de valores. En el mismo tratado *De Pictura,* Alberti distingue la conformación técnica y formal de la pintura respecto del contenido, que él llama *historia* o *invención* en la cual culmina y da razón de ser al proceso. Lo primero –configuración formal–, es desglosado en tres aspectos: circunscripción mediante líneas, composición o unión de las partes y recepción de luz. Si para esto exige del pintor un dominio de la geometría, para lo segundo: la *historia* o *invención,* es decir la «composición» propiamente dicha, lo será de la retórica y la poesía:

> Así pues afirmo que el arte geométrico no puede ser descuidado por los pintores en lo más mínimo. Luego de esto, será que se deleiten con los poetas y retóricos. Pues éstos tienen muchos ornamentos comunes con el pintor. Y no poco le ayudarán a construir perfectamente la composición de la historia los literatos abundantes en noticias de muchas cosas, cuya principal alabanza consiste en la invención. En efecto, la invención tiene tal fuerza que por sí misma, sin representación pictórica, deleita.[15]

14. Baxandall introduce el análisis del grabado de Mantegna, *Las lamentaciones por Cristo muerto,* donde un grupo formado por diez figuras componen la narración del acontecimiento. Estos grabados surgieron de la confluencia de un príncipe humanista: Ludovico Gonzaga, y dos artistas que trabajaban para él: L.B. ALBERTI y A. MANTENGA, *op. cit.,* pp. 193-194.
15. ALBERTI, *De pictura,* lib. III, 53, en trad. esp. cit., p. 114.

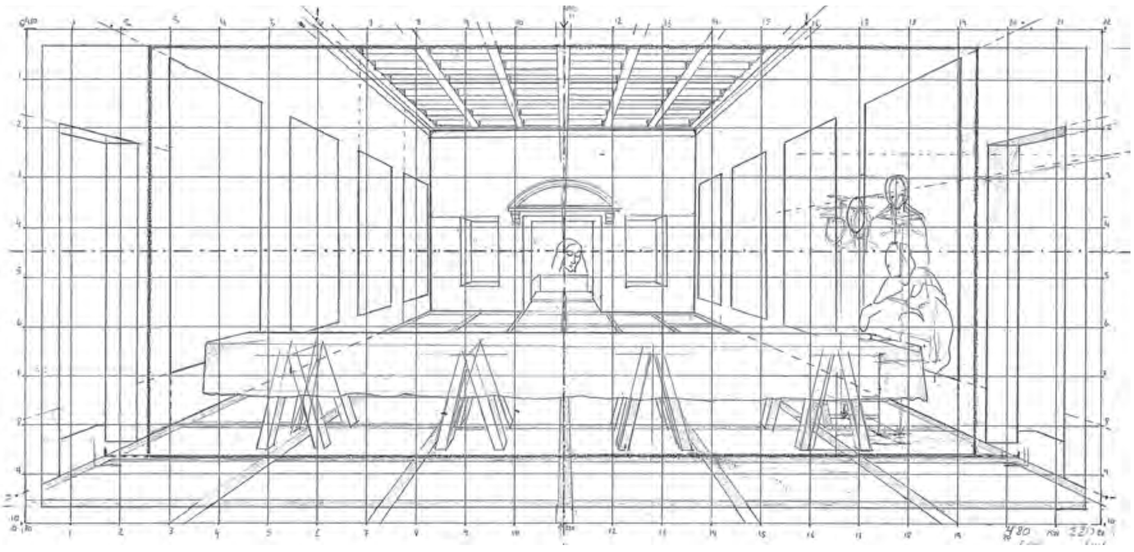


Fig. 2. Esbozo preparatorio de la composición en perspectiva

Advertido esto, podemos adentrarnos en la comprensión de *Sacra neteja. L'endemà* y de Joan Costa, que consta de dos documentos: el visual, manifestado por la obra pictórica [fig. 1] –complementado con otros documentos visuales preparatorios [figs. 2 y 3]–, y el verbal, que se compone básicamente de una relación explicativa por el propio artista (*vid. infra*) que puede también ser complementada con su testimonio oral. Así mismo, consideraremos también otros documentos visuales conformados alrededor de este núcleo, en especial una versión ulterior que conserva actualmente el patronato Martínez Guerricabeitia [fig. 8].

La creación del artista, no cabe duda de que encaja en el proceso de composición definido por Leon Batista Alberti, la cual, como hemos tratado, tiene como fin la invención de una historia, proceso independiente al del historiador del arte que pretende un análisis y una interpretación en el plano histórico de esta composición. Nuestro método va a ser el proceso interpretativo de la iconología, el cual responde mucho más adecuadamente que cualquier aproximación formalista, a integrar el proceso de composición seguido por el artista, que a grandes rasgos es el mismo que lúcidamente definió en sus días este artista del Renacimiento. De acuerdo con la iconología, vamos a proceder primero a la consideración de los «aspectos formales», en donde puede tener cabida, aunque sea metafóricamente, la conformación albertiana de planos, miembros y cuerpos, y posteriormente, la «aproximación al significado» se ocupará de interpretar cada historia compuesta por el artista.

Aspectos formales

Desde el punto de vista estilístico, esta obra puede ser definida como clasicista en un sentido post-moderno, al haber heredado el artista el modo de la tradición desarrollada en el arte de Occidente de los últimos siglos, aunque matizado con el procedimiento personal.

Fig. 3. Esbozo preparatorio final. Gandía, Biblioteca Municipal

Como nota esencial, presenta una gran aproximación a la naturaleza, incluso toma modelos concretos de la vida cotidiana de tiempos relativamente actuales, como se advierte en determinados aspectos del mobiliario o del modo de vestir. Todo esto tiene un sentido expresivo y funcional, puesto que, rompiendo con los estereotipos de época, el artista ha sido consciente de que tal cosa permitirá mejor acercar el contenido discursivo a la sensibilidad del espectador-escuchante de nuestro tiempo. Todo ello conviene a un discurso narrativo, si bien aquí se han acentuado con fines significantes, más allá de lo expresivo, determinados aspectos. Así por ejemplo, si la luz principal, natural, procede del sur, entrando el sol directamente desde la puerta del lado derecho, el artista –de un modo inconsciente, según su testimonio oral– ha acentuado la luz procedente del vano del fondo, proyectada a través del mantel colgante de la mesa en la parte delantera, en el suelo, así como también en el techo. Todo esto nos conducirá a una interpretación simbólica que en su lugar abordaremos.

No debería ser necesario advertir que la creación, según Alberti, de «planos», «miembros» y «cuerpos» –la organización formal propiamente dicha– constituye la formulación ideal de un proceder que transfiere a la pintura el modelo retórico de organización de la composición literaria –independientemente de los intentos concretos de llevarlo estrictamente a la práctica, como lo demuestran los citados grabados de Mantegna. Lo importante es ser conscientes aquí de que el artista ha manifestado con claridad su deseo de proteger su criterio frente el posible falseamiento de su intención compositiva por parte del espectador al amparo una previsible «creatividad interpretativa» de este, promovida por la estética de la modernidad; en otras palabras, ha elegido el camino que ya señaló Alberti en su concepto de *compositio,* entendiendo por tal cosa no sólo una cuidada y virtuosa organización formal, sino también un discurso visual concreto.

De acuerdo con esto, interesa en este apartado dedicado a los aspectos formales, tratar de explicar cómo ha procedido el artista para organizar formalmente sus obras. En el caso de la *Sacra neteja,* lo primero es abordar la conformación del escenario del relato. En ello es evidente que el artista ha partido del cenáculo que pintó Leonardo para situar la Santa Cena en el refectorio de *Santa Maria delle Grazie* de Milán. El pintor explica que ha pretendido construir también unos espacios laterales en donde ha abierto sendas puertas, con lo cual se obtiene una visión más amplia del recinto que servirá también para situar mejor los personajes intervinientes que le servirán para establecer concretos aspectos del discurso visual. Los esbozos [figs. 2 y 3] muestran su proceder prolongando las líneas de fuga del pavimento, del techo, así como del resto de elementos que se ordenan dentro de dicho espacio.

Continuando con la *Sacra neteja,* el pintor se ha referido también en su discurso verbal a determinadas «citas» intencionadas respecto de algunos pintores. Desde el punto de vista estilístico en unos casos y expresivo en otros, convendría reseñar los siguientes: Goya, recordando el perro procedente de las *Pinturas negras* de la Quinta del sordo (Madrid, Museo del Prado), tenemos el perro al que da de comer el sobrante de la mesa la mujer situada al exterior de la puerta izquierda; Caravaggio, en algunos aspectos como el rostro y los pies descalzos de la limpiadora del suelo, que recuerdan detalles tales como la *Judit* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica) en la disposición del rostro de la limpiadora o de la *Madonna di Loreto* (Roma, San Agostino) en los pies descalzos; Van Gogh como un artista que llegó a pintar sus zapatos (New York, Metropolitan), como puede ser observado en los zapatos junto a la puerta de la derecha; los bodegones de Zurbarán mediante la vajilla cumulada sobre la mesa; Sorolla, a través del efecto de sus emparrados mediterráneos bajo el sol, como se puede apreciar en el vano de la derecha donde aparece una mujer tomando los frutos de un árbol; el Guernica de Picasso, mediante la mano con el quinqué; por último, Mondrian, en el paño de limpieza que utiliza una de las limpiadoras del suelo de primer término, con un valor expresivo que habla por sí solo y con lo que el pintor ha querido poner de relieve la conocida opinión de Salvador Dalí, quien en tono despectivo llegó a manifestar que las composiciones de Mondrian eran como las bayetas usadas en la limpieza.

Aproximación al significado

El asunto central y objetivo de esta composición no es otra cosa que la limpieza del cenáculo en el primer Viernes Santo de la historia: el día siguiente a la Última Cena celebrada en dicho lugar por Cristo y los apóstoles. No es un tema que figura en ninguna fuente literaria. El artista ha imaginado, como algo que forma parte de la tradición en la cultura occidental, que se trataría de un trabajo de mujeres. Si bien la Iglesia como tal aún no existe, puesto que nacerá en este mismo lugar en el día de Pentecostés, se trataría, según el documento del artista de la primera limpieza de una iglesia en la historia de la cristiandad.

Dentro del contexto representado, operan, con el sentido de Iglesia, dos simbolismos religiosos esenciales, relacionados también entre sí debido a que apuntan ambos al misterio

mismo de la Redención. El primero de ellos, mediante la ampliación visual del espacio en primer término y la apertura de puertas a cada lado, consiste en la sugerencia de una planta de cruz latina de acuerdo con la tradición basilical occidental, asumiendo así toda la carga simbólica que ello implica. El segundo es el simbolismo de la luz, que abarca dos aspectos perfectamente definidos, uno de carácter natural e inmediato –que más que símbolo es realmente un recurso retórico–, y un segundo aspecto de carácter sobrenatural o misterioso. El primero corresponde al sol que entra por la puerta del mediodía, a la derecha, orientación que el artista ha querido subrayar para sugerir que a esa misma hora Jesucristo está pasando por los momentos más difíciles de la Pasión, cumpliendo con su misión, hecho que es puesto en analogía con el trabajo de estas mujeres: «Por los rayos de luz que entran en el recinto por la puerta derecha, es casi mediodía: Jesús está en esos momentos cumpliendo su Misión y las mujeres cumplen la suya». El segundo de los aspectos simbólicos lumínicos es la luz brillante que, en claro contraste con dicha luz solar naturalista del mediodía, emana de los ventanales del fondo, como señalando con su ausencia física, la presencia sobrenatural de Cristo en dicho espacio, y por ende haciendo efectiva la gracia del misterio de la Redención. Obsérvese que se trata de una luz que procede del este, aspecto que señala la orientación de todos los presbiterios que desde el primitivo cristianismo presidió la edificación de las Iglesias –lo que enlaza también con el primer simbolismo señalado con referencia a la cruz latina– y que anuncia la salvación bajo los méritos de la obra redentora de Cristo, misión propia de su primera venida, en contraste con la luz de poniente que anuncia la parusía o segunda venida de Cristo en el fin de los tiempos. Todo este contenido simbólico, por encima de cualquier otra consideración, es lo que señala el carácter profundamente cristiano del discurso visual que presenta esta obra. Sobre todo este marco queda perfectamente justificada no solo la presencia de esta pintura como una obra de culto dentro de la iglesia, sino que también justifica el conjunto de valores que presenta y promueve.

En el plano de los valores, el artista ha querido poner de relieve la santificación –en términos cristianos– de la mujer mediante el anónimo trabajo de la limpieza, algo sin aparente trascendencia a lo largo de los años: «El trabajo, poco relevante socialmente, de las mujeres limpiadoras no ha sido nunca fuente de inspiración para cuadros de tema religioso». El carácter «sacro» de este hecho –anotado ya en el título de la obra–, constituye algo central, ya que dicho trabajo es puesto en paralelo, ni más ni menos, con la misión misma que a esa hora está cumpliendo Jesucristo mediante su pasión y muerte.

Más allá de los valores estrictamente cristianos, esta exposición comporta también una clara reivindicación de carácter social sobre la dignificación del propio trabajo de limpiadoras: «Esta pintura puede ser considerada como un modesto acto de justicia hacia las mujeres que quitan la suciedad ajena para ganarse la vida», lo cual hace que el discurso sea reivindicativo. El propio artista lo llega a percibir incluso como un cuadro de historia cuyo contenido es la reivindicación social misma: «Gracias a estas mujeres aquí representadas, el cenáculo leonardiano se transforma en decorado de un cuadro de historia. De tema sacro pasa a tema social, con un acontecimiento histórico nunca tenido en cuenta, inadvertido y ninguneado».

No obstante, el conjunto de valores va más allá incluso de la reivindicación social apuntada, situándose en otro nivel el contenido discursivo específico de la obra, algo marcado también por la intencionalidad concreta, no solo del artista, sino también de su comitencia: los Padres Escolapios, de los cuales consta que, si bien no han actuado como mentores de la obra como ocurría antaño, sí consienten y participan entusiastas en el conjunto y cada uno de los pormenores del discurso planteado. Desde un punto de vista iconológico, cobra aquí importancia la trama retórica desarrollada con el fin de moldear un concreto discurso visual con una puntual exposición de detalles. En realidad deberíamos hablar de «discurso verbo-

Fig. 4. «Alguien practica la caridad extramuros de la propia Institución»

Fig. 5. «Una Eva elevada y redimida recoge los frutos de la santidad»

visual», habida cuenta de que en nuestra tradición cultural, la imagen ha tenido que ir siempre de la mano de la palabra con el fin de que el discurso resulte persuasivo, algo que olvidarán las artes visuales de la modernidad y que explica la crisis en la creación de imágenes por parte de los artistas, como hemos apuntado más arriba en la primera parte de esta reflexión. De acuerdo con todo esto, debe ser puesto de relieve que el eje de todo este discurso toma la forma de una metáfora, recurso del *ornatus* retórico: la limpieza de la iglesia como metáfora de la renovación (limpieza) de la Iglesia (con mayúscula). En realidad, en un sentido más técnico, se trataría de todo un conjunto de metáforas armonizadas bajo este denominador

común de la limpieza institucional de la Iglesia, lo que vendría a conformar un discurso alegórico, si entendemos la alegoría, según apuntaba Quintiliano, como «una serie ininterrumpida de metáforas» (*Inst. Orat.* VIII, 6, 44) o «una metáfora prolongada» (*Inst. Orat.* IX, 2, 46). El propio artista lo articula así:

> El que sean 12 mujeres, libera el tema de la literalidad historicista para sugerirnos, ya en el ámbito de los significados metafóricos, una posible alegoría sobre la Iglesia como institución: hay mujeres que trabajan a la derecha y las hay que lo hacen a la izquierda; unas lo hacen a la luz del reconocimiento público y otras en la obscuridad del anonimato.

Recurre, en primer lugar, al contraste entre hombres y mujeres. Doce son las mujeres, el mismo número de los apóstoles –Jesucristo continúa presente por medio del simbolismo de la luz–, y en línea con ello va estableciendo puntuales registros. Tiene importancia la imparcialidad de la Caridad: el discurso cristiano está por encima de parcialidades ideológicas, como la derecha o la izquierda políticas, y tan válidas son las obras hechas en público como las anónimas. Evidentemente las mujeres que fatigosamente friegan el suelo, en primer término, como se hacía antes del invento de la «fregona», marcan el referente más persuasivo,

Fig. 6. «Unas tienen el poder de quitar y poner, de espaldas a las nuevas generaciones»

Fig. 7. «[...] como en un juego intrascendente, se acercan al legado sacramental»

siendo algo que convence por la propia expresividad del hecho en sí, para cuya comprensión no es necesaria más que la experiencia cotidiana. Pero hay otros aspectos significantes que indudablemente pueden pasar desapercibidos si el espectador solamente se deja guiar por los valores expresivos –algo que, sea recordado de paso, es lo propio de la estética de modernidad, la cual suele abandonar el discurso a la libre interpretación del espectador cuando existen elaboraciones que van más allá de lo expresivo en el discurso compositivo originario. Es evidente que necesitamos también del discurso objetivo testimonial del artista, y no solo de la expresividad visual para tener un mínimo referente sobre el cual situar el discurso del historiador del arte. Así, podremos entender que la mujer que da de comer lo sobrante a un perro [fig. 4] es alguien que «practica la caridad extramuros de la propia Institución», es decir, personas como el ex-jesuita Vicente Ferrer –testimonio oral del artista–, y la mujer del extremo opuesto que recoge frutos [fig. 5], es aquella que, en virtud de los méritos de la Redención, es capaz de alcanzar la santidad: «una Eva elevada y redimida recoge los frutos de la santidad». Dentro de este juego de metáforas, es muy significativo el grupo situado al fondo [fig. 6] en que la «capataz», con una larga pica de mando en la mano –clara alusión al báculo episcopal–, se nos muestra de espaldas en una denuncia de la actitud refractaria de la actual jerarquía

eclesiástica frente a las inquietudes de las generaciones más jóvenes, las cuales están representadas en el grupo de las tres niñas [fig. 7] que a un lado de la mesa juegan a imitar la fracción del pan realizada por Jesucristo en ese mismo lugar el día anterior, lo que sin duda debe ser interpretado como un pronóstico de lo que puede ser el futuro acceso de la mujer al carisma del sacerdocio. El artista con breves palabras es también claro en la expresión de todo esto: «Unas tienen el poder de quitar y poner, de espaldas a las nuevas generaciones que, como en un juego intrascendente, se acercan al legado sacramental».

El pintor concluye con que «en este punto, deja de ser un cuadro de iglesia para convertirse en una pintura sobre la Iglesia». Al final, todo encaja dentro de la gran metáfora de la limpieza en el sentido de la necesaria renovación del viejo clericalismo estéril. Como conclusión, el mensaje global de este discurso visual se podría condensar en la «sacra limpieza de la Iglesia» como esperanza de la pervivencia entre los hombres del misterio soteriológico cristiano.

Muy diferente es la historia que presenta la *Sacra neteja* que conserva el patronato Martínez Guerricabeitia [fig. 8], la cual se repite también en otro lienzo que actualmente se exhibe en la iglesia parroquial de Barx (Valencia). La composición formal es prácticamente la misma, pero no está presente la ampliación del espacio que abre sendas puertas a derecha e izquierda, desapareciendo así el simbolismo espacial, y tampoco están presentes los elementos relativos a la religión y al clero que contiene la versión de las Escuelas Pías, en especial el grupo de las mujeres que descuelgan el tapiz a las órdenes de la capataz, y las niñas que juegan a la fracción del pan. El componente cristiano, por tanto, no está presente, o al menos no es esencial, limitándose la *historia* a la reivindicación social feminista.

Fig. 8. *Sacra neteja. L'endemà,* Joan Costa, 2008. Universitat de València, Patronat Martínez Guerricabeitia

Con todo, es evidente que el cuadro, en su versión original de la iglesia de las Escuelas Pías, es polémico y ha despertado tanto simpatías como rechazos. Dicha polémica no tiene lugar en el plano de los valores morfológicos o estilísticos, la *compositio corporum,* sino en el de su *historia*. Creo que no es necesario poner de relieve que este cuadro puede no llegar a ser considerado como digno de que figure dentro de una iglesia y retirado del lugar en donde actualmente se encuentra y para donde fue concebido. Tal cosa quizás haya sido siempre un temor que el mismo artista haya albergado en todo momento, y probablemente a ello pueda aludir, de modo inconsciente, la acción que están realizando las dos mujeres que descuelgan el tapiz del fondo en presencia de la capataz que aparece de espaldas y cumpliendo las órdenes de ésta.

El documento del artista como fuente

Una pintura para el II Centenario del Colegio de Gandía (Escolapios)
Sacra neteja. L'endemà
Autor: Joan Costa
Año 2007
Óleo sobre lienzo, 480 x 220 cm.

I. *Es la mañana del Viernes Santo. Las mujeres limpian el cenáculo. Solo han pasado unas horas desde que, en el crepúsculo del atardecer del día anterior, Jesús y los discípulos celebraron la Última Cena. Acabada la Eucaristía está teniendo lugar la primera limpieza de una iglesia en la Historia del Cristianismo. Por los rayos de luz que entran en el recinto por la puerta derecha, es casi mediodía: Jesús está en esos momentos cumpliendo su Misión y las mujeres cumplen la suya.*

II. *El escenario es el mismo que Leonardo da Vinci pintara para el convento de Santa Maria delle Grazie de Milán, solamente que aquí figura ampliado por ambos lados gracias a la continuación, hacia la base del cuadro, de las líneas de fuga del pavimento. Estos espacios laterales inventados nos invitan a fantasear sobre una visión más completa de la sala. ¿Por qué no incluir sendas puertas laterales abiertas al exterior, si eso no afecta a la construcción original de Leonardo? De este modo, el espacio adquiere la forma de cruz latina, de la cual el espectador con su mirada formará parte al tener que buscar el paisaje del fondo.*

III. *Si en el fresco de Leonardo los protagonistas son hombres, aquí son mujeres anónimas. El trabajo, poco relevante socialmente, de las mujeres limpiadoras no ha sido nunca fuente de inspiración para cuadros de tema religioso. Al contrario, multitud de santas, reinas, monjas y nobles damas llenan el repertorio iconográfico de la Historia de la Pintura. Esta pintura puede ser considerada como un modesto acto de justicia hacia las mujeres que quitan la suciedad ajena para ganarse la vida. De mi infancia recuerdo imágenes de mujeres arrodilladas fregando el suelo, con cubos de latón de los que sacan bayetas chorreantes, que estrujan entre las manos haciendo gestos característicos. En estas inconfortables posturas llevaban a cabo su trabajo sin esperar ningún reconocimiento: era su obligación. Y así continuó hasta que Emilio Bellvís inventó la fregona allá por los años cincuenta del siglo pasado.*

IV. Gracias a estas mujeres aquí representadas, el cenáculo leonardiano se transforma en decorado de un cuadro de historia. De tema sacro pasa a tema social, con un acontecimiento histórico nunca tenido en cuenta, inadvertido y ninguneado.

V. El que sean 12 mujeres, libera el tema de la literalidad historicista para sugerirnos, ya en el ámbito de los significados metafóricos, una posible alegoría sobre la Iglesia como institución: hay mujeres que trabajan a la derecha y las hay que lo hacen a la izquierda; unas lo hacen a la luz del reconocimiento público y otras en la obscuridad del anonimato. En el extremo derecho, una Eva elevada y redimida recoge los frutos de la santidad. En el extremo opuesto, alguien practica la caridad extramuros de la propia Institución. Unas tienen el poder de quitar y poner, de espaldas a las nuevas generaciones que, como en un juego intrascendente, se acercan al legado sacramental. En este punto, deja de ser un cuadro de iglesia para convertirse en una pintura sobre la Iglesia.

VI. Finalmente, el espectador avezado podrá rastrear citas sobre la pintura del pasado, comenzando por las del propio Leonardo. Estas citas están cifradas en forma de objetos y modos estilísticos que hacen referencia a pintores célebres, como si de un tapiz de fragmentos se tratara. Es en este uso del reciclado de imágenes, ya utilizadas anteriormente, donde reside el concepto primigenio del cual se partió al inicio de esta pintura: debe de ser el espectador el que, con su contemplación, acabe la obra. Con esta finalidad se ofrecen algunas claves para encontrar referencias visuales de Caravaggio, Velázquez, Zurbarán, Goya, Van Gogh, Sorolla, el Guernica de Picasso, Mondrian, Dalí... y algunas más que, aunque el autor no las haya pintado, el espectador podrá encontrar por su propia voluntad y en uso de su legítimo derecho.

Gandía, 10 de marzo de 2008

Contra el poder. Objetivos y estrategias visuales de deslegitimación (España, 1833-1874)

Carlos Reyero
Universitat Pompeu Fabra. Barcelona[1]

Las imágenes han llegado a influir de manera decisiva, como se sabe, en la concienciación política contemporánea.[2] Aunque su uso como arma de ataque contra cualquier forma de poder ya se había practicado en el Antiguo Régimen,[3] fue a partir de las revoluciones liberales cuando se convirtieron en instrumento partidista de deslegitimación contra el adversario político, con objeto de persuadir a una masa crítica discrepante: una *mala imagen* desacredita tanto o más que un argumento discursivo, y sus consecuencias pueden resultar tan imprevisibles como devastadoras. Son, pues, tan útiles como peligrosas.

A diferencia de las que se habían dirigido antaño contra la realeza,[4] las imágenes modernas arremeten contra un *enemigo interno*, lo que implica una dialéctica entre acción y reacción; bus-

1. Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación *El otro siglo XIX*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (HAR2012-16328), dirigido por la Dra. Mireia Freixa Serra (Universitat de Barcelona).

2. Para una introducción general en Francia, Dixmier, Michel; Duprat, Annie; Guignard, Bruno y Tillier, Bertrand, *Quand le crayon attaque. Images satiriques et opinion publique en France 1814-1918*, París, 2007. Para España, con bibliografía anterior, Kerexeta (Textos y documentación), *El siglo XIX en caricaturas. Humor, distorsión y crítica social*, Ormáiztegui, 2003.

3. Fontcuberta i Famadas, Cristina, *Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII*, Barcelona, colección Memoria Artium, 2011.

4. Sobre los antecedentes culturales y visuales de la sátira, centrada en la imagen burlesca de la monarquía, Mínguez, «El poder y la farsa. Imágenes grotescas de la realeza», *Quintana*, 2007, nº 6, pp. 39-53.

Índice

Fig. 1. Francisco Ortego, *Una monja que trata de hacer la felicidad de España llenándola de conventos, Gil Blas,* 21 de enero de 1865

can la popularidad;[5] no son clandestinas, o, al menos, aspiran a no serlo, aunque sufran la censura;[6] conllevan una toma de partido disyuntiva, que se formula implícitamente como otro poder;[7] y encierran un combate ideológico sobre cómo –o, más bien, cómo no– debe ser gobernada la sociedad, en lugar de un mensaje moral o religioso o una reivindicación de dominio territorial o personal.

5. Véase, entre otros, sobre esta cuestión, Jouve, *L'Age d'Or de la caricature anglaise,* París, 1983.
6. Goldstein, Robert S., *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France,* Kent, 1989.
7. Se ha dicho que «la caricatura es una imagen paradójica, en tanto que se hace creadora por destitución, por desagregación, incluso de su propio valor artístico puesto en entredicho» (Tillier, Bertrand, *Á la charge! La caricature en France de 1789 à 2000,* París, 2005, p. 204). Pero, de hecho, funciona como un instrumento propagandístico del poder contrario al que ataca. En la medida que se pone a su servicio representa otra forma de poder, *en positivo*. En el siglo XIX esta cuestión queda meridianamente clara.

La naturaleza de la imagen que tiene como objetivo atacar el poder es más compleja de lo que parece. El término caricatura sirve, en principio, para identificar a un buen número de ellas, y los procedimientos caricaturescos de exageración y deformación suelen estar presentes, aunque la variedad de soportes y términos utilizados para calificarlas ya nos da idea de su diversidad.[8] Pero, además, el poder es cuestionado, más allá de la sátira visual, mediante la celebración *positiva* del ataque a sus símbolos o representaciones, como la destrucción de retratos reales, por ejemplo. Baste ahora tener en cuenta que la deslegitimación sistemática del poder es una constante de la política visual contemporánea, y no una extravagancia o una rareza, a tenor del abundante material que se produjo.[9]

La caricatura ocupa, desde luego, un lugar central en ese proceso deslegitimador. El origen de su uso moderno hay que situarlo en la Inglaterra del siglo XVIII, e incluso antes.[10] La situación derivada de la Revolución francesa provocó, como se sabe, una eclosión extraordinaria de caricaturas *contra el poder* en toda Europa, que sentaron las bases de una nueva forma de combate político.[11] De todos modos, fue la alteración de las relaciones entre el Gobierno y el pueblo, tal y como se dio en Francia a raíz de la Revolución de 1830, junto a la existencia entonces de unos caricaturistas de primer orden, lo que terminó de dar forma a un combate visual basado en la ridiculización y en la llamada de las masas a participar en la historia de un modo diferente.[12]

8. Se habla de caricatura, dibujo de prensa, dibujo humorístico, dibujo crítico, dibujo de actualidad, panfleto o estampa satírica, términos que incorporan matices no despreciables. Los adjetivos que califican el tono de las imágenes también sugieren variables: burlesco, paródico, grotesco, irónico, impertinente, provocador, subversivo, degradante... Véase: TILLIER, BERTRAND, *op. cit.,* 2005, pp. 14 y ss.
9. El material procede de publicaciones periódicas, pero también se han considerado ilustraciones de libros, panfletos y estampas sueltas, fundamentalmente de Madrid y Barcelona. Su importancia cualitativa y cuantitativa crece con el debate político. Véase: BOZAL, VALERIANO, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España,* Madrid, 1979, pp. 23 y ss.; y «El grabado popular en el siglo XIX», en *El grabado en España (siglos XIX-XX), Summa Artis. Historia general del Arte,* vol. XXXII, Madrid, 1988, pp. 245-426. El combate carlista y el ascenso de Espartero constituyen una primera época crucial. Sobre ese momento, véase, entre otros: DEROZIER, CLAUDETTE, «La caricatura en la prensa satírica ilustrada de la Regencia de Espartero a través de algunos periódicos: *El Cangrejo* (1841), *La Posdata* (1842-1843) y *La Guindilla* (1842-1843)» y GIL NOVALES, ALBERTO, «Prensa satírica de la época de Larra. *El Matamoscas*», en: *Revisión de Larra ¿Protesta o revolución?,* Paris, 1983, pp. 126-29 y 133-140. Los años sesenta son otra época fundamental, cuando se da a conocer una figura excepcional, Francisco Ortego. Véase, entre otros, ORTEGA, MARIE LINDA, «El arte de Ortego en la prensa: la caricatura de cabecera», en ORTEGA, MARIE LINDA, *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina,* Madrid, 2004, pp. 201-216. El tercer momento, y el más importante, coincide con el Sexenio Democrático. Como se ha señalado, la conjunción de la libertad de prensa y la sofisticación de los medios técnicos facilitaron el auge de las publicaciones políticas, un gran número de las cuales –con independencia de su breve duración– fueron ilustradas. Véase, entre otros. OROBÓN, MARIE ANGÈLE, «Algunas calas en la caricatura política en el Sexenio Democrático», en CHAPUT, PELOILLE, MANUELLE (coord.), *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo,* París, Université de Paris-Nanterre, 2006, p. 9. Sobre Cataluña: SOLÀ I DACHS, *La caricatura política i social a Catalunya, 1865-2005,* Barcelona, 2005.
10. GODFREY, RICHARD (dir.), *English Caricature 1620 to the Present. Caricaturists and satirists, their art, their purpose and influence,* Londres, 984.
11. Para Francia, que obviamente es el referente fundamental, véase, entre otros, BAECQUE, *La Caricature revolutionnaire,* París, 1988; LANGLOIS, CLAUDE, *La caricature contre-révolutionnaire,* París, 1988; y VOVELLE, MICHEL (coord..), *Les Images de la Révolution Française,* París, 988.
12. KERR, David S., *Caricature and French Political Culture, 1830-1838. Charles Philippon and the Illustrated Press,* Oxford, 2000, p. 146.

Este trabajo pretende demostrar, por un lado, que, en el periodo aquí tenido en cuenta, la sátira política se centró en la desvalorización de unos pocos objetivos, caracterizados de forma estereotipada, sobre los que las imágenes de ataque vuelven una y otra vez. A través de la difusión de representaciones deslegitimadoras, dejan de ser intangibles, de modo que dieron paso a las alternativas partidistas que las combatieron. La imagen funciona, pues, como instrumento de propaganda, destinada a afianzar ideas propias, incluso más que a combatir las contrarias, como pudiera parecer. Los mecanismos de difusión así lo corroboran: sus canales de distribución –periódicos, revistas, panfletos, estampas, libros ilustrados– nacen con una carga ideológica precisa. Por otra parte, frente a ese reducido número de objetivos a combatir, se constata la complejidad de estrategias que visualizan la deslegitimación:[13] las variantes de descalificación ética se traducen en recursos visuales muy distintos, que cabe vincular con una carga política y semántica específica.

Los destinatarios del ataque político

Los objetivos iniciales hacia los que el primer liberalismo dirigió sus críticas son bien conocidos: el clero regular y la Monarquía absoluta. Las vicisitudes revolucionarias europeas estuvieron acompañadas de una radicalización de la crítica hacia esos poderes, que, en el caso de España, se agudizó a partir de 1868: el poder temporal de la Iglesia y el de los reyes, en general, fueron entonces objeto de una ridiculización feroz. Lo que empezó siendo un combate maniqueo –y, en cierto modo, redentor, sin adversativas– contra las fuerzas residuales del pasado, se convirtió en un pronunciamiento anticlerical y antimonárquico, con evidentes consecuencias partidistas. Ese partidismo, por supuesto presente desde los primeros momentos pero originariamente excluyente por ambos lados, adquirió, con el tiempo, los matices propios de la lucha política, con todas sus circunstancias y estrategias de persuasión: sus protagonistas, los hombres públicos, con independencia de su ideología, emergen como los destinatarios modernos de la crítica contra el poder.

Veamos, en primer lugar, las variaciones sobre la crítica hacia el clero.[14] Al principio estuvo claramente centrada en el clero regular. La propaganda constitucional del *trágala*, durante el Trienio liberal, estuvo dirigida contra las órdenes religiosas, en un paralelismo con una medicina curativa.[15] El liberalismo exaltado radicalizó el ataque contra los frailes durante

13. Bruno de Perthuis ha codificado casi un centenar de «procedimientos de deconstrucción» –tal y como los denomina– a través de los cuales se ridiculiza al adversario político, muchos de los cuales pueden ser adetectados en el periodo aquí estudiado. Véase el número monográfico coordinado por él: *Les procédés de déconstruction de l'adversaire, Ridiculosa,* 2001, nº 8.
14. Una aproximación al problema en Doizy, Guillaume; Lalaux, Jean-Bernard, *A bas de la calotte! La caricature anticlericale et la Séparation des Eglises et de l'Etat,* París, 2005.
15. En *El enfermo por la Constitución* se ve a un fraile que se resiste a aceptar la Constitución, que le ofrece un militar: Trágala, parece decirle. Debajo del fraile se lee: «No puedo tragarla»; y debajo del militar: «No hay otro remedio» (Vega, «Estampas del Trienio Liberal», *Villa de Madrid,* 1987, nº 94, p. 47).

el reinado de Isabel II. Ayguals de Izco, por ejemplo, los denomina «avechuchos con faldas» que no pretenden sino «avasallar al pueblo y saciar en él su hidrópica sed de riquezas, de placeres y venganzas», y los acusa de «embusteros, que decían se retiraban del mundo para dedicarse a la santa oración y pasar su vida en medio de la privación y de la pobreza».[16]

La presencia de la monja María Rafaela de los Dolores, Sor Patrocinio, en la Corte de Isabel II personalizó alguno de los ataques al clero. Por ejemplo, cuando el gobierno de O'Donnell se disponía a reconocer al reino de Italia y exigió el traslado de Sor Patrocinio desde el convento de Aranjuez a otro más alejado,[17] se publicó una caricatura de Ortego titulada *Una monja que trata de hacer la felicidad de España llenándola de conventos,* donde critica a la

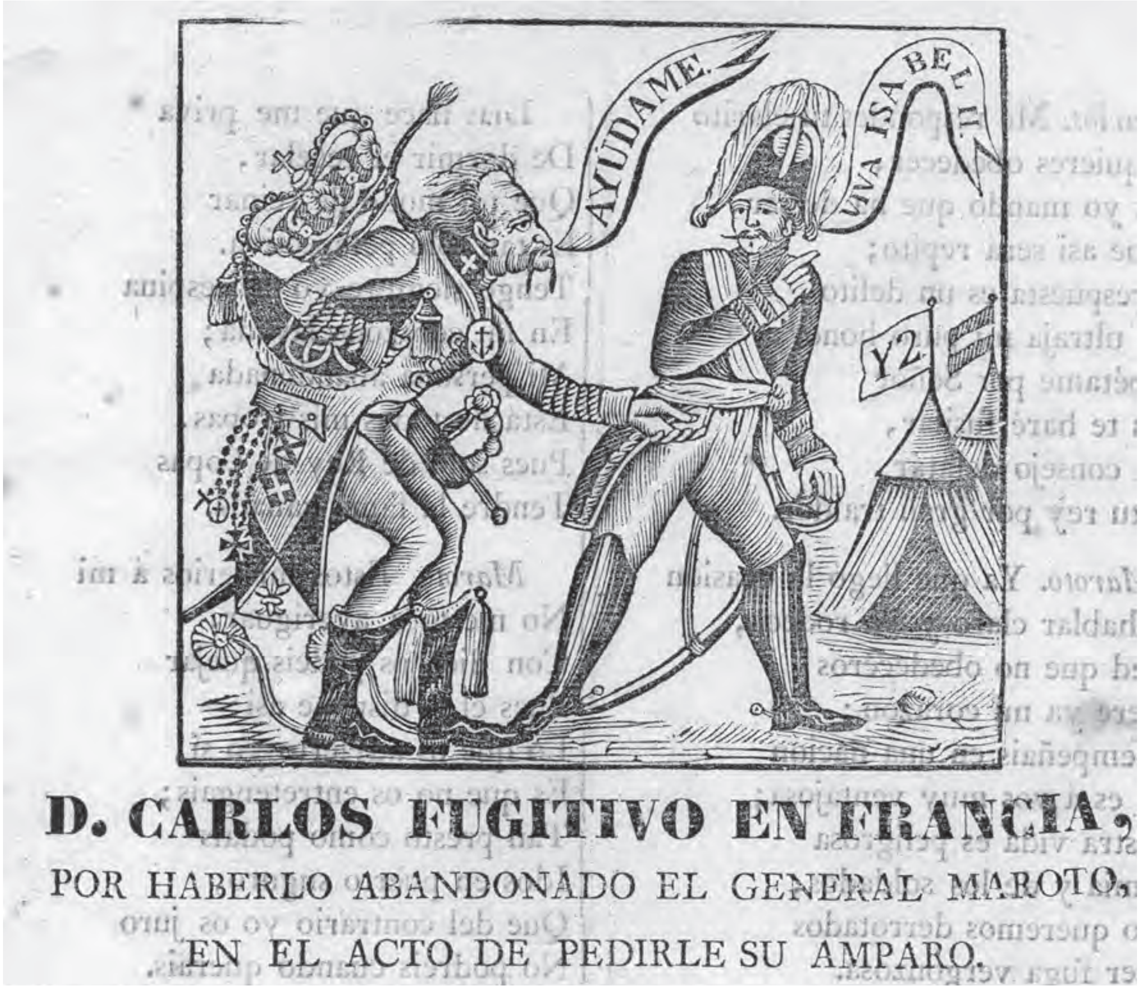


Fig. 2. *D. Carlos fugitivo en Francia, por haberlo abandonado el general Maroto, en el acto de pedirle su amparo,* Barcelona, Arxiu Municipal, c. 1835

16. AYGUALS DE IZCO, WENCESLAO, *María la hija de un jornalero,* Madrid, 1845-1846, v. I, p. 11.
17. BURDIEL, ISABEL, *Isabel II, una biografía (1830-1904),* Madrid, Taurus, 2010, p. 769.

monja de llagas, no tanto por su afán de llenar España de conventos, como parece, sino por convertir la Corte en un convento.[18]

Durante el Sexenio revolucionario se radicalizó la crítica contra la Iglesia, extendida al clero secular e, incluso, a las más altas dignidades eclesiásticas, con imágenes mucho más agresivas. Por ejemplo, en *Una función de desagravios* se ve a los curas, con el crucifijo y el puñal al cinto, que bailan alrededor de un pelele ardiendo, en el que está escrita la palabra «libertad».[19] En otra, aparecen los cardenales, como intrigantes airados y coléricos, arremetiendo contra la figura de la República, al fondo. El pie se refiere al «rayo, ya inofensivo, de la excomunión».[20]

En segundo lugar, nos encontramos contra los ataques a la Monarquía.[21] Inicialmente no fueron, en sentido estricto, descalificaciones de la institución ni de quienes la encarnaban, sino del absolutismo y de las formas de ejercer el poder propias del Antiguo Régimen. La reprobación se dirigió contra los representantes del rey, más que contra las personas de la realeza, que tardaron en perder su intangibilidad. No obstante, el descrédito de los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma,[22] primero, y de su hijo Fernando VII, después, acentuado durante la construcción de su memoria histórica tras su muerte,[23] constituyen los primeros testimonios de ataques, que, de momento, no condujeron a cuestionar la institución monárquica como tal, gracias a las ilusiones con las que el liberalismo arropó paralelamente a la figura de Isabel II, al menos en los primeros años del reinado.

De hecho, aunque el liberalismo exaltado forzó la retirada de María Cristina de Borbón y descalificó su papel político, la crítica visual de su imagen pública quedó, al menos en el ámbito oficial, relativamente desdibujada. Por ejemplo, Ayguals de Izco nos describe una despótica reina gobernadora ante los sargentos de La Granja, que a ella se dirigen con responsabilidad patriótica reclamando la Constitución de Cádiz en 1836, pero el dibujante que ilustra el episodio apenas nos evoca una señora insolente y malencarada.[24] Cuando vuelve

18. Se la ve colocando iglesias de madera, pintadas por dos obedientes esbirros, en un mapa de España. Debajo se lee: «–Hermana ¿lleváis ya muchos? / –No padre; sólo he puesto uno en Aranjuez, otro en El Escorial, otro en La Granja. / –Pues sigamos nuestra tarea, y todo sea por amor de Dios. / Amen». *Gil Blas,* 21 de enero de 1865.
19. *Gil Blas,* 16 de mayo de 1869.
20. *Jeremías,* 4 de febrero de 1869
21. Para una introducción general de algunos problemas de la sátira monárquica: *Saint-Denis ou le jugement dernier des rois. Actes du Colloque organisé para l'Université Paris VIII, l'Institut de la Révolution française (Université de Paris I) et le Comité du Bicentenaire de la Révolution à Saint-Denis du 2 au 4 février 1989 à l'Universite Paris VIII à Saint-Denis*, Saint Denis, 1993.
22. En la serie de láminas críticas conocidas como *ajipedobes*, de autor anónimo y nunca impresas, que se han dado en fechar entre 1801 y 1809, aparecen muchos ataques contra los reyes Carlos IV y María Luisa. La número 52, por ejemplo, habla de «un pobre bobo, una Reyna / mesalina por demás» (Gordillo Courcières, José Luis, *Ajipedobes y otras estampas fernandinas,* Madrid, 2001, pp. 128 y ss.). Véase también Calvo Maturana, Antonio Juan, «Alegorías misóginas de María Luisa de Parma en el siglo xix», 2006, nº 67, pp. 68-77.
23. Durante el Trienio se vendió una estampa en la que se «representaba al rey sentado sobre escabel sostenido por puñales y calaveras entre el demonio y un fraile», así como contra el Congreso de Verona Recogido por Vega, *op. cit.,* 1987, p. 45 y 47.
24. Ayguals de Izco, Wenceslao, *op. cit.,* 1845-46, vol. ii, p. 262.

del exilio en 1844, ya convertida en reina madre, y entra en Madrid en compañía de sus hijas, el escritor solo se burla de las «beldades» que acompañaban a la regia comitiva, elegidas «entre lo más selecto de la aristocracia, esto es, entre las chuferas, naranjeras y bodegoneras más entusiastas del partido moderado»,[25] sin que la ilustración nada revele al respecto, ni de las acompañantes ni, por supuesto, de la familia real. No obstante, algunas caricaturas clandestinas, como las de *El Murciélago,* fueron mucho más agresivas.[26]

Cuestión diferente es la crítica contra la otra rama de la dinastía borbónica, la carlista:[27] tanto su representante, Carlos María Isidro, como sus seguidores son objeto de constante desprecio y humillación. Por ejemplo, en un panfleto destinado a promover la causa isabelina en Cataluña, el pretendiente aparece viejo y achacoso, humillado por verse obligado a pedir clemencia en su huida a Francia. Resulta una figura grotesca, que viste una indumentaria anticuada, con unas exageradas espuelas en sus botas; del bolsillo de su casaca cuelgan rosarios y medallas de otro tiempo y una desmesurada corona le abruma sobre su espalda.[28]

Habrá que esperar a la Revolución de 1868 para encontrar imágenes y acciones que hacían ostentación pública del ataque a la rama isabelina. Un grabado de Padró, destinado a ilustrar el libro de Fernando Garrido, *Historia del reinado del último Borbón de España,* que lleva por título *El pueblo de Barcelona quemando los retratos del primero y último Borbón de España,* se refiere a este episodio sucedido en la Plaça de Sant Jaume como algo ejemplar.[29] La destrucción de estatuas de Isabel II es un episodio bien conocido: en Barcelona, la que Andreu Aleu había hecho para la Diputación Provincial «fue destruida bárbaramente en 1869, en uno de los días de frenesí revolucionario».[30] En Palma de Mallorca se derribó el *Monumento a Isabel II* que se había levantado para conmemorar el viaje de la reina a la isla en 1860: «Hiciéronle añicos, con la misma sinrazón que lo habían construido con idolatría», escribe un cronista.[31] La decisión de derribar la puerta del Carmen de Valladolid, que estaba coronada por una «mag-

25. AYGUALS DE IZCO, WENCESLAO, *La Marquesa de Bellaflor o el niño de la inclusa,* Madrid, 1869, p. 155.

25. LAGUNA PLATERO, ANTONIO, «El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social», *IC. Revista Científica de Información y Comunicación,* 2011, p. 116 (http://www.icjournal.org/data/downloads/1265039414-4laguna.pdf). [consultado el 8 de junio de 2012].

26. IBÁÑEZ ÁLVAREZ, JOSÉ, «Imagen gráfica del carlismo», *Imágenes. El Carlismo en las Artes. III Jornadas de Estudio del Carlismo. 23-24 septiembre 2009,* Estella, Pamplona, 2010, pp. 336-343. Véase también: OROBÓN, MARIE-ANGÈLE, «Une guerre de papier: représentations du conflit carliste dans la presse satirique du Sexenio democrático», *XXXVè congrès de la SHF Guerres dans le monde ibérique et ibéro-américain,* Montpellier, 20-22 mai 2011 (en prensa). Agradezco a la autora la información.

27. Lleva por título *D. Carlos fugitivo en Francia, por haberlo abandonado el general Maroto, en el acto de pedirle su amparo* Barcelona, Arxiu Municipal, Gravat nº 134.

28. GARRIDO, FERNANDO, *Historia del reinado del último Borbón de España: de los crímenes, apostasías, opresión, corrupción, inmoralidad, despilfarros, hipocresía, crueldad y fanatismo de los gobiernos que han regido a España durante el reinado de Isabel de Borbón,* Barcelona, 1868-1869 (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, XII-2-115, ER 8342).

29. *La Ilustración Española y Americana,* 8 de enero de 1872, p. 31.

30. VIDAL ISERN, JOSÉ, *La escultura mallorquina en el siglo XIX,* Palma de Mallorca, 1963, p. 17.

31. *La Ilustración Española y Americana,* 1 de diciembre de 1873, pp. 721 y 723.

Fig. 3. *Diálogo entre Xacó, Isabel y Mossen Clarinet,* Barcelona, Arxiu Municipal, c. 1870

nífica estatua de Carlos III», fue tomada por el ayuntamiento de la ciudad, por razones urbanísticas, en 1873. En la prensa ilustrada de la capital se lamenta, sin embargo, esta circunstancia. Su destrucción parece tener connotaciones republicanas, dado el régimen imperante, cuando se dice que «fue arrojada brutalmente de su alto pedestal, y cayó entre los silbidos de una chusma ignorante, rompiéndose en mil pedazos».[32] El frontispicio de una historia de la Revolución de 1868, editada en 1875, representa la destrucción del escudo borbónico.[33]

32. Vilarrasa, Eduardo Mª, *Historia de la Revolución de Setiembre [Texto impreso]: sus causas, sus personajes, sus doctrinas, sus episodios y sus resultados*, Barcelona, 1875, p. 4.
33. Pageard, Robert; Fontanella, Lee; Cabra Loredo, Mª Dolores, *Los Borbones en pelota,* Madrid, El Museo Universal, 1991. Sobre la personalidad que esconde su autoría, véase: Rubio Jiménez, Jesús y Urbina, Javier, «Imagen y política: el inquietante mundo de sem», en *Simposio sobre literatura popular 2011*, Urueña, 2012, pp. 104-188

Una gran parte de la sátira monárquica durante el Sexenio se dirigió específicamente contra Isabel II y su entorno, sobre todo en los primeros momentos. No toda fue clandestina ni tan brutal como la serie, hoy muy conocida, de *Los Borbones en pelota.*[34] En las revistas satíricas ilustradas se publicaron no pocas imágenes contra la reina y los personajes de su círculo más próximo, que no evitan referencias ni a la promiscuidad y frivolidad de la reina ni a la falta de virilidad del rey ni a la connivencia de la Iglesia. En un panfleto catalán que lleva por título *Diálogo entre Xacó, Isabel y Mossen Clarinet,*[35] la reina, con los pechos al descubierto, y el padre Claret bailan con frenesí, cuando son sorprendidos por un cornudo Francisco de Asís, que irrumpe en la estancia en compañía de un hombre particularmente atildado.[36]

Pero los ataques contra Isabel II no trajeron consigo, al menos de forma inmediata, una descalificación de la Monarquía. El ataque más virulento contra ella se produjo con ocasión de las vicisitudes para elegir un monarca, cuando los antimonárquicos desplegaron todas sus armas contra cada uno de los candidatos, en particular, y contra la institución como tal, por añadidura. La ridiculización del candidato Alfonso de Borbón se llevó a cabo mediante la infantilización, acentuada por la omnipresente sombra siniestra de su madre. Así se percibe, entre otras, en una ilustración de Ortego para Gil Blas, donde Isabel II adquiere el papel de Lady Macbeth y Francisco de Asís el de Banquo, mientras el pobre Alfonsito parece un niño idiota.[37]

La candidatura de Antonio de Orleans, duque de Montpensier, también fue objeto de la prensa satírica. Al duelo que acabó con la vida de su enemigo, Enrique de Borbón, el 12 de marzo de 1870, y dio al traste con sus posilidades de ocupar el trono, se alude en una caricatura publicada unos meses más tarde, en la que irónicamente el duque, que se impone sobre su cuñada y sobrino y aprovecha la oleada revolucionaria contra los Borbones, es presentado como «candidato de las clases conservadoras».[38]

Menos frecuente fue la sátira contra Leopoldo Hohenzollern-Sigmaringen, cuya dificultad de pronunciación le valió el apodo de *Ole Ole, si me eligen*. Pero es muy curiosa una ilustración, en dos viñetas, en la primera de la cual, titulada *Ayer,* se ve al pretendiente, vanidoso y satisfecho, bebiendo cerveza, mientras el general Prim le observa por el ojo de la cerradura; en la segunda, titulada *Hoy,* los españoles le expulsan con jeringas. Al pie se lee: «Aprended reyes de mí / lo que va de ayer a hoy / ayer jeringar creí / y hoy jeringado me voy».[39]

34. Barcelona, Arxiu Municipal, Gravat nº 550.
35. Sobre aspectos burlescos de Antonio María Claret, véase: GUEREÑA, JEAN LOUIS, «"Ce pays malhereux". La production erotique clandestine en Espagne sous la Restauration (1874-1900)», en RAMOS-IZQUIERDO, MARGARETTE y SCHOBER, ANGELIKA (dir.), *L'Espace de l'Eros. Représentations textuelles et iconiques,* Limoges, 2007, p. 118.
36. *Gil Blas,* 3 de julio de 1870.
37. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, G. fol. 15
38. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, G. fol. 15; *El Guirigay,* 16 de julio de 1870.
39. Por ejemplo, en la caricatura de Gil Blas donde aparece ante su propia sombra, saludando circunspecto con el sombrero, mientras al pie se lee: «El entusiasmo inmenso; la muchedumbre indescriptible» (*Gil Blas,* 4 de agosto de 1872).

De todos modos, el blanco preferido de las críticas antimonárquicas fue el candidato elegido, Amadeo de Saboya. La falta de apoyo popular se revela como uno de los elementos reiterados de la sátira.[40]

Pero lo que resulta más nuevo de este momento histórico es la descalificación global de la monarquía como forma de gobierno, tanto en relación con el esperpéntico proceso de elección de un rey por las Cortes, como por la propia naturaleza anticuada de la institución. Veamos dos ejemplos, entre los muchos existentes. Una caricatura de *La Campana de Gracia* presenta una balanza, con el salón de sesiones del Congreso de los Diputados como fondo, donde los partidarios de la monarquía, *no fan el pes* frente a la República. Entre aquellos se distingue a Alfonso de Borbón, encerrado en un bote de conservas con el rótulo *Partit Conservador,* al que empujan su madre y Sagasta, entre otros.[41] En otra, de Ortego, se ve, bajo el título *El elegido y los electores,* la estereotipada imagen de un monarca viejo y malencarado, que dirige una fila de individuos con cabeza de burro atados con cuerdas unos a otros.[42]

En otro plano hay que situar la sátira en torno al carlismo, pues su jefe de filas Carlos María de Borbón no fue un mero candidato más, ya que se autodenominó rey de España con el nombre Carlos VII, y sus partidarios tuvieron una presencia bélica que condicionó la vida política, tanto antes como después de la primera República. En ese sentido, la guerra de imágenes fue particularmente virulenta. Por parte del liberalismo, y particularmente de los republicanos, se asoció el carlismo con una reacción religiosa atrabiliaria y ultramontana, como se pone de manifiesto, por ejemplo en un grabado de Ortego, donde los viejos curas con sus antiguos rituales adoran un especie de fetiche coronado, que tiene los rasgos de su líder.[43]

En tercer lugar está la crítica contra el político profesional. El análisis de las imágenes es más complejo que en los casos anteriores porque están acompañadas de matices ideológicos más sutiles y de circunstancias históricas y personales que hacen esquivo su mensaje. No es fácil, tampoco, hacer generalizaciones de sus objetivos, que cambian con la evolución de los partidos, y difieren entre ellos, tanto sobre la forma de hacer sátira política como en relación con la sociedad a la que se dirigen. Con todo, se pueden apuntar algunas variaciones y preferencias según las opciones políticas y la época en la que actúan.

El cambio hacia una forma de hacer política moderna con imágenes se detecta cuando se abandona la alegoría demonizadora, que excluye la ideología contraria, por el ataque explícito al individuo que ejerce ese momento el poder, frente a otra fuerza alternativa. Por ejemplo, un panfleto de hacia 1835, titulado *Resistencia tenaz del Conde de Toreno,* hace referencia

40. *La Campana de Gracia,* 4 de agosto de 1872.
41. Ormáiztegui, Museo Zumalakarregi. *Album Ortego.*
42. *Gil Blas,* 29 de agosto de 1869. Llama la atención el paralelismo de esta imagen con el cuadro de Bernardo Ferrándiz *El tonto Guirigay aspirante al trono de España* (1870, Paradero desconocido). Véase: Sauret, Teresa, *Bernardo Ferrándiz Badenes (Valencia, 1835-Málaga, 1885),* Málaga, Benedito Editores, 1996, p. 141.
43. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, F Bom. 2063.

Fig. 4. *Candidato de las clases conservadoras*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1870

a los liberales exaltados, que actúan contra quien entonces ocupaba la presidencia del Gobierno, que ridículamente se resiste a abandonarlo.[44]

Tanto moderados como progresistas combatieron al adversario político con fórmulas visuales agresivas. Una de las publicaciones satíricas más interesantes de los primeros años del reinado isabelino fue *La Posdata*, donde se sucedieron una serie de estampas satíricas, dibujadas y litografiadas por Calixto Ortega, en las que se critica la política progresista de Espartero, particularmente a través de Mendizábal, caracterizado por su nariz aguileña, levita y gran chistera, y Joaquín María López, con cara de gato, en virtud de sus grandes ojos y su cara redonda.[45] En una se ve a Mendizábal, con la llave de «El Erario», un arcón sobre el que está sentado, junto a dos personajes más, con sendas lavativas, a cada lado. Uno, con su habitual

44. IBÁÑEZ ÁLVAREZ, JOSÉ, *El gabinete de estampas del siglo XIX del Museo Romántico de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense, 2003, pp. 127-128.
45. Debajo se lee: «¡Que me abraso que me inflamo! / ¡Virgen pura yo te adoro! ¡Prudencia, amigo! Reclamo / ¿Lo ves, Cacaseno, al amo? / ¡Mira que chillo que lloro! / Ten paciencia Dromedario / Calle inmunda mujerzuela / Mientras yo formo inventario / de las arcas del Erario / ¡Firmes! ¡haced centinela!», *La Posdata*, 1842, s. p.

rostro felino, a la izquierda, es Joaquín María López [Cacaseno]. El otro, vestido de mujer, es el ministro de Hacienda Pedro Surrá y Rull.[46]

La sátira política apunta ya desde mediados los años sesenta la importancia que, en el debate de las ideas, adquiriría en la década siguiente. Uno de los dibujantes más importantes fue Francisco Ortego, alguno de cuyos trabajos más mordaces contra las leyes del gobierno se dieron a conocer entonces en *Gil Blas,* ocasionalmente censurada. Precisamente de «la nueva ley de imprenta» trata uno de ellos, donde se sugiere que el publicista queda encadenado por la normativa legal: «¡Ahora puede Vd. escribir de cuanto le de la gana!», dice el pie con ironía.[47]

Las grandes ideas que obsesionaron a los ilustradores satíricos durante el Sexenio –la religión, la patria, la nación, la libertad, la monarquía, la república, la revolución, la contrarrevolución, el pueblo, la hacienda, el honor, la guerra, todos ellos conceptos que, en plural, insinúan mejor la compleja polisemia de su significado– solo dejaron en un aparente segundo plano la responsabilidad de los políticos encargados de defenderlas, y, por consiguiente, la posibilidad de ser criticados por ello. Pero el elemento más novedoso y reiterado de la sátira política en ese periodo es la que se realiza contra la misma casta política, frente a la autenticidad del pueblo o de las personificaciones nacionales, víctimas de aquella. La incompetencia de los gobernantes, frente a la inocencia de la nación o de sus habitantes, no es una cuestión completamente nueva.[48] Lo que es nuevo es el ataque contra el doble juego político y contra el aprovechamiento de los bienes públicos por parte de una casta que gobierna de espaldas a los intereses generales. Baste un ejemplo elocuente: en un dibujo de Ortego se ve a un pobre individuo que le dice a un caballero: «¿Cómo es que estás en el Ministerio de la Gobernación habiendo servido con González Brabo?». A lo que este responde: «Para eso hay libertad».[49]

Estrategias visuales de deslegitimación

Las deslegitimación política, a través de imágenes satíricas fundamentalmente, vincula la descalificación ética con una apariencia inadmisible o despreciable: en la forma se reconoce, pues, el signo que hace visible el rechazo. Pero las estrategias visuales van más allá de lo que, por simplificar, podríamos llamar genéricamente *feísmo.* La sátira desarrolla un lenguaje propio, con una gran variedad de recursos, aunque no exclusivos de la época aquí tratada, a través de los cuales se atacan distintas formas de poder. Las alternativas estéticas elegidas par combatir

46. *Gil Blas,* 11 de marzo de 1865.
47. Véase, con bibliografía anterior: CARLOS REYERO, «Una señora de muy buen ver. La personificación de España como nación, 1812-1873», en FACUNDO TOMÁS, ISABEL JUSTO Y SOFÍA BARRÓN, *Miradas sobre España,* Barcelona, Anthropos, 2011, pp. 355-360.
48. *Album Ortego,* Madrid, Biblioteca Nacional, BN 745.
49. *La Correspondencia del Diablo,* 10 de abril de 1872.

a quienes encarnan ese poder guardan relación con el sujeto caricaturizado, los fines perseguidos, la claridad y contundencia del mensaje, el grado de agresividad de la propuesta, los posibles destinatarios, el contexto cultural y político en que se produce, la cultura visual y técnica de quien concibe la imagen y, por supuesto, los niveles de censura y autocensura. Todas estas cuestiones resultan demasiado complejas como para poder ser valoradas aquí en toda su casuística, pero parece posible establecer una cierta relación entre las distintas formas de descalificación ética y los recursos visuales empleados para conseguirlo. La imagen se convierte en un instrumento deslegitimador privilegiado, ya que visualiza el fundamento ético en el que se ha de basar el rechazo ideológico.

Consideremos, en primer lugar, la maldad intrínseca del enemigo político. Su diabolización es, quizá, la forma más radical de advertencia del peligro social que representan sus ideas. Quien es malo hace daño y lo procura. La fórmula más tradicional es la personificación satánica, utilizada en el siglo XIX con caricaturesca exageración y una gran carga burlesca. En una ilustración de *La Correspondencia del Diablo*, titulada *Asunto bíblico. La caída de Luzbel (baje Mateo)*, aparece Sagasta como Luzbel, al que acompaña el rey Amadeo, a quien se le ha caído la corona. En segundo término, los partidarios del «sufragio universal».[50]

Con frecuencia, se presenta al enemigo político como usurpador, bandido, rapiñador. Por ejemplo, a propósito de la reivindicación de Josep Puig i Llagostera, defensor del proteccionismo económico frente a las tesis librecambistas del ministro Figuerola, *La Flaca* inserta una imagen en la que se presenta a los partidarios de este como ladrones, aludiendo al lema «¡Pena de muerte al ladrón!», que gritaron en Cádiz los revolucionarios de 1868 en el levantamiento de Topete.[51] En general, la imagen de los políticos que destruyen la nación, en lugar de engradecerla, lugar común de la sátira política desde el periodo isabelino e intensificada durante el Sexenio, como ya se ha dicho, está asociada a esta estrategia deslegitimadora.

Una fórmula utilizada con cierta frecuencia para indicar la vileza del adversario es la prepotencia y la humillación física frente al débil, generalmente mujer, que encarna una víctima injusta, merecedora de compasión. El encabalgamiento, que tiene connotaciones impúdicas y misóginas,[52] es una de las opciones iconográficas posibles: quien hace de caballo se convierte en una víctima de la concupiscencia –explícita o implícita– de quien cabalga. En *La Carcajada* aparece una contraposición entre *La razón de la fuerza* donde se ve a los reyes y poderosos que se burlan de la república, encadenada, siendo encabalgada, y otra, titulada *La fuerza de la razón*, donde son los antiguos poderes quienes arrastran el carro de la República.[53] La distinta op-

50. *La Flaca,* 1869, pp. 94-95.
51. A. COUPE, WILLIAM, «Le chevauchement», *Ridiculosa,* 2001, nº 8, pp. 60-63.
52. *La Carcajada,* 23 de agosto de 1872.
53. *La Campana de Gracia,* 18 de enero de 1874. Bernat Xinxola fue un carpintero barcelonés que se había rebelado contra Espartero. Su figura se incorporó al refranero popular. Just S. Parra publicó en 1866 un «juguet comich en dos actes y en vers», titulado *Viva la libertad, Bernat Xinxola!*

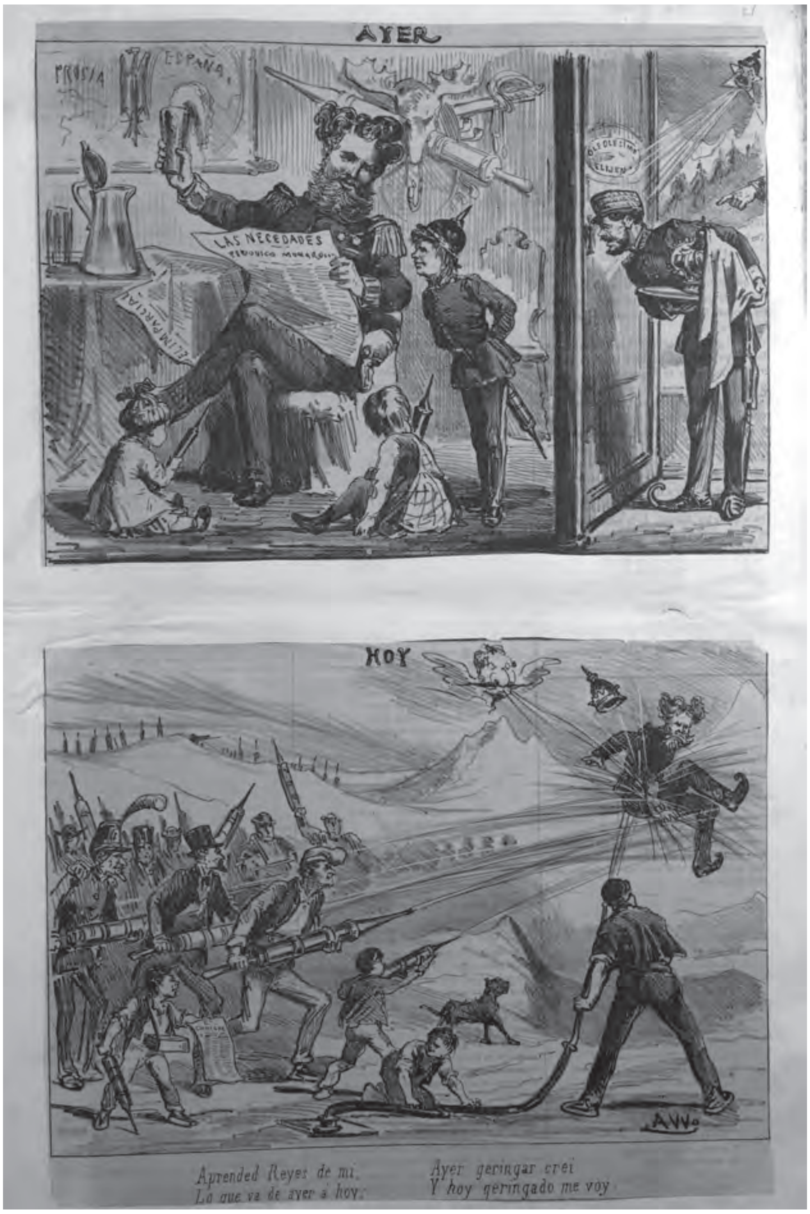


Fig. 5. *Aprended reyes de mí...*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1870

ción elegida para criticar al adversario refuerza la dignidad moral de quien se defiende. Otra posibilidad es la patada: una caricatura de *La Campana de Gracia* presenta la bota con espuela que da un puntapie a la personificación de la Asamblea, en alusión al golpe de Estado del general Pavía, el 3 de enero de 1874. Al pie se lee: «¡Viva la llibertat! (Bernat Xinxola)».[54]

54. Véase, sobre todo, Bacot, Paul; Baratay, Éric; Barbet, Denis; Fauré y Mayaud, Jean-Luc, *L'animal en politique,* Condé-sur-Noireau, 2003; Potocki, Margarette y Schober, Angelika (eds.), *Les animaux pour le dire. La signification des animaux dans la caricature, Ridiculosa,* 2003, nº 10.

Un segundo procedimiento de deslegitimación política, que no incide tanto en la maldad sino en la irracionalidad del comportamiento, se lleva a cabo mediante la animalización del adversario.[55] La cuestión tiene una larga tradición, con una asociación entre carácter y especie animal relativamente consolidada.[56] Como ha señalado Tillier, al fijar de este modo la naturaleza de un personaje público, la caricatura lo convierte en prisionero de esta revelación, «trasformando la regresión en una alineación permanente, indisociable de su personalidad».[57] Las razones por las que el animal se utiliza en el lenguaje político son de variada índole: explicitan la conflictividad, clarifican la acción, facilitan la abstracción, simplifican el motor de la conducta y esquivan la censura, entre otras.[58]

Los ejemplos en la caricatura española del periodo son numerosos. Abundan los que tienen un doble sentido, es decir, el nombre del animal adjetiva el carácter a través de su representación, clarificando así el motivo de la deslegitimación. Por ejemplo, el pájaro es sinónimo de taimado y pillo: los políticos aparecen como aves carroñeras, que tratan de quedarse con los despojos, como se ve en la ilustración titulada *¡Pobre España!*.[59] El burro se asocia con la torpeza y la zafiedad: en *El Guirigay* encontramos al pretendiente carlista con orejas de burro, posando enfáticamente junto a una mesa en la que reposa una corona más propia de un espectáculo circense.[60] El cerdo sugiere indecencia y deshonestidad: en *Un tros de paper* aparece una caricatura titulada *Los Porquets de Sant Antoni*, en la que se ve a un par de porqueros, con su barretina, flauta y tambor, que llevan tres grandes cerdos, cruzando delante de la fachada del Ayuntamiento de Barcelona, en cuya puerta se distinguen dos personajes vestidos con librea. Al pie se lee: «¡Si d'aixó'n diuhen porquets, no sé que seran porchs!.[61] Los gallos califican a mandones, bravucones y jactanciosos: en una caricatura de *La Campana de Gracia* titulada *Galliner Nacional* aparece una caricatura de Sagasta, en una tribuna, como un gallo con una gran cresta, haciendo sonar una campana, mientras contempla una competida pelea de gallos, jaleada por otros que se sitúan alrededor. Debajo se lee: «Ara si que's pican las crestas de debó...».[62]

Pero también otros, como los toros: en *Fray Tinieblas* aparece una caricatura, a propósito de un artículo titulado «Plaza de Toros», que anuncia «la primera media corrida de becerros moderados». En ella, el fraile que identifica la publicación se viste «de Chulo, con los hábitos recogidos hasta la cintura, rico calzón de seda, color esmeralda, media y zapato, y con su co-

55. Véase, entre otros, BARATUY, ÉRIC, «Le zoo: un lieu politique (XVI-XIXe siècle)»; RENHER, «De l'insense à l'aliené. Le sens de la Référence à l'animalité dans les discours de la folie de Descartes à Pinel»; AGULHON, «Le lion dans la symbole politique française au XIXe siècle», en BACOT, PAUL, *op cit.*, 2003, pp. 17, 37 y 153-164.
56. TILLIER, *op. cit.*, 2005, p. 192.
57. BACOT, *op. cit.*, 2003, pp. 13 y ss.
58. *La Flaca*, 5 de abril de 1872, nº 11, pp. 2-3.
59. *El Guirigay del 69*, 12 de septiembre de 1869.
60. *Un tros de paper*, 4 de febrero de 1866.
61. *La Campana de Gracia*, 19 de noviembre de 1871.
62. *Fray Tinieblas*, 10 de junio de 1855.

rrespondiente muleta en la mano izquierda y su espada en la derecha», dispuesto a la lid. Junto a él, un chavalillo lleva una bandera en la que pone «viva la libertad». A su lado está un banderillero, con los rasgos de Espartero, y varios toros con cabezas de políticos, todos ellos con cuernos, entre los que es posible identificar a Narváez, en primer término a la izquierda, «castaño, bragado, cornialto, con peluca», o a González Brabo. En segundo término se reconoce a una mujer, la madre de la reina, María Cristina, identificada como el tercer becerro, denominado «Crist», con estas características: «Pelicana, bien armada, muy ladina (Se advierte que este tercer Becerro es Becerra)».[63] También los murciélagos: el Partido Progresista aparece caracterizado como un murciélago que sobrevuela el cadáver de la Constitución en una caricatura de Ortego, con el título «¡¡¡Virgen y Mártir!!!»;[64] las ranas: por ejemplo, una caricatura de Ortego en la que se ven a los políticos convertidos en ranas, con el siguiente pie: «Las ranas pidiendo rey»;[65] los monos: en *Lo Somatent* aparece una caricatura con el siguiente el pie: «Lo Rey de Espanya, que tant nos convenia, ha tingut á bé enviarnos son retrato, tret del natural».[66] Y hasta un zoológico completo, en que se transforma la Corte de Isabel II en *Los Borbones en pelota*.

El fundamento de la caricatura se encuentra en la deformación de los rasgos físicos, cuya exageración funciona no solo como elemento identificador de un carácter o de una personalidad, sino, en general, como una forma de humillación grotesca del rival. En torno al cuerpo deforme o monstruoso se conforma, pues, un tercer ámbito de estrategias deslegitimadoras. El *feísmo* de la caricatura, al que se aludía con anterioridad, constituye, de hecho, la plasmación más inmediata y primaria de la degradación caricaturesca, como se aprecia, por ejemplo, en una imagen de *Gil Blas*, que presenta a los diputados como individuos particularmente repulsivos, casi podríamos decir monstruosos, con objeto de escarnecerlos.[67]

La deformación del cuerpo en su conjunto, en la medida que representa la ruptura de un canon estético, y por extensión de un canon moral según la tradición académica, funciona como una fórmula contundente a través de la cual se asocia maldad y fealdad. La obesidad, por ejemplo, se utiliza para aludir a personajes codiciosos y aprovechados. Se censura a los políticos que *engordan* en su cargo: una caricatura de Alfredo Perea presenta a un ministro moderado, delgado, a la izquierda, antes de entrar en el Ministerio; cuando sale, a la derecha, está grueso. Al pie puede leerse: «Hijo de un partido osado, / a la vez del deber sordo, / el ministro moderado / entra en el poder delgado / y sale del poder gordo».[68] Las caricaturas de la reina Isabel II siempre exageran su obesidad. Incluso se asocia su reinado a un tiempo de excesos y despilfarro, opuesto a la honradez que encarna la esbeltez de la República.[69]

63. *Gil Blas,* 28 de mayo de 1871.
64. *Jeremías,* 1 de enero de 1869.
65. *Lo Somatent,* 8 de mayo de 1869, nº 25.
66. «Revista cómica por SEM», *Gil Blas,* 30 de diciembre de 1865.
67. *Gil Blas,* 3 de marzo de 1866.
68. *Lo Xanguet,* 1869, s.p.
69. «¡Langosta! ¡!Qué colea!», *La Campana de Gracia,* 15 de agosto de 1872.

No obstante, también hay que desconfiar de la extrema delgadez: el rey Amadeo aparece delgado como un Quijote tirándose al mar en una caricatura titulada *Per banys... a Santander,* con el pie «¡¡Llagosta!!... ¡¡que belluga!!».[70]

Por otra parte, nos encontramos alguna frecuencia con la miniaturización, advertencia de que algo tiene poco desarrollo o importancia. A veces, no es una crítica contra lo que representa, sino contra quienes impiden que pueda crecer, por ejemplo el desarrollo de la Revolución de septiembre de 1868. En una caricatura de Ortego, se representa una mujer enana y deforme, que personifica a la Gloriosa, con el siguiente pie: «Vengo a felicita el aniversario de la niña. / –Aquí la tiene Vd. / ¡Jesús! ¡y qué raquítica se ha quedado! ¡¡¡ Eso es un feto!!!»[71]

Fig. 6. *La razón de la fuerza, La Carcajada,* 23 de agosto de 1872

En otro nivel están las deformidades específicas de algunas partes del cuerpo. La más extendida es la cabeza grande en un cuerpo pequeño.[72] Es el modo más común de caricaturizar y, en cierto modo, la caricatura por antonomasia. Por haber sido tan utilizada resulta poco indicativa de una descalificación moral específica. Más expresivas resultan otras, como la nariz, por ejemplo, relacionada con la idiotez y el engaño: Isabel II aparece siempre en las caricaturas con una nariz prominente, como es visible en las varias mencionadas.

Los sujetos de la sátira encarnan todos los vicios. En torno a los pecados capitales se detecta un cuarto ámbito de ataque visual. La soberbia caracteriza a los malos gobernantes y

70. *Gil Blas,* 30 de septiembre de 1869.
71. TILLIER, BERTRAND, «La grosse tête sur petit corps: un procédé de déconstruction?», *Ridiculosa,* 2001, nº 8, pp. 143-144.
72. En el pie se lee: «–Pero Paco, ¿qué estás haciendo para no prestar atención a este joven tan estirado y tan *terso,* que se nos presenta solicitando la *fusión*? / –Que hable por mí González-Regato; pues yo estoy haciendo pajaritas de papel para que se divierta nuestra bendita madre la de las *llagas*» (*Jeremías,* 31 de enero de 1869).

desacredita a los reyes. La lujuria constituye una forma de descalificación moral empleada desde antiguo, que se intensificó contra la Monarquía desde la Revolución francesa, acompañada de una fuerte carga misógina y homofóbica que, en el caso de España, encontró en los reyes Isabel II y Francisco de Asís terreno abonado. La influencia de todo ello en el infortunio histórico de la reina es asunto bien conocido, pero hay que reconocer que hubiera sido distinto de haberse tratado de un hombre. El caso del rey, menos tratado, tiene particular interés para la construcción de su imagen caricaturesca, pues los dibujantes interpretaron su falta de virilidad como una especie de simplicidad o idiotez, alguien sin arrestos para enfrentarse a la situación, cuando la historia ha demostrado su capacidad para la intriga y el chantaje. Así, una caricatura de Ortego en *Jeremías* le pinta como un bobo irrelevante, entretenido en hacer pajaritas para Sor Patrocinio, amanerado, desde luego, pero al margen de cualquier proyecto personal o político.[73]

La avaricia y la gula están relacionadas con los desmedidos deseos de posesión ya comentados, con frecuencia asociadas al clero: una caricatura de Ortego se ve como una muchacha que personifica la libertad quita un trozo de comida a un cura. Al pie, se lee: «¡Compañeros, mucho ojo, que nos quitan la religión!».[74] Tanto la ira como la envidia desacreditan moralmente a quien las manifiesta, porque se trata de comportamientos irracionales y poco heroicos. Una ilustración particularmente esclarecedora de este mensaje –los tiros de la envidia se vuelven contra los que los disparan– se publicó en *La Campana de Gracia* en 1872:[75] las actitudes iracundas y envidiosas no erosionan la imperturbable serenidad que personifican los grandes ideales ni a quienes los defienden, que se sienten amparados por ellos. A la pereza se alude para caracterizar el trabajo de los políticos: por ejemplo, en una caricatura de Ortego se ven varios, entre los que se reconoce a Sagasta, a la derecha, dormitando en sus butacas alrededor de una mesa, con el título *Los bienaventurados.*[76]

Un quinto núcleo de desprestigio moral y visual se configura en torno a la idiotez, infantilismo o simplicidad del adversario político. Con frecuencia, los reyes –o los propuestos para serlo– aparecen como tontos, ingenuos o fatuos, sin que esa condición les exima de responsabilidad: se trata de una visualización de su incapacidad para ocupar el cargo público que ostentan o desean alcanzar. Así, los candidatos a ocupar el trono de España son caricaturizados intentando seducir para ser elegidos, como si fueran bobos de feria, ante la mirada complacida de los políticos.[77]

El ejercicio de la política como pirueta gimnástica es una metáfora relativamente común. La representación de los políticos haciendo acrobacias o en la cuerda floja para aferrarse al poder o alcanzarlo provoca situaciones hilarantes. Por ejemplo, una caricatura de *Gil Blas,* ti-

73. *Gil Blas,* 6 de agosto de 1865.
74. *La Campana de Gracia,*10 de noviembre de 1872.
75. Madrid, Biblioteca Nacional, BA-745.
76. *Jeremías,* 8 de noviembre de 1869.
77. *Gil Blas,* 15 de abril de 1869.

Fig. 7. *Los Porquets de Sant Antoni, Un tros de paper,* 4 de febrero de 1866

tulada *Equilibrios peligrosos,* presenta a tres pretendientes al trono de España, el duque de Montpensier, Carlos María de Borbón (Carlos VII) y Alfonso de Borbón, haciendo piruetas en una cuerda floja que está a punto de cortar una figura femenina, con el siguiente pie: «Se dan tono, llega el plazo, / y toda su diversión / corta la Revolución / de un solo tijeretazo».[78]

78. El pie dice: «Un delegado de Roma con traje y hechos de trabucaire, da su bendición a los carlistas en el acto de ir estos a entrar en España. Los defensores de D. Carlos nos muestran sus corazones para hacernos ver la fe que en ellos se abriga» (*Jeremías,* abril 1869).

Del mismo modo se critica a los seguidores de una facción política, que resulta desacreditada en la medida que no es el resultado de una elección libre e inteligente, sino de la obediencia ciega a una orden. Por ese procedimiento son deslegitimados los carlistas: una ilustración de Ortego los presenta como una masa indiferenciada y sumisa. Esta imagen juega también con otro recurso habitual de la caricatura, la contradicción entre lo que dice el pie de la ilustración y lo que realmente se ve en ella: los carlistas no nos muestran sus corazones sino su trasero.[79]

En alguna ocasión, la deslegitimación no recae sobre el *inocente,* sino sobre quien se burla de él. La inocentada se utiliza para denigrar a quien la lleva a cabo. Una caricatura aparecida en *La Campana de Gracia* personifica a *La Gloriosa,* a quienes los revolucionarios de 1868 colocan la *llufa*. Debajo se lee: «¡Inocenta! ¿qui to habia de dir que los mateixos que t'engendraren, te possesin despres *la llufa*?[80]

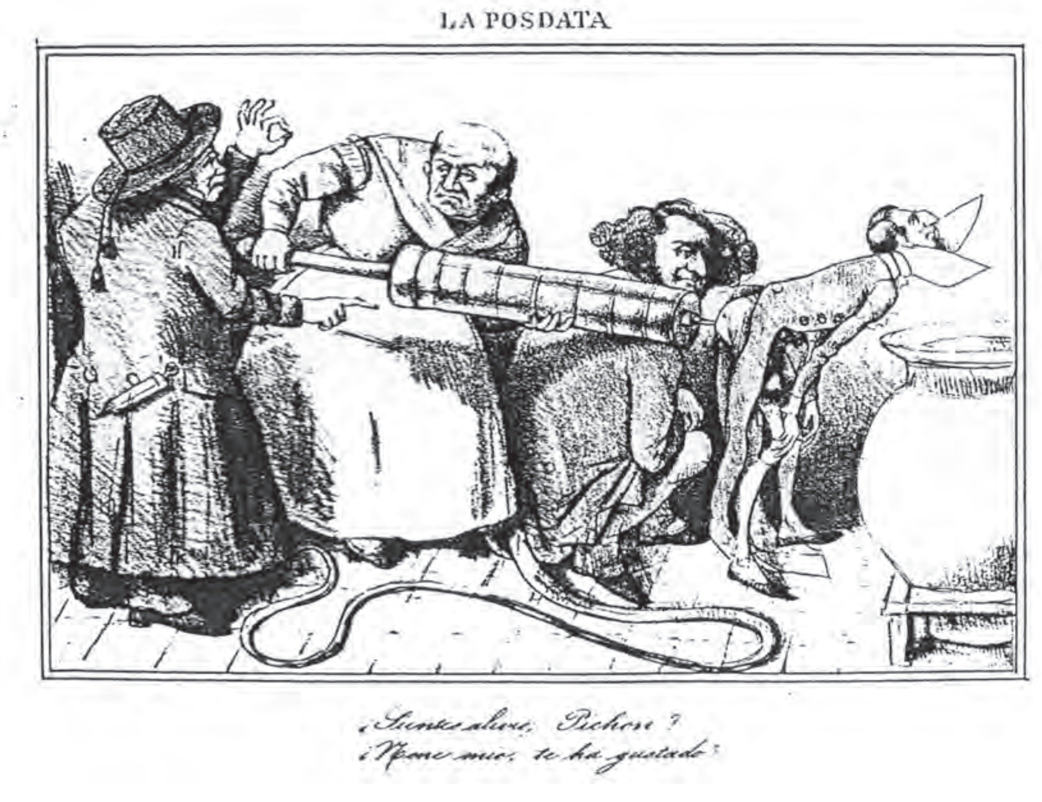


Fig. 8. *¿Sientes alivio, Pichón? ¿Nene mío, te ha gustado? La Posdata,* 6 de mayo de 1842

79. *La Campana de Gracia,* 31 de diciembre de 1871.
80. Se ha hablado del «gran teatro del mundo de la política». OROBÓN, *op. cit.,* 2006, p. 23 y ss.

En sexto lugar está la representación del poder –y del ejercicio de la política, en general– como una farsa, como un espectáculo más propio de vendedores ambulantes o de feriantes, que mienten para entretener o sobrevivir.[81] Se critican, por ejemplo, las promesas incumplidas sistemáticamente por los gobiernos: una portada de *El Garbanzo* presenta a un grupo de políticos arengando a los votantes. Encima hay un cartel que dice: «por última vez / 40.000 hombres [en letra pequeña] / no más quintas». Debajo puede leerse: «Las promesas de los gobiernos».[82] O, también, la vana ilusión de felicidad que trasmite el orden institucional, frente a la crudeza de la realidad: una caricatura de *La Campana de Gracia*, que lleva el siguiente pie «Gracias a haberse coronat lo edifici, la Espanya's troba felis», representa, por un lado, la pobreza del pueblo, en la parte inferior, con un hombre que ve que no tiene nada en los bolsillos, junto a otras referencias a la situación de indigencia de España, mientras el rey, en su trono, en la parte superior, conserva todos sus oropeles.[83]

Muchas caricaturas inciden específicamente en el ejercicio de la política como una gran ficción carnavalesca: «No falta animación en este Carnaval tanto como se temía. Tenemos hasta reyes para que la farsa sea completa», se lee en el pie de una caricatura de *Jeremías*.[84] Pero pocas son tan expresivas como las que presentan a los políticos formando parte de un gran desfile o pasacalles. Una de ellas es la titulada *La procesión va por dentro*, que aparece en *La Flaca*. Allí, vemos, al principio del desfile, en la parte inferior derecha de la imagen, al general Serrano tratando de contener al león español; siguen los políticos del Sexenio, como cabezudos, entre las dos figuras de gigantes, la República y el Rey; siguen más políticos y militares, con sus galas y condecoraciones y diversos estandartes. En uno de ellos se lee «España con honra», aludiendo a la reivindicación septembrina. Después van las facciones monárquicas, con estandartes que representan a la reina Isabel II, y al pretendiente carlista, este llevado por penitentes. Siguen los partidarios de los fastos del trono, sin especificar; y cierra la comitiva el pueblo en lucha fratricida.[85]

También hay caricaturas de la gestión política como ficción para entretener a un pueblo inculto. Especialmente interesante es una titulada *Sombras chinescas* donde un grupo de niños iluminados por la lámpara Candidez contemplan un guiñol llamado Teatro Nacional, donde se representan espectáculos infantiles. Allí se observa, como en una pantalla de sombras chinescas, la entrada de un rey. En realidad, esas sombras son producidas por los políticos que se encuentran detrás.[86]

Los dibujantes satíricos fueron, incluso, más allá, al desenmascarar la falsedad de los fastos institucionales. Los viajes de los reyes y, en general, todos los actos públicos de los gobernantes solían aparecer respaldados, en la prensa oficial, por la aclamación popular. La

81. *El Garbanzo,* 10 de octubre de 1872.
82. *La Campana de Gracia,* 29 de enero de 1871.
83. *Jeremías,* 9 de febrero de 1869.
84. *La Flaca,* 1869, pp. 26-27.
86. *La Carcajada,* 7 de agosto de 1872.

caricatura ironiza sobre ese aspecto, al desvelar una realidad contraria. Por ejemplo, en una caricatura titulada *Viaje a Florencia,* se ve a un grupo de niños que se burla del tren en el que viaja la Comisión de las Cortes, enviada a Italia en busca de un rey, mientras al pie se lee: «Demostraciones de júbilo y entusiasmo en los pueblos del tránsito».[87]

Por último, podemos considerar distintas formas de ridiculización como mecanismos visuales específicos de deslegitimación. Es cierto que cualquier caricatura ridiculiza aquello de lo que se ocupa: al fin y al cabo, su función primordial radica en hacer evidente una anomalía, en *dejar en ridículo* la aparente normalidad, con objeto de que quede fuera de la norma, al margen de la retórica solemne del poder. Pero hay una ridiculización que se sustenta, exclusiva o fundamentalmente, en la risa –en la burla, en lo estrafalario– sin recurrir a la descalificación ideológica o moral como coartada principal, aunque lo haga por añadidura. Son imágenes que cumplen, ante todo, la función de hacernos reír, que incluso nos siguen haciendo reír, más allá de las causas que las motivaron, porque sus protagonistas aparecen envueltos en situaciones incongruentes, impropias de su elevada condición representativa.[88]

En la historia de la caricatura es habitual encontrar circunstancias en las que los personajes protagonizan situaciones embarazosas o ridículas. En el periodo aquí tratado hay ejemplos curiosos relacionados con la escatología y el travestismo. La sátira escatológica tiene una larga tradición.[89] Sobrevive con éxito la jeringa o lavativa, tanto para aludir a las imposiciones gubernamentales, que *jeringan* a los gobernados, como para al arma que se puede emplear contra ellos. En una ilustración satírica de *La Posdata* vemos a un personaje vestido de mujer, que representa al ministro de Hacienda Pedro Surrá y Rull, autor de una reforma financiera que no se llevó a cabo, en el momento de poner un enema a un tipo escuálido, Tirillas, en presencia de Cacaseno (Joaquín María López) y Juan y Medio, con rabo (Mendizábal). Al pie se lee:«¿Sientes alivio; Pichón? / ¿Nene mío, te ha gustado?».[90]

La caracterización del Ministro de Hacienda como una mujer no es un caso aislado de travestismo en la sátira política. En 1870 una caricatura de Ortego presenta a un hombre barbudo disfrazado de ama de cría, Juan Bautista Topete, héroe del levantamiento de septiembre y ministro de Marina en el Gobierno provisional, que cuida de la niña Revolución. Detrás aparecen otros políticos disfrazados de mujeres, como los cuidadores de la Gloriosa,

87. *Gil Blas,* 1 de diciembre de 1870.
88. Darragon. Éric, «Usages de l'image, usages du rire. Autour de *La Cigale* de Meilhac et Halévy», en Michau, Jean-Yves Mollier y Savy, Nicole, *Usages de l'image au XIXe siècle,* París, Éditions Créaphis, 1992, pp. 93-99.
89. Reyero, «El poder es una mierda, la mierda es un poder: el combate escatológico por la libertad», en Ramos Santana, Alberto; Romero Ferrer, Alberto (eds.), *1808-1812. Los emblemas de la libertad. Actas del IV Congreso Internacional Doceañista,* Cádiz, 2009, pp. 473-506.
90. Una explicación más extensa en la revista. En ella, Cacaseno, que llama Petrita a quien sostiene la lavativa, dice: «¡Firmes! ... ¡Preparen las armas! ... / (Niña empuja un poco el mango / hasta hacer salir el aire / y que solo quede el caldo) / Apunten.... No tan desecho. / Tirillas, más inclinado / *En actitud imponente* / Pon en el suelo las manos, / Empina la rabadilla, / Deten el aliento un rato... / Así!... ¡Bueno!... ¡Ya está bien! / Apunten... No tan abajo / Un dedito más arriba / ¿Qué haces *virgen* o diablo? / ¡Vamos! ¡Vamos, ahora está! / Fuego! ¡Fuego grancado!» (*La Posdata,* 6 de mayo de 1842. Véase también: Ibáñez Álvarez, *op. cit.,* 2003, p. 1061 (nº 1490).

Práxedes Mateo Sagasta, ministro de la Gobernación, a la izquierda y Laureano Figuerola, ministro de Hacienda, a la derecha.[91] En el fondo, el dibujante ironiza sobre la incapacidad del gobierno provisional, que actúa como una nodriza, al servicio de las clases elevadas, para llevar a cabo una tarea que requiere del afecto de la sangre: «¡Vene tú con papa, nena mía, vene!», dice un tipo popular, como el verdadero padre que ama la Revolución. En definitiva, como ha señalado Maurice Agulhon, la caricatura nos acerca a «la comprensión de un siglo rico, inventivo, diverso, llevado de un optimismo cuyo recuerdo nos hace oscilar sin cesar entre la sonrisa y la nostalgia».[92]

91. *Gil Blas,* 29 de septiembre de 1870.
92. AGULHON, MAURICE, «Préface», en MICHAU, STEPHANE, *op. cit.,* 1992, p. 9.

Más allá del Poder. Imágenes prohibidas. Humanidades digitales

JUAN CARRETE PARRONDO
DOCTOR EN HISTORIA

El Poder, de forma explícita o implícita, ordena lo que se puede o lo que no se puede hacer. Hacer lo que no quiere el Poder que se haga es ir más allá del Poder. En este trabajo se trata de analizar someramente la «respuesta del poder» a determinadas imágenes, es decir, a determinadas ideologías.

La realidad es que en España desde el siglo XV hasta principios del XIX, circularon imágenes que el Poder consideraba heréticas, sediciosas o inmorales. La mayor parte de las imágenes prohibidas fueron estampas, pinturas e insignias religiosas (los dados, los clavos y las tenazas, la lanza, el sudario, la escalera, la esponja y el jarro) puestas en objetos no sagrados. Pero disponemos de muy escasos datos cuantitativos, tanto del número de imágenes concretas que se prohibieron por la autoridad, como de las que se recogieron con ocasión de las prohibiciones.

Estampas y pinturas que en su mayor parte procedían del extranjero. Los grabadores y pintores nacionales en muy pocas ocasiones se expusieron a contravenir las normas dictadas por el Poder. Pero lo que sí hay que tener muy presente es el gran número de estampas que circulaban por Europa y la América hispana. En Inglaterra, en 1765, se vendieron dos mil ejemplares de un grabado que celebraba la *Ley de Revocación* (1685) en cuatro días, y otros 16.000 se vendieron en versiones ilegales.[1] En Sevilla, en 1608, Rodrigo de la Barrera carga

1. BRIGGS, ASSA y BURKE, PETER, *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*, Madrid, Taurus, 2002, p. 51.

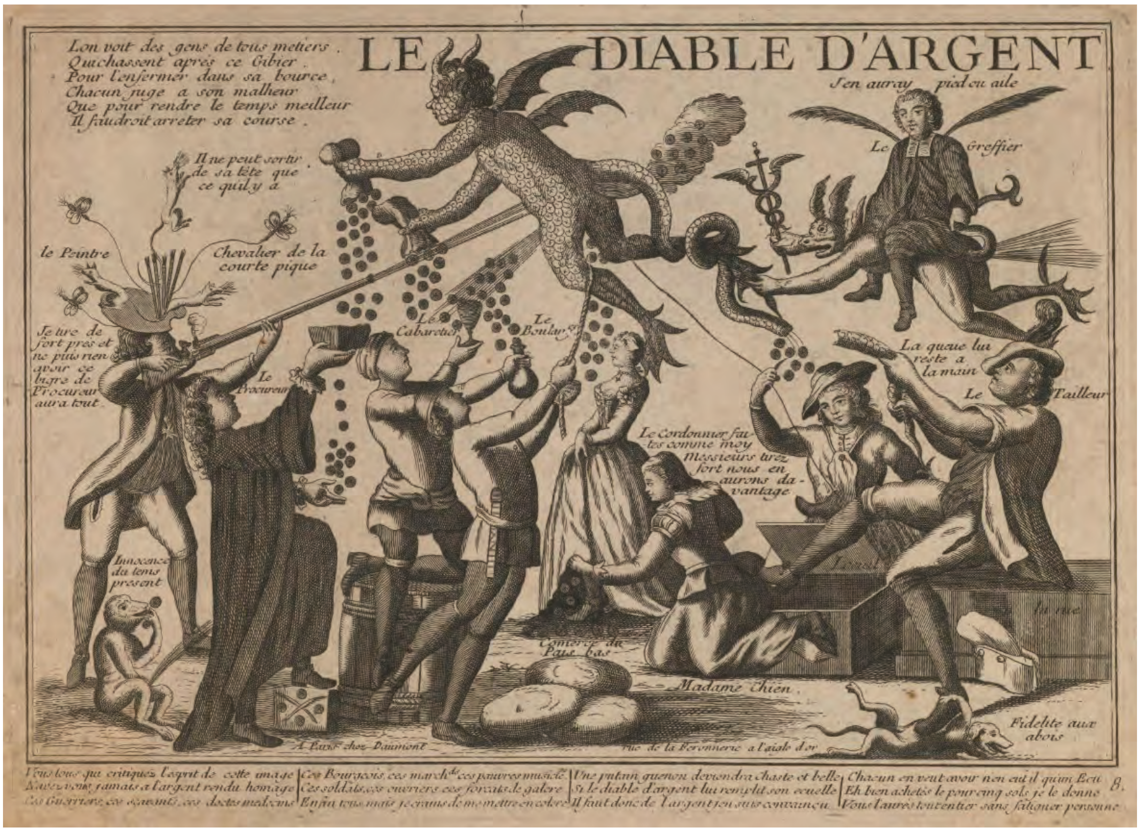


Fig. 1. *Le diable d'argent*, grabado calcográfico, estampa de comienzos del siglo XVIII, editada en París por Jean-François Daumont, rue de la Ferronnrie à l'Aigle d'Or. Harvard University, Baker Library, Harvard Business School, W308276_1

en el navío *La Esperanza*[2] «dos mill estampas de Francia surtidas a 44 rs., dos mill estampas a 43 reales el millar, dos mil estampas de papel a 43 reales el millar». En 1789 llegaron a Cartagena 69.546 impresiones enviadas desde Cádiz a Quito, que dejaron cajones llenos de estampas para la venta en este puerto y en Santa Fe.[3] Un arzobispo protestante de Bolonia habló de confeccionar un índice de imágenes prohibidas. No se llego a realizar.[4]

Prueba de este ingente comercio y uso de las estampas es la continua legislación que se produce y que hace mención específica a las imágenes: en el *Índice de Libros Prohibidos* (1583) del Inquisidor General Quiroga,[5] en la Regla 12 se dice:

---

2. RUEDA RAMÍREZ, PEDRO JOSÉ, «La circulación de libros entre el viejo y el nuevo mundo en la Sevilla de finales del siglo XVI», *Cuadernos de Historia Moderna*, 1999, 22, p. 98.
3. VARGAS MURCIA, LAURA LILIANA, «Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (siglo XVI-principios del siglo XIX)», *Fronteras de la historia*, Ministerio de Cultura, Colombia, 2009, 14, p. 265.
4. BRIGGS, ASA y BURKE, PETER, *op. cit.*, 2002, p. 63.
5. *Index et Catalogvs Librorum prohibitorum mandato, Illustriss. ac Reuerediss. D. D. Gasparis a Qviroga. Cardinalis Archiepiscopi Toletani, ac in regnis Hispaniarum Generalis Inquisitoris, denuo editus. Cvm consilio Svpremi Senatus Sanctae Generalis Inquisitionis*, Madrid, Alphonsum Gomezium, Regium Typographum, 1583.

> Assi mesmo se prohiben todas y qualesquier imagenes, retractos, figuras, monedas, empresas, invenciones, mascaras, representaciones y medallas, en qualquier materia que estén estampadas, pintadas, debuxadas, labradas, texidas, figuradas o hechas, que sean en irrision de los sanctos y en desacato e irreverencia suya y de sus imagenes y reliquias o milagros, habito, profession o vida. Y assi mesmo, las que fueren en desacato de la sancta Sede Apostólica, de los Romanos Pontífices, cardenales y obispos y de su estado, orden, dignidad y autoridad, claves y poderío espiritual».

Esta legislación se llevó a la práctica mediante el registro de los navíos al atracar en los puertos hispánicos; un protocolo para desembarcar en los puertos del Perú instruye sobre lo que hay que observar:[6] «qué imágenes traen de bulto, pincel o de molde, en lienzo o papel, y mirar los rótulos que traen, y letras, y si son de alguna falsa doctrina, y ya que no traigan letra, si las mismas pinturas son ignominiosas e injuriosas a los santos, como cuando se mezclan cosas profanas con las sagradas y santas, o se pintan los santos o santas no con su decencia y honestidad, sino en figuras de galanes y mujeres muy hermosas y arreadas, que estas tales imágenes convendrá quitárselas y no se las volver, y para estos dos capítulos es necesario con diligencia abrir, ver y visitar las caxas de los marineros y de los demás».

Ante este paisaje general de temor a las imágenes y, por lo tanto, de la necesidad de controlarlas, trataremos de analizar dos situaciones distintas: 1) El Poder persigue a las pinturas y estampas que considera deshonestas y lascivas. 2) El Poder político se defiende de los ataques producidos por las estampas creadas por el Poder de los jesuitas.

El poder y las imágenes deshonestas y lascivas

Casi se puede decir que el origen de las estampas está ligado a la estampa de contenido erótico: Pietro Aretino y Marcantonio Raimondi en 1524 produjeron *I modi*, un libro ilustrado con veinte posturas sexuales. Raimondi fue posteriormente encarcelado por el papa Clemente VII, y se destruyeron todas las copias de las ilustraciones. Raimondi basó los grabados en una serie de pinturas eróticas que Giulio Romano estaba haciendo por encargo para el Palazzo del Te en Mantua.[7]

El Concilio de Trento, en 1563,[8] marca la conducta a seguir: «y sea evitada, en fin, toda lasciva de modo que no se pinten ni adornen imágenes de belleza provocativa». Inspirado en este decreto, la Regla 7 de *Las diez reglas de la Congregación del Index de los libros prohibido*s, promulgadas por el Concilio de Trento, y aprobadas por el papa Pío IV en la bula publicada el 24

6. GUIBOVICH PÉREZ, PEDRO, *Censura, libros e inquisición en el Perú colonial, 1570-1754*, Sevilla, 2003, p. 107.
7. DUBOST, JEAN-PIERRE, «De l'image arétine à la gravure libertine: rupture et continuité», *L'Enfer de la Bibliotèque. Éros au secret*, París, Bibliotèque nationale de France, 2007, pp. 57-87. MARTELLI, *La censura en la literatura obscena: Poggio Brancciolini y Pietro Aretino*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010. http://www.recercat.net/handle/2072/83503 (consultado 10 agosto 2012).
8. Concilio de Trento, sesión XXV, 3-4 de diciembre de 1563, Decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*, 3 de diciembre de 1563.

de marzo de 1564, explicitaba lo que sería la moral contrarreformista: «Los libros que traten profesamente de asuntos lascivos u obscenos, o los narren o enseñen, son totalmente prohibidos, no solamente por la fe, sino por la moral, las cuales son prestamente corruptas por su lectura; Y quienes las posean serán severamente castigados por el obispo. Pero las obras antiguas escritas por los paganos, son permitidas leer, por su elegancia y propiedad del lenguaje; aunque por ningún concepto se permitirá sean leídos por personas jóvenes».

En cuanto al tema de las estampas destaca la particular mención que hace el *Índice* promovido por Clemente VIII en 1596, es el que ordena borrar todas las imágenes obscenas.[9] Ello nos da idea de la abundancia que posiblemente había de ellas. Pero no creo que fueran de las del tipo del *Álbum pornográfico francés*[10] que contiene treinta y nueve estampas (auténtica pornografía), sino a las de tema mitológico o de desnudos de tema religioso. Poco antes, en 1593, Antonio Possevino en el *Tractatio de Poesi et Pictura ethica,*[11] se hacía eco de la proliferación de pinturas deshonestas en España y la achaca a la venganza del demonio por el importante papel que jugó el país en la evangelización de América.

En 1632 se imprimió la *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres maestros y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcalá y de otras personas doctas sobre el abuso de las figuras y pinturas lascivas y deshonestas, en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpirlas y tenerlas patentes donde sean vistas,*[12] en el que es de interés la gran importancia que confiere a las imágenes: «Son las imágenes personages propios de representación natural, que no hazen en número con el original que retratan; antes de ordinario le representan con mayor viveza. Son magisterio universal de los rudos, que las tienen por libros. Son despertadores perpetuos de la memoria: engendran con grande eficacia afectos proporcionados con el objeto que proponen».

Y como consecuencia de esta importancia, la tesis que mantiene, ya implícita en el título: «Sí, peca mortalmente el que tiene las dichas figuras (deshonestas y lascivas) a donde puedan ser vistas». Los pareceres que ofrecen los distintos teólogos son un fiel reflejo de las ideas de la Contrarreforma sobre el arte y la crítica de las pinturas deshonestas. Es decir, la de tema mitológico, imágenes de Venus, Adonis, Cupido...

De entre la totalidad de los autores de las respuestas a la consulta, unos reflejaron haber asimilado mejor que otros la mentalidad propia del Renacimiento y de la *concordatio* o acuerdo

9. «De correctione librorum. [...] Denique lasciva, quae bonos mores corrumpere possunt, deleantur. El si quae obscenae imagines, praedictis libris expurgandis impressae, aut depictae extent, etiam in literis grandiusculis, quas initio librorum, vel capitum imprimi moris est; huius generis omnia, penitus obliterentur», en *Index librorum prohibitorum, cum regulis confectis per Patres à Tridentina Synodo delectos; auctoritate Pii IIII primum editus, postea vero a Sixto V auctus, et nunc demum S. D. N. Clementis Papae VIII iussu recognitus & publicatus, instructione adiecta De exequenda prohibitionis, deque sincere emendandi & imprimendi libros, ratione,* Roma, Impressores Camerales, 1596, p. 20.

10. *L'Enfer de la Bibliotèque. Éros au secret*, París, Bibliotèque nationale de France, 2007, núm. 37, pp. 59 y 89.

11. Possevino, Antonio, *Tractatio de poesi & pictura ethica, humana, & fabulosa cum vera, honesta, & sacra*, Lugduni, Pillehotte, 1595.

12. Madrid, viuda de Alonso Martín, 1632.

establecido entre la Iglesia y el clasicismo. De esta forma, algunos de los autores se mostraron partidarios de quitar los cuadros lascivos y de conservar todos aquellos que descubrieran las perfecciones del cuerpo, «cuya hermosura nos mueve a la alabanza del Creador».

En la introducción a los pareceres, se proponía la censura de las imágenes, antes de exhibirse públicamente, por un tribunal específicamente designado para ello, tal y como entonces se hacía con los libros. Se preguntan los teólogos:[13] «Que si para publicar e imprimir libros ay Tribunal particular, a quien le toca examinarlo una y muchas vezes con mil circunspecciones, cautelas deuidas todas a la importancia de la materia, por que no se imprima cosa alguna ofensiua a la piedad Christiana, o pureza de las buenas costumbres, assi le deueria auer para examinar las pinturas, quadros, e imagines, para que ningun pintor se atreuiese a dibujar, retratar imagen alguna, ni sagrada, ni profana, que desdissese de la modestia Christiana, ni ofendiese los ojos castos de quien las mira».

El *Index* de Sotomayor[14] de 1640 recoge el pensamiento contrarreformista y estipula las penas que se les impondrán a los infractores: «Y para obviar en parte el grave escándalo y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos, que ninguna persona sea osada a meter en estos Reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas, o otras de escultura lascivas, ni usar dellas en lugares públicos de plazas, calles, o aposentos comunes de las casas. Y assimismo se prohíbe a los pintores que las pinten y a los demás artífices que las tallen ni hagan, pena de excomunión mayor, y de quinientos ducados por tercias partes, gastos del Santo Oficio, juezes y denunciador, y un año de destierro a los pintores, y personas particulares que las entraren en estos Reynos, o contravinieren en algo de lo referido». Parece que la Suprema debió quedar satisfecha con esta formulación, porque en adelante se mantendrá ya sin variaciones, copiándose letra por letra en los Índices sucesivos: el de Sarmiento y Valladares de 1707, el de Pérez de Prado de 1747, y el último, de Rubín de Cevallos de 1789 y sus posteriores actualizaciones.[15]

Durante el siglo XVII no parece que el Poder (en este caso la Inquisición) interviniera de forma directa contra las imágenes «deshonestas y lascivas», pues no hay que olvidar que muchas de ellas se encontraban en las colecciones reales y de la nobleza. Así pues, podemos concluir que fueron[16] «escasas las acciones concretas encaminadas a hacer efectivo el rechazo teórico».

13. GARCÍA MELERO, ENRIQUE, *Literatura y artes plásticas,* tomo I, Madrid, Ediciones Encuentro, 2003, pp. 147-148.
14. *Novissimus librorum prohibitorum et expurgadorum index pro catholicis Hispaniarum Regnis, Philippi IV Reg. Cath.*, Madrid, Diego Díaz, 1640.
15. GACTO, ENRIQUE, «El arte vigilado. (Sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)», *Revista de la Inquisición,* 2000, 9, p. 9. Publicado también en CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO (coord.), *En torno al Barroco. Miradas múltiples,* Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2006, pp. 155-210.
16. PORTÚS PÉREZ, JAVIER, «Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro», *Espacio, Tiempo y Forma,* 1995, 8, p. 59.

Entre las pocas intervenciones que conocemos se encuentra el caso que menciona el Edicto de 1665, por el que se clasifica de obscena una escultura de Jesús, pues estaba desnudo de la cintura para arriba y de las rodillas a los pies. La prescripción consistió en que todos los que tuvieran dicha imagen, en escultura o pintura o en la forma que fuese, la hicieran vestir con una túnica morada.[17]

El que las infracciones en materia de estampas heterodoxas le parecieran graves al Santo Oficio lo demuestra el hecho de que desde 1726, periódicamente, el Tribunal de Sevilla, a cuyo distrito pertenecían Cádiz y las demás poblaciones de su bahía, ordenara publicar en todos los pueblos de su jurisdicción un edicto en el que se recordaba a los fieles la vigente prohibición de retener cuadros, estampas, libros y otros papeles con dibujos inmorales:[18] «Nos los Inquisidores Apostólicos contra la herética pravedad... Hazemos saber, que procurando estimar los errores y abusos que se introducen contra las definiciones y prácticas de la santa Iglesia Catholica Romana en el culto de las Sagradas Imágenes. [...] Y cuidando asimismo por el debito de nuestro Apostólico Ministerio que no se pongan a la vista de los fieles pinturas, esculturas o letreros lascivos que corrompen la honestidad de las costumbres».

> Por medio de estos edictos se vetaron y prohibieron todos los «retratos, figuras, monedas, empresas, letras grandes de imprentas y libros impressos, invenciones, mascaras y medallas en qualquiera materia estampadas, figuradas o hechas, que pudiessen ceder en irrisión y escarnio de los santos o de sus imágenes o reliquias. Y assi mismo fueron vedadas todas las imágenes, pinturas, laminas, estatuas o esculturas lascivas, y los libros que tratan, cuentan y enseñan cosas de propósito livianas de amores, u otras qualesquieras desonestas, por ser contrarias a las buenas costumbres.
>
> Impidiendo y prohibiendo a los pintores, impressores y demás artistas y oficiales de estos Reynos que imprimiessen y pintassen, gravassen o de qualquiera manera formassen dichas imágenes y libros desonestos y provocativos, y también que pudiessen introducirse en estos Catholicos Dominios de los Países Estrangeros, todo baxo de las penas en dichos mandatos contenidas.
>
> Por tanto... hemos acordado renovar, como renovamos y nuevamente intimamos a todas las personas de este nuestro districto, las prohibiciones y defensas antes hechas por los citados expurgatorios y Edictos publicados a este fin, mandando que ninguna persona de arte y officio o sin el, habitante en este nuestro districto sea osada a introducir en estos Reynos de los extraños, o a pintar, esculpir o formar de qualquiera materia dentro dellos, imágenes, retratos, medallas, estampas u otras invenciones qualesquiera que sean, por las quales se cause irrisión a los Santos y a sus Imágenes, y se aparte a los fieles de su de vida reverenda. Y en adelante las dichas personas no compren, tomen o retengan las imágenes susodichas, antes bien las denunzien a este Sto. Of. o a sus comisarios y en su defecto notarios o familiares dentro del mismo termino de seis días que tuvieren la no-

17. Ramírez Leyva, Edelmira, «La censura inquisitorial novohispana sobre imágenes y objetos», en *Arte y coerción. Primer coloquio del Comité Mexicano de Historia del Art*e, México, Unam, 1992, p. 156.
18. Gacto, Enrique, *op. cit.,* 2000, 9, pp. 11-12.

ticia, pena de la referida excomunión y apercivimiento de proceder contra los ocultadores y fauctores a las penas que ha lugar en derecho.

A la ciudad de Cádiz hay que considerarla un caso aparte del resto de España, tanto por el gran número de obras prohibidas que circulaban, como por el estatuto, *Tratados de Paces*, por el que se regían los numerosos comerciantes extranjeros que en ella residían, que en realidad no estaban sujetos a la censura inquisitorial, pero dado el celo de la Inquisición se produjeron numerosos conflictos.[19] En 1772 se apercibe al librero francés Juan Bautista Mondaine por tener dieciséis estampas de *El diablo de plata* [fig. 1],[20] incluida en el edicto de 20 de junio de 1773 y en el *Índice* de 1790. Representa al dinero en forma de diablo, al que siguen gentes de todos los oficios. El mismo librero en septiembre del 1772 trataba de introducir dos ejemplares de *Lettres d'amour d'une religieuse portugaise, ecrites au chevalier de C. Ufici Francois en Portugal*,[21] «con una estampa al principio del primer tomo que representa, según parece, la dicha religiosa en la cama con el cavallero amante. Obra pessima».

En 1774, el inquisidor Bernal abrió un expediente[22] con la finalidad de descubrir y confiscar un lote de cuadros del que formaba parte una pintura que «representava un eclesiastico vestido de avate a la moda francesa con una muger en cueros. Y dicho avate aplicada la mano isquierda a las partes verendas de la muger. Y ella en una mano la calota o solideo del dicho avate, y un pie ensima de un taburillo». Lo mismo se hizo con «seis pinturas de las llamadas chinas o chinescas, sobre cristal y lacadas» y «Quatro o cinco pinturas deshonestas, provocativas y lascivas... en las que se representavan hombres y mugeres con posturas y ademanes lascivos, las quales eran de lienzo pintadas al olio, mui finas con sus marquitos, no haze memorias de si dorados, y con christal, teniendo de largo poco mas de terzia, y de ancho poco mas de quarta».

19. Todos ellos recogidos en GACTO, ENRIQUE, *op. cit.* 2000, 9, pp. 7-68.
20. *Le Diable d'Argent* editada en París por Jean-François Daumont, rue de la Ferronnrie à l'Aigle d'Or. Harvard University, Baker Library, Harvard Business School, W308276_1. http://ids.lib.harvard.edu/ids/view/3910469?buttons=y&caption=Historical+Collections,+Baker+Library,+Harvard+Business+School, (consultado el 10 agosto 2012).
21. ALCOFORADO, MARIANNA, *Lettres d'amour d'une religieuse portugaise: ecrites au chevalier de C., Officier françois en Portugal*, La Haye, Chez Jacob van Ellinckhuyseen, 1697. Edición ilustrada con una estampa: «face do frontispicio uma gravura, –*Harrewya fecit*– representando ao primeiro plano uma freira escrevendo. Emblema em circulo: duas mâos entre nuvens, uma segurando um coracâo e outra uma lente fazendo incidir os raios do sol sobre aquelle: Em volta a legenda: – *C'est ainsi que l'amour s'alume dans le coeur*. Ao fundo, á esquerda, atravez uma larga janella navios francezes afastam se da praia d'onde parte um pequeno barco. A direita a Freira e Chamilly, n'um quarto de cama sentados, ella no leito, e elle n'um sopha, ao lado» (SANTOS, JOSÉ DOS, *Elementos subsidiários para a Bibliografia Portuguesa*, Lisboa, Livraria lusitana, 1917, p. 151). http://books.google.es/books?id=xlZCAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0 - v=onepage&q&f=false (consultado 12 agosto 2012).
22. GACTO, ENRIQUE, *op. cit.* 2000, 9, p. 26.

En 1777 se abre expediente a otro comerciante francés, José Leonir,[23] por tener:

> un cuadro grande con una pintura de Venus de cuerpo entero acostada enteramente desnuda e indecentísima, que estaba colocada encima de la puerta de la sala y cogía toda la pared de enfrente de donde se ponía a leer o escribir. Tenía también muchas pinturas de hombres enteramente desnudos o modelos de Academia [que no le recogió] porque dijo Leonir que eran de un muchacho pintor, que había criado y residía en Roma. Continuando en usar de toda atención le preguntó si tenía libros y respondiéndole que no, como era un hombre de circunstancias y venerable por su presencia y edad, pues tenía cerca de ochenta años, creió que no le engañaría.

En 1778, en Cádiz se producen actuaciones contra otro francés, Roberto Cadet, dependiente de la casa de comercio francesa Dubemad, Jauregui y Cia., por retención de libros obscenos y provocativos. Lo había denunciado un español amigo suyo, al que en cierta ocasión «haviendolo llevado a su quarto le enseñó dos libros en octavo menor enquadernados sin forro que contenían varias estampas con figuras en actos indecentes y obscenos. Y el título de uno era *Academia de las Damas*[24] [fig. 2] y del otro no se acuerda». En 1788 y también en Cádiz se siguen encontrando estampas lascivas: «En la mañana del día antes de la Junta del Edicto, por medio de don Francisco Manuel Machón, vista de esta real Aduana, ministro del Santo Oficio, me presentaron las diez estampas lascivas que incluyo a Vuestra Ilustrísima como primicias del referido edicto, y en las misma forma once retratos indecentes de otras tantas caxas que me remitió el Administrador de la Aduana y quitados, le devolví dichas caxas para que se las entregase a sus dueños». Pero no solamente fueron los comerciantes extranjeros los que protestaron contra estos registro y amenazas. El rico comerciante gaditano Sebastián Martínez[25] fue uno de los pocos que se atrevió a enfrentarse a la Inquisición cuando fue acusado de tener pinturas y estampas deshonestas y lascivas.[26]

La eficacia en las actuaciones de la Inquisición queda reflejada en la carta[27] del comisario del Santo Oficio de Cádiz a la Inquisición de Sevilla, datada el 27 de junio de 1777; se dice refiriéndose al edicto publicado últimamente: «El conocido fruto que se ha sacado de esta publicación es bien notorio al fiscal de Sevilla, pues pasan de ciento setenta las delaciones recibidas y de dos mil seiscientos los libros recogidos, no teniendo número las estampas, pinturas obscenas y otras alhajas que se han recogido».

23. Gacto, Enrique, *op. cit.* 2000, 9, p. 34.
24. Chorier, Nicolas, *L'Académie des dames, ou les Sept entretiens galants d'Alosia*, Venecia (Holanda, c. 1775). Otra edición: *L'Académie des Dames, ou les sept entretiens galants d'Aloïsia. Revu, corrigé et augmenté, avec plusieurs figures en taille-douce.* A Cologne, chez Ignace Le Bas, (c. 1691), in-12. Contiene 36 estampas. También edición de 1658.
25. Larriba, Eisabel, «Sebastián Martínez y Pérez *versus* Pedro Sánchez Manuel Bernal o la lucha de un ilustrado gaditano contra el Santo Oficio», *Trienio*, 1999, 34, pp. 5-29.
26. Gacto, Enrique, *op. cit.* 2000, 9, pp. 42-46.
27. Aguilar Piñal, Francisco, «El mundo del libro en el siglo xviii», *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, p. 26.

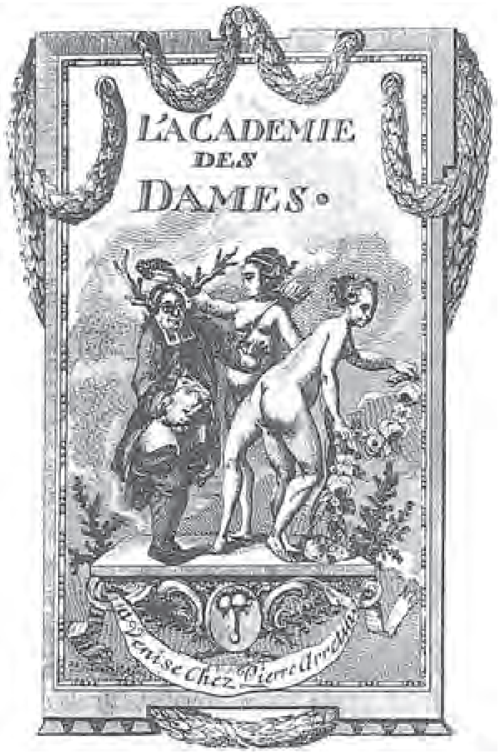


Fig. 2. Portada del libro *L'Académie des dames,* Venecia (Holanda, c. 1775), grabado calcográfico

Además de la ciudad de Cádiz, por el resto de España también se intervenían las imágenes deshonestas y lascivas. En 1744 se retiraron a un librero francés varias obras, entre ellas la titulada *Apothéose du beau sexe,* sin autor e impresa en Londres en 1712 (en realidad 1741) por Van der Hoek: «Su principio es una estampa tan indecente que más no cabe en el arte de pintar. Yo echara este libro en una hoguera y me parecería poco castigo», decía el padre Cassani al calificar la obra, que fue prohibida. En el frontispicio,[28] titulado «La Boëte de Pandore» aparece Pandora divinizada sosteniendo contra su vientre la caja de donde saldrían las miserias de la humanidad.[29]

En La Orotava, los ministros de la Inquisición remitieron en 1761 un memorial sobre los libros extranjeros que poseían los comerciantes de la villa; decreto fechado en junio de 1761 y en el que se declaraba que «deben reconocerse los libros y pinturas, y que se retengan

28. [André François Boureau-Deslandes], *Apothéose du beau sexe, Londres,* Van der Hoek, 1741. Libro completo con el frontispicio grabado por P. Iver en: http://books.google.es/books?id=INVNAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es - v=onepage&q&f=false (consultado el 12 agosto 2012).
29. Carrete Parrondo, «Les estampes hetérodoxes en Espagne au XVIIIe siècle et au debut de XIXe siècle», *Gazette des Beaux Arts,* 1980, 94, 169-182, y Carrete Parrondo, Juan, *El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la Estampa Ilustrada,* en *El Grabado en España (siglos XV al XVIII),* vol. XXXI, Summa Artis. Historia General del Arte, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 434.

las pinturas que fueran indecentes y los libros que fueran prohibidos y los que debieren expurgarse que se expurguen y con la nota correspondiente que se devuelvan. [...] Asimismo se entregó al Maestre tres pinturas que según mi juicio son indecentes y que pertenecen a la casa Cologan y si alguna mas las descubro en este lugar las enviaré». En la misma información se manifiesta también que en la casa de Vicente Montenegro hay algunas «pinturas deshonestas» y que tras realizar una inspección en su casa se encontraron tres estampas que dio orden a que las remitiesen.[30]

A partir de finales del siglo XVIII y dado el incremento de imágenes deshonestas y lascivas que circulaban, la legislación se renueva. Las Reglas VII y XI contenidas en el *Índice* de 1790[31] son quizá las más completas y pormenorizadas en cuanto a las imágenes deshonestas y lascivas:

> Regla VII. Prohibense asimismo los Libros, que tratan, cuentan y enseñan cosas de proposito lascivas, de amores, ú otras qualesquiera, como dañosas á las buenas costumbres de la Iglesia Christiana; aunque no se mezclen en ellos heregías y errores: mandando que los que los tuvieren, sean castigados por los Inquisidores severamente. Pero los Libros antiguos de este genero, compuestos por Etnicos, se permiten por su elegancia y propiedad: advirtiendo que en ninguna manera se lean á la juventud; y los que lo contrario hicieren, serán castigados á nuestro arbitrio y de los dichos Inquisidores. [...] Regla XI: Y para obviar en parte al grave escándalo y daño no menor que ocasionan las Pinturas lascivas, mandamos que ninguna persona sea osada á meter en estos Reynos Imágenes de Pintura, Láminas, Estatuas ú otras de Escultura lascivas ni usar de ellas en lugares públicos de Plazas, Calles, ó Aposentos comunes de las casas. Y asimismo se prohibe á los Pintores el pintarlas y á los demás Artífices que no las tallen ni hagan, pena de Excomunión mayor *lata sententia trina canónica monitione framissa* y de quinientos ducados por tercias partes á gastos del Santo Oficio, Jueces y Denunciador y un año de destierro á los Pintores y personas particulares que las entraren en estos Reynos ó contravinieren en algo de lo referido.

Reiteración que se produce en el edicto de 12 de noviembre de 1796:[32] «Libros y papeles sediciosos y calumniosos y denigrativos; y estampas obscenas, aunque están prohibidas repetidas veces, se renueva su prohibición». Y finalmente en los primeros años del siglo XIX se promulga una serie de leyes que tienen que ver directamente con las estampas y su control por parte del poder del Estado; la circular del Consejo de 27 de noviembre de 1802 orde-

30. Aranda Mendíaz, Manuel, «Censura inquisitorial en Canarias en el Siglo de las Luces», *Revista de la Inquisición*, 1999, 8, pp. 33-42.
31. *Índice ultimo de los libros prohibidos y mandados expurgar. Para todos los reynos y señoríos del Católico Rey de las Españas, el señor Don Carlos IV. Formado y arreglado con toda claridad y diligencia, por mandato del Excmo. Sr. D. Agustín Rubín de Cevallos, Inquisidor General, y Señores del Supremo Consejo de la Santa General Inquisición. Impreso de su orden, con arreglo al exemplar visto y aprobado por dicho Supremo Consejo*, Madrid, Antonio de Sancha, 1790, p. 140.
32. *Suplemento al Índice expurgatorio del año 1790 que contiene los libros prohibidos y mandados expurgar en todos los Reynos y señoríos del Católico rey de España el Sr. Don Carlos IV desde el edicto de 13 de diciembre del año 1789 hasta el 25 de agosto de 1805*, Madrid, Imprenta Real, 1805.

naba:[33] «No tenga curso impreso alguno, ni se publique su venta sin preceder la entrega de un exemplar en la Real Biblioteca, é igualmente que los libros, se entreguen las estampas que se publicasen sueltas ó en colecciones. Y para su cumplimiento los Regentes de las Chancillerías y Audiencias y Corregidores del reyno, como Subdelegados natos en materia de impresiones dispongan, se haga saber á todos los impresores, libreros, grabadores y estampadores y tasadores de librerías la referida Real resolución, entregándoles un exemplar de esta circular á efecto de que no puedan alegar ignorancia con prevención de que al que por su parte contraviniere á lo mandado en ella se le impondrá la pena que se estime correspondiente». Que se completa con la promulgada el 3 de mayo de 1805 por la que se crea «un Juez privativo de Imprentas y Librerías con inhibición del Consejo y demás Tribunales baxo las reglas que se expresan» y que pretende actuar como censura previa de las estampas, aunque parece ser que no se cumplió:[34] «Los grabadores sea de estampas ó de mapas deberán presentar los dibuxos á este Tribunal para su aprobación».

En el Tribunal de Murcia se recibió una denuncia contra un aduanero del puerto de Águilas que había enseñado a varias personas[35] «un librito que se componía... de ocho ojas que eran ocho láminas pintadas en vidrio y en cada una de ellas un hombre tratando ilícitamente con una muger ... que se lo habia dado un capitan ingles que habia arribado a aquel puerto... y las ocho laminas indicaban los ocho generos que habia en la China de cohabitar el hombre con la muger».

Parecido fue el caso de Bernardo Caimari,[36] practicante de cirugía en Palma de Mallorca, que fue delatado porque en una reunión de amigos dijo que si le guardaban secreto les manifestaría unas cartas, y «acto continuo echó mano a la faltriquera y sacó como unas 30 o 40, las quales representaban a un hombre y a una muger en acto venereo en diferentes posturas con diferentes trages y algunas desnudas, de suerte que representaban las diferentes naciones conocidas, con inscripciones que decían "a la alemana, a la francesa", "a la española". Que también les dijo que cada noche habia tomado una carta para egecutar conforme a ella el acto venereo. Con lo qual se marchó habiendoles encargado el secreto».

Desde Talavera la Real se va a dar en 1799 una delación de Isidoro Gómez de la Rocha, secretario de dicha villa, de 49 años de edad, quien declaró[37] «que encontrándose en Badajoz en la fonda de un tal Viñas, con D. Juan Ignacio Gragera, D. Antonio Martínez hermano político de éste, y José Artiga criado de aquel, entró el reo y les manifestó una caja sobre

33. *Novisima recopilación de las Leyes de España: dividida en XII libros: en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775, y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones Reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804,* Madrid, 1805, tomo IV, libro VIII, título XVI, p. 144.
34. *Novisima recopilación de las Leyes de España. Op. cit.,* 1805, p. 148.
35. GACTO, ENRIQUE, *op. cit.* 2000, 9, p. 28.
36. GACTO, ENRIQUE, *op. cit.* 2000, 9, pp. 28-29.
37. MAYORGA, FERMÍN, *Inquisición en Extremadura.* http://mayorgainquisicion.blogspot.com.es/2009/07/la-actuacion-de-la-inquisicion-de.html (consultado el 3 de agosto de 2012).

cuya tapa se hallaba un retrato de una dama con una camiseta descotada, y con la decencia que en el día era ordinaria, y en la tapa de abajo que era de cajón, y entraba en la misma caja ocultaba otro retrato suelto en el cual estaban dos jóvenes sobre una cama con sus pudendas a la vista, en acción de empezar el acto venéreo, y les dijo que se valía de otros retratos para seducir a las mujeres».

Y para terminar esta relación de artilugios deshonestos y lascivos tenemos el caso del conde de Clavijo,[38] quien poseía pinturas obscenas y tendenciosas, importadas de Francia: «le mostró al testigo un retrato de unos cinco dedos de largo y seis de ancho, de papel de marca o cartoncillo, donde aparecían, divujados y pintados vn religioso enfermo en la cama, y a la cavecera de ella una monja haciéndole visita, pero habiendo mobido cierto resorte que tenía el retrato apareció la monja ... y soltando el resorte se volvió a quedar la estampa en la misma postura que antes».

A continuación, presento una muestra de las actuaciones de la Inquisición sobre los libros ilustrados que podríamos llamar de *pornografía libertina*, y que los libreros denominaban entre ellos con el eufemismo de *livres philosophiques*, que se dieron y difundieron principalmente en París y Londres a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y que se caracterizan materialmente por su lujosa encuadernación, su pequeño tamaño, normalmente en octavo, y con múltiples ilustraciones como a veces indican en la portada, en la que en ocasiones añaden que la técnica del grabado es la talla dulce, la que proporcionaba mayor precisión y detalle de las imágenes.

El edicto de 20 de junio de 1779 y el *Índice* de 1790[39] incluyen la obra[40] de Tito Lucretio Caro, *Della natura delle cose*[41] por «estar en vulgar y por sus láminas obscenas».

La *Nouvelle traduction de la Fille de Joye, par Mr. Cleland. Contenant les memoires de Mademoiselle Fanny ecrits par elle même, avec figures* [fig. 3], impreso en Londres en 1776,[42] se prohibe por el edicto de 11 de agosto de 1785,[43] «aun para los que tienen licencia de leer libros prohibidos, por ser asi la obra, como las dichas estampas muy obscenas, é inductivas *ad libidinem* en sumo grado y por hallarse comprehendida en las reglas septima y nona del Expurgatorio».

38. Pinta Llorente, Miguel de la, «El sentido de la cultura española en el siglo XVIII e intelectuales de la época. (Aportaciones inéditas)». *Revista de estudios políticos*, 1953, 68, pp. 79-114.
39. *Índice, op. cit.*, 1790, p. 165.
40. Caro, Tito Lucretio, *Della natura delle cose*. Libri 6. Tradotti del latino &c. Da Alexandro Marcheti, Amsterdam [París], a spese dell'Editore T°. S°., 1754. 2 tomos. Contiene ocho estampas.
41. Los dibujos estaban realizados por Charles Eisen, Louis Joseph Le Lorrain y Charles-Nicolas Cochin, los grabadores: Noël Le Mire, Pierre Chenu, Dominique Sornique, Jean-Baptiste Pierre Tardieu, Jacques Aliamet, Jean Jacques Flipart y Claude-Olivier Gallimard. Algunos de los más importantes dibujantes y artistas de Francia.
42. *Nouvelle traduction de Woman of Pleasur* [sic], *ou Fille de Joie par M. Cleland, contenant les Mémoires de Mademoiselle Fanny, écrits par elle-même. Avec figures*. A Londres, chez G. Fenton, 1776, 2 tomos, in-18. Contiene quince estampas por dibujo de Antoine Borel, y grabadas por François-Rolland Elluin. Hay edición de 1770.
43. *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, volumen V, mayo 1785, Madrid, Imprenta Real, 1785, pp. 402-403.

Por el edicto de 21 de enero de 1787[44] se prohibe:

> la *Histoire de Gouverdon, Portier des Chartreux*. 1 tom. impresa en 1771, con estampas. [...] Se advierte que los 2 tom. int. *Le Portier des Chartreux*, A Brusel, 1784, con estampas, son la misma obra, y tienen la misma prohibición. [...] La obra anónima intitulada *Histoire de Gouverdom, Portier des Chartreux*, dividida en dos partes, impresa año de 1772, en un tomo en 8º mayor, sin lugar de impresion, adornada con muchas estampas: se prohibe en todos idiomas, por que a mas de hallarse comprendida en la regla septima del Expurgatorio, contiene doctrinas hereticas, *sapientes hoeresim*, temerarias, injuriosas al estado Religioso, y a la Iglesia; y finalmente, porque asi las estampas, como la obra, son en sumo grado perniciosas a la Religion, a las costumbres, a la humanidad, y al Estado, debiendo advertir que a mas de dicho exemplar de la obra se ha tenido presente otro, que aunque dividido en 2 tomos en 8º pequeño, y con solo el título: *Le Portier des Chartreux* impreso en Bruselas año de 1784, tambien con estampas, se ve que es la misma obra, y se entiende igualmente prohibida en esta impresion, y en qualquiera otra que se halle. [...] Toda ella es obscena, infame, infernal y detestable, enseña los modos y maneras de satisfacer la lascivia más desenfrenada y nefanda, además tiene figuras sumamente deshonestas en su principio, es ofensiva, contraria a la pureza, y corrompe las costumbres;

El fiscal[45] dice que aunque cambie el título y el año de impresión es la obra ya prohibida en edicto, por lo que «debe repetirse la prohibicion para que no engañe a los menos advertidos». El Fiscal del Santo Oficio de Logroño[46] actuó contra José de Orbe y Elio «por habersele hallado en su baul un libro de pinturas obscenas titulado el Aretin frances [fig. 4].

La obra en un solo tomo en octavo titulada *Monuments de la vie privée des douze Cesars d'apres une suite des pierres et médailles gravées sous leur regne*,[47] [fig. 5] que «contiene láminas lascivas y obscenas que causan horror y escándalo, es presentada a calificar, porque ha sido entregada por una viuda, cuyo marido tenía licencia de leer libros prohibidos, y ella la ha encontrado en un buró secreto de su casa». La censura dice que es una historia de hechos impuros que presenta a los lectores el modo de cómo ejecutarlos, por lo que debe prohibirse con rigor por comprendida en la regla séptima, aun para los que tienen licencia.[48]

44. *Índice, op. cit.*, 1790, p. 132. «Edicto del Santo Oficio de la Inquisición, publicado el día 19 de este presente mes, en que se manda prohibir o expurgar respectivamente como en él se expresa varios Libros, Tratados y Papeles impresos», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, tomo X, número XXXVII, enero 1787, pp. 56-57. GUEREÑA, «La mémoire des censeurs. Les derniers index de livres interdits de l'inquisition espagnole (1790-1805) et la mémoire de la littérature érotique», *Escritural. Écritures d'Amérique latine*, 2012, 5. http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Guerena.html#_ftn65, (consultada el 13 agosto 2012).
45. MUÑOZ GARCÍA, MARÍA JOSÉ, «Erotismo y celo inquisitorial. Expedientes de escritos obscenos censurados por la Inquisición en el siglo XVIII y principios del XIX», *Cuadernos de Historia del Derecho*, 2003, 10, pp. 157-207.
46. [NOGARET, FÉLIX] *L'Aretin français, par un membre de l'académie des dames suivi de Les épices de Vénus ou Pièces diverses du même académicien.* Londres [Paris], 1787. Estampa en frontispicio y 17 estampas. Grabado por François-Rolland Elluin por dibujos de Antoine Borel. GACTO, ENRIQUE, *op. cit.* 2000, 9, p. 29.
47. [HANCARVILLE, HUGUES] *Monuments de la vie privée des douze Césars, d'après une suite de Pierre et Médailles, gravées sous leur règne*. Capri, Sabellus, 1782. Contiene cincuenta estampas. Existe edición de 1780.
48. Edicto de 1790. MUÑOZ GARCÍA, MARÍA JOSÉ, *op. cit.*, 2003, 10, p. 196.

Se censura en 1790[49] el libro titulado *Histoire du Prince Bazile,*[50]

> por estar lleno de errores, por contener pinturas indecentes que pueden escandalizar a incautos, y por ser una historia alegórica y simbólica. La calificación se extiende a su autor por deísta y naturalista, y dice que todo el libro respira los errores de los heresiarcas modernos, el veneno de la impiedad, el cisma, que por entero es detestable, digno de severa condenación y que introduce al indiferentismo.

Por edicto de 19 de noviembre de 1796, se prohíbe:[51]

> Una colección de treinta y quatro volúmenes, de los quales los tres primeros se intitulan: *Les Actes des Apôtres* [fig. 6], y los restantes tienen por título diversos asuntos: se prohibe, porque ademas de aplicar el nombre de un Libro Canónico (en que se refieren la maravillosa fundación de la Iglesia y propagación del Evangelio) á una obra que contiene proposiciones respectivamente heréticas, escandalosas, blasfemas, sediciosas, injuriosas á las supremas potestades y eversivas de las Monarquías, abusa de los Textos de la Santa Escritura y de los Ritos Sagrados, añadiendo pinturas indecentes y relaciones amorosas, y arrogándose sus impíos Escritores el venerable nombre de Apóstoles, y porque está comprehendida en el Edicto del Santo Oficio de 13 de Diciembre de 1789.

Se abre expediente[52] por tenencia de las *Cartas de Abelardo y Eloisa*[53] y de «un librito con pinturas en cueros, por la compra de *Ars Amandi,* y por tener también otras pinturas desnudas». El documento termina con la entrega al comisario solo del «vidrito con las figuras indecentes».

Delación[54] que hace el encuadernador de un libro que le lleva un librero a componer y forrar; el libro se titula *Margot la ravaudeuse*[55] y «de él piensa que es de muy mala lectura, porque

49. Muñoz García, María José, *op. cit.*, 2003, 10, p. 196.
50. *Histoire du prince Bazile, traduit d'un manuscrit trouvé dans l'antre de la Sybille,* Nápoles, 1779.
51. *Índice, op. cit.*, 1790, p. 1, y *Suplemento de la Gazeta de México,* 19 agosto 1797, pp. 317-318. *Les actes des apotres,* París [1790]. Publicación periódica creada el 2 noviembre de 1789 en París por Jean Gabriel Peltier. Su último número es de 1791. Comprende un total de 311 números, que forman diez u once volúmenes en 8º, conteniendo 30 números, más una estampa *allegorique*. El segundo volumen lleva una estampa titulada: «Ouverture du Club de la Revolution», Biblioteca Nacional de Francia (en adelante BNF), Cote: IFN-8411278 http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-8411278&M=imageseule. Libro completo: http://ia700408.us.archive.org/14/items/lesactesdesapt02pelt/lesactesdesapt02pelt.pdf. Otra estampa con el título: «Il fait naître des Fleurs, et brule les soucis» en BNF, Cote: IFN-8411284. http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-8411284&M=notice. Otra estampa con el título: «Un bon averti en vaut deux» en BNF Cote: IFN-6942438 http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-6942438&M=imageseule. Otra estampa con el título «The Roial Hunt». Wibre scp. fecit. London 1790, en BNF Cote: IFN-8411286. http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-8411286&M=notice. Otra estampa titulada «Les douleurs de Target, ou les travaux d'Hercule», en BNF, Cote: IFN-8411280. http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-8411280&I=1&M=chemindefer. Otra estampa titulada «Les Grands comédiens du cirque de Pantin», en BNF Cote: IFN-8411281. http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-8411281&M=imageseule
52. Muñoz García, María José, *op. cit.*, 2003, 10, p. 202.
53. *Cartas de Abelardo y Eloísa, en verso castellano,* Salamanca, Francisco de Toxar, 1796, fue prohibida por el Edicto de la Inquisición de 6 de abril de 1799.
54. Edicto 1799. Muñoz García, María José, *op. cit.*, 2003, 10, p. 191.
55. *Margot la Ravaudeuse,* par M. de M. (Fougeret de Monbron), Hambourg, 1777, con una estampa en el frontispicio.

aunque no entiende francés le dicen que la trama consiste en la vida indecente de una cómica cortejada, y que a su autor le buscaban en Francia». Por todo ello tiene escrúpulos, e incluso «el libro no lo ha tenido en su cuarto, sino en la parte de fuera de la ventana. Se prohibe aún para los que tienen licencia por obsceno en sumo grado, por ser un tejido de detestables obscenidades escandalosas, por dar un perverso ejemplo, contener lances amatorios, impurezas, torpes representaciones y pinturas, y por estar incluso en regla séptima».

Calificación[56] por edicto de 25 de febrero de 1804 de una «obra perniciosa, incluso con las reglas once y dieciséis, que en el comienzo tiene una lámina con unas posturas lascivas, y se titula *Le savant de societé*,[57] porque trata de juegos, artificios y claves para conciertos amatorios» y «por obsceno, y eversivo de la sana moral».

En 1806 el comisario del Santo Oficio abrió una averiguación en contra de un grupo de personas, de cierta posición social, que tenía libros prohibidos, entre ellos un «libro en 8º en pasta algo maltratado en francés con estampas muy obcenas de los varios modos de pecar en el sexto precepto, y también la Eloisa y Abelardo de Rusot» [Rousseau].[58]

Los últimos estertores de estas prohibiciones se dieron en la Década Ominosa (1823-1833) con la promulgación[59] de una «Real orden para que se lleven á debido efecto las Reales cédulas y circulares de 11 de Abril, 22 de Diciembre de 1824, 17 de Junio y 11 de Agosto de 1825 sobre la entrada y circulación de libros impíos, estampas y pinturas obscenas. [En 17] Deseando el Rey nuestro Señor evitar la entrada y circulación de los libros impíos, estampas y pinturas obscenas que corrompen la moral y esparcen ideas antimonárquicas é irreligiosas, se sirvió resolver que el Consejo de Estado consultase en el asunto con presencia de los antecedentes que se le pasaron, y conformándose con su parecer, ha mandado S. M. que ínterin señala día para tratar de la Inquisición, se lleven á puro y debido efecto las Reales cédulas y circulares de 11 de abril, 22 de Diciembre de 1824, 17 de Junio y 11 de Agosto de 1825, procediéndose inmediatamente al nombramiento de Revisores por las jurisdicciones eclesiástica y civil, para que las demas disposiciones empiecen á tener cumplida ejecucion, excitándose ademas el zelo de los Prelados, para que por medio de los Predicadores y Confesores, especialmente en tiempo de misiones, ó por los medios que juzguen mas oportunos, cuiden de hacer entender la obligacion de entregar los libros prohibidos y pinturas o láminas obscenas por mano de sus respectivos Párrocos, y tambien la de manifestar, con el mayor si-

56. Muñoz García, María José, *op. cit.*, 2003, 10, p. 191.
57. *Le Savant de société, ouvrage dédié à la jeunesse, contenant la description exacte de tous les jeux innocents qui se pratiquent en société, avec la manière la plus agréable de les jouer... recueil tiré des manuscrits de Madame de B***...*, Michelet, 1801. Contiene 53 estampas.
58. Sosa, Pedro, «Persecución inquisitorial de los libros prohibidos en la Venezuela Colonial», *Investigación y Postgrado*. Abril, 2008, vol. 23, n. 1 [citado 23 octubre 2010], pp. 127-153 (Consultado el 6 de agosto de 2012). http://www.scielo.org.ve/scielo.php?
59. *Decretos del Rey nuestro Señor Don Fernando VII, y reales órdenes, resoluciones y reglamentos expedidos por las secretarías del despacho Universal y Consejos de S. M. desde 1 de enero hasta fin de diciembre de 1826.* Por Don Josef María de Nieva, tomo XI, Madrid, Imprenta Real, 1827, pp. 77-78.

gilo, las personas que los retengan, procediendo con arreglo á derecho y á las disposiciones canónicas contra las que de cualquiera manera contravinieren. Lo comunico a V. E. de Real orden &c. Madrid 17 de Marzo de 1826.=Francisco Tadeo de Calomarde».

Pero nada mejor para visualizar el Poder que el Auto de Fe que tuvo lugar en Cádiz, en la Puerta de Tierra, el 17 de junio de 1786. En una hoguera fueron quemados, desde las seis de la mañana a las doce del mediodía, además de otros objetos: 12.250 libros, 1.000 estampas y 80 pinturas indecentes.[60] Para el Comisario del Consejo de la Inquisición:[61] «Todo se executo con el decoro y seriedad correspondiente a un acto tan util como glorioso para la conservacion de la pureza de nuestra Santa Fee y el honor de la Inquisicion en un pueblo habitado de tantos hereges y libertinos que intentan introducir su veneno por medio de los libros y demas muebles prohibidos, ardiendo en servicio de Dios nuestro Sr., de S. M. y del Estado».

La expulsión de los Jesuitas y las estampas

Publicada la *Pragmática Sanción*, dada por Carlos III en El Pardo el 2 de abril de 1767,[62] por la que «he venido en mandar que se extrañen de todos mis dominios de España e Indias, Islas Filipinas y demás adyacentes, a los Religiosos de la Compañía», al año siguiente se publicó el edicto de 30 de abril de 1768 por el que quedaban prohibidos los «Papeles, Estampas, Satiras, Libelos, &c divulgados contra la conducta del Rey y sus Ministros en la expulsión de los Jesuitas».

Poco antes se tomaron las primeras medidas contra las estampas que eran portadoras de devociones consideradas como jesuíticas. Tal fue el caso de la estampa, incluida en el edicto de abril de 1768, de san Josafat, arzobispo de Polocia, con esta inscripción en un libro abierto:[63] «Notus Pontifici», a la izquierda san Ignacio con el rotulo en la mano: «Omnia ad majorem Dei gloriam», debajo esta inscripción: «S. Josaphat Arzob. de Polocia, Mártir por la obediencia al Papa, decía que lo eran suyos los enemigos de la Compañía de Jesús, los tenía por sospechosos en el catolicismo y los miraba como réprobos». Se dictaminó por la Inquisición que la estampa «era y es sediciosa, cismática, fanática y contraria a las buenas costumbres». Hubo tres versiones, las dos primeras realizadas en la imprenta mexicana de Navarro por encargo del jesuita José Manuel Estrada. La tercera estampa, de la que era autor el grabador Manuel de Galicia, fue realizada también en México, por encargo de Manuela

60. Gacto, Enrique, *op. cit.* 2000, 9, pp. 41-42.
61. Gacto, Enrique, *op. cit.* 2000, 9, pp. 51-52.
62. *Índice, op. cit.*, 1790, p. 205.
63. *Índice, op. cit.*, 1790, p. 96.

Fig. 3. Ilustración para el libro *Fille de Joie par M. Cleland, contenant les Mémoires de Mademoiselle Fanny,* Londres, 1776. Grabado calcográfico de F. R. Elluin por dibujo de A. Borel

de Candia.[64] A los dos años de la expulsión se redacta la *Real cédula* de 3 de octubre de 1769, sobre la *Absoluta prohibición de estampas satíricas alusivas á los Regulares de la Compañía,* que es, sin duda, la más severa de las leyes promulgadas sobre censura específica de estampas:[65]

> Con motivo de haberse esparcido en la ciudad de Barcelona crecido número de exemplares de una estampa satírica baxo el título de San Ignacio de Loyola, con varias inscripciones acerca de la expulsión de los Regulares, que se llamaron de la Compañía dirigidas todas á aumentar el fanatismo, y á fascinar los pueblos abusando de los textos de la Escritura santa, ofendiendo las justas resoluciones de los Soberanos, titulando odio y persecución

64. CASTRO GUTIÉRREZ, FELIPE, «Profecías y libelos contra el reinado de Carlos III», *Estudios de Historia Novohispana,* 1991, 11, pp. 90-91. En DONAHUE-WALLACE, KELLY, «*La casada imperfecta*: A Woman, A Print, and the Inquisition», *Mexican Studies / Estudios Mexicanos,* 2002, 18, pp. 231-250, se presenta un proceso inquisitorial de 1767 contra Manuela de Candia, una novohispana responsable de un grabado sedicioso de San Josafat con una inscripción referente a la reciente expulsión de los Jesuitas de España y sus territorios. DONAHUE-WALLACE, KELLY, «Printmakers in Eighteenh-Century Mexico City: Francisco Sylveiro, José Mariano Navarro, José Benito Ortuño, and Manuel Galicia Villavicencio», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 2001, 78, pp. 221-234.
65. *Novisima recopilación de las Leyes de España: dividida en XII libros: en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775, y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones Reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804,* Madrid, 1805, tomo IV, libro VIII, p. 155.

> á lo que ha sido justa y necesaria providencia; mando á todos los Jueces Corregidores y Justicias que celen con el mayor desvelo sobre las estampas que se venden, y hagan saber á todos los impresores libreros y tenderos no impriman, vendan, pidan de fuera, introduzcan ni tengan en su poder estampa alguna alusiva á la expulsión ó regreso de los Regulares de la Compañía, pena de muerte y confiscación de bienes; y que den aviso á las Justicias de si otros las tienen ó venden ó se las han vendido, en inteligencia de que si lo ocultaren serán igualmente castigados, y esta providencia ordeno, y mando se extienda á mis dominios de Indias donde es mas precisa por ser mas fácil la introducción de ellas registrándose con el mayor esmero en los puertos, si entre los géneros ó libros que vayan á aquellos dominios ó vengan á estos, se hallan algunas estampas alusivas á lo referido para evitar se esparzan ó extiendan con tanto riesgo de la tranquilidad, y con arreglo á esta mi Real deliberación procederán en las causas y casos que ocurran, celando con la mayor exactitud y cuidado no experimente esta mi Real resolución la menor contravención. Y para que llegue á noticia de todos se hará publicar por bando con las solemnidades acostumbradas por convenir á mi Real servicio y bien de todos mis Reynos.

Cédula que hizo extensiva a tierras americanas por otra de 20 de diciembre de 1769: «Ordeno i mando que esta providencia se extienda a mis dominios de Indias donde es mas precisa por ser mas fácil la introducción de dichas estampas, registrándose con el mayor esmero en los puertos sí entre los géneros i libros que vayan a aquellos dominios, o vengan a éstos se hallan algunas estampas alusivas a lo referido, para evitar se esparzan o extiendan con tanto riesgo de la tranquilidad».

En relación con los jesuitas es significativa la real orden de 24 de julio de 1770, en la que, apoyándose en el decreto de 27 de enero de 1742 de la Congregación de Ritos, se prohíbe la devoción y estampas de Nuestra Señora de la Luz, devoción propagada por los jesuitas y en la que se mantenía que la Virgen tenía poder para sacar las almas del Infierno, cuya formulación icnográfica consistía en la imagen de la Virgen sacando a un condenado de las fauces de un dragón, tal y como lo representa la estampa grabada en 1753 por Juan Bernabé Palomino.[66] Las razones de la polémica se encontraban, sobre todo, en la propia representación iconografica de la Madre Santísima de la Luz.

Esta prohibición de culto tuvo también como consecuencia que la Audiencia de Aragón dictara una orden el 6 de julio de 1770, por la que otorgaba un plazo de cuatro días para que los vecinos entregaran en aquel tribunal todo aquello que hubiera servido para divulgar la devoción, y en especial las láminas de cobre que sirvieran para estampar la imagen.[67]

A partir de 1767 se atribuyeron a los jesuitas todas las «estampas satíricas» que aparecían en los dominios españoles y se consideraron como reacción contra las medidas adoptadas

66. Carrete Parrondo, Juan, *op. cit.,* 1987, p. 429.
67. Giménez López, Enrique, «La devoción a la "Madre Santísima de la Luz". Un aspecto de la represión del jesuitismo en la España de Carlos III», *Revista de historia moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 1996, 15, p. 225.

por el monarca. La *Respuesta de los Sres. Fiscales de 21 de julio de 1770 sobre unas estampas que remitió el Obispo de Cuba* así lo proclamaba:[68]

> Los jeroglíficos, empresas o emblemas, son unos eficaces monumentos y sensibles objetos que agitan los espíritus de quien los mira, produciendo en los ánimos unas ideas proporcionadas a las especies que imprimen; por cuya razón debe celarse y precaverse su uso y comercio, siempre que se tema puede ocultarse en él algún prejuicio. Y a la verdad que este debe conjeturarse en las estampas que en todos los tiempos han dibujado los Regulares de la Compañía alusivas al espíritu de ella, de su instituto y del carácter de sus individuos, no sólo por la poca fidelidad de sus representaciones [...] sino también porque refieren tan multiplicados, tan extraños y tan frecuentes los favores divinos en los individuos de esta sociedad, que parece ser inseparable de ella, y de los que visten su ropa la misma santidad, como ellos han publicado en su famosa obra[69] *Imago primi saeculi.* [...] La mencionada Real Cédula de 3 de diciembre de 1769 no tuvo otro motivo que el de haberse esparcido en la ciudad de Barcelona bastante número de ejemplares de una estampa; bajo el título de Sn. Ignacio de Loyola, con varias inscripciones relativas a la expatriación de los Regulares de la Compañía con abuso de las palabras y textos de la Sagrada Escritura. [...] La que ahora se presenta no es la misma pero aún se hace más sospechosa si se atiende a que no es sola, sino es acompañada de las 17 restantes, y a que todas ellas se han distribuido (ignorándose el conducto) en conventos de religiosas, según acredita el expediente, cuyo arbitrio puede ser un suplemento de los confesonarios de religiosas, de que estaban apoderados los referidos expulsos, continuando por este medio en el de mantenerles en el alucinamiento, haciendo ilusorias todas las acertadas providencias y resoluciones de S. M. [...] Todas forman un cuerpo [...] que conspira a un fin, cual es el de atraer los pueblos a la devoción de los Regulares expulsos, mantenerles en sus preocupaciones y desvaríos con torcidas ideas y satirizar las sabias resoluciones del Rey y del Gobierno.

Quizá algunas de estas fueran las que tuviera el Padre Luengo:[70] «Un juego de estampas finas de un escogido buril de Alemania, de los santos de la Compañía, con epígrafes alusivos a la presente persecución, que ha dado mucho golpe y se ha estimado mucho la oportunidad, y razón en que ha salido, a el va unida una estampa de los Corazones de Jesús y de María».

68. FERRERO FABRICIANO, *San Alfonso María de Ligorio y los dos procesos de 1772-1773 contra Giambattista Remondini*, Roma, Collegium S. Alphonsi de Urbe, 1971, p. 351. Una aproximación al interés que mostraron los jesuitas por las estampas en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO, «El ciclo de la vida de san Ignacio de Loyola pintado por Cristóbal de Villalpando en Tepozotlán. Precisiones iconográficas», *Ars Longa*, 1994, 5, pp. 53-60.
69. *Imago primi saeculi Societatis Iesu, a prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, Antuerpiae, Ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1640.
70. FERNÁNDEZ ARRILLAGA, INMACULADA, *Éxodo y exilio de los jesuitas españoles según el diario inédito del P. Luengo (1767-1814)*, tesis doctoral, Universidad de Alicante, defendida el 2 de febrero de 2002, p. 265. http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/exodo-y-exilio-de-los-jesuitas-espanoles-segun-el-diario-inedito-del-p-luengo-1767-1814/ (consultada el 16 agosto 2012).

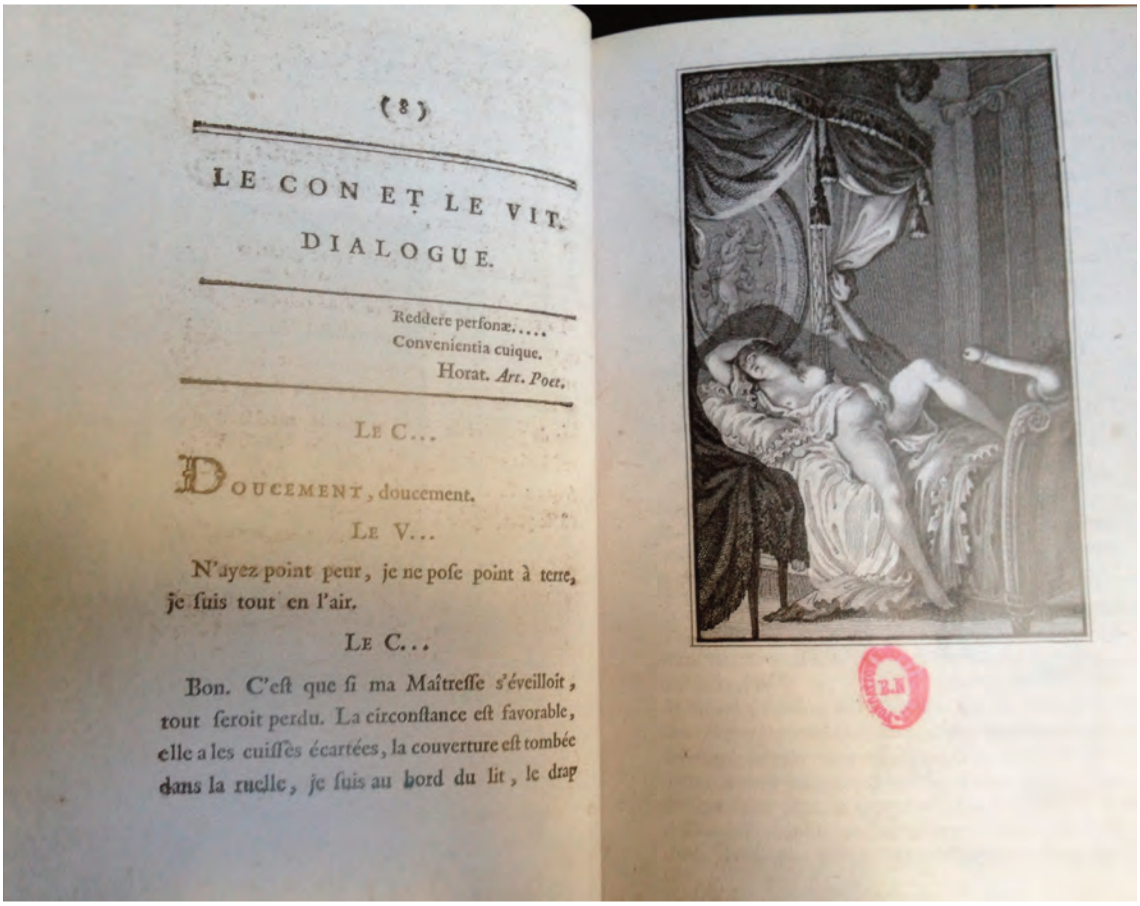


Fig. 4. Texto e lustración del libro *L'Aretin françois*, París, 1787.
Grabado calcográfico de F. R. Elluin por dibujo de A. Borel

Por el edicto de 20 de junio de 1779 quedaba prohibido enteramente un libro con estampas propagador de una devoción jesuítica: el culto al Sagrado Corazón.[71] Se trataba del *Compendio de la verdadera devoción al Sagrado Corazón de nuestro Redemptor Jesús,* compuesto por un devoto e impreso en Zaragoza, sin nombre de autor ni año de la impresión:

> Se prohibe, por contener proposiciones temerarias y mal sonantes, y por introducir en la Iglesia un culto nuevo, con un espíritu de devoción, capaz de seducir a los ignorantes, é inducirlos á error. Y por la misma censura se prohibe el quadernillo en dozavo, intitulado[72] *Novena y Corona del Corazón de Jesús Sacramentado,* impreso en Barcelona en la Imprenta de Teresa Piferrer, sin expresar el año de la impresión. Se extiende la prohibición a las estampas del Corazón de Jesús, que se hallan en dichos libros, porque inducen a error.

71. Fernández Arrillaga, Inmaculada, «Profecías, coplas, creencias y devociones de los jesuitas expulsos, durante su exilio en Italia», *Revista de Historia Moderna,* 1997, 16, pp. 95-96.
72. *Índice, op. cit.,* 1790, p. 96. Pérez Goyena, Antonio, «Contribución a la Historia Teológica de la Devoción del Sagrado Corazón en España», *Razón y Fe,* mayo-agosto 1917, 48, pp. 177-182.

Pero el episodio de más trascendencia política que tuvo lugar en España en referencia a la censura de estampas no hay duda que fue el de la estampa satírica del *Juicio universal* [fig. 7]. El 15 de enero de 1772 se advirtió la presencia de esta estampa en Popayán (Nueva Granada) y el 23 de abril del mismo año, en Roma. Dejemos que José Nicolás de Azara, entonces embajador de España en Roma, nos describa la estampa y sus comentarios, en la carta que envió el 23 de abril, junto con la estampa,[73] al Secretario de Estado, marqués de Grimaldi:[74]

> Habiendo tenido noticia de que corría por aquí una estampa injuriosa a la reputación del Rey nuestro señor, hice luego las necesarias diligencias para tenerla y hallé que públicamente estaba en venta la de que incluyo a V. E. dos ejemplares.
>
> En ella noté luego ser una composición muy vieja y trivial del Juicio final, pero grabada de nuevo con la añadidura del escudo de armas de España a la izquierda, por donde van los condenados al infierno, y sobre la puerta de este. Y para poner el ultimo sello a tan infame atentado y no dejar duda de la intención de a quien se dirige el tiro, han puesto en castellano y con carácter bien visible el respetable nombre de S. M. citándolo a juicio con trompetas. Todo el resto de la estampa se ve lleno de textos de la Escritura alusivos al asunto y, en especial, a significar la pena de los condenados por haber oprimido a los justos en el mundo.
>
> Esto y otras mil razones dicen ser esta obra de los Jesuitas. Y así me lo figuré yo desde el primer momento, fundado aún más en el indicio de ver varias inscripciones en castellano. Y esto me hizo adelantar la sospecha para creer que esta impertinente lámina no estaba hecha principalmente para aquí sino para ser introducida en España y aún más en América, y que para facilitar su inteligencia se servían de nuestra propia lengua. Mi sospecha no ha sido vana pues he podido averiguar que un gran cajón de estas estampas se ha dirigido Cádiz donde, naturalmente, habrá persona encargada de darles dirección. Los despachadores de esta mercancía dicen aquí que les ha sido remitida de Venecia y, sonsacados con maña por qué estaban allí, las armas del Rey de España, han respondido con semblante impudente que porque la estampa estaba dedicada a S. M. y con su licencia.
>
> Dejo a V. E. que considere la sinceridad de esta respuesta y la intención de los que se arrojan a denigrar, amenazar y desacreditar con sus propios súbditos y con los extraños un soberano tan respetable como nuestro buen Amo.
>
> Animado yo del celo de buen criado e irritado de que se permita insultar de este modo a la memoria de S. M. en una corte como Roma, he creído obligación mía manifestar el debido resentimiento, como lo he hecho públicamente y con intención de que llegase a oídos del gobierno. Mi fin se ha logrado pues he visto que se ha puesto en la carcel a los vendedores de esta sátira y se entiende en hacer averiguaciones. Y acabo de saber que en su declaración ha dicho el principal de ellos que pasando por Alemania compró en Praga, en una tienda de un librero, diez estampas de estas, que son las que ha traído a Roma, y dice las personas a quien las ha vendido,

73. Estampa que se conserva en el Archivo General de Simancas. Foto: http://www.europeana.eu/portal/record/09407a/7B3EBC9723B2C0B3F03BCDBAD5EF39A314520EC5.html
74. FERRERO, FABRICIANO, *op. cit.*, 1971, pp. 353-354. ANTÓN PELAYO, JAVIER, "La «causa di Spagna»: antijesuitismo, comercio de estampas y relaciones diplomáticas entre España y Venecia durante el reinado de Carlos III», *Estudis. Revista de historia moderna*, 2009, 35, pp. 221-258. RAMÍREZ RIVERA, HUGO, «La Compañía de Jesús y la propaganda satírica iconográfica contra el rey Carlos III de España, 1769-1772. Antecedentes y documentos», *Anuario de Historia de la Iglesia en Chile*, 1987, 5, pp. 33-46.

> pero que en punto del escudo de armas no sabe por qué está allí. Toda esta respuesta se ve claramente hecha a la mano y premeditada, y es tan evidentemente falsa que se contradice con lo que el mismo dijo antes extrajudicialmente y con que Roma está llena de estas estampas pues solo yo he tenido en mi mano más número de las que él confiesa.

Todo esto dio lugar a un tormentoso proceso,[75] del que se deduce que toda la composición estaba copiada de una estampa editada en París por Jean-Baptiste Poilly (1669-1728), que a la vez copiaba un antiguo grabado de Philippe Thomassin (1562-1622), que representaba el Juicio Universal, y que Ambrogio Orio (1737-1825), grabador al servicio de la casa Remondini, grabó una lámina de cobre nueva, retocada por Giovanni Volpato, en la que el único cambio que se introdujo fue que el escudo de armas del cardenal Pompeyo Arrigoni, fue cambiado por el de Carlos III con la leyenda: DON CARLOS III REY CATHOLICO D ESPAÑA. Esta operación se realizó en Bassano, en los talleres del impresor Giambattista Remondini (1713-1773), y a petición del comerciante francés de estampas Luis Bennardel, establecido en Cádiz, aunque el comerciante en el juicio negara su participación en que se incluyera el escudo de armas de Carlos III. Entre[76] 1768 y 1772 se imprimieron más de 3.000 estampas, 72 fueron para Cádiz, 12 a Tenerife, 12 a Málaga, 12 a Barcelona, y otras 12 a Valencia. El resto fue a diversas ciudades europeas.

La decisión que se tomó respecto a la persecución de las estampas queda reflejada en la carta de 10 de mayo de 1772 del Marques de Grimaldi a Miguel de Múzquiz, Secretario de Estado de Hacienda:[77]

> Y para que no consigan su intento sedicioso quiere S. M. que sin dilación alguna dé V. E. órdenes a la Aduana de Cádiz y a todas las de los puertos de Andalucía, Murcia, Valencia y Cataluña, a fin de que con el mayor cuidado y exactitud se registren todos los fardos o paquetes de estampas que llegasen a ellas, principalmente a Cádiz, para el embarco a Indias. Y en caso de encontrarse algunas de las estampas referidas se quemen allí mismo todas inmediatamente, tomando los Administradores noticia de las personas que las dirigen y a quienes van dirigidas, y avisando a V. E. de todo con la mayor puntualidad y expresión de lo que ejecute.

En América también se tomaron drásticas medidas. Se remite a diversas instituciones la *Carta-orden del Consejo de 13 agosto 1772, para que se impida la entrada y venta de estampas satíricas, inclusa la del Juicio universal*, Madrid, 1772, a la que las autoridades responden de forma contundente:[78] «quedo reservadamente solicitando las estampas satíricas, de que trata, sobre que,

75. Sobré el editor y la estampa: BRENTARI, *La Casa Remondini e la Corona de Spagna*, Bassano, Sante Pozzato Tipografico Editore, 1882, y FERRERO, *op. cit.,* 1971.
76. ANTÓN PELAYO, *op. cit.*, 2009, pp. 243-244.
77. FERRERO, *op. cit.,* 1971, p. 361.
78. PÉREZ SILVA, VICENTE, «Los libros en la hoguera. Una práctica que en Colombia se repite desde la Colonia», *Revista Credencial Historia*, (Bogotá - Colombia), Edición 52, abril de 1994, http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril94/abril1.htm (consultada en 12 agosto 2012).

como corresponde, serán mis diligencias las más eficaces, y asimismo en cuanto a averiguar, llegado el caso, las personas por quienes, y a quienes se dirijan dichas estampas, que según se previene dispondré se quemen todas cuantas se encuentren y de las resueltas, pasar oportunamente a V. E. noticia. Cartagena, agosto 11 de 1772».

Fig. 5. Ilustración del libro *Monuments de la vie privée des douze Césars*, Capri, Sabellus, 1782, Grabado calcográfico

Y se seguirán dando órdenes para incautar las estampas: el 14 de octubre de 1772 se emite una Real orden a los administradores del Reino[79] «para que se quemasen en las aduanas todas las estampas del Juicio universal que se encontrasen en ellas, de las vendidas y esparcidas públicamente en Roma, con un escudo de España y debajo el augusto nombre de S. M. en un paraje injurioso al rey, y a la nación». Se localizaron estampas en Málaga, Cádiz, Barcelona, Roma, Venecia, Turín y Parma.

El gobernador de Santiago de Chile, Francisco Javier de Morales, apenas recibió la real orden en octubre de 1732 dio un solemne bando por el cual «todo individuo que tuviese algún ejemplar de tan infame estampa se la entregara sin la menor dilación i que el que supiera que alguien la tenia se apresurase a denunciar el hecho reservándose el gobernador en conclusión expedir las demas providencias convenientes a reparar tan horrendo e inaudito sacrilegio para que no se propagase la injuria al Rey ni a la Nación en estos dominios». Inmediatamente después de la publicación de este bando, el comerciante Domingo Bilbao se presentó al gobernador para comunicarle:[80]

> que hacía dos años i medio mas o menos había comprado a don Joaquín Bustamante una factura de mapas i estampas en la cual venían treinta i nueve ejemplares del Juicio Universal que había estado vendiendo a diversas personas no quedándole ya mas que diez i seis que entregó en el acto. Bilbao nombró a algunos de los compradores i declaró no recordar quiénes habían sido los otros. Don Joaquín Bustamante confesó que efectivamente en un cargamento de Cádiz había recibido cuarenta i ocho ejemplares del Juicio Universal comprados al comerciante gaditano don Luis Bonnandel de los cuales había vendido treinta i nueve a Bilbao i los restantes a diversos sujetos, cuidando de protestar que no había reflexionado ni reparado en la indecorosa situación que en aquellas estampas se hacia al escudo de España i al augusto nombre de su rei i señor natural, que solo entonces había advertido con motivo de la publicación del bando. Algunos de los compradores de la estampa expresaron que no se habían fijado en que pudiera ser agraviante para la real persona. Uno de ellos don José Antonio de Cañas dijo que aunque había reparado en el escudo de España i nombre de su augusto monarca no se persuadió que fuese sátira contra Su Majestad, sino que creyó que el autor lo había puesto por dar mas valor a la estampa, pero que sin embargo pareciéndole que no estaba bien puesto, i que era indecoroso a la nación i a la monarquía que estuviesen colocados ese escudo i nombre en lugar inferior, borró los rótulos i letras sustituyéndolos por versículos del evangelio.

Por medio de estas diligencias se recogieron veintiocho estampas. Las veinte restantes no se encontraron. El fin de estas veintiocho estampas fue que el 27 de febrero de 1773 «en cumplimiento de lo mandado... el señor correjidor de esta ciudad don Luis Manuel de Za-

79. Ferrero, Fabriciano, *Op. cit.,* 1971, p. 321.
80. Amunátegui, Miguel Luis, *Los precursores de la independencia de Chile,* I, Santiago, Imprenta de La República de Jacinto Nuñez, 1870, pp. 246-248.

Fig. 6. «Un bon averti en vaut deux», estampa que ilustra la publicación *Les actes des apotres,* París, [1790-1791], Grabado calcográfico

ñartu puesto en la plaza mayor de dicha ciudad con la tropa arreglada de dragones i hecho prevenir en ella una hoguera de fuego en la que por mano del verdugo hizo quemar las veinte i ocho estampas del Juicio Universal que se expresan en dicho decreto manteniéndose en el acto hasta que se consumieron en ceniza.»

Y en ocasiones se pide en las actuaciones precaución y silencio:[81] «Real orden (1773) sobre el descubrimiento de la estampa del *Juicio Universal* que públicamente se vendió en Roma y se presume llegue a los dominios del Rey y de que se debe hacer con precaución, y silencio».

Con la muerte de Giambattista Remondini (1773) y la disolución de la Orden de los jesuitas (1773), se fue olvidando el tema de la estampa del *Juicio universal,* lo cual no quiere decir que veinte años más tarde, en 1793, se siguieran recogiendo estampas en Cartagena, cuyo propietario decía que la compró en un mercado de Cádiz.[82]

81. VARGAS MURCIA, LAURA LILIANA, «Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (siglo XVI-principios del siglo XIX)», *Fronteras de la historia,* Ministerio de Cultura, Colombia, 2009, 14, p. 277.
82. VARGAS MURCIA, LAURA LILIANA, *op. cit.,* 2009, p. 266.

Fig. 7. Estampa del *Juicio universal, con el escudo de armas de Carlos III,* c.1772. Estampa editada por Remondini en Bassano. Grabado calcográfico iluminado. Archivo General de Simancas, Mapas, Planos y Dibujos, 21, 069

En resumen, una estampa entre la lucha de dos poderes: Regalistas contra Jesuitas. Carlos III escribía a Bernardo Tanucci:[83] «Dios perdone a los autores de la estampa, como yo, como Carlos los perdono; pero como rey, que me ha puesto porque ha querido, es precisa y absoluta la extinción de los jesuitas».

83. Ferrer del Río, Antonio, *Obras originales del conde de Floridablanca, y escritos referentes a su persona,* Madrid, M. Rivadeneyra, 1867, p. xi.

El poder de la tecnología digital

Mientras terminaba la redacción de esta ponencia tomaba conciencia de que no había habido ningún cambio en la metodología aplicada desde que redactaba la tesis doctoral hasta hoy. Todas la ciencias han incorporado a su metodología las nuevas aportaciones de la cultura digital. Las humanidades, la historia del arte, parece que no han enriquecido su metodología.

Pero, sobre todo, lo que llama la atención es el poco interés que suscita el nuevo Poder de la tecnología digital. En el *Libro Blanco de la Ciencia Española,* publicado en 2004 por la FECYT (http://www.fecyt.es/fecyt/docs/tmp/-1313713660.pdf) no hay ni una mención a las Ciencias Sociales y Humanas, como tampoco la hay en la red española de e-Ciencia http://www.e-ciencia.es/. Admito que es un tema polémico y a la vez complejo. La nuevas tecnologías dan ocasión a nuevas metodologías.

Con la finalidad de difundir esta nueva metodología en este importante foro del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte, me permito redactar las breves notas que siguen.

Cuestiones previas que resolver para el desarrollo de las Humanidades Digitales:

1. La alfabetización digital en las facultades de Humanidades.
2. La creación de grandes bases de datos digitalizados (*big data*) con la finalidad de facilitar la comunicación y el intercambio de información entre diferentes sistemas y entidades.
3. El desarrollo de concretas herramientas digitales para temas de humanidades.
4. Nuevas hipótesis y nuevas preguntas de los nuevos investigadores.

Para resolver estas cuestiones se impone la utilización de licencias libres: Creative Commons (http://es.creativecommons.org/) y el trabajo colaborativo, tanto entre investigadores del arte y de otras humanidades, como informáticos. Hay que descubrir y fomentar lo intradisciplinar.

En el caso concreto de España, nos encontramos aún en los preliminares: la formación de bases de datos,[84] que son imprescindibles, pero no es lo que se entiende por humanidades digitales.

84. *Hispana,* http://hispana.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion. *Hemeroteca digital,* http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/. Dialnet http://dialnet.unirioja.es/. El proyecto colaborativo para dotar de imágenes al *Diccionario* de Ceán Bermúdez, www.ceanbermudez.es y los proyectos monográficos: *Goya en el Prado,* http://www.museodelprado.es; Fundación Goya en Aragón, http://www.fundaciongoyaenaragon.es/ y *Arte procomún. Arte gráfico,* https://sites.google.com/site/arteprocomun/home. Y sobre un artista español: *Picasso project,* profesor Enrique Mallen, College of Humanities and Social Sciences at Sam Houston State University, https://picasso.shsu.edu/. GRACIA ARMENDÁRIZ, JUAN, *Recursos electrónicos en humanidades: búsqueda, selección y evaluación de la información. Una perspectiva docente,* http://asnabi.datamina.net/revista-tk/revista-tk-09/10graciaarmendariz.pdf (consultado 3 agosto 2012). GARCÍA MERCADER, TRINIDAD, «Fuentes y recursos de información electrónicos en la Historia del Arte», DE LA PEÑA VELASCO, MARÍA CONCEPCIÓN (ed.), *En torno al Barroco: miradas múltiples,* 2007, pp. 321-342.

Las humanidades digitales se podrían definir como la aplicación de la tecnología digital, unida a la colaboración intradisciplinar, a la que hay que sumar la adopción del modelo *big data*. Algo nuevo que no está en contra del quehacer tradicional.

A continuación recojo algunas direcciones en las que se puede consultar una documentación básica:

- *Manifiesto de las Humanidades Digitales,* París, 2010: http://clionauta.wordpress.com/2010/09/28/manifiesto-de-las-humanidades-digitales/
- *Humanidades Digitales y e-Research: intervenciones en la academia,* por Adolfo Estalella: http://www.estalella.eu/empiria-digital/humanidades-digitales-y-e-research-intervenciones-en-la-academia
- *Humanidades Digitales y Complejidad Cultural. Investigación, concepto y prácticas,* desarrollado por Juan Luis Suárez, director de CulturePlex Lab de la Western University de Canadá. 21.02.2012, Medialab Prado: http://medialab-prado.es/article/humanidades_complejidad

Durante el último lustro han surgido en Europa y América instituciones dedicadas a las humanidades digitales que han proporcionado algunas experiencias:

1. Office of Cyberinfrastructure, National Science Foundation, EE UU: http://www.nsf.gov/dir/index.jsp?org=OCI.
2. National Center for e-Social Sciences, Reino Unido; Manchester e-Research, Merc: http://www.merc.ac.uk.
3. The Digital Humanities Manifesto, UCLA: http://manifesto.humanities.ucla.edu/2009/05/29/the-digital-humanities-manifesto-20 (retirado) http://www.madrimasd.org/blogs/futurosdellibro/2009/06/17/120340.
4. Estudio del Conocimiento Virtual de Ciencias Humanas y Sociales (KNAW) apoya a los investigadores de las humanidades y las ciencias sociales en los Países Bajos en la creación de nuevas prácticas académicas y en su reflexión sobre la e-resarch en relación a sus campos: http://virtualknowledgestudio.nl.
5. Sylva. A Flexible Database System for the Humanities. Es una herramienta desarrollada en el Laboratorio CulturePlex para gestionar la complejidad de una manera directa y permite al investigador compartir los resultados con otros colegas. En última instancia, Sylva proporcionará un marco normativo en el campo de las Humanidades Digitales: http://cultureplex.ca/projects/sylva-a-flexible-database-system-for-the-humanities/.
6. ARC Anthropological Research on the Contemporary se dedica a la investigación colaborativa de las formas contemporáneas de la vida, el trabajo y el lenguaje: http://anthropos-lab.net.
7. Institut de recherche et d'innovation. Centre Pompidou. París: www.iri.centrepompidou.fr.

8. Empiria Digital / Humanidades Digitales. Adolfo Estalella: http://medialab-prado.es/mmedia/8/8634/8634.pdf.
9. CCCB LAB. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona: http://www.cccb.org/lab/es/ici/estudis-digitals/ - more-1435.

Y querría terminar con unas palabras de los historiadores Asa Briggs y Peter Burke,[85] recogidas de su libro *De Gutenberg a Internet* que reflejan un modelo a seguir: «Quizá a los historiadores del siglo XXI les agrade saber que el texto fue redactado en parte a mano y en parte en ordenador por dos académicos cuya resistencia a conducir automóviles y a utilizar el correo electrónico no es en absoluto incompatible con el interés con el cambio tecnológico y social tanto del presente y el futuro como del pasado».

85. BRIGGS, ASA y BURKE, PETER, *op. cit.*, 2002, p. 7.

Etiqueta y ceremonial de los virreyes del Perú. Los papeles del marqués del Risco

Alfredo J. Morales
Universidad de Sevilla

La Biblioteca Universitaria de Sevilla conserva una amplia colección de documentos sin fechar que pertenecieron al marqués del Risco.[1] Estos papeles han sido consultados y manejados por diversos investigadores entre los que cabe mencionar a Muro Orejón, en su estudio sobre el citado marqués, y a Lohman Villena en su trabajo sobre las minas de Huancavelica, siendo además citados en el apartado dedicado al virrey duque de la Palata en la obra que editó Hanke sobre quienes ocuparon dicho cargo en los territorios americanos durante los siglos XVI y XVII.[2] Yo mismo estudié algunos de sus documentos, concretamente los dedicados a informar y dar instrucciones a los virreyes sobre las circunstancias de su viaje desde la metrópoli hasta su llegada a Lima, así como los referidos a los preparativos y normas que debían seguir durante el recibimiento que la ciudad tributaba a quienes llegaban para hacerse cargo

1. Se trata de veintidós tomos manuscritos que llegaron en 1840 a la entonces llamada Biblioteca Provincial y Universitaria de Sevilla, procedentes de la Biblioteca Pública que estaba situada en el convento agustino de San Acacio. Integrados en el llamado Fondo Antiguo de la Biblioteca Universitaria de Sevilla (BUS) en noviembre de 2010 se completó su digitalización, procediéndose a establecer una nueva paginación de los tomos, la mayoría de los cuales ofrecían varias numeraciones de sus hojas, tanto antiguas como modernas.
2. Muro Orejón, Antonio, «El Doctor Juan Luis López, Marqués del Risco y sus comentarios a la Recopilación de Indias». *Anuario de Historia del Derecho Español,* 1946, tomo XVII, pp. 784 y ss. Lohman Villena, Gillermo, *Las minas de Huancavelica en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1949. Hanke, Lewis (ed.) y Rodríguez, Celso (col.), *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria. Perú II,* Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCLXXXXI, Madrid, 1978.

del virreinato.[3] Los asuntos en ellos recogidos eran de carácter eminentemente práctico y tenían como misión poner al corriente al virrey de la realidad americana e ilustrarlo sobre determinados aspectos de los territorios que iba a gobernar, así como prevenirle de los inconvenientes e imprevistos que podían surgir en su viaje hasta la capital peruana. La temática de dichos documentos también abarcaba recomendaciones de carácter higiénico y de salud, de alimentación e indumentaria, sobre el número y variedad de sus criados, sobre los oficios de la administración que debía proveer y las características de las personas que los ocuparían, sobre asuntos de gobierno, con especiales recomendaciones sobre la atención que debía prestar al despacho de la plata y al control del gasto de la Real Hacienda, así como a la necesidad de estar prevenido de los ataques piratas, añadiéndose algunas recomendaciones sobre protocolo y noticias sobre el ceremonial que se había venido siguiendo en las entradas de los virreyes en Lima. Son precisamente estas informaciones, más las aportadas por otros documentos del mismo tomo que entonces no fueron analizadas las que constituyen la base del presente trabajo.

Como ya señalé, una cuestión importante de este conjunto de documentos es que carecen de fecha o de firma y que no informan sobre quien era su destinatario. No obstante, basándome en algunas de las referencias que aportan y en las citas a virreyes que en ellos se efectúa indiqué que se trata de escritos de carácter dispar que abarcan desde finales del siglo XVI y el último cuarto del siglo XVII, que debieron recopilarse en la última de las fechas citadas. Sería don Juan Luis López y Martínez, marqués del Risco, quien procedería a recopilarlos, sin que sea posible saber qué intención le movió a hacerlo. Es factible que algunos pudieran serle de utilidad para el desempeño de sus funciones de Alcalde del Crimen de la Audiencia de Lima, o que fueran parte de los materiales recogidos para elaborar su *Historia jurídica de el Derecho i gobierno de los reinos y provincias del Perú, Tierra Firme y Chile* que abarca hasta 1674 y cuyo manuscrito también se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.[4] También es posible que se trate del testimonio de la curiosidad y el interés de un cualificado y eficaz funcionario de la administración española por conocer todos los asuntos relacionados con el gobierno y los gobernantes de aquellas tierras en las que vivió y en las que con tanta competencia ejerció variadas tareas para la corona española. No obstante, también puede plantearse la posibilidad de que alguno de dichos documentos estuviera redactado por el propio marqués del Risco, quien habría procedido a copiar relaciones más antiguas con el fin de servirse de ellas para redactar las noticias, los comentarios y consejos que después podría

3. MORALES MARTÍNEZ, ALFREDO JOSÉ, «Antes de la fiesta. Notas sobre el viaje y recibimiento de los virreyes del Perú», en CANTÚ, FRANCESCA, *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, Roma, 2008, pp. 465-492. El tomo del que se extrajo la información para elaborar dicho trabajo corresponde a la referencia BUS. Manuscrito 330/122 *Documentos recogidos por el Marqués del Risco sobre asuntos de gobierno del Perú en los primeros años del siglo XVII.* Las referencias a los folios entonces aportadas no coinciden con la paginación actual, resultado de la digitalización de los tomos que integran la colección documental titulada *Los papeles del Marqués del Risco.*

4. BUS, Manuscrito 331/181.

trasladar a alguno de los virreyes que iban a ejercer dicho cargo en tierras peruanas.[5] Esta última opción otorgaría a buena parte de los documentos que habría reunido un valor similar al que tuvieron los que fundamentaron el informe titulado *Descripción del reino del Perú, del sitio, temple, provincias, obispado y ciudades de los naturales de sus lenguas y trajes* que a petición propia recibió el conde de Monterrey de su capellán Baltasar Ramírez, quien había vivido muchos años en el Perú antes de trasladarse a México.[6] Al respecto de este tipo de informes es preciso recordar que no fueron excepcionales y que servían de complemento a las habituales instrucciones que cada virrey recibía de quien le había precedido en el cargo. Así ocurrió con las instrucciones que recibió don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, virrey de la Nueva España, del licenciado Pablo de Laguna, presidente del Consejo de Indias, quien para escribirlas se basó en las recomendaciones dejadas por el virrey Martín Enríquez de Almansa.[7] Se trata de un informe con advertencias sobre el comportamiento que tanto en público como en privado debía adoptar un virrey, y muchos son los puntos de coincidencia que presenta en relación con la documentación recopilada por el marqués del Risco. Por ello su mención aquí resulta obligada.

Los virreyes americanos, auténticos *alter ego* del monarca, eran funcionarios nombrados por un periodo de tiempo que normalmente oscilaba entre tres y seis años, estaban sometidos a una vigilancia permanente y hasta a un juicio de residencia al final de su mandato. Por ello resultaban de gran importancia las instrucciones y recomendaciones sobre su comportamiento, en el que siempre y en la medida de lo posible deberían imitar al soberano. De ahí que fuera habitual aconsejarles que se mostraran con gravedad y dignidad, impasibles en todas las circunstancias y distantes con la sociedad, las personas y los problemas. Con ello su figura y autoridad se destacaría, fortalecería y realzaría. Como ha señalado Alberro, en el rey como en el virrey, se procura borrar al individuo para dejar solo en el escenario a una figura intemporal, impersonal y hasta abstracta, compuesta de las apariencias de las virtudes políticas necesarias a su desempeño oficial.[8] Como representante de un monarca ausente y lejano, el virrey asume todo el protagonismo; su imagen es un reflejo de la del soberano. Y para la construcción de dicha imagen resultaba decisivo tanto el comportamiento público, como el privado del virrey, ambos regidos por una minuciosa etiqueta. De ahí la importancia

5. Recientemente se ha propuesto que las informaciones iban destinadas a don Melchor de Navarra y Rocafull, duque de la Palata, quien fue virrey entre 1681 y 1689, y a su sucesor don Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, conde de la Monclova, quien ocupó el virreinato entre 1689 y 1705. Véase CASTILLERO CALVO, ALFREDO, *Cultura alimentaria y globalización. Panamá, siglos XVI a XXI*, Panamá, 2010, p. 162

6. Dicho texto fue redactado hacia 1597, consta de 174 páginas y se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 19668. La referencia corresponde a HANKE, LEWIS (ed.) y RODRÍGUEZ, CELSO (col.), *op. cit.*, p. 81.

7. El documento fue publicado por TORRE VILLAR, ERNESTO DE, *Instrucciones y Memorias de los Virreyes Novohispanos*. México, 1991, tomo I, pp. 295-310; también reproducido por HANKE, LEWIS (ed.) y RODRIGUEZ, CELSO (col.), *op. cit.*, tomo CCLXXIV, pp. 267-272. La referencia ha sido tomada de SOLANGE ALBERRO, «El cuerpo del virrey y el arte del buen gobierno en las Indias, siglos XVI y XVII», en CANTÚ, FRANCESCA, *op. cit.*, p. 301.

8. ALBERRO, SOLANGE, *op. cit.*, p. 311.

de las instrucciones y recomendaciones destinadas a enseñarle el modo en que debía comportarse y también la trascendencia de los rituales políticos en los que la ausencia del rey se suplía con sus imágenes y con la continuada presencia del virrey. De hecho fue la fiesta el más eficaz instrumento de la propaganda política y el mejor recurso para reforzar el papel de la Monarquía.[9]

Ciertamente varios de los personajes que fueron nombrados virreyes del Perú no precisaron de esos informes con advertencias y recomendaciones sobre el comportamiento a seguir y que servían de complemento a las instrucciones que les entregarían sus predecesores en el cargo. Fueron aquellos que lograron el puesto como promoción personal tras haber ejercido con éxito el mismo cargo en el virreinato de la Nueva España. Y es que durante los siglos XVI y XVII el virreinato del Perú tuvo primacía sobre el mexicano en razón de contar en su territorio con los principales yacimientos productores de la plata, caso de Potosí, imprescindibles para el sostenimiento de la organización virreinal y de la propia monarquía hispana.[10] A lo largo del periodo señalado fueron nueve los virreyes mexicanos que posteriormente ejercieron el mismo cargo en Lima, lo cual les permitió desarrollar una acción homogeneizadora sobre la administración y sobre la burocracia de ambos virreinatos al implantar unas mismas pautas de gobierno. Estos personajes fueron, por orden cronológico, Antonio de Mendoza (1550-1552), Martín Enríquez de Almansa (1581-1583), Luis de Velasco, hijo (1596-1604), Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey (1604-1606), Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros (1607-1615), Diego Fernández de Córdoba, marqués de Guadalcázar(1622-1629), García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra (1648-1655), Luis Enríquez de Guzmán, conde de Alba de Liste (1655-1661) y Melchor Portocarrero, conde de la Monclova (1689-1705).[11]

Los documentos pertenecientes a los *Papeles del Marqués del Risco* relativos a asuntos de protocolo y ceremonial de los virreyes peruanos que se incluyen en el manuscrito 330-122, no forman un conjunto orgánico, pues aparecen intercalados con los restantes escritos, demostrando que el tomo fue encuadernado sin seguir un criterio. Son un total de seis los documentos sobre dicha temática, si bien uno de ellos, el más extenso y rico en información, está duplicado, aunque no se trata de copias idénticas puesto que presentan ligeras variantes en sus encabezamientos, en la información que suministran y en las frases que a modo de resumen o colofón ocupan los respectivos últimos folios. Sí coinciden en su presentación, con un texto dividido en epígrafes ocupando la zona derecha de los folios, mientras a la izquierda se disponen una serie de apostillas con diferente escritura. El primero de ellos abarca las páginas 143 a 152, mientras el segundo se extiende entre las páginas 995 y 1.002.[12] Aquel pre-

9. Al respecto cabe destacar el importante estudio de MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón de la Plana, 1995.
10. El tema ha sido analizado por SERRERA, RAMÓN MARÍA, «Relación y jerarquía entre dos demarcaciones virreinales: Nueva España y Perú», en CANTÚ, FRANCESCA, *op. cit.*, pp. 183-203.
11. *Idem*, pp. 195-196.
12. Como se dijo, la paginación citada es producto de la reciente digitalización de los *Papeles del Marqués del Risco*.

senta el siguiente encabezamiento *Relacion dela horden que tubo el señor Conde del Villar Virrey que fue deestos Reinos, ensu acompañamiento, quando salía fuera y otras cosas.*[13] Con las aludidas variantes el segundo se extiende algo más y alude a algunos de sus sucesores. Dice así: *Relación dela horden que tubo el Señor Conde del Villar virrey que fue deestos Reynos en su acompañamiento quando salía fuera yenotros actos y laque tuvieron los señores virreyes Marques de Cañete, don Luis de Velasco y Conde de Monterrey.*[14] Por los propios títulos de ambos textos queda claro que se recogen las normas de protocolo que empleó el conde de Villardompardo, don Fernando de Torres y Portugal, mientras desempeñó el cargo de virrey del Perú entre los años 1585 y 1589. No obstante, en el segundo se alude también al comportamiento protocolario que con respecto a dichas normas mantuvieron sus tres inmediatos sucesores en el cargo.

No es posible saber las razones por las que se tomó como referencia el modo de comportarse del virrey conde de Villardompardo, cuando previamente al desempeño de su cargo ya debía existir una etiqueta en Lima, puesto que desde 1544 habían dirigido el virreinato peruano, tanto por nombramiento como interinamente, hasta once individuos. Tal vez durante su mandato se produjera una renovación o actualización del protocolo y se pensara que sería conveniente que sus sucesores la tuvieran en cuenta, ya que en este ámbito la repetición de las normas contribuía a dotar de solemnidad a los actos, a destacar la calidad personal del propio virrey y, sobre todo, de aquel a quien representaba. Por otra parte, la reiteración de las reglas y de la etiqueta también servía para señalar el lugar que ocupaba en la sociedad cada una de las personas e instituciones que participaban en las ceremonias. No obstante lo dicho, resulta evidente por la propia documentación aquí analizada que en varias ocasiones y circunstancias hubo virreyes posteriores al conde de Villardompardo que introdujeron cambios en las normas protocolarias que él había seguido. Sobre su relación con los asuntos de protocolo no se tienen noticias, si bien es posible que su amplia experiencia como asistente de Sevilla entre 1578 y 1583 hubiera tenido alguna repercusión.[15] De los actos protocolarios a los que debió asistir ninguno tuvo mayor realce y trascendencia que el traslado de la Virgen de los Reyes, del cuerpo de San Leandro y de los cuerpos reales a la nueva Capilla Real de la catedral sevillana el 15 de junio de 1579. Por expreso deseo del rey Felipe II, la organización de dicha ceremonia y fiesta fue responsabilidad del conde de Villardompardo,

13. Al final del documento en folio vuelto aparece el texto siguiente: «Relacion de la forma en que concurrían los señores virreyes del Perú en algunos actos y estilo que ussavan endar las audiencias yacompañamientos públicos. Conde del Villar, Conde de Monterrey. Estos papeles dio un criado que fue del conde de Monterrey. En todo esto se hadeber lo que usso y le paresce al señor marques de Guadalcazar», p. 152.
14. En la última página del documento figura el siguiente texto: «Estilo que guardaron en suacompañamiento yotros actos públicos los señores Virrey Conde del Villar, Marques de Cañete y otros queles subcedieron», p. 1.002.
15. El propio don Fernando de Torres y Portugal dejó constancia escrita de su experiencia en el gobierno de la capital hispalense en una *Relación de las cosas en que el Conde del Villar, Asistente que fue de Sevilla, sirvió a su Magestad en cinco años o casi que tubo el oficio*. Dicho texto ha sido estudiado por Domínguez Ortiz destacando algunos de los logros de su gestión. Véase DOMÍNGUEZ ORTIZ, ANTONIO: «Salarios y atribuciones de los Asistentes de Sevilla», *Archivo Hispalense,* tomo VII, nº 20, 1946, pp. 207-213.

como asistente de la ciudad, del arzobispo don Cristóbal de Rojas y Sandoval y del presidente de la Real Audiencia, don Juan Fernández Cogollos. En la procesión que tal efecto se organizó, el conde portó la espada de San Fernando en un paño de color carmesí, por la punta y desnuda, conforme todavía es costumbre hacer cada 23 de noviembre, festividad de San Clemente y aniversario de la conquista de Sevilla por Fernando III.[16]

Según indican los documentos anteriormente mencionados la primera salida del virrey conde de Villardompardo después de su llegada a Lima fue en un día festivo y para dirigirse a la catedral.[17] Desde allí se trasladó a los monasterios y conventos de la ciudad, tanto masculinos como femeninos, que visitó según la antigüedad de cada uno de ellos. En esta visita de cortesía le acompañó la Real Audiencia, que lo precedía en la comitiva, a cuya cabecera iba el capitán de la guardia, sin que nadie fuera al lado del virrey. El mismo orden se siguió en las salidas que efectuó con motivo de las pascuas y de la fiesta del Corpus Christi, si bien en ambas ocasiones la comitiva fue más amplia e incorporó a dos reyes de armas, que eran porteros de su casa, vestidos con cotas de damasco carmesí con las armas reales bordadas en pecho y espaldas, mientras en las mangas iban las del virrey, siendo también de color carmesí sus gorras, que un texto menciona como de damasco, mientras otro dice que eran de terciopelo. Estos personajes se situaron delante de la Real Audiencia e iban precedidos por el capitán de la guardia, ante el que figuraba el teniente con la guardia y el cabildo de la ciudad y los caballeros de la misma, pero sin que ninguno se mezclara con la guardia. Todos los lacayos y pajes iban descubiertos, al igual que el teniente del caballerizo mayor que ocupaba el estribo de la carroza del virrey, detrás de la cual iba el caballerizo mayor y el resto de los criados.[18] Durante la celebración de los oficios religiosos en la catedral el virrey ocupaba un sitial dispuesto al centro de la capilla mayor, situándose unas sillas sobre alfombras en el lado del evangelio para la Real Audiencia, y un escaño en el lado de la epístola para el Cabildo de la ciudad y los oficiales reales. Detrás del virrey se situaba un banco sin respaldo en el que se

16. La ceremonia de traslación y la descripción del túmulo que a tal efecto se fabricó quedan recogidas en el texto manuscrito de DE SIGÜENZA, FRANCISCO, *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes y cuerpo de San Leandro y de los cuerpos reales a la Real Capilla de la Santa Iglesia de Sevilla*. Estudio, transcripción, edición y notas de Federico García de la Concha Delgado, Sevilla, 1996. Sobre la aludida procesión del 23 de noviembre que cada año se celebra en la catedral hispalense puede verse MORALES, ALFREDO J., «Rey y santo. Ceremonial por Fernando III en la catedral de Sevilla», en MÍNGUEZ, VICTOR (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón de la Plana, 2007, pp. 94-100.

17. Mientras no se indique lo contrario toda la información que se recoge en las páginas siguientes corresponde al segundo de los documentos antes señalados.

18. En la primera versión del documento se indica que cuando los oficios religiosos se celebraban en la catedral los bancos sin respaldo de los criados del virrey se colocaban cerca de la capilla mayor, pero en el cuerpo de la iglesia, por no caber en aquella. También precisa que la incorporación de los capitanes de lanzas y arcabuces al banco del capitán de la guardia fue decisión del virrey y se debía a que «también eran capitanes de su guarda, por averse ynstituydo estas dos capitanías para la guarda y acompañamiento de los virreyes y que ansi era bien que los capitanes de ellas sesentasen en dicho banco, cerca de su persona en las partes publicas». Los primeros en ocupar dicho asiento fueron don Pedro de Córdoba Guzmán, capitán de las lanzas y don Pedro de Zárate, capitán de los arcabuces. BUS Manuscrito 330/122. *Relacion dela horden quetubo el señor Conde del Villar Virrey que fue destos Reinos ensu acompañamiento, quando salía fuera, y en... op. cit.*, p. 144.

sentaban el capitán de la guardia, los capitanes de lanzas y arcabuces, el caballerizo mayor y el camarero mayor. Apartados de todos ellos y a la entrada de la capilla mayor se sentaron en bancos sin respaldo los restantes criados de la casa. Frontero al sitial del virrey se colocaba un banquillo raso en el que se sentaba el capellán.[19]

Este orden y protocolo que siguió el virrey conde de Villardompardo, no siempre fue mantenido por sus sucesores en el cargo. Así el marqués de Cañete la primera vez que salió situó a su lado al oidor más antiguo de la Audiencia, al creer que así había actuado su predecesor, pero cuando se dio cuenta de su error no volvió a hacerlo. Por el contrario el virrey don Luis de Velasco, tanto cuando iba a pie como a caballo, siempre situó a su lado al oidor y si este faltaba su lugar lo ocupaba el alcalde de corte. Fue costumbre también de este virrey que los coches de la Real Audiencia siguieran al suyo, y no hubo norma fija sobre si los pajes y lacayos iban con sombreros o descubiertos. Por su parte, el virrey conde de Monterrey nunca situó a su lado a ningún miembro de la Audiencia, si bien cuando esta lo acompañaba iba en la carroza del propio virrey.[20] En relación con ir cubiertos o descubiertos los pajes y lacayos siguió la norma que había establecido el conde de Villardompardo.

También repitieron sus sucesores el orden, tipo y distribución de los asientos que él había fijado para las celebraciones litúrgicas en la catedral, aunque don Luis de Velasco también sentó en el escaño dispuesto en el lado de la epístola de la capilla mayor a otros criados de oficios mayores de su casa, mientras el conde de Monterrey acostumbró a sentar en el escaño al capellán, al caballerizo mayor y al camarero, que servía el oficio de capitán de la guardia, y en algunas ocasiones al general don Lope de Ulloa.[21] Durante el desarrollo de las celebraciones litúrgicas era el diácono el responsable de llevar el evangelio y la paz al virrey, mientras que a la Real Audiencia era un sacerdote con sobrepelliz cuando los oficios eran en la catedral y en los conventos de frailes cumplía tal cometido uno de los acólitos.

Cuando finalizadas las celebraciones litúrgicas el virrey conde de Villardompardo regresaba al palacio, se apeaba a la vez la Audiencia y toda la comitiva, si bien solo la primera podía acompañarlo hasta la sala donde él permanecía, mientras el cabildo y las personas de mayor rango no pasaban de la antecámara, siendo el capitán de la guardia el responsable de convocarlos y los porteros los encargados de controlar a quienes tenían que facilitar el paso. Este comportamiento lo repitieron sus sucesores, con excepción del marqués de Cañete, que despedía a la Audiencia en el último patio del palacio. En los días en que el virrey acudía al Real Acuerdo iba vestido con capa, gorra y espada, si bien cuando flaqueaba su salud solía

19. El conde de Monterrey hizo que su capellán se sentara con los criados en el escaño del capitán de la guardia, *Idem.*
20. Tras el fallecimiento del conde de Monterrey llegó una cédula ordenando a los virreyes que siempre llevasen a su lado al oidor más antiguo de la Audiencia. *Idem*, p. 143.
21. Con posterioridad al conde de Monterrey ya no era costumbre que los miembros del cabildo de la ciudad y los oficiales reales concurrieran juntos a las ceremonias, ocupando el escaño dispuesto en el lado de la epístola de la capilla mayor. *Ibidem*.

vestir ropa de damasco negro, además de herrezuelo del mismo color y gorra.[22] La primera de las indumentarias fue la que utilizaron en idénticas ocasiones don Luis de Velasco y el conde de Monterrey, mientras que el marqués de Cañete solía acudir con ropa de color y montera. Por otra parte, en los días de audiencia pública era costumbre colocarle al virrey Velasco unos cojines de terciopelo en el asiento y en los pies. La presencia de los virreyes en tales actos no era habitual, ya que generalmente solo acudían cuando había asuntos de importancia que dilucidar, así como juicios de residencia. Así lo hicieron los virreyes marqués de Cañete, don Luis de Velasco y el conde de Monterrey. Cada día de la semana se destinaba a tratar diferentes asuntos, señalándose en un papel colocado en la puerta de la sala los correspondientes a justicia, hacienda y temas religiosos con sus respectivas horas, si bien los asuntos relativos a las Indias y los que afectaban al servicio de la Corona, podían ser tratados cualquiera día y sin hora predeterminada. No obstante, el marqués de Cañete no siguió estas pautas en la distribución de días y temas, de igual manera que el conde de Monterrey sí las cumplió durante la etapa inicial de su gobierno, pero debido a su mala salud acostumbraba a dar audiencias dos días a la semana, y habitual era que lo hiciera en la cama, atendiendo en cualquier momento y especialmente los domingos por la tarde a los pobres y a los mayordomos de los hospitales.

Los segundos días de pascuas comían con el virrey conde de Villardompardo, quien para la ocasión no vestía ropa pero llevaba capa y portaba la espada, los oidores de la Audiencia, los alcaldes de Corte, el fiscal, el alguacil mayor y los oficiales reales. A todos ellos, excepto al alguacil, se les ofrecían palanganas para lavarse las manos y se les servían bebidas en tazas sin platillos y sin servilletas. En varias ocasiones después de la comida se sacaron a los invitados naipes y fuentes con monedas para jugar, momento que aprovechaba el virrey para retirarse a sus aposentos. En caso de que se encontrara enfermo y no pudiera recibir a los invitados les mandaba a sus casas algunos platos con viandas. Este comportamiento lo repitieron sus sucesores, aunque el marqués de Cañete si vistió ropa y montera, mientras el conde de Monterrey no invitó nunca a la comida en los días de pascuas por hallarse enfermo.[23]

Otra norma protocolaria que fijó don Fernando de Torres fue que solamente se sacaran hachas cuando era de noche para recibir a la Audiencia, al arzobispo y al obispo. Cuando era el arzobispo quien acudía a visitarlo, el virrey salía a la puerta de la sala a recibirlo y a despedirlo y le hacía sentar a su izquierda en una silla de terciopelo debajo del dosel, tratándose

22. Los problemas de salud del conde de Villardompardo debieron ser frecuentes, pues el primero de los textos que recoge sus normas de comportamiento señala que cuando se encontraba «achacoso de salud el señor Virrey le llevaban a misa en una silla de cortinas dos lacayos descubiertos y delante yba el Audiencia yacompañamiento acaballo en los lugares y dela manera que quando el señor Virrey iba a caballo ysus criados lo yban detrás». *Idem*, p. 145. Tal situación no se repitió con sus sucesores.

23. En la primera versión del documento se indica que el virrey conde de Monterrey solo invitó a la Audiencia en una ocasión, por haber gobernado tan solo durante un año y tres meses. En esa ocasión no se facilitó un lavamanos a los oidores. *Idem*, p. 146.

siempre ambos de señoría.[24] Cuando quien lo visitaba era el obispo no salía a recibirlo, sino que lo esperaba y lo despedía a unos pasos de su silla, le daba asiento de terciopelo fuera del dosel y a un lado del bufete, en caso de que lo hubiera. Cuando era el conjunto del cabildo de la catedral quien lo visitaba, solo le daba silla al presidente, mientras los restantes se sentaban en bancos con respaldo y les hacía cubrirse, tratándolos en conjunto de merced. Si era solo un capitular el que acudía, le daba asiento en un banco y le ordenaba cubrirse. Al provisor del arzobispado por ser vicario general y representar al prelado también le concedía silla, pero no lo trataba de vos, ni de merced.[25] Estas mismas pautas las siguieron el marqués de Cañete y el conde de Monterrey, aunque este último siempre trató de merced al deán y le dio silla, mientras que don Luis de Velasco también concedía silla a los prebendados y los trataba de merced. A los sacerdotes los recibía el conde de Villardompardo de pie y cubiertos, tratándolos de reverencia. Cuando acudían los provinciales, priores o guardianes de alguna orden religiosa les daba silla y los trataba de paternidad, norma que también seguía cuando eran religiosos que habían sido prelados. A los restantes les daba banco sin respaldar y les llamaba de reverencia. Si el virrey iba a misa a algún convento, nunca entraba en ninguna de las celdas. Por su parte, don Luis de Velasco y el conde de Monterrey trataban a los sacerdotes de vos y de señor, y algunas veces los oían en pie, aunque generalmente les concedían banco con respaldo.[26] Cuando dichos sacerdotes esperaban en la antecámara, el último de los virreyes ordenaba que les dieran asientos para destacarlos del resto de los concurrentes. Por otra parte, el marqués de Cañete y don Luis de Velasco cuando acudían a algún convento era frecuente que visitasen a los prelados en sus respectivas celdas.

El conde de Villardompardo recibía al cabildo de la ciudad de pie y mandaba a sus integrantes cubrirse y si el asunto que planteaban requería de mucho tiempo les concedía asiento en bancos con respaldo a un lado y otro de su silla, tratándolos en alguna ocasión de merced, pero nunca de vos. Cuando reunió a los encomenderos para solicitarles algún servicio al rey, los hizo sentar en bancos sin respaldar y al comienzo de la entrevista los trataba de merced y despues de vos, aunque la mayoría de las veces no les daba ni uno, ni otro tratamiento. Tales costumbres mantuvieron sus sucesores, aunque señala el documento que en tiempos del conde de Monterrey no hubo ocasión de reunir a los encomenderos.

24. El conde de Monterrey coincidió con el arzobispo don Toribio de Mogrovejo, quien había tomado posesión de la sede limeña el 12 de mayo de 1581. Fallecido en Saña el 23 de marzo de 1606, su extraordinaria labor pastoral y sus heroicas virtudes hicieron que fuera canonizado por Benedicto XIII el 10 de diciembre de 1726. La primera vez que el virrey acudió a visitarlo, pasó a cumplimentar a la hermana del prelado doña Grimanesa, casada con Francisco Quiñones quien después de varios puestos relevantes llegó a ser corregidor de Lima, pero en las restantes ocasiones le envió un recado con un paje.

25. El conde de Monterrey siguió las mismas normas, si bien tanto al deán como al provisor del arzobispado los trataba de merced, pero no siempre. Así lo recoge el primero de los documentos. BUS, Manuscrito 330/122 *Relación del horden que tubo el señor Conde del Villar Virrey que fue deestos Reinos, ensu acompañamiento, quando salía fuera y en op. cit.*, p. 147.

26. El conde de Monterrey les hacía sentarse en escaños y no permitía que le dirigiesen la palabra hasta que estaban cubiertos. *Ibidem*.

Algunas veces comió en público el conde de Villardompardo, asistiendo a la comida algunos caballeros que se situaban arrimados a las paredes y a los que ordenaba cubrirse. En los días de pascua, cuando invitaba a la Audiencia, pedía a los caballeros que se retiraran a sus casas a comer, pues no consideraba oportuna su presencia estando sentados a su mesa los oficiales reales. Por su parte, el marqués de Cañete nunca comió en público y don Luis de Velasco tampoco, si bien permitía a los caballeros acceder a la sala, despidiéndolos cuando se sentaba a la mesa. El conde de Monterrey solo comió en público en contadas ocasiones, pero nunca con la Real Audiencia.

Don Fernando de Torres nunca fue a visitar a los oidores, ni a los inquisidores y cuando estaban indispuestos enviaba a visitarlos a alguno de sus criados o a algún paje, si la visita debía repetirse. Esta misma costumbre mantuvieron sus sucesores, si bien el conde de Monterrey fue a visitar a alguno de los oidores, pero solo cuando habían dejado el cargo. Cuando el conde de Villardompardo fue a oír misa a un convento de monjas, solo la primera vez acudió a cumplimentar a las preladas a la reja del coro y en las restantes ocasiones envió a su capellán a visitarlas, a quien también enviaba para que las felicitara por pascuas.

El conde de Villardompardo no asistió a bodas ni entierros, pues en sus años de gobierno no falleció nadie de la Audiencia. Por el contrario sí acudió a los desposorios de la hija de don Diego de Zúñiga, que era alcalde de corte, y al de su capitán de la guardia; en ambas ocasiones acompañado por la Real Audiencia. Por su parte el marqués de Cañete asistió a los desposorios de varias personas de su servicio, situando a su lado al desposado, mientras don Luis de Velasco también participó en los de don Luis de Castilla y don Bartolomé de Hornayo, así mismo miembros de su servicio, haciéndoles ir delante de él, entre el fiscal y el alguacil mayor de la Audiencia, asistiendo también a los entierros de los oidores y alcaldes de corte que fallecieon durante su mandato. Por el contrario, el virrey conde de Monterrey no acudió a ninguno de estos actos, pues no hubo ocasión durante su gobierno.

El virrey don Fernando de Torres recién llegado a Lima envió a dos gentiles hombres de su casa a visitar a las esposas de los miembros de la Audiencia y a las de los caballeros y personas de rango de la ciudad, costumbre que repitió durante las pascuas y que mantuvieron sus sucesores en el cargo. Cuando escribía a los presidentes de la Audiencia los trataba de señoría y cuando lo hacía a los cabildos de las ciudades los trataba de merced, aunque a veces no los llamaba de vos, ni de merced. Fue en su tiempo cuando se recibió la pragmática sobre las cortesías que debían hacerse a los presidentes de la Audiencia, la cual también cumplieron sus inmediatos sucesores en el virreinato.[27]

Cuando el virrey conde de Villardompardo se trasladaba a El Callao llevaba guión, acudiendo a acompañarle la Audiencia hasta la salida de la ciudad, así como las compañías de lanzas y arcabuces. Lo mismo se hacía cuando regresaba. Acompañaba al virrey un alcalde

27. En la primera versión del texto se comenta que el virrey marqués de Monterrey trataba de merced al presidente de la Audiencia del Perú y a las audiencias de señoría. *Idem*, p.149.

de corte, permanenciendo con él durante toda su estancia y participando de sus comidas. También algunos limeños de importancia se trasladaban al puerto y alquilaban casas para asistir al virrey durante su estancia, pero éste, tras agradecerle la deferencia, les pedía que regresaran a Lima para evitarles el gasto. Por su parte a los virreyes marqués de Cañete y don Luis de Velasco no los acompañó la Audiencia, ni las compañías de lanzas y arcabuces, aunque sí llevaron guión, mientras que al conde de Monterrey la primera vez que fue a El Callao le acompañaron las dichas compañías, además de un alcalde de corte que permaneció junto a él los ocho días que duró su estancia.

En la fiesta del Corpus Christi el virrey conde de Villardompardo sacaba el guión del Santísimo Sacramento hasta la puerta de la iglesia y allí se lo entregaba al capitán de su guardia, regresando a su lugar en la procesión que era detrás de la custodia, en donde también se situaba la Audiencia en dos filas. Los virreyes marqués de Cañete y don Luis de Velasco modificaron en parte este protocolo, pues le entregaban el guión al oidor más antiguo de la Audiencia, quien a su vez lo iba pasando a los restantes miembros de la misma por orden de antigüedad, hasta llegar a los fiscales y al alguacil mayor. El conde de Monterrey no estuvo en Lima durante la festividad del Corpus Christi, pue se encontraba en El Callao, pero también sacó el guión del Santísimo Sacramento hasta la puerta de la iglesia, donde se lo entregó a su caballerizo, tomando entonces un cirio para acompañar a la procesión hasta su regreso al templo, no consintiendo que le pusieran sombrilla para protegerlo del sol, ni cojín de terciopleo las veces que tuvo que arrodillarse ante los altares que se habían levantado en el recorrido de la procesión.

El siguiente de los *Papeles del Marqués del Risco* que trata temas protocolarios aparece datado en la Ciudad de los Reyes el 26 de noviembre de 1631.[28] La información que suministra es complementaria a la aportada por los documentos hasta ahora analizados, claramente posterior y alude en algún momento al virrey conde Chinchón, es decir, a don Luis Jerónimo Hernández de Cabrera. Señala este documento que el doctor don Juan Gutiérrez Flores, que era visitador de la Audiencia e inquisidor más antiguo acompañaba al virrey cuando iba a la iglesia, bajando desde su aposento con los restantes integrantes de la institución. Se le bajaba el estribo del coche para que pudiera acceder o salir del mismo, cosa que no se hacía con los oidores, y se sentaba en la parte delantera en la ventanilla al lado derecho, ocupando el lado izquierdo el oidor más antiguo. Cuando estaba en la iglesia iba al lado del virrey hasta que este ocupaba su sitial y tras hacerle una cortesía se retiraba a su silla que era de terciopelo negro y la primera de las correspondientes a la Audiencia, que las tenía de cuero, aunque todas sobre una alfombra, pero sin cojines para arrodillarse. A dicho individuo era al primero que se daba la paz, aunque en la misma forma que a los oidores, alcaldes y oficiales. También cuando regresaba se repetía el mismo proceder y al pie de la escalera del palacio se les pedía

28. BUS, Manuscrito 330/122, pp. 915-918. En la última página aparece la frase: «Papel tocante alas cortesías que sean echo con algunos señores virreyes del Perú y a otras personas queanpasado por Lima».

a todos los integrantes de la Audiencia que se quedaran, si bien no lo hacían hasta que se les insistía una segunda vez. En algunas ocasiones en que el virrey conde de Chinchón salía tarde, aunque pretendía acompañarle no se lo permitía.

También informa el documento que cuando se corrieron toros o se celebraron otras fiestas los virreyes se sentaron tras el balcón del palacio en unas sillas de tela debajo del dosel y teniendo un paño de tela y unos cojines delante. Al lado de la virreina se sentaron las esposas de los oidores conforme a la antigüedad de estos y al lado del virrey el citado visitador en una silla diferenciada y a continuación los miembros de la Audiencia, en sillas de cuero.[29]

Cuando el presidente de la Audiencia de Charcas pasó por Lima no asistió a ningún acto público, pero si participó en una junta en la que le precedió el oidor más antiguo. Y el virrey no lo visitó y tampoco al de Chile, que ostentaba el título de capitán general. El documento concluye con una duda sobre el tratamiento protocolario que debía otorgarse a un individuo durante las honras fúnebres por el marqués de Guadalcázar.[30]

Otro de los documentos integrados en en este tomo de los *Papeles del Marqués del Risco* aparece indexado como «Informe sobre ceremonial de los virreyes», cuando en realidad son las respuestas a un interrogatorio en el que se describen diversos actos públicos en los que participó el virrey, en este caso y atendiendo a las noticias que suministra el marqués de Guadalcázar, refiriendo la disposición y carácterísticas de los asientos y de los muebles que albergaban cada uno de los escenarios y aportando los nombres de algunos de los concurrentes.[31] En primer lugar, se informa de la junta celebrada para tratar sobre la conveniencia de amurallar la ciudad de Lima y el puerto de El Callao. Aunque no se especifica, resulta evidente que corresponde a la celebrada el 9 de octubre de 1624 tras recibirse una cédula relativa a la fortificación de ambas plazas, que fue convocada por el virrey don Diego Fernández de Córdoba, marqués de Guadalcázar.[32] En dicha reunión ocupó una silla debajo del dosel y tuvo delante un pequeño bufete con sobremesa de tela con un reloj y una campanilla. A los lados y delante del bufete se colocaron dos grupos de sillas que ocuparon los oidores y

29. BUS Manuscrito 330/122 En el texto incluye la siguiente frase, cuyo sentido es difícil de interpretar: «Exemplar deVisitador delos Charcas no se tiene noticia del». P. 916.

30. BUS Manuscrito 330/122 El texto tiene tachaduras e interpolaciones lo que dificulta su compresión. Al parecer se refiere a una veintenero del Consejo de Indias, cargo sobre el que no había precedentes protocolarios, llamado don Juan de Carvajal y Sande, decidiéndose darle el mismo trato que al difunto visitador de la Audiencia de Charcas. En resumen, se decidió ponerle un cojín delante de la silla que le correspondía en la iglesia durante las mencionadas honras fúnebres por el virrey marqués de Guadalcázar, pp. 916-917.

31. Corresponde a las páginas 927-929.

32. El tema ha sido estudiado por LOHMANN VILLENA, GUILLERMO, «Las defensas militares de Lima y Callao», *Anuario de la Escuela de Estudios Hispanomaericanos*, 1964, p. 5. A este asunto también se ha referido BERNALES BALLESTEROS, JORGA, *Lima, la ciudad y sus monumentos*, Sevilla, 1972, p. 135. Asímismo FELIU FRANCH, JOAN, «La ciudad de Lima en el contexto de la evolución urbanística latinoamericana en el siglo XIX» *Storicamente*. 2 (2006) http://www.storicamente.org/os_studi_richerche/ 02franch.htm. Más recientemente hay que reseñar la monografía de PETER T. BRADLEY, *Spain and the Defense of Peru. 1579-1700. Royal Reluctance and Colonial Reliance*, 2006. Menciona algunos de los participantes en la junta, pero sin citar al maestro mayor de la catedral Juan Martínez de Arrona. Véase p. 157.

oficiales de la Audiencia. Detrás de estas sillas hubo dos grupos de escaños, sentándose en los del lado derecho los alcaldes ordinarios y los corregidores que vinieron en representación de la ciudad y tras ellos algunos caballeros y militares que habían sido generales y maestres de campo. A la izquierda se sentaron caballeros y otras personalidades, sin que asistieran a la junta los alcaldes de corte, ni oficiales reales, ni don Luis de Córdoba que entonces era teniente de capitán general de El Callao.[33] Al fondo se sentaron en dos bancos con respaldo el capitán Pascual Ferruche, don Francisco de Quirós, cosmógrafo mayor y el capitán don Rodrigo Montero de Uduarte ingeniero de fortificaciones y Juan Martínez de Arrona, maestro mayor de la catedral de Lima. Donde acababan las sillas, escaños y bancos y en medio de ellos había un bufete sin sobremesa con una escribanía y ante el mismo un banquillo en el que se sentaba el escribano del gobierno.

Señala el documento que a esta junta asistieron todos los caballeros y soldados de mayor rango y estimación que por entonces se encontraban en la ciudad y que si bien muchos habían ya fallecido podía dar relación de ellos el escribano de gobierno don Fernando de Castro ante quien se extendió la correspondiente escritura.[34]

Respecto de la segunda pregunta el documento informa que con ocasión de la última junta de guerra celebrada en la ciudad se dispuso el asiento del virrey en la forma anteriormente descrita, colocándose las filas de bancos a unos dos metros del mismo. En ellos se sentaron, en el lado derecho, don Fernando de Castro que era teniente de capitán general, tras él, Isidro Coronado maestre de campo del tercio de Lima y a continuación el general Ramiro de la Cueva, tras él el general Pedro de Andújar y seguidamente el almirante don Andrés de las Infantas, después el almirante Antonio García de Denia y el almirante Pedro Alfonso Muñoz.[35] En el primer asiento del lado izquierdo se sentaron, en este orden, el maestre de campo don Sebastián de Corcuera, el general don Antonio de Morga, el general don Juan de Villares, el maestre de campo Francisco de Espejo, el almirante don Juan de la Plaza, el sargento mayor Francisco Gil Negrete y el castellano Andrés Jiménez de Lorca. Seguidamente y por ambos lados ocuparon asientos los capitanes de las compañías que había en la ciudad y después Pascual Ferruche, a un lado y Rodrigo Montero, al otro. Donde acababan los asientos había un bufete con una escribanía y un banquillo en el que se sentó el oficial mayor de la escribania de cámara para ir tomando los acuerdos de la junta.

En relación con la tercera pregunta se indica que para las comedias que se celebraban en el teatro del palacio, el virrey se sentaba en una silla debajo del dosel y a su lado derecho la

33. Se trata de don Luis Fernández de Córdoba y Arce, que tras ser general de la Armada de Filipinas, fue nombrado para El Callao por su tío, el virrey marqués de Guadalcázar.
34. La referencia a que muchos de los asistentes a la reunión habían fallecido prueba que este documento es bastante posterior a la celebración de la junta sobre la fortificación de Lima y El Callao.
35. Don Fernando de Castro era el propietario de la chácara llamada de Mancilla, donde los virreyes de la época solían alojarse en su viaje desde Paita hasta hacer su entrada en la Ciudad de los Reyes. Veáse MORALES MARTÍNEZ, ALFREDO JOSÉ, *op. cit.,* p. 478.

virreina en dos cojines. Tras ella, sobre la alfombra y en cojines, se sentaban las mujeres de los oidores, alcaldes y fiscales, mientras por el lado izquierdo se colocaron sillas para los miembros de la Audiencia, separadas algo más de medio metro del asiento del virrey.

Sigue el documento aludiendo a alguna norma de protocolo que no se precisa, para cuando los virreyes son casados, remitiéndose a la información que aportaría Pedro Cacho y si este no se acordaba a la suministrada por Tomás García que había sido portero de la Audiencia.

La última respuesta se refiere al modo de ajustar el protocolo cuando se viesen los toros desde las casas del cabildo o desde el balcón del palacio, pero por ser viudo el marqués de Guadalcázar cuando llegó a Lima, no era posible precisarlo, remitiendo para que informara del comportamiento que habían seguido los virreyes casados al alcalde don José de Rivera o a don Francisco Mejías, quien había sido el capitán de la guardia del virrey marqués de Montesclaros.[36]

Como ha podido comprobarse por las noticias suministradas por los documentos analizados, el comportamiento de los virreyes del Perú estaba sometido a una etiqueta minuciosa que, en sus aspectos fundamentales, coincidía con la que regulaba la vida de los virreyes de la Nueva España, recogida en un texto publicado por de la Torre y Villar, anteriormente mencionado.[37] El cumplimiento de esas normas protocolarias, por más que en algunos casos se produjeran algunos cambios e innovaciones, resultaba fundamental para que los actos oficiales y las ceremonias discurrieran con la debida dignidad y representación. Especial relevancia tenían las correspondientes a las entradas de los virreyes a la ciudad de Lima, que traté en una ocasión anterior y a la que se refieren otros documentos integrantes de los *Papeles del Marqués del Risco.*[38] Corresponden a los que recogen las instrucciones sobre lo que debía hacer el virrey al entrar en la ciudad y las que le aconsejan sobre la forma en que debería efectuar su viaje desde la metrópoli.[39] Prescindiendo de estas últimas, que aparecen suficientemente comentadas en el aludido trabajo, expondré brevemente en una nueva redacción las primeras para concluir estas páginas.

El día de su entrada en la ciudad el virrey debía abandonar a primeras horas de la tarde la chácara en la que había estado alojado, siendo acompañado por las compañías de lanceros y arcabuceros y por sus criados según su antigüedad. Si a lo largo del camino se encontraba con la artillería y disparaba salvas en su honor, debería detener su carroza, descubrirse, saludar al capitán que acudiera a cumplimentarlo y ordenarle que ocupara su lugar en la comitiva. En otra carroza y acompañada de sus damas y de los criados de la casa iría la virreina, a

36. Estas indicaciones hacen suponer que la información solicitada podía estar destinada al ya citado conde de Chinchón, don Luis Jerónimo Hernández de Cabrera, que ocupó el virreinato entre 1629 y 1639.
37. Véase nota nº 7 del presente trabajo.
38. Véase nota nº 3 del presente trabajo.
39. Según la actual paginación digital de los documentos, el primero abarca de la página 491 a la 494 y el segundo de la 495 a la 506. Este último está transcrito en mi trabajo recogido en la nota º 3.

quien darían escolta unos alabarderos. Al entrar en Lima este carruaje se dirigiría directamente al palacio, mientras el del virrey se encaminaría hacia la calle de Monserrat, donde se había levantado un arco triunfal. Antes de cruzarlo descendería de la carroza y subiría a un estrado en el que se habrían situado un sillón debajo de un dosel y un bufete con un misal. Después de ocupar el asiento pasarían delante de él los caballeros e instituciones de la ciudad, en orden inverso a su importancia, por lo que la Real Audiencia sería la última. Una vez sentado recibiría a la representación de la ciudad, quitándose el sombrero e incorporándose levemente, mientras los miembros del cabildo, a los que debía recibir de pie y quitándose el sombrero, se distribuirían por el estrado. Posteriormente, se debería arrodillar y descubrir efectuando el juramento establecido ante el escribano del cabildo. Concluido esta acto, se levantaría y con las mismas muestras de cortesía subiría al caballo que la ciudad le habría regalado. Al encontrarse con su antecesor le tributaría las cortesías acostumbradas y le cedería su derecha, poniéndose en marcha el cortejo con los consejeros y restantes miembros de la comitiva. Una vez abiertas las puertas del arco triunfal pasaría bajo él y comenzaría el recorrido por las engalanadas calles de la ciudad, dirigiéndose hasta la plaza mayor y la catedral. A sus puertas lo recibiría el cabildo eclesiástico, arrodillándose el nuevo virrey en un reclinatorio allí dispuesto para adorar la cruz y ser incensado. Al entrar en la catedral podría hacerlo cubierto hasta llegar al lugar donde se encontrara el Santísimo Sacramento, dirigiéndose hacia el altar mayor, donde volvería a arrodillarse para rezar y mientras se cantaba un *Te Deum*. Una vez finalizado el acto los dos virreyes, entrante y saliente, se dirigirían al palacio, pero entrando solo el primero de ellos tras ordenar al capitán de la guardia que acompañase al segundo a la chácara donde iba a residir. Llegado el cortejo al palacio sus integrantes, harían filas a un lado y otro de los dos patios, pasando entre ellos el virrey a caballo, saludándolos con un movimiento de cabeza. A las dependencias del palacio solo podrían acceder en razón de su importancia algunos de los miembros de la comitiva, impidiéndosele el paso a los restantes por el capitán de la guardia y los porteros.

Tanto estas indicaciones como el conjunto de recomendaciones que se le ofrecían al virrey en asuntos protocolarios, no solo estaban encaminadas a indicarle las pautas de su comportamiento en el momento de ser recibido en Lima, sino a procurar que todos los actos públicos y las ceremonias se desarrollaran conforme a lo acostumbrado, lo que contribuiría a destacar el papel y la calidad personal del propio virrey y, sobre todo, de aquel a quien representaba.[40]

40. Morales Martínez, Alfredo José, *op. cit.*, pp. 478-480.

Las fiestas de la Monarquía hispánica en Italia durante la Edad Moderna

José Miguel Morales Folguera
Universidad de Málaga

La Monarquía hispánica ha sido definida como «una pluralidad de reinos unidos bajo la soberanía de un mismo rey».[1] En esos reinos lejanos y diversos era importante mantener las relaciones por medio de la presencia real o simbólica de los miembros de la familia real. A partir del emperador Carlos V la Monarquía española se hace universal con múltiples intereses políticos en Europa –Italia, Alemania, Países Bajos, Portugal–, norte de África, América y Filipinas.

Uno de los medios que se utilizó como propaganda política y legitimación en aquellos vastos y lejanos territorios fue la realización de grandes festejos, que estaban ligados a los principales acontecimientos vividos por los miembros más importantes de la familia real: nacimientos de príncipes, enlaces matrimoniales, coronaciones y juramentos, exequias, entradas triunfales, natalicios y onomásticas. Estas festividades se celebraban con gran fastuosidad, conservándose memoria de ellas gracias a los libros de relaciones publicados con descripciones y estampas, realizadas por los más importantes editores, arquitectos, escultores, pintores y grabadores europeos y americanos del momento.

Como afirma Marcello Fagiolo «en las grandes cortes europeas las fiestas que acompañan el curso de la vida del príncipe..., son vistas como rito colectivo, simbolizando para toda la

1. Flórez Plaza, Paloma (coord.), «La Fiesta en la "Italia Spagnola"», en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003, p. 39.

comunidad los nodos cruciales de la vida pública y privada, proyectados en la esfera del máximo poder».

La relación de la Monarquía española con la península italiana se remonta a finales de la Edad Media, cuando la Corona de Aragón poseía los territorios de Nápoles, Sicilia, Cerdeña y Córcega. Fue en 1442, cuando Alfonso el Magnánimo conquistó el reino de Nápoles y desde entonces estos intereses van a ser defendidos, cuando se unan todos los reinos españoles con el matrimonio de Fernando e Isabel. A partir de este momento sus descendientes van a librar numerosas batallas en Italia para mantener y extender sus dominios en pugna principalmente con la corona francesa.

En 1510 el papa Julio II concedió a Fernando y a sus descendientes la investidura como reyes de Nápoles, convirtiéndose en patrono de Roma por medio de las donaciones a San Pietro in Montorio. En 1528 mediante el Tratado de Barcelona el Papa confirma a Carlos V como rey de Nápoles. Milán se convirtió en feudo, nombrando al príncipe Felipe duque de Milán, título que conservaron los reyes españoles durante el siglo XVII. Igualmente Génova, Siena, Ferrara y Mantua se mantuvieron bajo la influencia española. Los nexos con Parma y Florencia fueron también intensos a partir de los matrimonios de la hija natural de Carlos V, Margarita, primero con Alejandro de Medicis y, tras su muerte, con el nieto del Papa, Octavio Farnese de cuya unión nació el famoso militar Alejandro Farnesio.

La política cultural, el mecenazgo y la fiesta fueron utilizados por los monarcas españoles como medio de propaganda política y como fórmula para difundir y asentar su poder en Italia.

Las ciudades italianas se convierten durante un tiempo en ciudades efímeras, resultado de la interacción de cuatro factores diversos. Los mayores protagonistas son los actores de las cabalgatas y de los desfiles. En segundo lugar, se hallan los espectadores, que conforman el marco humano del espectáculo festivo. En tercer lugar, los aparatos festivos provisionales, realizados en estuco y cartón piedra. Y por último, la ciudad real, reinterpretada mediante su confrontación con la ciudad efímera, que se presenta como marco de piedra con sus problemas reales, la miseria, la carestía y las enfermedades.[2]

Las entradas triunfales de Carlos V: la coronación en Bolonia y el viaje triunfal tras la conquista de Túnez

Este esfuerzo propagandístico va a alcanzar uno de los momentos culminantes en la figura de Carlos V, heredero de un inmenso imperio en Europa, África, y América, y que en diversos periodos históricos sus herederos van extender también a Asia y Oceanía.

2. FAGIOLO, MARCELLO, «La cittá delle feste», en *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Roma, Umberto Allemandi, 1997, p. 2.

Fig. 1. Pieter Jode, coronación de Carlos V en Bolonia, 1636, Biblioteca Nacional de Madrid

Carlos V fue el monarca más homenajeado de todo el siglo XVI. Realizó más de treinta entradas triunfales. Además de las visitas a las ciudades más importantes del Imperio, fue recibido triunfalmente en Londres y en varias ciudades francesas e italianas, que no estaban bajo su dominio. Con gran ceremonial fue recibido por Enrique VIII, Francisco I y los papas Clemente VII y Paulo III. En su declaración ante los Estados Generales, realizada en el año 1555 al final de su reinado, manifestó que había estado diez veces en los Países Bajos, nueve en Alemania, siete en Italia, seis en España, cuatro en Francia, dos en Inglaterra y otras dos en África. Esta enumeración señala el carácter supranacional de la actividad imperial y traduce en términos geográficos el carácter ubicuo de la Monarquía universal.[3]

Sorprende el número de veces que estuvo en Italia y la importancia que tiene en la perspectiva del Sacro Imperio Romano Germánico. Entre los viajes a Italia, dos han permanecido especialmente célebres: el viaje a Bolonia en 1529 para su doble coronación, que destacó por las grandes fiestas celebradas, y el viaje por la península italiana tras la expedición a Túnez, que tuvo importantes consecuencias desde el punto de vista artístico, ya que produjo la realización de un gran número de actos festivos y de arquitecturas efímeras.[4]

El examen de las fiestas organizadas con motivo de las entradas de Carlos V en las ciudades italianas tras la campaña de Túnez permite reconocer que los autores, especialistas en decoraciones efímeras, se trasladaban rápidamente de una población a otra, lo que explica las grandes semejanzas existentes en estas decoraciones efímeras.

3. BONNER, MITCHELL, «Carlos V como triunfador», en *Carolus V Imperator*, Barcelona, Lunwerg, 1999, p. 213.
4. CHASTEL, ANDRE, «Les entrées de Charles Quint en Italie», en *Les Fetes de la Renaissance. II. Fètes et cérémonies au temps de Charles Quint*, París, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, p. 197.

En estas entradas se ve a Carlos V romanizado, reapareciendo la estatua ecuestre y los carros triunfales. Sus hazañas guerreras son evocadas a través de los ejemplos romanos que mejor pudieran corresponder. Estas representaciones desarrollan el principio del retrato alegórico y de la historia transferida al modelo clásico.[5] Durante días y meses las calles de las ciudades aparecen decoradas con grandes paneles parlantes colgados sobre arquitecturas efímeras. Estas decoraciones son semejantes a las que se realizaban por las mismas fechas con pinturas al fresco sobre los muros de las iglesias y palacios. En ambos casos la superficie mural se convierte en soporte de amplios programas iconográficos.[6]

El 27 de julio de 1529 el emperador embarca en Barcelona camino de Italia. El viaje va a durar un año y tiene como objetivo su doble coronación, que le faltaba para alcanzar la total dignidad imperial: la corona de hierro de los longobardos y la de oro del Imperio romano.[7]

Con la triple coronación, primero en Aquisgrán y después en Bolonia, Carlos V impedía que Francisco I de Francia recogiera el legado medieval de Carlomagno, se aseguraba un signo de unidad para todas sus posesiones, y se convertía de esta manera en el gobernante más poderoso de toda la cristiandad.[8]

El almirante genovés Andrea Doria envió una flota para recoger al emperador y trasladarlo a Génova, donde entró el 12 de agosto con una de las mayores recepciones obtenidas a lo largo de toda su vida.[9] Para que el emperador pudiera pasar a tierra se construyó un embarcadero adornado con telas, al que llegó en una barca con remeros. Allí se hallaba el primero de los arcos triunfales adornado con pinturas, en las que aparecía Andrea Doria con una espada en la mano y una maqueta de Génova en la otra, mientras que el Emperador sostenía una corona sobre la ciudad.

Tras pasar el arco fue recibido por el dux y miembros de la *signoria*, recorriendo las calles de la ciudad sobre una mula, acompañado de Andrea Doria, que le iba explicando el contenido de las restantes decoraciones efímeras, entre las que destacaba un globo móvil con un águila imperial en lo alto.[10]

Tras los festejos de Génova, el emperador se dirigió a Bolonia, donde iba a ser coronado por el papa Clemente VII. La ciudad esperaba a Carlos V adornada con arcos de triunfo a la manera en que la antigua Roma recibía a sus emperadores.

El 4 de noviembre de 1529 entró el emperador en la ciudad ataviado con armadura, cetro y un casco, en el que sobresalía el águila imperial. Carlos iba acompañado de doce grandes cañones y de destacamentos militares de diversas naciones. Los arcos erigidos estaban adornados con escenas de la historia antigua y medieval. El programa iconográfico representaba

5. Chastel, Andre, *op. cit.,* p. 203.
6. Chastel, Andre, *op. cit.,* p. 205.
7. Checa Cremades, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987, p. 25.
8. Lynch, John, *Monarquía e Imperio: el reinado de Carlos V,* Madrid, *El País,* 2077, pp. 117-118.
9. Bonner, Mitchell, *op. cit.,* p. 218.
10. Bonner, Mitchell, *op. cit.,* p. 219.

la historia del imperio, desde la Antigüedad hasta Carlos V, y un viaje desde la Antigüedad pagana a la modernidad cristiana. Las calles de la ciudad estaban ornados con escudos de las armas del Papa y el águila imperial, ramas de laurel y de hiedra.[11]

El día 22 el emperador salió de sus aposentos, llevando delante las insignias imperiales: el cetro, la espada, el mundo y la corona de rey de la Lombardía.[12] En la puerta de la capilla estaba el cardenal Trunqueforto, que había de decir la misa y ungir al Emperador, acompañado de cuatro arzobispos y seis obispos. La ceremonia fue muy parecida a la de Aquisgrán: ungimiento y recepción de las insignias imperiales. Tras la ceremonia el Papa entonó el *Te Deum.*

El jueves 24 de febrero, festividad de san Matías, fue el día fijado para la tercera coronación. Toda la ciudad estaba adornada, las puertas y ventanas con divisas e invenciones, pinturas e imágenes de las victorias del emperador, de sus reinos y señoríos, de las tierras y mares descubiertos bajo se reinado.

Después de la coronación y la misa, el Emperador y el Papa cogidos de la mano salieron de la iglesia bajo palio hasta la plaza, donde se subieron en dos caballos, un caballo blanco para el Emperador y un caballo turco para el Papa, caminando juntos debajo de un palio rico y grande, que llevaban los principales y gentilhombres boloñeses, acompañados de los príncipes y señores con los estandartes del Papa y del Emperador, y las autoridades. Uno de los reyes de armas del Emperador iba arrojando monedas de oro, que tenían en la cara el rostro del Emperador con el texto «Carolus quintus, imperator», y en el reverso las dos coronas de su divisa con el Plus Ultra y el año 1530.[13]

Otro de los momentos cruciales de la configuración de Carlos V como héroe militar derivado del mundo clásico fue el viaje triunfal que realizó en 1535 y 1536 por un gran número de ciudades italianas tras la conquista de Túnez. El 20 de agosto de 1535 desembarcó en la población de Trápana, ubicada en la costa occidental de Sicilia, donde estuvo hasta finales del mes. Desde allí salió para Monreal, donde estuvo hasta el 12 de septiembre, cuando partió hacia Palermo. En esta ciudad celebró cortes, nombró como virrey a Fernando de Gonzaga y recibió 250.000 ducados.[14]

El 13 de octubre partió hacia la ciudad de Mesina, donde se le organizó la primera gran recepción del viaje. La ciudad realizó varios arcos de triunfo, diseñados por el pintor Polidoro de Caravaggio, que se referían al Emperador como el tercer Africano, después de los dos Escipiones, por su victoria en Túnez, donde se hallaban las ruinas de Cartago.[15]

11. De comienzos del siglo XVII se conservan tres lienzos del pintor flamenco de la escuela madrileña Juan de la Corte (h. 1590-1662), que representan la *entrada triunfal de Carlos V en Bolonia* (h. 1625), la *Coronación de Carlos V en San Petronio* (s.f.), y la *Gran Cabalgata de Bolonia* (h. 1635). Tomado de MARTÍNEZ RIPOLL, ANTONIO, en BORRAS GUALIS, G. y CRIADO MAINAR, J. (dir.), *La imagen triunfal del Emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 361-370.
12. MEXIA, P., *Historia del emperador. Carlos V*, Madrid, Espasa Calpe, 1945, p. 553.
13. MEXIA, P., *op. cit.*, p. 560.
14. DE SANTA CRUZ, ALONSO, *Crónica del Emperador Carlos V*, Madrid, 1992, pp. 293-294.
15. BONNER, MITCHELL, *op. cit.*, p. 228.

Después de los días de placer y regocijo, que el Emperador pasó en Mesina, se trasladó a la ciudad de Cosenza, ubicada ya en la península, donde le estaban esperando Pedro Luis Farnesio, hijo del Papa, junto con otros caballeros napolitanos para trasladarse con ellos a la ciudad de Nápoles, a donde llegaron a finales de noviembre. Nápoles también dispensó al Emperador una entrada triunfal, permaneciendo en ella cinco meses. La ciudad fue adornada para este recibimiento con numerosas estatuas y arcos de triunfo, que representaban los triunfos del emperador mediante escenas y personajes mitológicos. La mayoría de los monumentos estaba situada junto a las cinco sedes ceremoniales de la ciudad. Cada sede presentaba un par de estatuas colosales.

Tras finalizar su estancia en Nápoles el Emperador decide trasladarse a Roma, donde va a hacer su entrada triunfal el 5 de abril del año 1536. Pasó por la villa de Marino antes de llegar a San Pablo, que se encuentra a dos millas de Roma, y a San Sebastiano, donde se inició la entrada acompañado de los cardenales, arzobispos y obispos, así como la casa del Emperador y varios miles de militares a pie y a caballo. El Emperador, subido en un caballo rucio y acompañado de los dos legados del Papa, entró por la puerta de San Sebastiano, a la que antiguamente se denominaba Puerta Capena. A partir de este lugar la comitiva transitó por un camino, que coincidía con la antigua Vía Triunfal que iba desde la Vía Appia hasta el Capitolio. Con esta intención el papa Paulo III decidió recomponer el aspecto de la Roma antigua, eligiendo para este proyecto de renovación urbana a Latino Giovenale Manetti, arqueólogo y responsable de las antigüedades del Pontífice. Paulo III, como nuevo Rómulo, asume la misión de refundar la ciudad a través de una operación profundamente simbólica, creando un nuevo recorrido con respecto al usado tradicionalmente por los visitantes que venían del sur. Con esta creación se buscaba la reinstauración de la antigua Vía Triunfal y el surgimiento de un nuevo *Axis urbis*, alternativo al eje sagrado de Roma, formado desde San Juan de Letrán hasta San Pedro.[16]

Manetti derribó muchas estructuras medievales con objeto de recuperar la antigua Vía Triunfal, uniendo en línea recta el arco de Tito con el de Septimio Severo, desde donde el Emperador pudiera admirar los monumentos romanos conservados. Igualmente en ciertos lugares del recorrido se erigieron diversos arcos triunfales. La mayoría de los pintores y estucadores, que intervinieron en la realización de las obras de arte efímero, era de origen florentino, los cuales más tarde se encargarían de la decoración de las calles de Florencia.[17] Manetti acompañó al Emperador en el recorrido, describiendo las obras que iba viendo hasta llegar al Vaticano después de cruzar el Tíber por el lugar del castillo de Sant'Angelo.[18]

El puente de Sant'Angelo era el nexo de unión entre la ciudad habitada y mercantil y la ciudad sacra. En el puente el Papa encargó a Rafael de Montelupo la realización de diez es-

16. MADONNA, MARIA LUISA, «L'ingresso di Carlo V a Roma», en FAGIOLO, MARCELLO (coord.), *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Roma, Umberto Allemandi, 1997, p. 53.
17. CHASTEL, ANDRE, *op. cit.*, p. 199.
18. BONNER, MITCHELL, *op. cit.*, p. 234.

Fig. 2. Túmulo de Felipe III en Santiago de los Españoles, Roma. Istituto Nazionale per la Grafica, Roma

tatuas de barro y estuco:[19] san Pedro con los cuatro evangelistas y san Pablo con los cuatro patriarcas, Adán, Noé, Abraham y Moisés, que simbolizaban el renovado papel de las Sagradas Escrituras como mediación necesaria en el mundo cristiano. El puente cumple así una función triunfal, que venía a recordar el antiguo Pons Triumphalis, cuyos pilones se hallaban a poca distancia. El Pons Aelius estaba también ritmado de columnas honoríficas con estatuas. En el siglo XVII Bernini va a cristianizar este puente con las esculturas de diez ángeles, que portaban los instrumentos de la pasión de Cristo.[20]

Tras su estancia en Roma el Emperador continuó su viaje triunfal por las ciudades de Viterbo, Siena, Florencia, donde el duque de Médicis le obsequió con un extraordinario recibimiento, finalizando su recorrido en la ciudad de Luca.

La Roma española

Cuando Felipe II es nombrado rey en 1556 «España era la potencia más importante de Italia y la influencia política y económica de España en Roma había crecido sustancial-

19. CHASTEL, ANDRE, *op. cit.,* p. 201.
20. MADONNA, MARIA LUISA, *op. cit.,* p. 62.

mente»,[21] convirtiéndose en el principal patrono y defensor de Roma. Felipe II y sus descendientes Austrias propiciaron el patronazgo y mecenazgo en el desarrollo urbanístico y arquitectónico de Roma, sufragando la construcción de iglesias, palacios, hospitales y conventos, y mediante la entrega de mercedes y privilegios la creación de un grupo favorable a los intereses de España entre los miembros de la aristocracia romana. Miles de españoles pasaban por la ciudad de los papas, embajadores, soldados, cortesanos, sacerdotes y artistas, hasta el punto de que a finales del siglo XVI constituían cerca de un tercio de la población urbana.[22]

La actividad, promovida por los embajadores españoles, se desarrollaba por toda la ciudad, mediante la celebración de todo tipo de fiestas civiles y religiosas, muchas de las cuales tenían como protagonistas a los miembros de la familia real. Existían, no obstante, unos lugares claves y privilegiados. La Piazza Navona, donde se encontraba la iglesia de Santiago de los Españoles. En su interior se erigían los túmulos en honor de los monarcas españoles y sus dos fachadas se adornaban con decoraciones efímeras. En el amplio espacio de la Piazza la Cofradía Española de la Resurrección celebraba todos los años la Fiesta de la Resurrección y se erigían arquitecturas efímeras en honor de los miembros de la familia real. En la Piazza di Spagna, donde se hallaba la sede de la embajada española, se celebraban nacimientos y natalicios de príncipes e infantes.[23] En la basílica de Santa María la Mayor se desarrollaba todos los años la fiesta de la Inmaculada, aunque también acogió algunas exequias célebres, como la de María Luisa de Borbón en el año 1819, cuando una impresionante comitiva trasladó su cadáver desde la Basílica hasta el Vaticano. Y la basílica de San Pedro, que se beneficiaba para sus obras de una importante ayuda económica de la corona española y donde todos los años, el día de san Pedro, tenía lugar la fiesta española más importante del calendario, la *Chinea*.

Cada año el 28 de junio, víspera de la fiesta de san Pedro y san Pablo, patronos de Roma, partía una suntuosa cabalgata desde el palacio de la embajada de España en Piazza di Spagna, Piazza Santi Apostoli o Piazza Farnese[24] y realizaba un recorrido hasta el Aula Regia o la basílica de San Pedro, si el Papa se hallaba en el Vaticano, o hasta el Quirinal, si se encontraba en ese lugar, para entregar un tributo de origen medieval consistente en siete mil ducados si-

21. DANDELET, TH. J., *Roma española (1500-1700)*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 22.
22. DANDELET, TH. J., *op. cit.*, p. 24.
23. En 1622 se establece de manera definitiva la embajada española en Roma en el palacio Monaldeschi, cuyo espacio delantero empieza a denominarse como Piazza di Spagna o Forum Hispanicum, que abarcaba no solo la plaza propiamente dicha sino también las calles comprendidas entre San Andrea delle Fratte y la Via del Corso. Este amplio espacio estaba delimitado con piedras blancas, que llevaban grabadas las siglas ADS (*Ambasciata di Spagna*). Tomado de GARCÍA SÁNCHEZ, JORGE, «Un privilegio diplomático conflictivo en la Roma del siglo XVIII: la jurisdicción de la Corona Española en el distrito del Forum Hispanicum», *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED, Serie IV, Historia Moderna, t. 18-19, 2005-2006, pp. 203-222.
24. La cabalgata podía partir de estos lugares en el caso de que los embajadores extraordinarios residieran en palacios allí ubicados.

tuados en un jarrón de plata llevado sobre una *mula bianca*, llamada *Chinea*. El tributo aseguraba el mantenimiento del gobierno de la Monarquía española sobre el reino de Nápoles, feudo del pontífice.[25] Esta ceremonia, encabezada por el embajador de España u otro embajador extraordinario nombrado por el monarca, se veía acompañada los días 28 y 29 de fiestas públicas con espectáculos pirotécnicos, arquitecturas efímeras, degustaciones de alimentos, conciertos y representaciones teatrales.[26]

Otra de las fiestas que la embajada española celebraba todos los años era la de la Inmaculada Concepción, que se organizaba el 8 de septiembre en la basílica de Santa María la Mayor. La actividad desarrollada por el embajador español Pascual de Aragón en defensa del dogma propiciaría la publicación por Alejandro VII de la bula *Sollicitudo omnium eclesiarum*, y la concesión a España de celebrar la misa de la Inmaculada Concepción. Con este motivo Pascual de Aragón encargó al pintor Pietro del Po una serie de 19 lienzos sobra la vida de la Virgen, que hoy se hallan en la catedral de Toledo. Uno de estos lienzos representa a Felipe IV con Mariana de Austria, el príncipe Carlos y el embajador Pascual de Aragón acompañados de los cuatro continentes con escudos de los reinos de las Españas.[27]

Varios miembros del capítulo de la basílica de Santa María la Mayor propiciaron la construcción de una estatua de Felipe IV. Con la llegada a Roma de Pedro Antonio de Aragón se formalizó un contrato con el escultor Girolamo Lucenti para la realización de la escultura, cuyo proyecto fue ejecutado por Gian Lorenzo Bernini.[28] El monarca debía ser representado con vestimenta imperial. La estatua fue colocada en un nicho del atrio de la basílica en el año 1692, coincidiendo con la embajada del duque de Medinaceli.[29]

La Plaza de España, donde se encontraba la embajada, fue el lugar elegido para la celebración de numerosas fiestas dedicadas a la familia real. Un ejemplo de ello fue la celebración del nacimiento del príncipe Carlos el 6 de noviembre de 1661 promovida por el embajador Pascual de Aragón.[30] Frente al Colegio de la Propaganda Fide se levantó una montaña reali-

25. Las normas de la ceremonia fueron establecidas en el año 1235 entre el papa Clemente IV y Carlos de Anjou, que debía entregar un tributo de 800 onzas de oro, que suponía un reconocimiento feudal. A partir de 1501 los virreyes españoles de Nápoles renuevan la tradición con el papa Julio II.
26. BOITEUX, MARTINE, «L'hommage de la Chinea. Madrid-Naples-Rome», en CARLOS JOSÉ HERNANDO SÁNCHEZ, (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2077, p. 831.
27. CARRIÓ-INVERNIZI, DIANA, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia Española de la segunda mitad del siglo XVII*, Iberoamericana, Vervuert, 2008, p. 185.
28. Gian Lorenzo Bernini, Dibujo para la estatua de Felipe IV en santa María la Mayor, c. 1664. BAV, Chigi, p. VII, 10, fol. 45.
29. CARRIÓ-INVERNIZI, DIANA, *op. cit.*, pp. 186-190.
30. DE SEVILLA, ENRIQUE, *Relacion de las fiestas que el Excelentissimo Señor D. Luis de Guzman Ponze de Leon, Embaxador Ordinario de la Magestad Catholica a la Santidad de Alexandro VI, Pontifice Maximo, hizo en Roma por el Nacimiento de el Serenissimo y Altissimo Principe de las Españas D. Carlos Felipe de Austria, escrita por D. Enrique de Sevilla y dedicada al Eminentissimo y Reverendissimo Señor Cardenal D. Pasqual de Aragon*, Roma, Imprenta de Iacomo Dragondelli, 1662. s.p.

Fig. 3. Giovanni Paolo Panini, *Nacimiento del hijo de Felipe V en Piazza di Spagna*, 1727, The Wellington Collection

zada por el arquitecto Antonio Iorgeti con más cien palmos y una serie de figuras que simbolizaban el mantenimiento de la dinastía de los Austrias con el nacimiento del príncipe. La montaña se iluminaba de noche con fuegos artificiales, que fueron contemplados por el embajador y sus numerosos invitados desde una tribuna colocada junto al palacio. En el año 1727 con motivo del nacimiento del hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, Luis Antonio Jaime de Borbón, se levantó frente al palacio de la embajada de España otra arquitectura efímera, formada por una montaña coronada por un templete monóptero y la figura de la Fama. A media altura de la montaña se representaba la escena de Tetis entregando a su hijo Aquiles al centauro Quirón para que lo eduque y lo conduzca al Templo de la Gloria coronado por la Fama.[31]

Otro lugar clave de la Roma española fue la Piazza Navona, donde se encontraba la iglesia de Santiago de los Españoles. Sus orígenes se hallan en la costumbre de erigir hospitales a finales de la Edad Media para atender a los peregrinos por las diversas Monarquías europeas. El obispo Alfonso Paradinas, que había vivido muchos años en Roma y fue obispo de Ciudad Rodrigo, impulsa en torno a 1450 la fundación de la iglesia de Santiago de los Castellanos. Los aragoneses habían fundado también la iglesia de Santa María de Monserrat. Ambas iglesias se unen en 1803 con el nombre de iglesia de Santiago y Monserrat.[32]

31. Rodríguez, Delfín, «Giovanni Paolo Panini», en Rodríguez, Delfín y Borobia, Mar, *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo xviii*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Caja Madrid, 2011, p. 315.
32. Barrio Gonzalo, Maximiliano, «Las iglesias nacionales de España en Roma en el siglo xvii», en *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, vol. ii, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, pp. 641-642.

En la iglesia de Santiago de la Piazza Navona se celebraban las fiestas en honor de la Monarquía española, aunque a juzgar por la documentación conservada fueron dos los acontecimientos organizados con mayor pompa: las exequias de los monarcas fallecidos y los nacimientos de príncipes e infantes. La plaza se adornaba con luminarias y arquitecturas efímeras, las fachadas de la iglesia se cubrían con arquitecturas efímeras, y en el interior se erigían túmulos y otras construcciones.

En el año 1665 se celebraron en Roma las exequias por el rey Felipe IV. En la iglesia de Santa María la Mayor los capitulares erigieron a su bienhechor un túmulo con forma piramidal obra de Carlo Rainaldi, adornado con imágenes de calaveras, medallones con la efigie del monarca y una gran corona imperial en lo más alto.[33] En la iglesia de Santiago también se celebraron exequias en su honor, cubriéndose ambas fachadas con arquitecturas pintadas y erigiéndose un túmulo en su interior. En la fachada principal, que daba frente a la Sapienza, se representó la grandeza del monarca y sus dos principales acciones: la paz con Francia y su propia muerte. En la fachada hacia la Piazza Navona se representó la virtud más destacada del rey, la Religión.[34] El túmulo situado bajo el tercer arco de la nave estaba formado por una arquitectura de planta central adornado con esculturas, que representaban las virtudes del rey, y rematado por una gran corona.[35] Un siglo más tarde se erigió en el mismo lugar el túmulo de Carlos III, inspirado en el sepulcro que hubo en el Panteón con los restos de Clemente XII.[36] Consistía en un templo monóptero cuadrado erigido sobre un basamento.[37] La arquitectura era obra de Giuseppe Pannini y en la decoración participaron varios artistas españoles pensionados en Roma.

Otra de las fiestas organizadas en la iglesia de Santiago fue el nacimiento del príncipe Carlos, hijo de Felipe IV y Mariana de Austria en noviembre de 1661.[38] Las fiestas en Roma se organizaron en Roma con una visita del embajador al Pontífice y con varios actos en la Piazza Navona. La fachada del templo de Santiago se decoró con imágenes de los reinos de España ofreciendo tributos, las Parcas concediendo largos años al príncipe, Hércules y la Hidra, el sol en su carro que representaba al príncipe, los reyes, varias virtudes, y en lo alto un mundo con las cuatro partes, el mar Mediterráneo y el océano, un león rampante, la corona y Santiago en un caballo blanco volando.

33. PÉREZ DE RUA, A., *Funeral echo en Roma en la yglesia de Santiago de los Españoles a 18 de diciembre de 1665 a la gloriosa memoria del rei D. Felipe Quatro el Grand een nombre de la nacion española por el excelentisimo señor D. Pedro Antonio de Aragon...*, Roma, Imprenta de Iacomo Dragondelli, 1666, p. 29.
34. PÉREZ DE RUA, A., *op. cit.*, pp. 30-43.
35. PÉREZ DE RUA, A., *op. cit.*, pp. 44-57.
36. HERNANDO SÁNCHEZ, CARLOS JOSÉ (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, vol. II, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 965-967.
37. DE AZARA, JOSEF NICOLÁS, *Relación de las exequias que celebraron los españoles en su yglesia de Santiago de Roma a la memoria del Rey Carlos III...*, Roma, 1789.
38. DE SEVILLA, ENRIQUE, *Relación de las fiestas que el Excelentissimo Señor D. Luis de Guzmán Ponze de León, Embaxador Ordinario de la Magestad Catholica a la santidad de Alexandro VII Pontifice Maximo Hizo en Roma por el nacimiento de el Serenissimo y Altissimo Principe de las Españas D. Carlos Felipe de Austria*, Roma, Imprenta de Iacomo Dragondelli, 1662.

Frente a la iglesia, en medio de la plaza, se construyó una ciudad de planta octogonal, que representaba a Troya, en una de cuyas puertas se veía a Eneas llevando de la mano a Ascanio y sobre los hombros a Anquises. Sobre los ocho torreones estaban las esculturas de los vicios, que iban a ser quemados. La ciudad fue incendiada por un caballo de fuego, que salió de las casas del Hospital de Santiago. Tras quemarse los muros apareció en medio de la ciudad una estatua gigantesca de la Monarquía española sobre un pedestal con cuatro caras, en las que se representaban las armas del rey, Asia, África y América.[39] Frente a la fachada de la Propaganda Fide se erigió una montaña, que representaba a Arabia, patria del Ave Fénix.

El virreinato de Nápoles y Sicilia

«Giuseppe Galasso ha definido la unión de Nápoles con España como una integración del reino en la Europa moderna del momento y en el absolutismo regio imperante».[40] Los virreyes españoles jugaron un papel importante en el mantenimiento del poder español en Italia, desarrollando una política cultural muy ambiciosa con la construcción de edificios y espacios urbanísticos en los dos grandes centros urbanos de la región: Nápoles y Palermo. En ambas ciudades se celebraban con gran suntuosidad fiestas en honor de los miembros de la familia real. Especialmente brillante fue el periodo en que Carlos de Borbón, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, fue rey de Nápoles y Sicilia.

En Nápoles el espacio escogido para las grandes celebraciones fue el conjunto palaciego, formado por el Palacio Real, la Plaza Real, donde se organizaban cabalgatas, desfiles de caballeros y de carrozas, carreras, combates, y corridas de toros, a las que denominaban como *caccia di* tori, y el Teatro Real, donde se desarrollaban comedias, cuyas letras aludían al festejo real.

Una de las fiestas que tuvo mayor repercusión en la ciudad de Nápoles fue la que se organizó con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero en el año 1658. Se erigieron arcos de triunfo frente a la Vicaría, se realizaron fuegos artificiales y soberbias máquinas de fuego, en el Palacio Real se organizaron mascaradas y una fiesta en la que los nobles portaban cartelas con emblemas, se representaron comedias, y por último en la Plaza Real se construyó un anfiteatro adornado con templos, trofeos y jeroglíficos, donde se desarrollaron paradas militares y el paseo triunfal de cuatro carros, que representaban las cuatro partes del mundo, que venían a glorificar y homenajear al príncipe heredero.[41]

39. De Sevilla, Enrique, *op. cit.,* s.p.
40. Carrió-Invernizi, Diana, *op. cit.,* p. 214.
41. Cirino, Andrea, *Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenisimo Prencipe di Spagna Nostro Signore dell'Ecc.mo sig.r Conte di Castriglio Vicere. Luogotenente e Capitan Generale nel Regno di Napoli,* Nápoli, 1659.

Muy parecidas fueron las fiestas organizadas en el anfiteatro construido en la Plaza Real con motivo de las dos bodas de Carlos II, primero con María Luisa de Borbón en 1680 y después con Mariana de Neoburgo en 1690.[42]

Como en otras ciudades italianas en Nápoles se celebraron las exequias de Felipe IV el 18 de febrero de 1666 en la iglesia de Santa Clara. En el atrio se colocó una estatua ecuestre del monarca, que imitaba el bronce, sobre un basamento, el fondo de una gran venera y acompañada de la sirena Parténope. También había un arco, que representaba al cielo.[43] A la fachada de la iglesia se le antepuso una portada efímera, diseñada por Luca Giordano, con esculturas de los siete planetas y Atlas en la parte superior. En el interior del templo los muros se recubrieron con paños negros, de los que colgaban los jeroglíficos de sesenta constelaciones. Destacaba por su monumentalidad un gran túmulo de planta octogonal y tres plantas, adornado con esculturas, que representaban a los reinos y provincias de la Monarquía española y

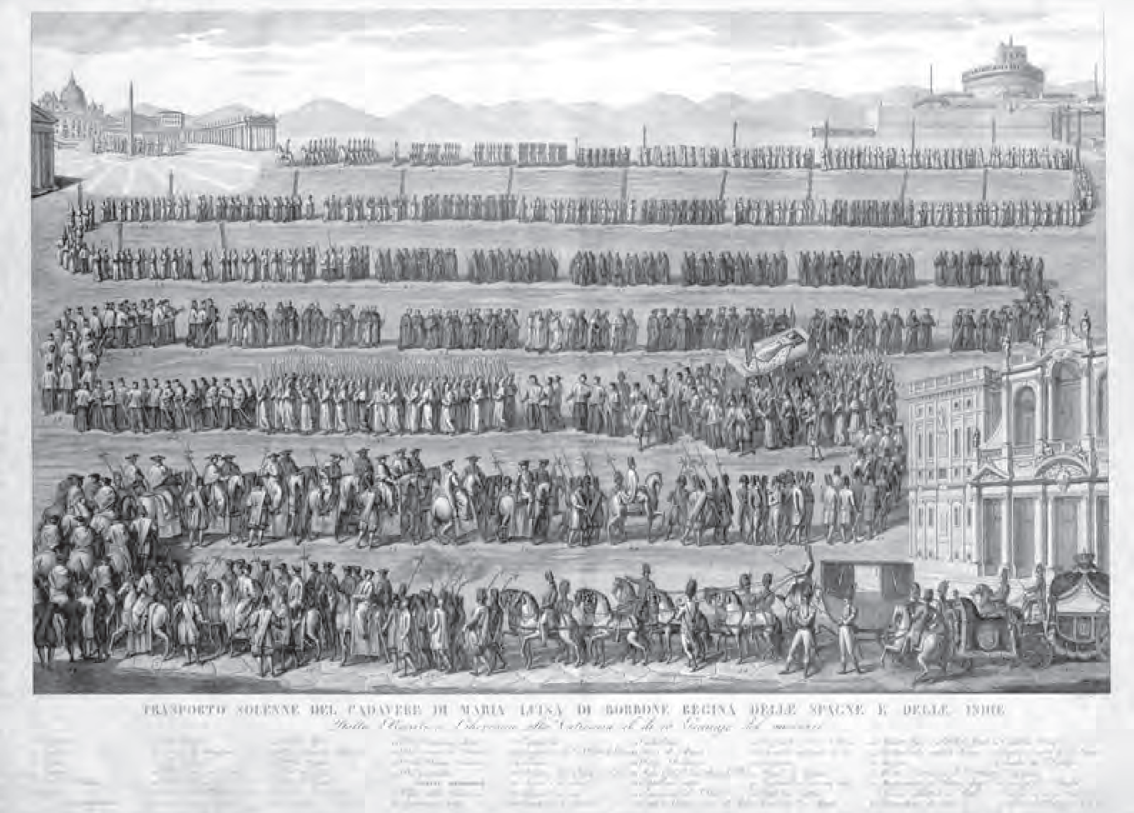


Fig. 4. Cortejo fúnebre de María Luisa de Borbón desde Santa María la Mayor hasta San Pedro del Vaticano, 1819, Museo di Roma

42. MOLÍ FRIGOLA, MONSERRAT, «Fiesta pública e himeneo. La boda de Carlos II con Mariana de Neoburgo en las cortes españolas de Italia», *Norba*, 1989, 9, pp. 111-144.
43. MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR, «Exequias de Felipe IV en Nápoles: la exaltación dinástica a través de un programa astrológico», en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2, 1991, pp. 53-62.

a virtudes del rey. El programa iconográfico estaba presidido por una monumental escultura del monarca, situada en la fachada principal del segundo piso.[44]

Palermo, capital del reino de Sicilia, es una de las ciudades italianas, de las que se nos han conservado un mayor número de testimonios de las fiestas organizadas en honor de la familia real española. Como ejemplos podemos señalar las exequias de Felipe IV en 1666[45] y de María Luisa de Orleans en 1689, que representan la manera en que la ciudad organizaba el ceremonial, recogido en sendos libros de relación, donde aparece la decoración externa e interna de la iglesia mayor con jeroglíficos con el correspondiente túmulo, así como la participación de toda la ciudad en los cortejos fúnebres. Extraordinario es el grabado que, con una perspectiva corográfica, representa el cortejo fúnebre, que encabezado por el duque de Uceda, Virrey de Sicilia, se dirigió desde el palacio real a la iglesia mayor, sirviendo de fondo el caserío urbano y las montañas, que sirven de cierre a la composición.[46]

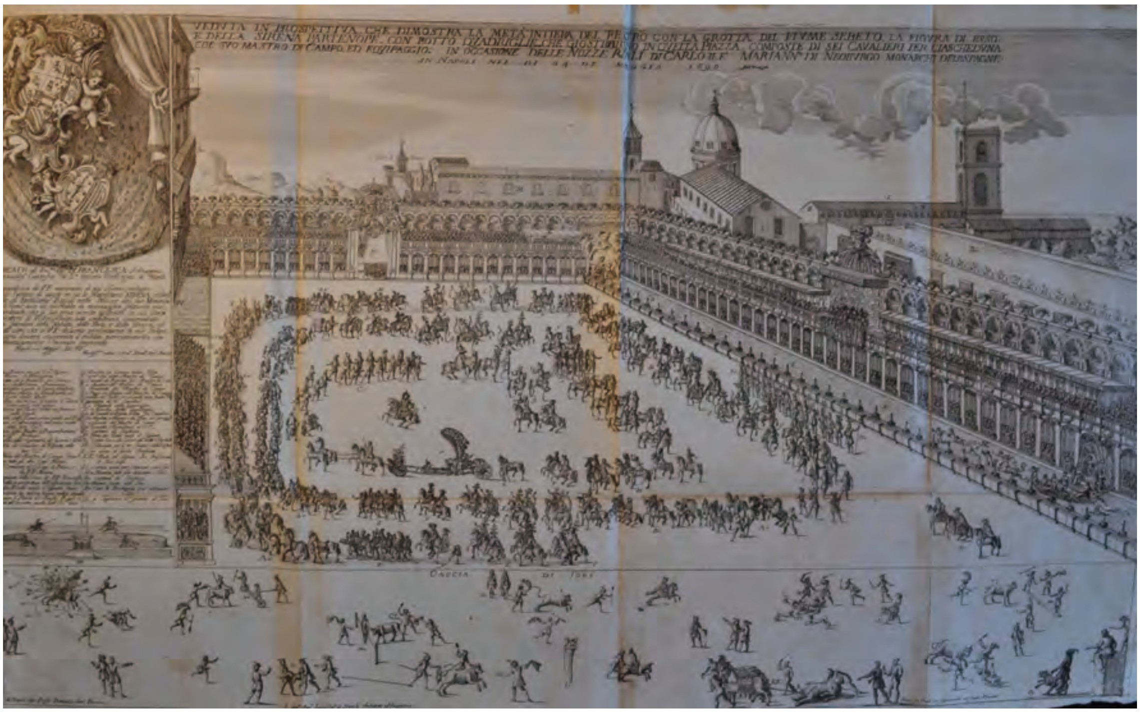


Fig. 5. Boda de Carlos II con Mariana de Neoburgo, 1690. Anfiteatro y fiestas celebradas en la Plaza Real de Nápoles, Societá Napoletana di Storia Patria

44. MARCIANO, MARCELO, *Pompe funebri dell'Universo nella morte di Filippo Quarto il Grande Re delle Spagne... celebrate in Napoli...*, Napoli, Egidio Longo, 1666.
45. MATRANGA, GIROLAMO, *La solemnita lugubri in nome della... Sicilia... morte del... Re Filippo quarto...*, Palermo, Nella Stamp. Di H. Colicchi, 1666.
46. MONTALBO, FRANCESCO, *Noticias fúnebres de las majestuosas exequias que hizo la felicissima ciudad de Palermo, Cabeza coronada de Sicilia, a la muerte de María Luisa de Borbón, Reyna de las Españas,* Palermo, por Thomas Romolo, 1689.

Con motivo de la boda de Carlos II y María Luisa de Orleans en 1679 se construyó en la Plaza Real de Palermo un anfiteatro oval para celebración de torneos organizados en conmemoración de las reales nupcias. Se ha conservado una estampa grabada por Paulo Amato, que representa una perspectiva corográfica del anfiteatro oval construido en un lado de la plaza.[47]

Pero sin duda fue la figura de Carlos de Borbón, la que más atenciones recibió en Palermo con motivo de su entrada triunfal en la ciudad, donde también se van a celebrar sus esponsales con María Amalia de Sajonia.[48]

En enero de 1735 Carlos de Borbón, que ostentaba los títulos de rey de Nápoles, Sicilia y Jerusalén, duque de Parma, Piacenza y Castro y Gran Príncipe Heredero de Toscana, entraba solemnemente en Messina. El 18 de mayo desembarcó en Palermo, procediendo el Senado a llevar a cabo los preparativos para celebrar su entrada triunfal y la coronación, fiestas que duraron cuatro días, desde el 30 de junio al 4 de julio y que quedaron recogidas en una preciosa publicación acompañada de 23 estampas.[49]

Destaca especialmente la perspectiva que representa al monarca montado a caballo y bajo palio, pasando por un arco de triunfo, acompañado de una gran comitiva contemplada por un numeroso grupo de ciudadanos, y dirigiéndose a un monumental arco de triunfo, que señala la entrada en la ciudad. La escena se desarrolla entre el puerto y las murallas urbanas, teniendo como fondo los palacios, las torres de las iglesias y las montañas que rodean la ciudad. A lo largo del recorrido hasta el Duomo las calles se adornaron con varios arcos de triunfo, una estatua de Felipe V, arquitecturas efímeras antepuestas a las fachadas de los más importantes palacios y una gran máquina de fuegos artificiales construida en la Plaza Real. La nave central del Duomo, donde se iba a celebrar la ceremonia de juramento, sacra unción y coronación, se adornó con esculturas y cuadros inspirados en figuras del Antiguo Testamento y de la propia historia de Sicilia, como precedentes y modelos simbólicos de Carlos de Borbón.[50]

Tres años más tarde se celebra en Palermo la boda de Carlos de Borbón con María Amalia de Sajonia, princesa de Polonia y Sajonia. La fiesta se desarrolló del 6 al 8 de julio de 1738 y fue acompañada de una publicación, que consta de 79 páginas y nueve estampas.[51] El rey había regalado al Senado de Palermo dos cuadros con los retratos de ambos soberanos, que serían utilizados en las ceremonias públicas.

47. *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional y Julio Ollero Editor, 1993, p. 319.
48. LANZA TOMASI, GIACCHINO, *Le feste di Carlo III, Palermo 1735 e 1738*, Roma, Esse, 1970.
49. LA PLACA, PIETRO, *La reggia in triunfo per l'aclamazione e cononazione Della Sacra Real Maestá di Carlo Infante di Spagna, re di Sicilia, Napoli, e Gerusalemme, duca di Parma, Piacenza, e Castro, gran principe ereditario Della Toscana*, Palermo, Regia Stamperia d'Antonino Epiro, 1736.
50. LA PLACA, PIETRO, *op. cit.*, pp. 130-158.
51. LA PLACA, PIETRO, *Relazione delle pompe festive seguite in Palermo capital della Sicilia nella celebritá delle Regie noxxe di Carlo Borbone, Re di Sicilia, e di Napoli, con Maria Amalia Principessa di Polonia, e di Sassonia...*, Palermo, Regia Stamperia d'Antonino Epiro, 1739.

Para los actos organizados en el Duomo se decoró la nave central con columnas de orden corintio de color plateado, sobre las que se dispusieron esculturas de «todos los héroes de la Real Casa Borbónica». Sobre las claves de los arcos había tarjas con emblemas alusivos a la boda real. En los intercolumnios se colocaron cuadros ovales con escenas tomadas de la Sagradas Escrituras relacionadas con el matrimonio.[52]

Después de la comida del domingo el pueblo se reunió en el anfiteatro circular, construido en la Plaza Real, donde se desarrolló la caza del león y del caballo.

La fachada del Palacio Real se cubrió con colgaduras de terciopelo adornadas con cuatro medallones de las cuatro virtudes cardinales, seis emblemas alusivos a la boda real y triunfos. Sobre la portada se hallaba el escudo y el águila real, y en la parte superior los retratos de los monarcas.

Los invitados del virrey al espectáculo de la lucha pasaron al interior del palacio, donde pudieron contemplar en la Galería todos los retratos de los reyes de Sicilia desde Ruggiero hasta Carlos de Borbón, sobre los cuales había medallas antiguas de Sicilia. En el frente de la sala se hallaba una gran cortina de terciopelo pendiente de una gran corona real, de la que colgaban los retratos de los soberanos apoyados sobre las alas de un águila de plata, que tenía en el pecho el escudo real.

Diversos lugares y edificios de la ciudad se adornaron con diversos «aparatos e invenciones». La fachada del Palacio Real se adornó con cortinas, colgaduras de terciopelo, medallas y los retratos de los soberanos. La fuente marmórea de la Plaza del Senado se adornó con diecisiete esculturas de dioses, genios, cuatro ríos, tritones, nereidas y veinticuatro esculturas de monstruos y animales. Los plateros erigieron una fuente de plata coronada por la escultura de la Fecundidad, elevada sobre un águila, con un ancla en la mano izquierda y una cornucopia en la derecha. Cuatro esculturas colocadas sobre el remate de la taza representaban la Gloria, la Felicidad, la Abundancia y la Generosidad. La Plaza Vigliena, llamada también octogonal por su forma, fue adornada para la celebración en ese lugar de un concierto musical.

En el pasaje de la marina el Senado construyó un teatro marmóreo, donde dos orquestas y numerosos cantantes interpretaron una serenata para los asistentes. La arquitectura del teatro estaba rematada por una gran corona dorada con cristales, de las que pendían cortinajes de terciopelo con los retratos reales, y esculturas sobre las cornisas y balaustradas.

Por la tarde del lunes toda la nobleza se reunió en el Palacio del Senado, cuyas estancias estaban adornadas con tapicerías, especialmente el gran salón, en cuyo frente se hallaba el lugar del trono con los retratos de los soberanos en la pared. Allí se celebró un concierto y un baile de cuatro damas y cuatro caballeros alusivos a la boda real.

La fiesta se cerró con una máquina de fuego, ubicada en el puerto, con forma de arco triunfal. El autor del texto acude a los antiguos para relacionar el fuego con el sacrificio, y a Vicenzo Cartari para decir que en la Antigüedad los esposos llevaban vasos con agua como

52. La Placa, Pietro, *op. cit.*, pp. 9-10.

augurio de la fecundidad, que se esperaba del matrimonio. Lo mismo afirmaba Pierio Valeriano de la unión del fuego y del agua. Bajo el arco central se hallaba el carro de Neptuno con Himeneo en lo alto llevando un escudo con los retratos de los esposos reales, y en la parte inferior Vulcano y Neptuno gobernando el carro tirado por hipocampos.[53]

El Milanesado

Desde el reinado de Carlos V hasta el año 1713 con la Guerra de Sucesión el ducado de Milán, que estaba dirigido por un gobernador, jugó un importante papel en la política italiana y europea de la Monarquía española. La batalla de Pavía en el año 1525 es el momento en el que el Milanesado pasa a ser controlado por la monarquía española y los reyes españoles se convierten en Duques de Milán. La importancia que adquiere esta región para la Monarquía española origina las visitas de insignes representantes, que son recibidos con gran fastuosidad mediante la organización de entradas triunfales y la publicación de libros de relaciones ilustrados con magníficas estampas. Los dos ejemplos más importantes corresponden a las visitas, que dos princesas de la Casa de Austria realizaron a la ciudad de Milán camino de España para casarse con dos monarcas españoles: Felipe III y Felipe IV. Son dos

Fig. 6. Entrada en Milán de Mariana de Austria, 1649, Arco de triunfo. Biblioteca Nacional de Madrid

53. La Placa, Pietro, *op. cit.*, pp. 11-79.

entradas realizadas en un lapso de tiempo de cincuenta y un años y, a pesar del tiempo transcurrido, hay muchas semejanzas entre ambas. No cabe duda de que el recuerdo de la primera entrada triunfal se conservó en la memoria de los milaneses y volvió a reutilizarse en la segunda.

El precedente y posible modelo de ambas entradas fue la que realizó Carlos V en el año 1541.[54] El emperador venía de la dieta de Ratisbona y se dirigía a Génova para embarcarse hacia la desastrosa campaña de Argel. En el trayecto de ambas ciudades fue recibido triunfalmente en Milán con cuatro arcos de triunfo diseñados por Giulio Romano, en los que aparecen figuras mitológicas, virtudes, héroes romanos, así como los emblemas imperiales. Especialmente interesante es el cuarto arco, en el que Carlos V aparece victorioso mediante una imagen colosal subida a un caballo, que aplasta con sus patas delanteras a sus enemigos representados por tres figuras: un indio, un africano y un turco.[55]

Siete años más tarde hizo su solemne entrada en Milán el príncipe Felipe, que procedía de Génova y se dirigía a Bruselas. El 20 de diciembre de 1548 entró el Príncipe en Milán montado en un caballo español de color castaño, y fue recibido fuera de la ciudad por el duque de Saboya, que estaba casado con Beatriz, infanta de Portugal y hermana de su madre Isabel.[56] La ciudad se adornó para el recibimiento con siete arcos de triunfo y carros triunfales, y en las casas por donde debía pasar la comitiva había paños, tapices y doseles.

El primer arco, colocado fuera de las murallas de la ciudad y de la puerta Tasinesa estaba dedicado al príncipe, cuya vida aparecía en varios cuadros, acompañados de esculturas de las ocho ciudades más importantes del Milanesado y de los escudos de armas del gobernador de Milán, Hernando de Gonzaga, y de su mujer Isabel de Capua.

El segundo arco, colocado sobre una de las puertas de la ciudad, estaba dedicado al gobernador y a su mujer, cuyos escudos de armas aparecían entre los hermes utilizados como soportes. Delante del templo de San Lorenzo había dos pequeños arcos de triunfo, que tenían en lo alto las columnas de Hércules con el Plus Ultra y el águila imperial

El quinto arco, situado en el acceso a la plaza, estaba consagrado al emperador, cuya imagen aparecía junto a la de Maximiliano, la del príncipe Felipe y la de Alberto, emperador de los romanos. Aludía a la continuidad del imperio de los Austrias. El arco estaba coronado con el águila imperial y dos imágenes desnudas de la Fama con trompetas y palmas.

Delante de la puerta principal de la iglesia había otro arco triunfal de contenido principalmente religioso. Sobre el arquitrabe se hallaban las estatuas de David con la cabeza de Goliat y Judit con la cabeza de Holofernes. Encima de ellas había varias historias: Josué deteniendo al sol, Nabucodonosor y Senaquerib. Sobre la cornisa del frontispicio había un

54. Checa Cremades, Fernando, «La entrada de Carlos V en Milán el año 1541», en *Goya*, 151, Madrid, 1979, pp. 24-31.
55. L'Albicante, Giovanni Alberto, *Trattato del intrar in Milano di Carlo V C. sempre Aug. con le propie figura de li archi*, Milano, 1541.
56. Calvete De La Estrella, Juan Cristóbal, *El felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelipe*, Anvers, Casa de Martín Nucio, 1552. Reedición de Madrid, Turner Libros, 2001, pp. 58, 61, 65.

Hércules a quien Atlas coloca el mundo sobre sus espaldas. En lo alto había un águila imperial y en las esquinas la Fama.

La puerta de entrada al palacio estaba adornada con un arco triunfal de orden jónico, sobre cuyos capiteles había cuatro pedestales, en los que estaban representadas las virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. En la zona central del arco se hallaban la Victoria y la Paz, que sostenían la corona real y entre las columnas las estatuas de Mercurio y Palas. En lo alto las armas del gobernador y su esposa y encima dos cuadros con la llegada del príncipe a Génova y a Milán. En la fachada del arco que miraba al patio del palacio aparecían Venus y Baco con Sileno, y en la parte superior el Emperador con el príncipe arrodillado ante él.

Fig. 7. Entrada en Palermo de Carlos de Borbón, 1735. Biblioteca Nacional de Madrid

Pasado el patio junto a la escalera había dos Hermes con la estatua del Emperador armado, la espada en la mano derecha y en la izquierda el cetro.

La entrada de Margarita de Austria tuvo lugar en el año 1598, cuando la princesa pasó por Milán camino de España para casarse con el entonces príncipe Felipe.[57] Venía acompañado de su hermano el archiduque Alberto, que se iba a casar con Isabel Clara Eugenia, hermana de Felipe. Ambos matrimonios se celebraron por poderes en Ferrara ante el papa Clemente VIII y con posterioridad en España. Para la entrada se construyeron cinco arcos triunfales dedicados cada uno de ellos a los esposos y al organizador del evento, el gobernador de Milán. El primero de los arcos, dedicado a Margarita, se hallaba delante de la puerta de la muralla y era de orden dórico, como en las puertas de las murallas de la Antigüedad, y estaba coronado por esculturas de los cuatro continentes. El segundo arco, dedicado a Felipe, se hallaba en el interior de la muralla y estaba adornado con cuatro figuras de Hermes, que,

57. CHECA CREMADES, FERNANDO y DÍEZ DEL CORRAL, ROSARIO, «Arquitectura, iconología y simbolismo político: la entrada de Margarita de Austria, mujer de Felipe III, en Milán el año 1598», en SCHNAPPER, A. (Dir.), *La scenografia barocca. Congresso Internazionale di Storia dell'arte*, 5, Bolonia, Clueb, 1982, pp. 73-83.

como señala Vitrubio, simbolizaban a los pueblos sometidos: indus, scyta, saracenus y belga. El tercer arco, dedicado a Alberto, se hallaba al principio del Corso junto al puente, era de orden corintio y estaba adornado con símbolos imperiales. El cuarto, consagrado al Gobernador de Milán, el Condestable de Castillo, se hallaba en la entrada de la Piazza y era de orden compuesto, que significaba las virtudes que adornaban al gobernador. Estaba ornado con trofeos militares. Y el quinto, erigido junto a la fachada de la catedral, era de orden corintio, utilizado en la Antigüedad para los templos consagrados a divinidades femeninas, por lo que estaba también dedicado a la princesa Margarita.

Los arcos estaban además adornados con estatuas y jeroglíficos alusivos a temas matrimoniales, a la Casa de Austria y a las virtudes del Príncipe. El quinto arco, dedicado a Margarita, presentaba esculturas de virtudes y emblemas matrimoniales: el lirio y la rosa unidos por una corona real con el mote *unus odor spirat*, un barco con las velas plegadas y el ancla echada con el mote *anchora iacta mihi*, dos antorchas unidas por una corona con el mote *ardent amore mutu*, y una perla dentro de una ostra abierta con el mote *de coelo cibus et candor*. Las virtudes, representadas por esculturas inspiradas en el libro de Ripa, simbolizaban el Honor, la Virtud, la Providencia, la Seguridad, la Piedad, la Mansedumbre, la Fe, la Justicia, la Liberalidad y la Paz.

Como culminación de todo el recorrido triunfal, en el interior de la catedral, se representaron las estatuas de Margarita y Felipe, así como las de sus antepasados Rodolfo I y Felipe II.

El 30 de mayo del año 1649 se realizó la entrada en Milán de Doña Mariana de Austria, hija del emperador Fernando III y esposa de Felipe IV, que venía camino de España, acompañada de su hermano Fernando, rey de Bohemia y Hungría.[58] Ella iba en una litera y él en un carruaje, seguidos por los nobles y el gobernador camino del palacio ducal. Las calles estaban adornadas con tapicerías y cuadros e iluminadas con antorchas. En la plaza del Duomo se prepararon fuegos artificiales, así como en la de Mercaderes, con colosos, estatuas y cuatro arcos de triunfo. Se preparó un suntuoso baldaquino en tela de plata sostenido por diez astas, bajo el cual entraron en el interior del Duomo.

La entrada triunfal se organizó el 17 de junio. Las calles por donde transcurrió el recorrido estaban adornadas con cuadros y tapices, así como con estatuas y cuatro arcos de triunfo consagrados a la reina Mariana de Austria, a Fernando IV de Austria, rey de Hungría y Bohemia, a Felipe IV de España, y al emperador Fernando III, padre de la reina. Los arcos estaban adornados con inscripciones, esculturas, empresas y cuadros con historias, alusivas a la grandeza de la Casa de Austria, que se relacionaba con personajes famosos de imperios de la Antigüedad.

El primero de los arcos, ubicado fuera de la Puerta Romana en un amplio espacio cuadrado, estaba consagrado a la reina y adornado con empresas, jeroglíficos, inscripciones,

58. Cotta, Giacomo, *La pompa della solemne entrata fatta della serenísima Maria Anna Austriaca... nella cittá di Milano*, Milano, Per G. B. e G. C. fratelli Malatesta, 1651.

cuadros y empresas relativas a la paz y a la esperanza que traía el matrimonio de los príncipes. El arco estaba coronado con cinco estatuas, que representaban a Himeneo, la Religión, la Prudencia, la Gracia y la Beneficencia.

El segundo arco se hallaba en la Rocchetta de Puerta Romana y estaba dedicado a Fernando IV de Austria, rey de Hungría y Bohemia. Estaba adornado con empresas, imágenes de virtudes y cinco lienzos pintados al óleo con historias. El más grande, colocado sobre el frontispicio de la puerta, representaba a Constantino navegando con la armada al Concilio de Nicea.

En el Corso de Puerta Romana se hallaba el tercer arco dedicado a Felipe IV. Estaba adornado con las armas reales y varias empresas. Sobre la cornisa del frontispicio se podía ver el águila imperial rodeada de los cuatro continentes, que llevaban sus atributos: América con una pantera, Europa con el águila y una cornucopia, Asia con el camello y África con el elefante.

El cuarto arco se hallaba en la embocadura de la plaza del Duomo y estaba consagrado al emperador Fernando III, padre de la reina. Seis esculturas representaban en el primer cuerpo los cuatro reinos de la Antigüedad –Asiria, Persia, Grecia y Roma– y dos emperadores

Fig. 8. Portada del libro de la boda de Felipe V con Isabel de Farnesio en Parma, 1714,
Retrato simbólico de Felipe V, Palacio Real de Madrid

austriacos, Rodolfo y Fernando II. Sobre el segundo cuerpo diez esculturas representaban a otros tantos emperadores austriacos con el mote *Plus Ultra* y un Mercurio volando en el centro. Había también escenas históricas y empresas.

Desde este lugar la comitiva se dirigió a la plaza del Duomo, cuya fachada estaba adornada con una arquitectura efímera de madera con esculturas de santos, reyes y emperadores austriacos, que habían alcanzado la santidad.

Con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero en el año 1658, celebrado también con gran alegría en otras ciudades italianas, en la plaza del Duomo de Milán, se construyeron espectáculos pirotécnicos, entre los que destacó la erección por el arquitecto Carlo Buzzi de una montaña de veintiocho metros de altura, que representaba el monte Parnaso con las nueve musas y el caballo Pegaso.[59]

El ducado de Parma

El ducado de Parma, relacionado con la Corona española desde la época de Carlos V, fue gobernado entre 1731 y 1738 por Carlos de Borbón. Uno de los acontecimientos más importantes organizado en la ciudad y relacionado con la Corona española fue la boda por poderes entre Felipe V e Isabel de Farnesio, celebrada en el Duomo el 15 de agosto del año 1714. Con este motivo se editó un libro, del que se conservan varios ejemplares, en el que se relatan con gran minuciosidad todos los actos celebrados en Parma y el viaje a Génova para embarcar rumbo a Barcelona. Además del texto, el libro tiene una portada ilustrada, donde aparece un retrato simbólico de Felipe V junto a Isabel de Farnesio, y cinco estampas, en las que se describen la entrada triunfal, la ceremonia de la boda y la decoración del Duomo.[60]

La portada representa la escena de Felipe V recibiendo el retrato de Isabel de Farnesio, sobre un fondo marino. Aparece como militar y guerrero, ya que lleva armadura, la bengala de general y la banda azul de la orden de Saint Esprit «se inspira en la escultura de Carlos II, que se encuentra en la piazza Monteoliveto de Nápoles». Enfrente dos figuras sostienen el retrato de Isabel de Farnesio, el Amor perenne y la Virtud. A los lados del monarca hay tres mujeres, que representan al ducado de Parma, la Virtud de la Justicia y la imagen de la Navegación. Sobre un alto pedestal se encuentra la escultura de un militar romano, Alejandro Farnesio. Y en el suelo hay un niño, que lleva en sus manos una liebre y una rama de olivo, símbolos del matrimonio. Por último en primer término hay un anciano tendido con un barril, del que sale un chorro de agua, que representa al río Parma, afluente del Po, que fertiliza las tierras del ducado de Parma.[61]

59. Bertarelli y Monti, *Tre secoli di vita milanese nei documenti iconografici, 1630-1875,* Milano, 1986, p. 64.
60. *Ragguaglio delle nozze delle maesta di Filippo Quinto e di Elisabetta Farnese... solennemente celebrata in Parma l'anno 1714...* In Parma, nella stamperia di S.A.S., 1717.
61. Morales Folguera, José Miguel, *La nueva imagen de la Monarquía española. La boda de Felipe V con Isabel de Farnesio en la Catedral de Parma, 1714* (en prensa).

La ceremonia de la primera piedra en España: símbolo y memoria[1]

Luis Arciniega García
Universitat de València

En arquitectura existe una asociación entre el acto de fundar y el efecto de cimentar (también dicho fundar). Del latín *fundatio*: en italiano *fondazione*; en francés *fondation*; en español fundación; en inglés *foundation*. Y en esa asociación se producía un acto simbólico de gran importancia: incluir en el *fundamentum* (es decir, en el cimiento de la fábrica bajo tierra y sobre el que debía erigirse la estructura) una piedra que pudiera combinar varios objetivos, pero que principalmente perseguía, por un lado, garantizar el desarrollo gozoso de la obra con la aquiescencia divina y, por otro, el recuerdo de los acontecimientos.

Se trataban de importantes ceremonias de las que ha llegado escasa representación gráfica, lo que probablemente justifique el escaso interés que han suscitado. La iconografía de la construcción, generosa en muchos matices, se muestra timorata en estos; en realidad los esquiva. Las imágenes recogen las operaciones que preceden a la obra, como la elección del lugar o la delimitación del espacio, principalmente para justificar fundaciones que tienen su origen en sueños, visiones o acontecimientos milagrosos, y con frecuencia se hacen eco de un estado avanzado de la fábrica que muestra la construcción en curso con su complejidad de facetas, organización, retos de elevación de pesos, etc. De las representaciones que conceden especial importancia a la construcción se excluye el momento de la primera piedra, pro-

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D «Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado» (HAR 2009-13209), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, hoy Ministerio de Economía y Competitividad.

bablemente por resultar un escenario anodino, así como el de la consagración por estar ya finalizadas las labores. Sin embargo, a través de los libros de liturgia y en particular en los pontificales romanos, que contienen frecuentemente iluminaciones y xilografías, podemos desentrañar la trascendencia de estas ceremonias que comienzan a despertar un creciente interés, aunque muy concentrado en el ámbito medieval centroeuropeo.[2]

Los orígenes de la ceremonia de colocación de la primera piedra

Cabe presuponer que desde tiempos remotos se significara el inicio de las edificaciones más relevantes con ceremonias. Probablemente, su origen se remonta a creencias ancestrales, y de pervivencia alquimista, que defendían la formación de las piedras en el calor interno de la tierra, o/y cultos animistas que asociaban el proceso constructivo con el de la germinación. El arquitecto y tratadista véneto Vincenzo Scamozzi, a comienzos del siglo XVII y siguiendo a muchos autores griegos y romanos como Tito Livio, Mestrio Plutarco, Pausanias, Estrabón, Publio Valerio Máximo, etc., constató la importancia que en los pueblos antiguos adquirió el inicio de una obra, rodeada de solemnidad y ceremonias; de este modo, para elegir el día propicio atendían a los augurios a través de la observación del cielo o del vuelo de las aves, y para asegurar la elección realizaban ofrendas votivas y sacrificios. Por tanto, estos actos tenían un carácter propiciatorio, pero como señaló Scamozzi también servían para magnificencia del Príncipe y disfrute del pueblo.[3] El citado arquitecto mostró cómo en sus días esta tradición estaba muy presente en el inicio de toda construcción, religiosa o civil, pero siempre bajo los principios del cristianismo, que exigían se iniciase alejada de vanidad y superstición, y por la que subrayó cómo la ceremonia de la colocación de la primera piedra era un acto solemne que movía a una devoción que permitiera acabar la obra, iniciada a gloria de Dios si era religiosa, y de la que quedase memoria en el tiempo.

Ciertamente, la religión cristiana adoptó la tradición antigua de significación en el inicio de un edificio religioso a través de la liturgia, que como unión de ritos y palabras de alto contenido alegórico se erige en elemento esencial para instruir en la esencia de la Fe. Además, el rito, en su constante repetición, se convierte en una vía eficaz para transmitir la memoria

2. Benz, Karl Josef, «*Ecclesiae* pura simplicitas. Zur Geschichte und Deutung des Ritus der Grundsteinlegung im Hohen Mittelalter», *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte,* 1980, 32, pp. 9-25. Untermann, Matthias, «Primus lapis in fundamentum deponitur. Kunsthistorische Überlegungen zur Funktion der Grundsteinlegung im Mittelalter», *Cistercienser. Brandenburgische Zeitschrift rund um das cisterciensische Erbe,* 2003, 6, pp. 5-18. Dominique Iogna-Prat, *La maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v.800-v.1200).* Editions du Seuil, 2006, pp. 539-574. Adámková, Iva, «Qualche considerazione sulla posa delle pietre nelle fondamenta degli edifici sacrali nel Medioevo», *Listy Filologické.* 131, 2008, 1-2, pp. 29-44. Delbeke, Maarten y Schraven, Minou (eds.), *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe,* Leiden, Brill, 2012.
3. Scamozzi, Vincenzo, *L'Idea dell'Architettura Universale,* Venecia, 1615, libro VIII, capítulo II, pp. 277-279.

social,[4] e incluso recuperarla. Las ceremonias que marcaban el inicio y fin en la construcción de un edificio religioso o piadoso eran realmente extraordinarias. Numerosas generaciones de un pueblo e incluso de una ciudad podían sucederse sin asistir a alguno de estos actos, pues no se repetían en el año litúrgico. Este carácter singular unido a que una iglesia era la estructura principal y cohesiva de la sociedad medieval y moderna convertía el acto en algo especialmente relevante, si bien escasamente fijado en sus inicios, aunque su comprensión se transmitía a través de *ordos* (directivas litúrgicas) que avanzada la Edad Media extendieron los liturgistas y que se incorporaron a los manuales de ceremonias, fórmulas y ritos de las celebraciones reservadas al obispo (pontífice): los pontificales.

Aunque hemos hablado de una continuidad de tradiciones en el inicio de un edificio entre la Antigüedad y el cristianismo, lo cierto es que ésta tuvo que producirse sobre todo en el ámbito civil, que podía moverse con mayor libertad a las necesidades, y con un marcado carácter social. En el ámbito religioso la configuración del ritual se creó tras siglos de desarrollo que culminaron principalmente en el siglo XIII y se extendieron a través de la imprenta a partir del siglo XV. De hecho, si bien el orden lógico de las ceremonias para un edificio es primera piedra y consagración, lo cierto es que fue la segunda la que se desarrolló con anterioridad y nutrió en gran medida los contenidos de la primera.[5] El motivo es fácilmente comprensible por la historia del cristianismo. En sus primeros siglos de existencia adaptó el culto a edificios preexistentes que requerían de una consagración como elemento de identidad.[6] Solo con el reconocimiento y, sobre todo, con su vinculación al poder del Imperio romano desde tiempos de Constantino se dieron las condiciones que permitiesen la consagración de edificios bajo un ceremonial público y solemne, así como la construcción de otros para los que, con el tiempo, se desarrolló la ceremonia de la colocación de la primera piedra, que permitía bendecir una obra que debía esperar la consagración durante décadas e incluso siglos, por lo que en cierto modo prefiguraba el acto. Como hemos señalado, esta ceremonia tenía numerosos precedentes de significación, y que el ámbito civil de mayor ambición también pudo mantener con gran libertad y subrayando la dimensión representativa. Creo que un análisis más detenido sobre la transferencia entre estos ámbitos es fundamental para entender la evolución de la misma ceremonia, puesto que el acto religioso recogió la tradición antigua propiciatoria de la construcción, y su codificación medieval reforzó la sacralización del acto civil.

El calendario litúrgico conmemora el 9 de noviembre la solemne consagración que en dicho día del año 324 el papa Silvestre I realizó de la primera basílica patriarcal: San Salvador o de Letrán, que fue la primera iglesia monumental de la cristiandad y sede del Papa hasta el siglo XIV. Su consagración se festejó como un acontecimiento relevante para el catolicismo, puesto que conectaba los orígenes del cristianismo con el Papa, el sucesor de San Pedro en

4. CONNERTON, P., *How Societies Remember,* Cambridge, 1989.
5. BENZ, KARL JOSEF, *op. cit.*, 1980, pp. 24-25.
6. WHITE, MICHAEL, *Building God's House in the Roman World: Architectural Adaptation among Pagans, Jews and Christians,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990.

Fig. 1. Primera piedra de El Escorial, colocada en 1563 y hallada en 1971,
Archivo de las Oficinas de la Delegación del Escorial

Roma. Además, para cada edificio religioso se estableció un ritual de consagración, inspirado en la Biblia y en las interpretaciones de los teólogos. El apoyo de Constantino al cristianismo permitió una dimensión pública, que se manifestó en la consagración de edificios y la construcción de otros. Las festividades guiadas por los obispos y con la concurrencia de multitudes son descritas por Eusebio de Cesarea en su Historia Eclesiástica. El rito se irá formando, con especificidades locales: Roma, Galia, Bizancio, Hispania..., y permeables. Por ejemplo, la placa de marfil que probablemente sirvió en un relicario, realizada en Bizancio en el siglo V y hoy custodiada en la catedral de Trier (Alemania), muestra una ceremonia de la corte bizantina relacionada con la llegada de una reliquia[7] ante una iglesia en construcción, pero en las labores de finalización, mientas personas agitan incensarios, por lo que se ha asociado al rito de la consagración de una iglesia. En el papado de Gregorio Magno (590-604), quien estuvo en Constantinopla, se introduce el uso de reliquias en el acto de consagración. La procesión y depósito de las mismas se convirtió en uno de los más importantes y solemnes actos en los ritos de dedicación de iglesias y altares.[8] En este tiempo se constata la celebración de una misa por el obispo, la aspersión de agua bendita para exorcizar y el uso de *brandea* en

7. Holum, Kenneth G. y Vikan, Gary, «The Trier Ivory, «Adventus» Ceremonial, and the Relics of St. Stephen», *Dumbarton Oaks Papers,* 33, 1979, pp. 115-133. Placa de marfil, 13cm/26cm. Procedente de colección privada se incorporó en el siglo XIX al tesoro de la catedral de Trier (Alemania).
8. Andrieu, Michel, *Les Ordines Romani du Haut Moyen-Âge,* Louvain, Spiciligium Sacrum Lovaniense, 1931, vol. I, pp. 311-413; en concreto, pp. 361-368 y 373-384.

el altar; aspecto este último de mayor importancia incluso en el rito galicano que en el romano. Ambos ritos convivieron hasta que en la reforma carolingia del siglo IX se impuso el romano, pero sincretizado y en un complejo ceremonial entendido como un bautismo del lugar que alberga la asamblea o comunidad cristiana.

El rito se establece en el *Ordo ad benedicandam ecclesiam* y comprende 150 acciones, cada una con su significado, que suponen la toma de posesión del lugar purificado en nombre de Cristo. Se purificaba el pavimento mediante la aspersión de agua bendita que trazaba una cruz (desde el altar hasta la puerta, y el transepto); en el pavimento, con arena y/o ceniza se trazaba una cruz de san Andrés que unía los cuatro ángulos del edificio, y el obispo con su báculo dibujaba los alfabetos griego (de la alfa a la omega) y latino (de la A a la Z); en los muros se dibujaban o inscribían cruces y se arrojaba agua bendita en doce puntos, atendiendo las palabras del Apocalipsis de san Juan, que decía que las murallas descansaban sobre doce piedras que llevaban los nombres de los apóstoles; en el altar con agua y óleo se dibujan cinco cruces (centro y esquinas); y constantemente se recordaba la unción de la piedra por Jacob y sus palabras indicando que aquella era la casa de Dios y la puerta del cielo (Gn 28, 17-22).[9]

La ceremonia de la primera piedra surge de la misma tradición que la de la consagración, y su desarrollo se justifica en el aumento de la actividad edilicia que supondrá un cambio en la concepción del tiempo en el uso de un espacio sagrado, pues se hará frecuente su construcción durante décadas e incluso siglos; por ejemplo, la catedral de Segovia fue comenzada el 8 de junio de 1525 y consagrada el 16 de julio de 1768. El rito de la primera piedra atiende ese lapso, prefigura la consagración y significa el lugar como destinado a lo sagrado. Las ceremonias de la primera piedra y la consagración compartían muchos de los elementos que caracterizaban el ritual y su objetivo. Este último era purificar el lugar y mantener alejado al diablo, así como crear un espacio para atender las peticiones, en el caso de la primera piedra dirigido a la misma construcción. En cuanto al ritual se exigía de manera común la presencia del obispo diocesano y la señal de la cruz, inscribir o trazar cruces, arrojar agua bendita, cantar salmos e himnos de intencionalidad alegórica...

Las celebraciones más antigua conocidas con motivo del inicio de la construcción de un edificio se producen en oriente.[10] Así, la vida de Porphyre de Gaza (m. 420) escrita hacia el 600 a partir de los textos de Marcos el Diácono muestra cómo en Gaza derribaron los tem-

9. REPSHER, BRIAN, *The rite of Church Dedication in the Early Medieval Era*, Lewiston, New York, Edwin Mellen, 1998. Según este autor, el rito enseñaba a la congregación, a través de la liturgia viva, que la *ecclesia* era la comunidad, y la mostraba unida al cuerpo de Cristo. Su obra incluye traducciones al inglés de textos litúrgicos de los siglos IX y X, como el *Ordo ad benedicandam ecclesiam* y el libro de liturgia para sacerdotes *Quid significant duodecim candelae*. También estudia el rito a partir de una amplia bibliografía: H. S. Lewis (1719), John Gage (1833), E. C. Harrington (1844), F. E. Arnold-Foster (1899), John Wordsworth (1899), Jules Baudot (1909), Pierre Puniet (1920), Ildefonso Schuster (1924), R.W. Muncey (1930), Lee Bowen (1941), Thaddeus Ziolkowski (1943), A. G. Martimort (1960, 1962, 1968), Cyrille Vogel (1960, 1966, 1986), M. S. Gros (1969), G. G. Willis (1969), Ignazio Calabuig (1980), J. D. Crichton (1980), Daniel J. Sheerin (1982), entre otros.

10. Recogidos por IOGNA-PRAT, DOMINIQUE, *op. cit.*, 2006, pp. 550-551.

plos no cristianos, incluido el principal: el Marneion. Porphyre ordenó colocar sus placas de mármol en el lugar previsto para la entrada del nuevo, dejando fuera lo profano en su nueva sacralidad; después siguió una jornada de ayuno; y al día siguiente una procesión presidida por la cruz y con los fieles portando palas y recitando el salmo 96 (95) que habla del santuario de Dios; finalmente, el arquitecto Rufin de Antioquía trazó la planta del edificio y todos colaboraron en cavar los cimientos y colocar las primeras piedras. Más tarde, el relato de la construcción de Santa Sofía, cuya primera versión es de la segunda mitad del siglo IX y su adaptación latina de mediados del XI, muestra a Justiniano delimitando el lugar, cogiendo con sus manos la mezcla de cal y teja rota, que alabando a Dios lanza a los cimientos, y visitando constantemente la obra.

En occidente la referencia más antigua corresponde a la inscripción que el obispo Rusticus de Narbona (427-h. 461) mandó colocar en el dintel de la catedral de Narbona con motivo de la consagración tras su reconstrucción entre 441 y 445. En ella se señala la demolición del edificio tras un incendio y la colocación de la primera piedra en la jornada trigésimo séptimo de trabajo. En la inscripción no se hace referencia al rito, y solo siglos después puede inferirse a partir del caso de Constantino en San Juan de Letrán, narrado en las vidas del papa Silvestre y del propio emperador en los siglos VI y VIII, respectivamente: cavó los cimientos y arrojó en ellos doce capazos de tierra (en referencia a los apóstoles); un ejemplo de implicación directa que será evocado como estímulo a otros fundadores y exaltación de los mismos.[11] Así, cuando el abad Suger dio comienzo el nuevo coro de la iglesia de Saint-Denis en 1140 organizó una ceremonia que mostrase la intención de realizar la obra a gloria de Dios, y la unión de poderes a este fin. En una solemne procesión con reliquias congregó al rey Luis VII y a numerosos miembros de la jerarquía de la iglesia, bajaron a los cimientos, los obispos hicieron aglutinante con agua bendita, el rey colocó una piedra y siguieron su ejemplo abades y otros fieles mientras cantaban salmos y antífonas de referencias constructivas.[12]

En los cánones apostólicos, que contienen la tradición apostólica anotada y por tanto la tradición más antigua y de mayor autoridad de la Iglesia, el canon 31 defiende el poder del obispo, a quien corresponde erigir un altar. Esta norma fue completada y desarrollada por los concilios ecuménicos y locales, así como por los Santos Padres. Desde el siglo VI de manera constante se reconoce el control del obispo.[13] Solo este podía autorizar la fundación de una iglesia, que tenía la finalidad de asegurar que dispusiera de rentas suficientes y que el

11. Benz, Karl Josef, *op. cit.*, 1980, p. 21. Iogna-Prat, Dominique, *op. cit.*, 2006, pp. 552-554. Además, constata cómo en la hagiografía se repiten revelaciones milagrosas de lugares sagrados y purificaciones de presencias diabólicas.
12. *Libellus alter de consecratione ecclesiae S. Dionysii* del abad Suger en Panofsky, Erwin (ed.), *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos,* Madrid, Cátedra, 2004 (ed. en inglés 1946, 2ª 1979), pp. 116-117.
13. A comienzos del siglo XVII Jaime Bleda expuso cómo en la edificación de los templos era costumbre muy antigua iniciarlos con una ceremonia, que él argumenta tenía su raíz en concilios aurelianenses, el sínodo de Nicea II, donde se estableció que se plantase una cruz en la parte oriental del templo, y en Justiniano Emperador. Bleda, Jaime, *Quatrocientos milagros y muchas alabanças de la Santa Cruz: con unos tratados de las cosas mas notables desta divina señal,* Valencia, Pedro Patricio Mey, 1600, pp. 564-565.

lugar era adecuado; y sólo él podía celebrar el acto de la bendición y colocación de la primera piedra, lo que garantizaba el control anterior y la máxima dignidad en la ceremonia. El obispo pronunciaba oraciones, inscribía cruces, asperjaba agua bendita. Su presencia directa o delegada era la principal exigencia, por lo que cuando faltaba era sorprendente. Así sucedió por las tensiones entre el rey asturiano Alfonso III y el obispo de la diócesis de Oviedo Hermenegildo; con motivo de la crisis del Adopcionismo el obispo no asistió a la consagración de varias de las iglesias de fundación real del momento, como lo prueban las lápidas consagratorias, ni a la de la iglesia de Santiago de Compostela, como recoge la Crónica Albendense.[14]

La *Fundatio* de un edificio religioso consistía en la aprobación por el obispo del proyecto por su viabilidad económica y por el lugar elegido, en el que debía erigirse una cruz de madera, y aunque precedía a la actividad de construcción quedó unida en la misma ceremonia de alto contenido alegórico, y cuya difusión se realizó a través de libros de liturgia para sacerdotes y obispos. Así sucede en la consagración con el *Quid significant duodecim candelae*, un texto anónimo del siglo X que incide en la significación del rito y se incluyó en el Pontifical Romano-Germánico (PRG),[15] compuesto hacia el 950 en Maguncia, así como en el irlandés *Leabhar Breac.*[16] El PRG fue llevado a Roma por los otones, donde fue simplificado a finales del siglo XI. De dicho esfuerzo parecen hacerse eco los grandes liturgistas del siguiente siglo, y especialmente quiero subrayar la contribución poco señalada de Johannis Beleth, teólogo y liturgista francés que escribió *Summa de Ecclesiaticis Officis*[17] (1162), manual del que circularon numerosas copias por Europa; por ejemplo, en España se conservan en El Escorial y la Universidad de Salamanca. Beleth expone que para construir una iglesia se debe fundar hacia el este o salida del sol, se debe preparar el terreno y el obispo (o en quien delegue) debe arrojar agua bendita y poner la señal de la cruz en la primera piedra.[18] Por primera vez se hace mención a una piedra específica que concentra la ceremonia de inicio de una iglesia. En parecidos términos se expresa Sicardus Cremonensis, obispo de Cremona desde 1185, en su *Mitrale seu de officis ecclesiasticis summa*, puesto que defiende que para que una iglesia tenga un fundamento

14. RODRÍGUEZ MUÑOZ, J., «Alfonso III y la Historia del Reino de Asturias», en GARCÍA LEAL, ALFONSO (ed.), *MC Aniversario de la muerte de Alfonso III y de la tripartición del territorio del reino de Asturias*, Oviedo, 2010, t. I, pp. 1-25.
15. CYRILLE VOGEL, REINHARD ELZE (introducción e índices), *Le Pontifical romano-germanique du dixième siècle*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1963, 3 vols.
16. *Leabhar Breac* (Royal Irish Academy Ms. 23 P 16, cat. nº 1.230). Manuscrito del siglo XI, transcrito entre 1408-1411, en el que se habla de la consagración de la iglesia. W. STOKES, «The *Lebar Brecc* Tractate on the Consecration of a church», *Miscellanea linguistica in onore de Graziadio Ascoli*, Timpanaro, Turin, 1901, 363-397. Recientemente en Ó'CARRAGÁIN, TOMÁS, *Churches in Early Medieval Ireland: Architecture, Ritual, and Memory*, New Haven, Conn., London, Yale University Press, 2010; especialmente pp. 39-45, 167-169.
17. HERBERT, DOUTEIL (ed.), *Johannis Beleth Summa de Ecclesiaticis Officis.* En Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, XLIA, Turnholti, Brespols, 1976.
18. *Qualiter ecclesia edificanda sit. Et nota, quod ecclesia sic edificanda est: Parato loco fundamenti primo episcopus debe tibi aspergere aquam benedictam et primum lapidem cruce inpresa in fundamento ponere vel sacerdos, issu tamen episcopi, si episcopus non posser adesse, et debet fundari versus orientem, silicet versus ortum solis equinoctialem, non contra solstitium estivale, ut quidam volunt vel faciunt.*

seguro el obispo (o en quien delegue) deberá arrojar agua bendita para alejar los demonios, y deberá poner la piedra con una cruz en los cantos, y celebrar misa,[19] y con detalle establece las referencias procedentes de la Biblia y Evangelios que refuerzan el carácter alegórico y simbólico de la piedra que constituyen la base de la ceremonia. Inscripciones y crónicas corroboran el protagonismo que alcanza en el siglo XII la colocación de una primera piedra, a diferencia de la tradición de arrojar varias como hemos visto incluso se hizo en Saint-Denis en 1140.[20] Las aportaciones de los liturgistas volvieron a usarse desde Roma, especialmente en la primera mitad del siglo XIII con Inocencio III (1198-1216) e Inocencio IV (1243-1254), pues con claras intenciones de unificación bajo la primacía romana se creó el llamado pontifical de la Curia romana, que contribuyó a generalizar los usos de la misma en todo occidente.[21] A mediados del siglo XIII también se desarrollaron los de las órdenes mendicantes, como el *Prototipo de la Liturgia de los Dominicos*, aprobado por su capítulo general en 1256 y confirmado por el Papa en 1267.[22]

En la segunda mitad del siglo X y durante el XI se desarrolla la ceremonia de bendición de una iglesia, en la que a partir de mediados del siglo XII adquiere protagonismo el depósito de una primera piedra. La ceremonia se hará más compleja, incluyendo fórmulas de la consagración y, fuera de lo estipulado litúrgicamente, incluyendo la presencia de las autoridades laicas. Creo que en esta evolución pudo tener una especial relevancia la extensión de movimientos heterodoxos y heréticos de amplia extensión en Francia, como los cátaros y los valdenses, así como el mismo proceso de conquista militar frente a los musulmanes en la Península Ibérica e islas Baleares y sobre importantes comunidades judías, cuyo espacio dejado requería una ineludible purificación. En este sentido, primero se otorgó gran importancia a la consagración porque al igual que en los orígenes del cristianismo se trataba de transformar lo construido; pero la bendición y colocación de la primera piedra se destacó con el aumento de la actividad edilicia sobre un terreno durante siglos considerado contaminado. De este modo, no es de extrañar que *Las Siete Partidas* del rey castellano Alfonso X el Sabio, texto compilatorio del siglo XIII, expusiera la necesidad de invocar a Dios y pedir su gracia al inicio de toda construcción, así como la autoridad del obispo en este asunto,[23] tal y como señalaban

19. *Sicardi Cremonensis episcopi Mitrale seu de officis ecclesiasticis summa*, en MIGNE, J. P., *Patrologiae,* Paris, 1855, t. CCXIII, pp. 13-433. En el l. I, cap. II. De fundatione Ecclesia señala: *Bene fundata est domus Domini supra firmam petram. Supra petram enim fundatur Ecclesia in hunc modum. Praeparatum locum fundamenti aqua benedicta pontifex ad abigendas daemonum phantasias, vel sacerdos, si episcopus adesse non possit, aspergat, et lapidem cruce impressa in fundamento ponat decantans psalmos*: (...) *Haec dicens et agens, episcopus convertat se ad orientem, id est ortum solis aequinoctialem* (...), *exinde mensam erigat, et missam celebret.*
20. UNTERMANN, MATTHIAS, *op. cit.*, 2003.
21. ANDRIEU, MICHEL, *Le Pontifical romain au Moyen-Âge*, ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1938-1941; vols. IV, en concreto el t. II: Le Pontifical de la Curie romaine au XIIIe siècle. Una edición bilingüe latín-francés en GOULLET, MONIQUE, LOBRICHON, GUY, PALAZZO, ERIC (traducción e introducción): *Le Pontifical de la curie romaine au XIIIe siècle,* Paris, Le Cerf, 2004.
22. VAN DIJK, STEPHAN J. P. (O.F.M.), HAZELDEN WALKER, JOHN, *The Origins of the Modern Roman Liturgy: The Liturgy of the Papal Court and the Franciscan Order in the 13th Century,* London, Newman Press, 1960.

los libros de liturgia. De hecho, al tratar la manera en que debía ser hecha una iglesia establece, siguiendo la ley antigua, que su construcción y mudanza fuera autorizada por el obispo (aunque en caso de necesidad podía delegar), quien debía ir al lugar, y ante muchos hombres debía retirarse la maleza del espacio que se reservaría al altar, rogar a Dios con las oraciones establecidas para esto, asentar la primera piedra, poner sobre ella una Cruz, y ante todos decir que otorgaba el lugar a la iglesia.

Un paso decisivo en la extensión de todo este proceso se dio con Guillaume Durantis (Guillermo Durando), que trabajó como jurista en la corte papal y conoció el pontifical de la Curia romana, fue obispo de Mende en Gévaudan desde 1285 y confeccionó el *Rationale divinorum officiorum* (h. 1295), la compilación de liturgia más importante de la Edad Media que aborda el origen y el sentido simbólico del ritual cristiano. De esta obra se conservan más de 200 manuscritos medievales, con traducciones al francés y alemán, y más de cien ediciones impresas (desde la primera de Maguncia 1459 hasta mediados del siglo XIX).[24] En España se editó en Granada por Juan Valera de Salamanca en 1504, costeada bajo el auspicio de Hernando de Talavera en el proceso de evangelización de la población musulmana, y con el mismo objetivo en tierras valencianas el patriarca Ribera usó la edición de Roma de 1477. En cuanto a las directrices para fundar sobre fundamento seguro seguía prácticamente a Beleth y a Sicardus Cremonensis: el obispo debía rociar con agua bendita para ahuyentar los demonios y poner la primera piedra con cruz grabada.[25]

La primera piedra en la Edad Moderna y la socialización de la ceremonia

La ceremonia, configurada tras siglos de evolución, quedó, como muchas otras, fijada y universalizada a través de la imprenta con la publicación de los pontificales romanos, primero el de Inocencio VIII en 1485, y que dio lugar a numerosas ediciones romanas, lionesas, venecianas, parisinas, alemanas...; y después sus revisiones en tiempos de Gregorio XIII (1572-1585), Clemente VIII (1592-1605), Urbano VIII (1623-1644), Inocencio X (1644-1655),

23. ALFONSO X EL SABIO, *Siete Partidas*, Sevilla, 1491. Destacamos la partida I, título X, leyes I y II.
24. El prólogo y libro primero fueron traducidos al inglés en *The Symbolism of Churches and Church Ornaments: a Translation of the First Book of the Rationale Divinorum Officiorum, written by William Durandus*. Introducción y notas de MASON NEALE, JOHN y WEBB, BENJAMIN, Leeds, T. W. Green, 1843. Una edición de la obra en su totalidad en ANDRIEU, MICHEL, *op. cit.*, 1938-1941; en concreto el t. III. También en DURAND, WILLIAM, *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum*, Edición de DAVRIL O.S.B., ANSELME y THIBODEAU, TIMOTHY M., en Corpus Christianorum CXL, CXL-A y B. Turnhout, Brespols, 1995-2000. Véanse los estudios de ALBARIC, MICHAEL, «Les Éditions imprimées du Rationale divinorum officiorum de Guilleume Durand de Mende», y GUYOT, BERTRAND, «Essai de classement des editions du Rationale», en GY, PIERRE-MARIE (O.P.), *Guillaume Durand, Évêque de Mende (v. 1230-1296); Canoniste, liturgiste et homme politique*, París, CNRS, 1992; pp. 183-200 y 201-205, respectivamente.
25. *Est autem ecclesia sic edificanda: parato namque fundamenti loco iuxta illud: «Bene fundata est domus Domini super firmam petram», debet episcopus uel sacerdos de eius licentia, ibi aquam aspergere benedictam ad abigendas inde demonum fantasias, et primarium lapidem, cui impressa sit crux, in fundamento ponere.*

Benedicto XIII (1724-1730), Benedicto XIV (1740-1758) y León XIII (1878-1903). En definitiva, el obispo debía autorizar toda nueva fundación, y asegurarse de que tuviera rentas suficientes. En la ceremonia debía ponerse una cruz de madera en el lugar donde iría el altar, y el obispo vestido de pontifical debía celebrar ceremonia aspergiendo agua bendita, colocando la primera piedra *quadratus et angularis,* y recitando antífonas, salmos y oraciones de claro contenido exorcizador y apotropaico, como mostraba la bendición del agua bendita que se asperja por cruz, piedra y cimientos; así como el contenido de oraciones, salmos y antífonas de referencias constructivas, bendicionales y apotropaicas, la primera de las cuales ya hace mención a la protección frente al Ángel exterminador.

En el epígrafe anterior hemos visto la evolución medieval de la ceremonia desde un ámbito estrictamente religioso y marcado por la liturgia, es decir, limitado a la construcción de iglesias, pero queda por definir el papel de estos actos en las obras civiles más importantes. En estas también se perseguía la protección divina, y a buen seguro mantuvieron las costumbres ancestrales con mayor libertad, pero también incorporaron parte de lo establecido en el rito religioso en aras de mayor legitimidad y pompa representativa. Creo que una buena muestra de esta confluencia, y consiguientemente de las intenciones que confluían en este rito, antes de la imprenta son las palabras del polifacético artista italiano Antonio di Pietro Averlino, que se hacía llamar Filarete (amante de la virtud), en su *Trattato di Architettura* (Mss. 1460-1464),[26] un texto biográfico y reflexivo sobre la práctica arquitectónica. En él cita la primera piedra del Hospital Mayor de Milán, colocada en abril de 1456 (libro XI); habla de otra en la que encerró datos de sus principales obras, como la del citado hospital, la catedral de Bérgamo y las puertas en la basílica de San Pedro en Roma; y se detiene en la que debía iniciar su proyectada y utópica ciudad de Sforzinda el 15 de abril de 1460 (libro IV) y la del hospital de dicha ciudad (libro XI). La de Sforzinda es la que presenta mayor riqueza de matices, pues se unen aspectos eclesiásticos de fundación y consagración, con prácticas mágicas y augurales paganas, e imágenes y mitos cosmogónicos.[27] Así, antes de cualquier otra exigencia material establece que la ciudad debía erigirse en alabanza y honor de Dios, a fin que la defienda y ayude a mantenerla mucho tiempo, por ello el obispo bendeciría la piedra y el lugar, que se colocaría el día señalado por criterios astrológicos. A la solemne ceremonia acompañada de música y cantos asistiría la muchedumbre, incluidos maestros y oficiales que contribuirían a la construcción, así como nobles, y la protagonizaría el obispo, el fundador con sus hijos y el arquitecto. En la piedra se grabaría el año, así como los nombres del Papa, fundador y arquitecto. Además, sobre ella se pondría una caja de mármol esculpida con las obras principales

26. Sobre Il Filarete y su tratado mss. 1460-1464 en Milán véase SPENCER, JOHN R. (ed.), *Filarete's Treatise on Architecture, Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino known as Filarete,* New Haven - London, Yale University Press, 1965. Traducido al español en PEDRAZA, PILAR (ed.), *Tratado de arquitectura de Antonio Averlino «Filarete»,* Vitoria, Instituto Ephialte, 1990. Traducción del *Codex Magliabechianus.*

27. HUB, BERTHOLD, «Founding and Ideal City in Filarete's *Libro Architettonico*», DELBEKE, MAARTEN y SCHRAVEN MINOU (eds.), *op. cit.*, 2012, pp. 17-58; idea señalada en p. 25, destaca la aportación de S. Sinisi de 1971. El autor hace un minucioso estudio de la ceremonia y elementos que acompañan la colocación de la primera piedra.

hechas por el arquitecto que contendría diversos objetos: unos, rituales y simbólicos propiciatorios; otros, para la posteridad, como libros de bronce con las cosas más relevantes de la época, efigies de plomo y bronce de hombres ilustres. Y alrededor de esta vasos con grano, agua, vino, leche, aceite y miel, que otorgaban simbólicamente el carácter que debía tener la ciudad y sus habitantes, pues contenido y continente estaban sometidos a un ciclo vital de vida y muerte. Con un deseo de asegurar el interés generacional en el proyecto establece que tras el obispo, el fundador y sus hijos diesen tres golpes con la azada en el suelo en recuerdo de la Santísima Trinidad; después se cavaría el hoyo; y, finalmente, señor y obispo colocarían la piedra. En definitiva, en las palabras del Filarete se mantienen intenciones espirituales y simbólicas, con clara vinculación con la ceremonia religiosa establecida en los pontificales, aunque con ceremonia sin cimientos abiertos; pero se reflejan otras sociales, como la de suscitar el apoyo ante la empresa iniciada; otras representativas, tanto del fundador como la del arquitecto; y otras conmemorativas para la posteridad, como veremos más adelante.

En España, aunque en la mayoría de las ocasiones las intenciones no se expresan de manera explícita, encontramos descripciones de ceremonias parecidas. Sirva como muestra el monasterio de San Miguel de los Reyes, a las afueras de Valencia, fundado por Fernando de Aragón, duque de Calabria y virrey de Valencia, ciudad a la que hizo traer la biblioteca de la Casa de Aragón en Nápoles desde Ferrara en 1527, incluido el tratado del artista italiano.[28] Hacia 1546 en el monasterio se celebró una misa en la iglesia de la antigua abadía cisterciense que ocuparon los jerónimos, después se inició una solemne procesión en la que participaron un obispo portando la cruz, el fundador, sus criados y secretario, los monjes y otras personas. Llegados al lugar donde estaba abierto el cimiento en un estribo del claustro, enfrente de la capilla de los reyes que debía servir de panteón dinástico familiar, el obispo bendijo la primera piedra, pequeña, cuadrada y con las armas del fundador labradas. Desde fuera este y desde los cimientos el obispo la depositaron y echaron tres piedras y tres capazos de cal en honor a la Trinidad. Sobre el citado estribo del claustro pidió el duque que se dejase memoria del siguiente modo: *A su Excelencia y a su Obispo de bulto como tenían la piedra primera ya dicha en las manos con su letrero que diga: Aquí debaxo está la primera piedra. Este día comió su Excelencia en el refitorio y dió espléndida comida al convento.*[29] La perpetuación del acto pretendía mantener la llama del entusiasmo que asegurase el difícil objetivo del fundador, que era crear un panteón real familiar en contra de los intereses del emperador y rey de Nápoles,[30] de ahí la importancia de la elección del lugar frente a la capilla de los reyes en el nuevo claustro sur. En definitiva, se aprecia la im-

28. ARCINIEGA GARCÍA, LUIS, «El legado de la Casa Real de Aragón en Nápoles. Conservación y dispersión», *XI Congreso Nacional de Historia del Arte* (CEHA), Valencia, 1998, pp. 114-121.

29. AHN Códices, 223/B; 493/B, f. 36; y 515/B, f. 36v. Relación de las obras que se hicieron en el monasterio en vida de don Fernando de Aragón, por el cronista fray Francisco de Villanueva en 1555. Fecha del acto en blanco.

30. Sobre las intenciones del fundador, opuestas a las de Carlos V y Felipe II, véase ARCINIEGA GARCÍA, LUIS, «Arquitectura a gusto de Su Majestad en los conventos de Santo Domingo y San Miguel de los Reyes (siglos XVI y XVII)», *Historia de la ciudad. II. Territorio, sociedad y patrimonio. Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia,* Valencia, CTAV, 2002, pp. 186-204.

portancia litúrgica del acto, cuyas funciones hemos descrito en el apartado anterior, aunque no sean exigibles por no tratarse de una iglesia, y son evidentes las aspiraciones conmemorativas y cohesivas ante un mismo proyecto.

Son numerosos los ejemplos que podemos citar en las mismas fechas que, al menos, nos hablan de la condición material de la piedra y del uso de algunas costumbres ancestrales: en el colegio de Santo Domingo en Orihuela se puso la primera piedra en 1553, adjuntando pergamino con el acta de la ceremonia y unas monedas de la época,[31] en la cartuja de Aula Dei, Zaragoza, el 29 de febrero de 1564 se colocó la primera piedra, cuadrada de dos palmos y con seis cruces grabadas en relieve...[32] Pero por su trascendencia y amplia difusión escrita quiero centrarme en otro monasterio de la orden jerónima: El Escorial. Aquí se celebraron dos actos: uno promovido por el arquitecto para dar inicio a la obra del edificio y otro promovido por el rey para iniciar la de la iglesia. Solo el segundo estaba sujeto a una estricta liturgia, y en el primero se destacan aspectos conmemorativos y cohesivos entre los protagonistas, pero hay una cierta coincidencia de acciones e intenciones, incluso una cierta imbricación. Fray Juan de San Gerónimo, testigo, y fray José de Sigüenza, oidor de testigos, describen la colocación de estas primeras piedras.[33] La del monasterio se puso el 23 de abril de 1563, día de san Jorge (patrón de la Corona de Aragón), en el eje del lugar que ocuparía la silla del prior en el refectorio. La piedra se dice era cuadrada (aunque más estrictamente debiera decirse escuadrada y de dimensiones rectangulares) y tenía inscripciones en sus lados: pidiendo auxilio divino para la obra, y señalando el fundador, el arquitecto y la fecha de colocación. Los cronistas jerónimos aportaron estos contenidos, variando ligeramente el orden y uso de las abreviaturas, como mostró su hallazgo en 1971.[34]

31. Gutiérrez-Cortines Corral, Cristina *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reino de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1987, p. 538.
32. Bosqued Fajardo, Jesús-Rodrigo, *La Cartuja de Aula Dei de Zaragoza (Ventanas en el cielo...)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1986.
33. de San Geronimo, Fray Juan *Memorias de fray Juan de San Geronimo, monge que fue, primero de Guisando, y despues de El Escorial, sobre varios sucesos del reinado de Felipe II, de 1562 a 1591*, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1845. Obra publicada y anotada por M. Salva y P. Sainz de Baranda. de Sigüenza, Fray José, *Tercera parte de la historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid, Imprenta Real, 1605, discurso iii, pp. 545-548. Puede compararse con la ceremonia de consagración del templo en el discurso xvii. Cabrera de Córdoba, Luis, *Felipe II, Rey de España*. Madrid, 1619, pp. 316-317.
34. Fray Juan de San Gerónimo: deus optimus maximus operi aspiciat // philippus secundus hispaniarum rex a fundamentis eregit – 1563 // joannes baptista architectus major. aprilis 23. Fray José de Sigüenza: devs o. m. operari aspiciat // filipvs ii. hispaniarvm rex, // a fvndamentis erexit. m.d.lxiii // ioan. baptista architectvs ix.kal. maii. Texto en la piedra: de·optm operi·asp // phi·ii·hys // r // (señal de la cruz) ·a·1563 m·ap.23 // io.bap.ar.f. La piedra, 1,40 metros de largo x 0,40 de alto x 0,60 de profundidad, se encontró en 1971 en la cara interior del muro de cimentación cuando se realizaban obras para las nuevas cocinas. Ramón Andrada, «Descubrimiento de la primera piedra del Monasterio de El Escorial», *Reales Sitios*, 1971, 27, pp. 73-76. Pedro Martín Gómez, «Las tres primeras piedras del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial», vv.aa. *Homenaje a Juan de Herrera*, Santander, Fundación Juan de Herrera, 1988, pp. 75-92.

Fig. 2. *Pontificale Romanum. Clementis VIII. Pont. Max. Iussus restitutum atque editum,* Roma, 1595

Significativamente, la elección del acto partió de Juan Bautista de Toledo, y no acudieron ni el rey, ni el prior que estaba enfermo, ni un obispo, que no era preceptivo por no tratarse de una iglesia. Podemos situar el acto cercano a la mentalidad de un arquitecto, como hemos visto en la cultura italiana y en la que se había formado profesionalmente Toledo. En la piedra, a la demanda de auxilio divino que siempre está presente en el sentido del acto, se añade la fecha de inicio con el nombre del fundador y del arquitecto. La ceremonia no manifiesta el estricto seguimiento litúrgico, sino una tradición que los monjes completan con devoción y emotividad, con muchas oraciones invocando el favor y gracia divina dirigidas a la Santísima Trinidad, a la Virgen, a san Lorenzo patrón del monasterio, a san Jerónimo patrón de la orden, a san Jorge por celebrarse el acto en dicho día, así como con salmos, himnos y versos competentes, como el salmo 123 *Ad te levavi oculos meus.* Por otro lado, el acto tiene un gran carácter cohesivo entre el arquitecto y la comunidad religiosa, entre el arquitecto y comunidad constructora, y entre ambas comunidades, pues se encuentran presentes muchos monjes y maestros y oficiales, entre los que se hallaría Juan de Herrera, que se declaró autor de la inscripción.[35] Así, el acto de bendición y colocación de la piedra correspondió a tres personas: el vicario del monasterio, el juez, veedor y contador de la fábrica, y el arquitecto, quien solicitó la ayuda de sus maestros de cantería y albañilería, mientras el resto con devoción y lágrimas suplicaban a Dios *fuese servido prosperar aquella fábrica y levantarla para su gloria y servicio*. Finalmente, la comunidad invitó a Juan Bautista de Toledo a comer.

Felipe II fue informado y poco tiempo después dispuso los actos para la colocación de la primera piedra de la iglesia, que se hizo con todo cuidado litúrgico. Fray Juan de san Gerónimo y fray José de Sigüenza la describieron con minuciosidad, en el caso del primero como memoria y en el del segundo como crónica que sirviera de ejemplo y guía para devolver el contenido original de este acto, que en su opinión estaba lleno de misterios que no se encontraban escritos en castellano; en este caso en referencia a los pontificales escritos en latín. Sin embargo, es fray Juan de san Gerónimo el que con mayor detalle describe toda la ceremonia, traduciendo del latín el capítulo del pontifical romano sobre la bendición y colocación de la primera piedra en una iglesia. En concreto, en El Escorial se utilizó el elaborado por Agostino Patrizzi Piccolomini para Inocencio VIII en 1485, y más específicamente entre las más de una docena de ediciones aparecidas hasta el año de la ceremonia alguna de las ediciones venecianas de 1543, 1561 o 1563 (finalizada en junio).

35. Llaguno y Amirola, Eugenio, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración... Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Juan Agustin Cean-Bermudez,* Madrid, 1829, t. II, Documentos, núm. XXII, 10. Una exposición sobre los aspectos proporcionales («mística de los números») de la primera piedra y del constante uso en esta ceremonia del número tres, signo de la Trinidad, en Martín Gómez, Pedro, *op. cit.*, 1988.

El 20 de agosto de 1563 (fiesta del patriarca San Bernardo), subieron al lugar a las tres de la tarde (según Sigüenza) y comenzó la ceremonia a las cinco (según san Gerónimo). Estaban presentes rey, prior, vicario, religiosos, obispo, arquitecto, maestros y oficiales de la fábrica, con muchos nobles y criados para colocar la piedra en la puerta de acceso a la sacristía y junto al altar de las reliquias. La lectura de las palabras de fray Juan de San Gerónimo muestran un seguimiento escrupuloso del pontifical: colocación de la cruz en el altar, acciones del obispo, antífonas, salmos y oraciones elegidas y su orden, características de la piedra... Además, para mayor empaque, dignidad y emotividad en El Escorial se dispusieron tres altares en los lugares que correspondían al altar mayor y los cruceros y que dividían en tercios la ceremonia: el del Evangelio con un crucifijo que fue del Emperador, el de la Epístola con la imagen de la Virgen y el del altar mayor con el crucifijo de madera exigido. El franciscano, confesor del rey y obispo de Cuenca, vestido de pontifical, bendijo el agua bendita y aspergió la cruz del altar y la piedra cuadrada y angular (*quadratus et angularis*), y que debía ser pequeña para poderla portar con las manos el fundador; se cantaron antífonas y salmos que encierran el misterio de lo que la piedra significa, que como especifican los cronistas Sigüenza y Cabrera de Córdoba es mostrar a Jesucristo como piedra fundamental de la Iglesia; el obispo con un cuchillo hizo en la piedra cuatro cruces por todas las esquinas o ángulos, y se apunta que el rey tocó la piedra; se volvió a cantar antífonas y salmos; y finalmente mandó asentarla a Juan Bautista de Toledo, que recibió la ayuda de Pedro de Tolosa, aparejador de cantería, y Gregorio de Robles, de albañilería, que la depositaron junto a otra mayor que tenía las mismas cruces bermejas grabadas en las cuatro partes, algo que no dispone expresamente el pontifical. El obispo caminó por los cimientos abiertos divididos en tercios echando agua bendita y leyendo oraciones, mientras los frailes bañaban con sus lágrimas los cimientos y cantaban himnos y salmos. Finalmente, el obispo dio la bendición solemne y concedió indulgencias.

A tenor de los hechos, los biógrafos de Felipe II utilizaron el propio acto como prueba de las verdaderas intenciones de tan magna obra, puesto que el rey como Salomón la hizo para la gloria de Dios y no vanidad propia. Por esta razón, a pesar de los años la acabó: «vio desmontar el sitio, abrir las zanjas, puso la primera piedra, y le vio acabado en toda su perfección con tanta suntuosidad».[36] Una idea que aparece recogida por otros cronistas y en otras grandes construcciones contrarreformistas, como el Colegio de Corpus Christi fundado en Valencia por el patriarca Ribera y arzobispo en dicha sede. Francisco Escrivà, su primer biógrafo, señaló que como a Salomón le permitió Dios construir y ver terminado el templo, pues «devio contentar en el principio la voluntad de emprenderlo», y ello a diferencia de las obras realizadas por vanidad humana, como la Torre de Babel, que «no las acaban, porque

36. DE CABRERA, ALONSO, *Sermón que predicó Alonso de Cabrera predicador de Su Magestad, a las honras de... Filipo Segundo... que hizo la villa de Madrid en Santo Domingo el Real,* Madrid, herederos de Juan Íñiguez Lequerica, 1601, p. 57.

no lo permite Dios».[37] En ambos casos, la literatura que generan desde los inicios del siglo XVII persigue vincularlos al templo de Salomón, edificado para honra de Dios y provocar con su ejemplo, y alejarlos de la vanidad humana de la torre de Babel. Obviamente las críticas de Lutero a la construcción del Vaticano habían suscitado la exégesis en los doctores de la iglesia que justificara estas acciones como gran virtud, y que debían quedar manifiestas desde los inicios, como era habitual ante Dios y que ahora además se debían justificar ante los hombres.

La ceremonia de El Escorial tuvo lugar entre las comunidades implicadas, pero sin el concurso del pueblo. Sin embargo, muchos actos celebrados en núcleos urbanos muestran cómo las actividades festivas llegaron al paroxismo. Principalmente lo podemos saber a través de aquellos ejemplos de los que nos ha quedado testimonio escrito. Estos folletos son complementarios de la información de los pontificales, pues detallan los aspectos estrictamente festivos: misas y procesiones, soldadescas, música, danzas, arquitecturas efímeras, adornos de tapicerías, jeroglíficos y poesías, luminarias y fuegos artificiales, toros..., pero al llegar al acto litúrgico se muestran extremadamente parcos, conscientes de que la reiterativa ceremonia se hallaba contenida en libros al uso.

Las fiestas alrededor de la ceremonia, como las bendiciones e indulgencias del obispo a la finalización del acto, pretendían atraer al mayor número de público para realce de la obra y devota vinculación al proyecto. Un buen ejemplo de la dimensión social que podía alcanzar el acto es el inicio del Colegio Real del Espíritu Santo de la Compañía de Jesús en Salamanca, fundado por la reina Margarita de Austria, por testamento, y Felipe III, y para el que se hizo un palenque para garantizar que la muchedumbre no perturbase el decoro del acto litúrgico.[38] La víspera se celebraron luminarias y en el lugar donde debía iniciarse la obra se quemó la figura de Macedonio Herege que negó el Espíritu Santo. El 12 de noviembre de 1617 el obispo Francisco de Mendoza celebró misa pontifical en la catedral, con acompañamiento de música, de motetes y letras; en procesión solemne cantando antífonas de la dedicación de la iglesia se dirigieron obispo, clero, nobles y pueblo al lugar donde estaba la cruz de madera donde debía ponerse la piedra; el obispo celebró la ceremonia marcada por el pontifical y entregó al arquitecto la piedra, que tenía un hueco en medio donde se colocó una caja de plomo con monedas de oro y plata y una lámina en la que se pedía la protección del Espíritu Santo, se nombraba a los dos reales fundadores, al obispo, al papa Pablo V y la fecha; final-

37. Escrivà, Francisco, *Vida del illustríssimo y excellentíssimo señor don Juan de Ribera, patriarca de Antiochía, y arçobispo de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1612, p. 235. Hay edición facsímil con estudio preliminar de Emilio Callado y Miguel Navarro (Valencia, Generalitat Valenciana, 2011). Sobre estas consideraciones en los edificios citados nos ocupamos en Arciniega García, Luis, «El Escorial como antítesis de la torre de Babel», *Ars Longa*, 1992, 3, pp. 19-28; y en «El colegio de Corpus Christi entre construcciones: de la obra a la recepción», *El Patriarca Ribera y su tiempo*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2012, pp. 665-683.

38. Gonçalez de Avila, Gil, *Lo sucedido en el assiento de la primera piedra del Colegio Real del Espiritu Santo de la Compañia de Iesus de la ciudad de Salamanca*, Salamanca, Susana Muñoz, 1617.

mente, en compañía de representantes del rey y de los jesuitas se depositó la piedra, y arquitectos, oficiales y peones comenzaron a subir el edificio; el obispo dio la bendición y cuarenta días de perdón a los asistentes.

De mayor ambición festiva incluso, y fiel reflejo de la confuencia del ámbito civil y religioso fue en el mismo siglo el inicio de la nueva basílica del Pilar en Zaragoza en 1681. Al menos dos fueron los panfletos publicados[39] para remembranza. El día fue cuidadosamente seleccionado: Santiago Apóstol, a quien se atribuía la primigenia fundación. Se sucedieron numerosos actos festivos que decoraron la iglesia, santuario y plaza. El mundo alegórico se desarrolló alrededor de una fingida montaña en la plaza con cuevas y recovecos que permitió distribuir personajes de la mitología, pero sobre todo en numerosos jeroglíficos con la obra en sus inicios que perseguía apelar a la devoción y vincular los corazones al proyecto, y en los que se incluyeron varias representaciones de la primera piedra: en uno se decía que con verla depositada ya se contemplaba su conclusión; en otro, aparecía flanqueada por cinco leones en alusión al rey, Santiago, el signo zodiacal, y el arzobispo y la ciudad que lo tenían en sus armas. Por otras fuentes se sabe que la piedra tenía una inscripción con los nombres del Papa Inocencio XI, del rey Carlos II, del regente del Consejo Pedro de Aragón, de Diego de Castrillo arzobispo de Zaragoza y de Jacobo Fernández de Híjar duque de Híjar y virrey de Aragón.[40] Sin embargo, este último no acudió a la ceremonia después de una tensa relación epistolar sobre las prerrogativas propias y del arzobispo durante la ceremonia de bendición y colocación de la primera piedra, y en la que el virrey quería ostentar su preeminencia imponiendo al arzobispo el uso de sólo dos capellanes y dos pajes, que además debían ir fuera de la procesión para que no mediase nadie entre ambos, que los canónigos no usaran almohadas ni hachas, y que en el lugar donde debía depositarse la piedra sólo el virrey tuviera sitial. El arzobispo afirmó que la ceremonia no requería de hachas y que no había sido informado del asunto de las almohadas, pero desde luego no transigía en lo que restaba decoro a la ceremonia y al representante de Cristo en ella, lo que afectaba al uso de capellanes y sitial.[41] La enconada posición de ambos se desarrolló con motivo de una ceremonia enormemente concurrida; de hecho, los soldados tuvieron que abrir paso a la procesión, y cuando en los cimientos se depositó la piedra de alabastro pulido, los que estaban en la zanja tuvieron que guarecerse de la lluvia de piedras que los asistentes provocaron en su deseo de participar de dicho acto.[42] Y es que la ceremonia tenía un componente litúrgico incuestionable, pero eran muchos otros los que afloraban.

39. *Relación de la festiva celebridad, con que se colocó la primera piedra en la nueva, y más sumptuosa Fabrica del santo templo de Nuestra Señora del Pilar de Çaragçoa*, Zaragoza, 1681. *Descripcion de las festivas demostraciones con que se colocó la primera piedra en la nueva y sumptuosa fabricacion del santo y apostolico templo de Nuestra Senora del Pilar de Zaragoca*, Zaragoca, herederos de Diego Dormer, 1681.
40. DE ZARAGOZA, FRAY LAMBERTO, *Teatro historico de las Iglesias del Reyno de Aragon*, Imprenta de la viuda de Joseph Miguel Ezquerro, 1785, t. IV, p. 206.
41. Archivo de la Corona de Aragón (ACA), Consejo de Aragón, Legajos, 63, expedientes 1/1 a 1/8.
42. *Descripcion de las festivas demostraciones...*, *op. cit.*, 1681, p. 15.

Hacia unas constantes extralitúrgicas en un campo de pruebas hispano

La elección del día para la colocación de la primera piedra podía estar sometida, bajo tradición antigua, a la posición de los astros, como señaló Il Filarete, y a su servicio podían estar intenciones políticas y/o religiosas, como ocurrió con la fundación de san Pedro de Roma en 1506,[43] pero más frecuentemente se veía simplemente condicionada por el mero desarrollo de la obra. Así induce a pensar que las primeras piedras del hospital mayor de Milán y la de la proyectada Sforzinda, obras de Il Filarete, se depositen en abril, como también sucede en San Pedro, El Escorial..., y así lo reconocía V. Scamozzi. Si bien este aconseja que en los edificios religiosos el acto tenga lugar en una fiesta solemne de la Iglesia para suscitar mayor devoción y ánimo en ver acabada la obra, y en los civiles que se haga en un día memorable, por ejemplo en el aniversario del nacimiento o coronación del príncipe, reconoce que el tiempo más conveniente para iniciar una obra dependía del clima del lugar, pues siempre había que huir de los extremos cálidos y fríos, húmedos y secos, por lo que en su ámbito se muestra partidario de la primavera,[44] en una tradición que confirman las crónicas e inscripciones medievales.[45] Fray José de Sigüenza en el caso de El Escorial también reconoce la elección de las fechas por las posibilidades dadas por la fábrica. No obstante, ese aparente carácter involuntario le servía para argumentar la providencia, pues expone que la primera piedra se colocó el día de san Jorge, la primera de la iglesia el día de san Bernardo, la primera que debía señalar la planta el día de santo Tomás de Aquino, la primera de las basas de los pilares de la iglesia el día de san Basilio, *gran doctor y columna de la iglesia*; todo sin que se hiciera a propósito, advertimiento o elección, pero que con tales cimientos era comprensible que la obra no presentase fisura alguna.[46] En la nueva basílica del Pilar el día de Santiago Apóstol era muy indicado, pues a él se atribuía la primigenia fundación, pero también su celebración en julio lo hacía compatible con la climatología. Por lo tanto, la elección se realizaba entre las opciones disponibles compatibles con las actividades constructivas y con las propias de la población donde se edificaba. Así en el ámbito rural es importante que hayan finalizado las actividades agrícolas (recolección, trilla, etc.).

En un intento de buscar constantes en el rito de la primera piedra he sistematizado las referencias a este acto en el área valenciana entre mediados del siglo XIII y el XVIII. A partir de numerosas y diversas fuentes, como dietarios y crónicas, he recogido cerca de 70 referencias

43. Quinlan-McGrath, Mary, «The Foundation Horoscope(s) for St. Peter's Basilica, Rome, 1506: Choosing a Time, Changing a Storia», *Isis*, 2001, 92, pp. 716–741. Nikolaus Staubach, «Der Ritus der impositio primarii lapidis und die Grundsteinlegung von Neu-Sankt-Peter», en G. Satzinger; S. Schütze (eds.), *Sankt Peter in Rom 1506 - 2006*, München, Hirmer, 2008, pp. 29-40.
44. Scamozzi, Vicenzo, *op. cit.*, 1615, l. viii, cap. ii, pp. 277-279.
45. Untermann, Matthias, *op. cit.* 2003.
46. de Sigüenza, Fray José, *op. cit.*, 1605, discurso viii.

a este acto, y se puede apreciar un predominio de los meses de mejor tiempo (de marzo a julio), con posición destacada de junio, y del inicio del año.

Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre
9	2	4	6	5	12	6	4	3	4	4	3
15%	3%	7%	10%	8%	19%	10%	6%	5%	6%	6%	5%

En cuanto al día de la semana no se aprecia un patrón claro, aunque hay un predominio del jueves.

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
8	8	9	14	5	7	9
14%	13%	15%	23%	8%	12%	15%

La festividad elegida no suele tener relación significativa. En ocasiones sí se hace coincidir con la presencia de autoridades, incluso en la onomástica del fundador, como en la cartuja de Valdecrist, y en otras el día se significará como conmemoración del inicio de la obra.

En cuanto al ritual en ocasiones se hace referencia a la solemne procesión y en otras a una sencilla ceremonia. La presencia del obispo se muestra constantemente, o en su ausencia el auxiliar, aunque en órdenes regulares es frecuente que una autoridad de la misma participe. En estos casos se admite la ausencia de un ceremonial o ritual, aunque la celebración del propio acto indica unas pautas. Así sucede en el convento de Llombai en 1758, cuando en el inicio de la capilla de la Comunión el prior compuso una cuidada ceremonia, «según le paresció mas Conforme al Yntento; porque por muchas Diligénsias que hizo no pudo lograr un Ritual prosesonario, ó Ceremonial por quien guiarse».[47] También se citan a los personajes ilustres que asisten, principalmente en su condición de promotores, fundadores, etc. Con el deseo de vincular a varias generaciones en el proyecto encontramos ceremonias donde se colocan varias piedras, como en la cartuja de Valdecrist por el rey Martín I y su hijo el rey de Sicilia, guardando estrecha relación con lo que contemporáneamente realizó el duque Gian Galeazzo Visconti en la cartuja de Pavía el 27 de agosto de 1396, y en la que se depositaron

47. BISBAL DEL VALLE, VICENTE, *Un estado de los Borja: el marquesado de Llombai. Documentos sobre Aledua, Alfarp, Catadau y Llombai,* Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 58-61.

cuatro piedras con letras inscritas para hacer partícipes a sus tres hijos.[48] Esta implicación generacional también estuvo presente en el colegio jesuita de San Sebastián en Gandía donde Francisco de Borja hizo partícipes a sus hijos y a los padres jesuitas. En estos dos casos es significativa la vinculación del rito con la consagración de un altar. En la cartuja el rey colocó una cruz de mármol con muchas reliquias encajadas en ella,[49] a modo de *brandea*. En Gandía, Ignacio de Loyola comisionó al padre Pedro Fabro la colocación de la primera piedra del colegio fundado por Francisco de Borja. Después de oír misa en la capilla del palacio ducal se dirigieron en procesión al lugar, al son del órgano cantaron varios himnos y salmos, se echó agua bendita por toda la planta del edificio, «para que subiese consagrada desde su cuna aquella gigante fábrica». Fabro puso la primera piedra; el duque fundador, la segunda, y prosiguieron los hijos del duque y los padres de la Compañía.[50] Son frecuentes los recursos emocionales, como aspersión de los cimientos con agua bendita y lágrimas de los protagonistas para pedir a Dios que la obra se lleve a buen término.

Por lo que respecta a la materialidad de la piedra y su lugar de colocación, los estudios arqueológicos de edificios medievales del norte de Europa han mostrado cómo solía presentar inscripciones de cruces y con frecuencia el nombre del obispo y el año, incluso una propensión a situarse como piedra angular en el confinamiento de dos paredes.[51] En el caso valenciano, y solo con referencias escritas principalmente de cronología posterior, podemos afirmar que no había un sistema único. Algunas eran realmente sofisticadas, como la de la fundación real de la cartuja de Valdecrist en 1405, un artificio que según memorias antiguas se dice *fuit miraculose factus*, a manera de la montaña de Montserrat abierta por medio en cuya hendidura puso el rey Martin una segunda piedra, que era una cruz de mármol con muchas reliquias encajadas en ella.[52] En otras ocasiones se grababan relieves, como en 1439 en la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo, con una cruz, la Virgen y San Juan. En otras eran las armas del fundador, como las del duque de Calabria en San Miguel de los Reyes hacia 1546. A veces la piedra no recibía mayor atención, pero se añadían monedas de la época y lámina de plomo con la fecha y los nombres de las autoridades, como en el castillo de santa Bárbara de Alicante.[53] En la capilla de san Luis Beltrán del convento de santo Domingo de

48. Beltrami, Luca, *Storia documentata della Certosa di Pavia*, Milan, 1896, vol. I, pp. 55-66.
49. Alfaura, Joaquín, *Historia o anales de la Real Cartuja de Val de Cristo*, 1658, libro I, cap. 14, 121. Citado por Aznar, Vicente Simón, *Historia de la cartuja de Val de Cristo*, Segorbe, Bancaja, 1998, p. 67.
50. Vázquez, Diego, *Historia de la vida del padre Francisco de Borja. Tercer General de la Compañía de Jesús*. Copia mss. del original de 1586-1589, 1.336, 75 vº. de Ribadeneyra, Pedro, *Vida del Padre Francisco de Borja, que fue duque de Gandía, y después religioso y Tercero General de la Compañía de Iesús*, Madrid, Pedro Madrigal, 1592, p. 325. Siguen estos datos, entre otros, Nieremberg (1644) y Cienfuegos (1702).
51. Untermann, Matthias, *op. cit.*, 2003.
52. *Descripcion de las festivas demostraciones..., op. cit.*
53. Bendicho, Vicente, *Crónica de la ínclita, noble y leal ciudad de Alicante*, 1640, Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia. Mss. 284. Edición moderna a cargo de Cabanes, Mª Luisa, *Chronica de la Muy Ilustre, Noble y Leal Ciudad de Alicante*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1991.

Valencia en 1628 se depositó una piedra de alabastro cuadrada, con la fecha, el nombre del santo y el del arzobispo inscritos, y en 1645 se colocó en los cimientos una piedra con una serpiente fosilizada, en atención a que este animal era el emblema del santo.[54]

Función litúrgica de la primera piedra

La primera piedra era apotropaica, ya que debía alejar el demonio del lugar; era bendicional, pues desde el inicio alababa la bondad divina y suplicaba el auxilio celestial, cuya base se encontraba en el profeta Zacarías que señaló el cuidado de Dios en los templos espirituales (Zac 4); y era una piedra simbólica. La ceremonia a su vez pretendía agitar los corazones de los asistentes para gloria del fundador, favorecer la contribución al proyecto de la comunidad mediante trabajo, dinero, etc. Analicémoslos con más detenimiento.

En primer lugar, el acto de la primera piedra establecía el deseo de alejar el demonio, purificar el lugar, conjurar cualquier maldición, tomar posesión en nombre del Señor y su servicio. La costumbre de limpiar los lugares para establecer un edificio religioso es ancestral, y en el cristianismo se manifiesta desde sus primeros tiempos mediante el uso de cruces. Consideraciones similares acompañan al ser humano desde el origen de los tiempos. Se creía en la consideración simbólica y astronómica de los actos; por ejemplo, en ocasiones se tomaba en cuenta la posición de los planetas en la elección del día de la confección de la propia piedra o el de su colocación, su orientación, etc. Y existía la creencia en inscripciones nigrománticas, que mediante caracteres y figuras inventadas por los demonios se establecían pactos tácitos que favorecían a los que los hacían.[55] El cristianismo defendía los mismos usos pero persiguiendo el apoyo de las fuerzas del bien. Y así se establecía desde sus cimientos hasta su remate. En este último caso con el simbolismo de veletas y campanas. Estas tenían carácter sagrado, eran bendecidas y bautizadas, apelando al sentido del oído señalaban la presencia de lo sagrado y con función apotropaica exorcizaban. Por esta razón era frecuente que se grabaran en ellas textos sagrados o fórmulas de conjuro que se transmitían con el sonido.[56]

En la ceremonia de la bendición y colocación de la primera piedra oraciones, salmos y antífonas reforzaban esta idea. Por ejemplo, la primera antífona es: *Signum salutis pone Domine in domibus istis ut non permittas introire angelum percutientem.* Esta invocación contra el Ángel exterminador de aquellos que no estaban protegidos con la señal divina, en recuerdo a la última

54. Biblioteca Histórica Universidad de Valencia, Mss. 159, f. 245v. Convento de Santo Domingo en Valencia y sucesos de la época. XVII. Desde 1603 a 1628 por Gerónimo Pradas. Biblioteca Histórica de la Universidad de de Valencia, Mss. 157. *Historia de las cosas más notables del convento de predicadores de Valencia.* Mss. 1640-1660, ff. 126-127.
55. DE LA ESPINA, FRAY ALFONSO, *Fortalitium fidei*. h. 1459.
56. HANI, JEAN, *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, Jose J. de Olañeta, 1983 (ed. francés 1978), p. 67. Por ejemplo, en campanas antiguas es frecuente el uso de inscripciones procedentes de las Glosas del *Corpus Juris Civilis*. Así aparece en campanas de las catedrales de Pamplona, Burgos, Toledo y Valencia.

de las plagas de Egipto, la encontramos en época medieval en el antifonario visigótico-mozárabe y en libros de ordos episcopales,[57] y se utilizó de modo apotropaico; por ejemplo, en edificios de la Monarquía asturiana encabeza algunos emblemas epigráficos en los que la antífona era acompañada por la señal de la cruz, y se ubicaban en accesos o lugares destacados con finalidad protectora y conmemorativa de la fundación de los mismos. Ambrosio de Morales, al servicio de Felipe II, los situó en tiempos de Alfonso III, por el del alcázar real de Oviedo, con dedicación de este rey y su esposa Jimena, hoy en el Museo Arqueológico de Asturias.

En segundo lugar, la colocación de la primera piedra era una práctica conciliadora con la divinidad y por la que suplicaba su auxilio. Se mostraba con un claro deseo de honra a Dios, y ajena a cualquier idea de soberbia o vanidad humana, cuyo paradigma era la construcción de la Torre Babel, el orgullo del ser humano por emular y desafiar a la divinidad con una torre que llegase a los cielos; y de sometimiento y reconocimiento al verdadero Dios, en contraposición al deseo de reconstruir el Templo de Salomón tras su destrucción por Tito en el año setenta de la era cristiana, y que provocó un nuevo castigo divino.[58]

La antítesis más clara a la Torre de Babel la aporta una de las primeras obras de la literatura cristiana: *El pastor de Hermas,* escrito hacia mediados del siglo II por el hermano del papa Pío I. Se trata de un texto de carácter apocalíptico con abundantes revelaciones y visiones. En la tercera de modo alegórico se muestra a la Iglesia como una gran torre en construcción en la que se emplean piedras cuadradas y pulimentadas que encajan sin fisuras, mientras que otras son apartadas o rechazadas, en referencia a las diferentes actitudes del ser humano ante la palabra de Jesús. La torre se edifica sobre agua, porque en el pensamiento cristiano la vida es salvada por el agua. Aunque la influencia de *El pastor de Hermas* fue muy reducida, es un ejemplo claro del deseo contraponer una misma acción, que es la construcción de una torre, a partir de su intención, y que radica en su fundamentación o base.

En la primera piedra se solicita explícitamente la ayuda divina mediante inscripciones o cruces. En este último caso, la base más clara es el uso por Constantino de la señal de la cruz a modo de insignia que propició su victoria en el puente Milvio en 312, y que a la postre supuso el reconocimiento del cristianismo y la creación del lábaro o estandarte imperial con la cruz y el monograma de Cristo. Las palabras premonitorias de la victoria bajo la ayuda divina se convirtieron en fórmula apotropaica: *Hoc signo tuetur pius. Hoc signo vincitur inimicus.* Con an-

57. FÉROTIN, MARIUS (OSB), *Le Liber Ordinum en usage dans l'Église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle,* Edizioni Liturgiche, 1996 (1ª ed. 1904 preparada y presentada por Anthony Ward, SM y Cuthbert Johnson), con suplemento de bibliografía general de la liturgia hispánica.

58. Lo expone BLEDA, JAIME, *op. cit.*, 1600, pp. 207-214. Cuando en el siglo IV los judíos decidieron reedificar el templo de Salomón, el emperador Juliano el Apóstata les instó a hacerlo con los mejores artífices y fondos necesarios. Con las zanjas abiertas, la víspera del inicio se produjo un terremoto que deshizo las piedras, y san Juan Crisóstomo escribe que un fuego del cielo quemó los instrumentos de los artífices y en los vestidos de los habitantes de Jerusalén y Antioquía aparecieron señales de la cruz como impresas. También ofrece el relato del poder de la cruz para paralizar la reconstrucción del mismo templo en el siglo VII (pp. 296-297).

terioridad, en la tradición bíblica se muestra la importancia del signo distintivo del pueblo de Israel en la última de las plagas de Egipto, cuando se anuncia que el Ángel exterminador mataría a los primogénitos de toda familia que en la entrada de sus casas no mostraran la señal de pertenecer al pueblo judío, y que dio lugar a la invocación apotropaica con la que como antífona se inicia la ceremonia de la colocación de la primera piedra.

Las palabras del profeta Zacarías acerca de la vigilancia de Dios sobre los templos espirituales estuvieron muy presentes. En el pensamiento medieval hispano la idea de protección divina en el inicio de una obra quedó reglamentada en las Siete Partidas de Alfonso X el Sabio.[59] El acto de bendición y colocación de la primera piedra es una constante súplica de intercesión a Dios, la Virgen, la advocación de la iglesia, los santos en general cuya letanía se pronuncia, etc., y pide que el lugar se mantenga purificado y se acabe la obra para gloria de Dios, como sucedió con el templo iniciado por la devoción de David y completado por Salomón. Muchas de las piedras grababan precisamente esta idea, y en la ceremonia se cantaban antífonas como la que recuerda a Jacob y la piedra ungida, o se leía el salmo 126 sobre construcción sin vanidad..., y se aspergía agua bendita.

En tercer lugar, la colocación de la primera piedra era un acto simbólico. Alfonso de Madrigal Tostado a finales del siglo XV criticaba los signos que se decían apreciar en algunas imágenes, o el hallazgo milagroso de otras, encontradas en corazones de árboles, otras en peñas, fosas, hendiduras y algunas «falladas desde el fundamento de la yglesia».[60] En los cimientos se concentraba gran simbolismo, pues el rito de colocación de la primera piedra se hallaba claramente reglamentado con letra impresa en los pontificales romanos tras siglos de debate.

La ceremonia de bendición y colocación de la primera piedra, hace constante referencia a Cristo como piedra, fundamento, piedra angular...,[61] lo cual evidencia el misterio de lo que la primera piedra significa: figura expresa de Jesucristo. Esta metáfora tiene dos orígenes en la Biblia. Por un lado, la piedra sobre la que Moisés hizo brotar agua en la roca de Horeb (Ex 17, 5) y que el cristianismo identificará con la roca espiritual que representaba a Cristo (Co 10, 4). También en los Salmos se habla del Señor como roca de salvación (Sal 62 (61) y 95 (94)). Por otro lado, y principalmente, la piedra que rechazada por los constructores fue elegida por Dios para convertirse en piedra angular del edificio[62] (Sal 118 (117), 22-23) y que

59. ALFONSO X EL SABIO, *op. cit.*, 1491; destacamos la partida I, título X, leyes I y II.

60. Usamos la edición DE MADRIGAL TOSTADO, ALFONSO, *Confessional del Tostado*, Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1517, pp. 424-425. Critica severamente unas tradiciones que hacen que el pueblo se vuelve idólatra, y en las que «ay muchas mentiras e muy pocas verdades», pues fueron introducidas para sacar dinero de bolsas ajenas.

61. Por ejemplo: *Qui fecit coelum et terram. Sit nomen Domini benedictum. R. Ex hoc. Et usqs in seculum. Lapidem que reprobaverunt edificantes. Hic factus est in caput anguli. Tu es Petrus, etc. Et sup han petram edificabo ecclesia mea.* Así como, *Domine Jesu Christi, qui es verus omnipotens Deus: splendor et imago eterni patris, et vita eterna, qui es lapis angularis, et inmutabile fundamentum: hunc lapidem collocandum in tuo nomine confirma, et tu qui es principium et finis in quo principio: deus pater ab initio cuncta creavit...*

62. LADNER, GERHART B., «The Symbolism of the Biblical Corner Stone in the Mediaeval West», *Mediaeval Studies*. 1942, 4, pp. 43-60.

el cristianismo reconoce como tal (Mt 21, 42; Mc 12, 10; Lc 20, 17; Ef 2, 19-22; I Pe 2, 4-8), así como cimiento (I Cor 3, 5-23) y base de la comunidad cristiana entendida alegóricamente como edificio formado por piedras vivas (Mt 16, 18; I Cor 3, 5-23; Ef 2, 19-22; I Pe 2, 4-8), como recogería *El pastor de Hermas.* Además, la piedra se convierte en recuerdo de Dios, como sucede con la piedra ungida por Jacob en Betel para conmemorar el lugar donde Dios le habló y por lo que consideró era la Casa de Dios (Gn 28, 17-22 y 35, 13-

DESCRIPCION
DE LAS FESTIVAS
DEMOSTRACIONES
CON QVE SE COLOCO LA
PRIMERA PIEDRA EN LA
NVEVA, Y SVMPTVOSA FABRICA
del Santo, y Apoſtolico Templo de
Nueſtra Señora del PILAR
de Zaragoça.

Año 1681

En Zaragoça, por los herederos de DIEGO DORMER.

Fig. 3. Frontispicio del opúsculo, *Descripcion de las festivas demostraciones con que se colocó la primera piedra en la nueva y sumptuosa fabricacion del santo y apostolico templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoça,* Zaragoça, herederos de Diego Dormer, 1681

15). Finalmente, el propio acto de colocación de la primera piedra y su pretensión de apoyo divino tiene un claro origen en las palabras recogidas por el profeta Isaías: Voy a poner una piedra de cimiento en Sión, una piedra sólida, angular, preciosa; quien se apoye en ella, no sucumbirá. Pondré el derecho por regla y la justicia por nivel (Is 28, 16-17).

El pensamiento cristiano utilizó constantemente la analogía de Cristo como piedra en punto destacado de la iglesia, pero con diversidad de ubicaciones:[63] en el fundamento, en la parte superior y más visible o en el ángulo. Una polisemia que destacaron los grandes liturgistas medievales, como el obispo Guillermo Durando en *Rationale Divinorum Officiorum* al afirmar que la iglesia estaba construida con toda dureza sobre el cimiento de los apóstoles y los profetas, Jesucristo es mismo la piedra angular; y su cimiento sobre la montaña santa. Unas ideas perpetuadas en la Edad Moderna a través de los pontificales impresos, y que se extenderán mediante actividades festivas, sermones, manifestaciones artísticas, etc. Y es que el cristianismo con un criterio didáctico ha usado con frecuencia la asociación de los temas artísticos en templos. Buena base para ello se hallaba en la alegoría de la iglesia creada en *Iconología* (1593) de Cesare Ripa, para quien la Religión debía representarse como una figura femenina sobre piedra, que debía representar a Cristo, que como dijo el profeta es la piedra angular, fue rechazada por los constructores de la vieja Ley, y fue puesta como principal en la esquina de su Iglesia, de tal forma que no puede haber mejor fundamento, como dice san Pablo.[64] El estudio realizado por Mª Pilar Dávila sobre un considerable número de sermones en la España de los siglos XVII y XVIII muestra la enorme vigencia de estas alegorías bíblicas.[65] En concreto, la comparación de los apóstoles como piedras la encontramos en Diego Niseno (1627), Hortensio Félix Paravicino (1636), Juan de Moya (1752) y Juan Bautista de Murcia (1753). Con los cristianos, en Luis Rebolledo (1600) y Hortensio Félix Paravicino (1636) que destacaban que debían ser piedras tan ajustadas como las del templo de Salomón que asentadas no requerían más artificio, Francisco Castañeda (1614), Francisco Fernández Galvan (1615), que defendía el alma eran los fundamentos y las paredes el cuerpo, y Thomas Madalena (1734), que abogaba por las esféricas, pues en todas partes mostraban el pulimento de las virtudes. La más común era la que vinculaba a Jesús como piedra angular, la piedra que rechazada de los artífices, como dijo David, sería elegida por Dios para estar en la cabeza del edificio y en un ángulo que uniera los dos muros, que eran los pueblos judío y gentil; presente en Pedro de Oña (1603), Diego Murillo (1607 y 1610), Alonso Cabrera (1609), Francisco Castañeda (1614), Bernardo Ribera (1620), Jaime Rebullosa (1621), Hortensio Félix Paravicino (1636), Domingo Pérez (1745) y Juan de Moya (1752). No obstante, es

63. Sobre el simbolismo del templo cristiano y de los diferentes tipos de piedra, según su colocación en el edificio, véase HANI, JEAN, *op. cit.*, 1983, pp. 98 y ss.

64. RIPA, CESARE, *Iconologia, overo, Descrittione dell'imagini vniversali cavate dall'antichita et da altri lvoghi*, Roma, Gli heredi di Gio, Gigliotti, 1593, p. 237. En posteriores ediciones se cambió los elementos que debía llevar la imagen femenina, pero se mantuvo la piedra cuadrada como símbolo de Cristo (1613, p. 186).

65. DÁVILA FERNÁNDEZ, MARÍA PILAR, *Los sermones y el Arte*, Dept. de Historia del Arte de Valladolid, 1980.

significativo la notable presencia de referencias a Cristo como cimiento de la iglesia, e incluso la vinculación de la piedra angular con la del fundamento: Pedro de Oña (1603), Ángel Manrique (1610), Diego de la Vega (1612), Francisco Castañeda (1614) y Bernardo Ribera (1620), que como ejemplo de piedra fundacional y angular, señala: «Piedra alta, que hace esquina, para juntar las dos paredes de ese edificio (...) piedra mística fuesse la primera, y la postrera: la mas baxa, y la mas alta, los pies, y la cabeza».

Además, la misma construcción de la iglesia se entiende simbólicamente. Tanto por su carácter cosmogónico, como por la consideración de Iglesia como comunidad y cuerpo de Cristo que reproduce su triunfo sobre la muerte. Cristo, cuya metáfora como piedra es constante en las escrituras, liturgia y sermones, es enterrado en la primera piedra. Como en la tradición de cualquier enterramiento se colocaba la piedra, frecuentemente de forma rectangular, se echaban tres capazos de tierra sobre ella en honor a la Trinidad, se oficiaban oraciones, y finalmente desde la profundidad de la tierra se elevaba, «resucitaba», en forma de edificio y convertirse en él en piedra angular que une los pueblos. Un aspecto fundamental éste frente a judíos y musulmanes, y de tanta trascendencia en los reinos ibéricos.

La función social y patrimonial de la piedra fundacional

La piedra fundacional, además de una función litúrgica, tenía una función social, que fue adquiriendo progresiva importancia en el tiempo. Se trataba también de un pacto ante una empresa común en la que podían unirse con devoción y entusiasmo fundador y comunidades religiosa, constructora y de fieles. Así lo muestran claramente las palabras de arquitectos como Il Filarete y Scamozzi, quien señaló cómo desde la Antigüedad el acto estaba al servicio de la magnificencia del fundador y el goce del pueblo. El criterio representativo estaba presente, y como perduración del mismo el conmemorativo, por lo que se elegían fechas vinculadas al fundador o aquellas que suscitasen la devoción para mantener vivo el entusiasmo por la obra. De este modo, en obras religiosas un acontecimiento que no tiene presencia en el calendario litúrgico queda unido al mismo, y su recuerdo se refuerza mediante letreros conmemorativos, medallas, crónicas, etc. El caso del Pilar de Zaragoza es harto elocuente.

Durante la Edad Moderna gran parte de la tradición del acto de colocación de la primera piedra se traslada a nuevas necesidades. La presencia del acto litúrgico permanece, pero sobre todo sirve como elemento de congregación cohesiva ante un proyecto, y como representación del poder. En este sentido, un caso paradigmático es el de la Universidad de Cervera, en la provincia de Lérida. Felipe V, para corresponder a los afectos y desafectos durante la Guerra de Sucesión, decidió trasladar la sede universitaria del Principado de Cataluña de Barcelona a Cervera. Aquí ordenó en 1716 su diseño al ingeniero Francisco Montaigú. El monumental edificio se concibió con un bloque compacto con dos patios y capilla y sobre ella aula magna en el eje central del patio del fondo. La arquitectura era testimonio de la política borbónica, y así se quiso subrayar desde la primera piedra, que se colocó el 19 de diciembre de 1718 cumpleaños del monarca. Las fiestas se celebraron entre el 17 y el 20 de dicho mes por or-

ganización de la ciudad y la universidad, y los actos se recogieron por escrito para garantizar la pervivencia de la propaganda política que perseguían.[66] El primer día, las engalanadas comitivas universitaria y municipal, junto al resto de habitantes, asistieron a la solemne misa con música en la iglesia mayor, que estaba cuidadosamente ornada de altares, colgaduras y luminarias, con importante contribución de los gremios. En las calles se buscaba el asombro mediante luminarias, fuegos de artificio, salvas reales, música... En la mañana del día 18 se celebró misa y se disfrutó de las calles hermoseadas, donde no faltaron retratos y escudos reales, banderas de los regimientos que apoyaron al rey, pinturas que mostraban cómo sería el edificio, así como altares, colgaduras con poesías y arcos triunfales; por la tarde se celebraron bailes y por la noche se sacaron carros triunfales repletos de alegorías. Finalmente, el 19 (aniversario del natalicio del propio rey) se colocó la primera piedra. Por la mañana se celebró misa en la iglesia mayor; por la tarde transcurrió la solemne procesión por las calles adornadas, y llegados al lugar elegido bajaron las autoridades a los cimientos, y en un vaso de vidrio se colocaron los autos recogidos por los escribanos, así como monedas de la época de oro, plata y cobre. Finalmente, depositaron el vaso dentro de una oquedad cavada en la piedra, el cancelario puso argamasa y colocó la piedra con las armas reales, la capilla entonó el *Tedeum Laudamus,* se pronunciaron vítores a Felipe V, se lanzaron tres salvas reales...

La descripción es elocuente del uso que los intereses del monarca hicieron de los recursos festivos de una nueva piedra, coincidente con la de un nuevo orden político. Una situación que llegará al paroxismo a finales del mismo siglo con la ceremonia de la colocación de la primera piedra en el edificio del Capitolio (Washington, EEUU) por George Washington en 1793. Se trató de una ceremonia masónica bajo los auspicios de la Gran Logia de Maryland, de alto contenido alegórico que simbolizó la construcción de una nación mediante el amor fraternal entre sus ciudadanos. La conmemoración de tan importante acto puede apreciarse en los murales realizados por Allyn Cox en el mismo edificio, en la placa conmemorativa colocada en su primer centenario, aunque tras destrucciones y ampliaciones del edificio ya no había un conocimiento exacto de su ubicación, y recientemente en la medalla presentada en 1973 y autorizada por The United States Capitol Historical Society.

Estos actos públicos civiles tenían una fuerte inspiración en los religiosos fijados por la liturgia. A su vez, la trascendencia de estos actos políticos y las celebraciones civiles que atraían a numeroso público enriquecieron la parafernalia festiva de las celebraciones religiosas. Así puede apreciarse en la colocación de la primera piedra de la nueva catedral de Lérida en 1762, con presencia de danzas y castillos humanos que en su espectacularidad eran trasuntos de la propia actividad edilicia y del carácter simbólico del acto.

Por otro lado, quiero detenerme en el depósito de monedas que hemos visto en casos señalados de Orihuela, Alicante, Salamanca y la Universidad de Cervera. La atracción que el

66. RUBIO Y BORRÁS, MANUEL, *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Cervera.* Barcelona, Verdaguer, 1915-1916, pp. 230-237.

ser humano tiene por los vestigios que sus ancestros dejan ocultos, extremadamente desarrollada desde el Renacimiento, supuso una toma de conciencia sobre su carácter patrimonial, que condujo a la decisión de generarlos. Arrojar monedas a los cimientos o depositarlas estratégicamente durante la construcción era una ancestral práctica votiva y auspicio de prosperidad que perduró en la Edad Media. En ese momento, creo que la primera carta de san Pablo a los Corintios pudo contribuir a legitimar la tradición, pues en su alegoría del cristiano como templo de Dios presenta a Jesucristo como cimiento y la obra resistente al fuego por el uso de materiales ricos y perdurables, como oro, plata y piedras preciosas, para gloria del Señor (1 Co 2, 11-12). En este sentido, muy ilustrativas son las palabras del abad Suger sobre el inicio de las obras del coro de Saint-Denis el 14 de julio de 1140, pues *ob amorem et reverentiam Jesu Christi* personas devotas depositaron en los cimientos piedras preciosas al tiempo que se cantaba la antífona que recordaban cómo los sagrados muros estaban construidos con este tipo de material.[67] Las críticas sobre dispendio en la construcción, que arreciaron desde el siglo XVI, exigieron un esfuerzo exegético para defender que el gran desembolso económico por los materiales usados con especiales cualidades refulgentes se justificaban por el modelo del templo de Salomón, realizado para honra de Dios, y provocar con su ejemplo, y no por vanidad humana, por lo que la distribución de monedas era prueba manifiesta del acto votivo. Además, estas costumbres fueron reavivadas de modo anticuario por los humanistas, quienes defendían los beneficios de recoger y estudiar las monedas antiguas como modo fácil de recordar la historia y perpetuar la memoria.[68] Muchos eran los ejemplos que mostraban la conciencia del paso del tiempo, la futilidad de las obras humanas. Además, en tierras hispanas esta idea se alimentaba con las esculturas, frecuentemente halladas de forma milagrosa tras estar ocultas durante la presencia islámica.[69]

Por lo tanto, además del carácter votivo y de auspicio de prosperidad algunos elementos podían ser escondidos con la esperanza de ser hallados. Con esta idea se emulaba los ritos antiguos, pero también sus consecuencias, como se veía era dejar memoria de sí y la época mediante el depósito de monedas, inscripciones y medallas. Desde luego, era una evocación silente y paciente y cuyo conocimiento se dejaba a la suerte o providencia. Poco tenía que ver con el orgulloso exhibicionismo de inscripciones que mostraban los datos de fundación,

67. PANOFSKY, ERWIN (ed.), *op. cit.*, 2004 (ed. en inglés 1946, 2ª 1979), pp. 116-117.
68. Un estudio sobre la importancia de la numismática para el conocimiento histórico desde el Renacimiento en HASKELL, FRANCIS, *La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994; caps. 1 y 2. Sobre la conciencia en el siglo XV de depositar pruebas enterradas para su descubrimiento en el futuro BARKAN, LEONARD, *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture,* New Haven - London, Yale University Press, 1999. Y específicamente, en ese mismo tiempo, sobre el uso de monedas y medallas con criterios votivos y de perdurabilidad en las cortes de Rímini, Mantua y Roma SCHRAVEN, MINOU: «Out of sight, yet still in place. On the use of Italian Renaissance portrait medals as building deposits», *RES,* 2009, 55-56, pp. 182-193.
69. CHRISTIAN, WILLIAM A., *Apariciones en Castilla y Cataluña (Siglos XIV-XVI).* Nerea, 1990 (ed. en inglés 1981). A partir de las *Relaciones topográficas* de Felipe II (h. 1575) para la meseta sur, y la obra *Jardín de María* (1657) de Narciso Camós sobre santuarios marianos en Cataluña, muestra la preponderancia que tenían los descubrimientos de imágenes bajo tierra, siguiendo el modelo de las narraciones hagiográficas de descubrimientos de cuerpos de santos.

incluyendo nombres de personas y fechas, pero también más expuestas a la rapiña o a la destrucción por cambios de muy diversa índole. Il Filarete nos muestra esa tradición romana e interés renacentista por asegurar la póstuma fama al hablar de algunos hallazgos de su tiempo en los que se descubren restos antiguos y cajas del pasado realizadas con la intención de informar con la ruina, y en una de las cuales se encuentra el *Libro de Oro*.[70] Y el propio arquitecto junto a la piedra fundacional del Hospital Mayor de Milán, con fecha inscrita, añadió vasos con diferentes contenidos, y en uno de ellos una caja de plomo con medallas de hombres de fama, mientras que en la proyectado para Sforzinda encierra en una caja de mármol con sus principales obras grabadas, medallas de personajes y libros de bronce con acontecimientos de la época.[71] Siglos después, y dentro de la misma cultura, Scamozzi constataba que era frecuente dejar memoria del nacimiento de la fábrica mediante medallas, inscripciones subterráneas y semejantes cosas.[72]

En España la propuesta más sorprendente en este caso es la del benedictino Martín Sarmiento (1695-1772), comisionado por Felipe V para que presentara una propuesta iconográfica de decoración del palacio Real de Madrid.[73] Primero presentó su programa a Felipe V en 1743, y después, ampliado, a Fernando VI en 1747. Proponía composiciones alegórico-religiosas y alegórico-políticas, y en estas mostrar la continuidad de la monarquía desde los reyes godos hasta el reinante, y estableciendo relaciones, por un lado, con el imperio romano a través de los cuatro emperadores nacidos en Hispania, y, por otro, con otros personajes de otras regiones. Defendía la representación de personas, cosas y acciones famosas de Hispania; utilizar adornos inspirados en lo hispano, y con refrendo de las Sagradas Escrituras, entre los que consideraba el más acertado el Templo y palacio de Salomón, pues para la nueva dinastía se establecía una vinculación bíblica como ya se había hecho en tiempos de los Austrias: David - Carlos V - Felipe V, Salomón - Felipe II - Fernando VI; así como escudos de los territorios bajo la Monarquía; y realizar verdaderos retratos, buscando modelos en los libros, pinturas...

Complemento de esa memoria visible, y de la misma idea de perennizar lo hispano, en su diversidad por el tiempo y el espacio, concibió el proyecto de memoria subterránea. Siguiendo los eruditos principios humanistas que defendían el valor de los vestigios encontrados debajo de la tierra para completar lo que no decía lo que hay encima de ella. De este modo, al recordar cómo en la entrada principal del palacio se encontraron algunas monedas lamenta que no se enterrasen libros con ellas, y habla de la pérdida de importantes documentos y bibliotecas a lo largo de la historia a pesar de los cuidados. Por esta razón, propone

70. HUB, BERTHOLD, *op. cit.*, 2012.
71. IL FILARETE, *op. cit.* Mss. 1460-1464, libros IV y XI.
72. SCAMOZZI, VICENZO *op. cit.*, 1615; l. VIII, cap. II, p. 278.
73. *Sistema de adornos ... para el nuevo Palacio Real (1747-53)*, publicado en buena parte por Sánchez Cantón: *Opúsculos gallegos sobre bellas artes (siglos XVII y XVIII)*, Santiago, Bibliófilos gallegos, 1956, pp. 151-252. Entre los estudios más exhaustivos puede consultarse, MUNIAIN, SARA, *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid* y *la Ilustración española*, Madrid, 2000.

ocultar en paredes de la Real Capilla u otros lugares oportunos libros sobre la Historia de España, crear una «biblioteca subterránea» que pueda enseñar después de muchos siglos qué caracteres, qué idioma, qué expresiones, qué leyes, qué liturgias, qué monedas usaban los españoles en 1747. Mientras que en los cimientos debía ocultarse una relación del estado de España, seleccionando algunos títulos: muchas obras de lengua y escritura, leyes, geografía, historia, religión, diccionarios; calendarios y guía de forasteros; el Teatro Universal de España; el Atlas de España; la obra de Lastanosa Museo de monedas obscuras, junto a vasijas de barro llenas de monedas antiguas, y otras de monedas españolas de toda marca, peso y metal, con preferencia de las que tuvieren caras originales de los monarcas, y medallones; para esta función también la Historia Latina de Mariana, pues conserva retratos de reyes... En definitiva, recogiendo las contribuciones de las contemporáneas campañas arqueológicas en Herculano sufragadas por los reyes hispanos, creaba las condiciones para transmitir su época en el futuro.

Los datos sobre el fundador, el momento de la edificación, etc., debían estar en la inscripción que recorrería el friso del edificio, como sucedía habitualmente con la piedra fundacional. Pero frente a la exaltación expositiva de una, la otra tenía un carácter silente hacia la posteridad, y sobre todo un carácter simbólico y patrimonial. En la información ofrecida en una piedra oculta hacia el futuro subyace saber que todo proyecto es caduco y finito, que en la grandeza de una gran obra se inicia su propia ruina, por lo que este tipo de piedras también tenían una intención simbólica que perseguía la eternidad.

Mircea Eliade mostró cómo el cristianismo a través de la repetición de las imágenes universales sustentadas en un simbolismo de arquetipos contribuyó a su uniforme extensión.[74] El rito que hoy nos interesa no fue una excepción, y como muchos otros, se transmitió perdiendo paulatinamente su realidad espiritual, banalizado, subrayando los valores sociales y de representatividad. Se adquirió conciencia del valor de estas piezas, que no recogían un momento histórico, sino que incluso podían llegar a crearlo.[75] La prensa, la fotografía y el cinematógrafo contribuyeron decididamente a la popularización de estos actos.[76] Y en fechas actuales asistimos a continuas labores de recuperación de las cápsulas del tiempo en su primer centenario para depositarlas en los museos, pervirtiendo su inherente intención.

---

74. Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo simbólico-religioso,* Madrid, Taurus, 1974 (ed. en francés 1955).
75. Por ejemplo, la primera piedra del ayuntamiento de Valencia del 30 de junio de 1906 fue una caja de plomo con monedas y de los periódicos *El Pueblo* y *El Radical,* cuyos editores pactaron una edición de guante blanco para no dejar testimonio de su enconado enfrentamiento. Testimonio de José Altabella recogido en *ABC,* 10 de junio de 1971, p. 49.
76. Por ejemplo, la colocación el 4 de agosto de 1907 de la primera piedra de la Catedral nueva de Vitoria, con la presencia de Alfonso XIII, fue filmada por la empresa que regentaba el Salón Olimpia de Bilbao. Fernando Crovetto Posse, «Los inicios del cinematógrafo en Vitoria, 1896-1906», en VV. AA., *L'origen del cinema i les imatges del s.XIX,* Girona, Museu del Cinema-Col·lecció Tomás Mallol-Ajuntament de Girona, 2001.

En nuestros días los representantes políticos continúan haciendo un uso constante del acto de colocación de la primera piedra, pero en la evolución del proceso la dimensión social que suscite la expectación por la empresa y apoyo al protagonista no se acompaña a través de actos festivos que congregan a numerosas personas, que podrían incluir detractores, sino ante los medios de comunicación acreditados para difundir un acto carente de muchos de los significados forjados durante milenios, y cuyo estudio en el espacio y el tiempo nos ayuda a entender una memoria social y su efecto prolongado hasta nuestros días. Una práctica que, aunque liberada de la sacralización que tuvo en su origen, mantiene la dimensión de la arquitectura, desde su construcción, como imagen, y asumiendo con ello su capacidad semántica.

COMUNICACIONES PREMIADAS

Arquitecturas para un poder lejano. Los palacios de los gobernadores en Manila y Pondicherry entre 1733 y 1755

Pedro Luengo
Universidad de Sevilla

Resumen: Durante el segundo tercio del siglo XVIII Pondicherry y Manila eran dos ciudades en alza, bien conectadas culturalmente entre sí y con procesos constructivos paralelos. Concretamente, los palacios de los gobernadores fueron construidos en el mismo periodo, ofreciendo una imagen que combinaba lo europeo y lo local. La llegada de las últimas novedades desde Europa se mezclaba con las adaptaciones al medio, fruto de años de convivencia, especialmente en el caso manilense. Si a Pondicherry debieron llegar tanto el primer rococó de Blondel como el neopalladianismo de Ware, en Manila se siguió con el modelo tradicional de palacio novohispano. Por otra parte, tanto en la India como en Filipinas los esquemas espaciales europeos debieron adaptarse al medio en forma de pasillos, galerías porticadas o balcones volados de capiz.

A los factores arquitectónicos hay que añadir la personalidad particular de los gobernadores. Destinados a Asia por los distintos países, facilitaron que se potenciara su figura dentro de las fiestas y otras celebraciones que tenían entre sus objetivos la afirmación del poder del rey al que el gobernador representaba. De esta forma se construyó una imagen concreta del imperio que se ofrecía a unos súbditos muy alejados de la metrópoli, lo que debe entenderse como una forma de reforzar el poder occidental en Asia y como una prueba de capacidad artística ante el resto de potencias europeas en la zona.

Palabras clave: Palacio del gobernador, rococó, urbanismo

Abstract: During the first decades of 18th century, Pondicherry and Manila were two growing cities, culturally well connected among them and with parallel building programs. More concretely, the palaces of the governors were built in the same period, generating an image that combined the European and the local traditions. The arrival of the latest innovations from Europe was parallel to the Spanish adaptation to local conditions, especially in Manila. While the first rococo of Blondel or the neopalladianism of Ware arrived in Pondicherry, in Manila the traditional vicerregnal palace model was preferred. Furthermore, both in India and the Philippines, the European spatial concept should be adapted to the context, with solutions as hallways, arcaded galleries or capiz balconies. The particular personality of the governors must be added to this discussion. The European Government sent Governors to Asia, promoting its image in festivities and celebrations, that sought to consolidate the power of the Spanish king. In that way the empire can create the image of power in Asia, that favors of their artistic development.
Keywords: Governor's Palace, rococo, Urbanism.

El desarrollo arquitectónico de los asentamientos europeos en Asia durante el siglo XVIII supone un buen punto de partida para abordar procesos históricos siguiendo modelos comparativos de interpretación. A pesar de ello, la historiografía sobre este particular ha mantenido las visiones nacionales que dificultan la comprensión de un complejo fenómeno de intercambios, fruto de lo que se ha llamado primera mundialización. La arquitectura, ya sea en forma de proyectos o en su versión más definitiva, ofrece un elemento de análisis sin las dificultades de deslocalización de los bienes muebles. Más concretamente, los palacios de los gobernadores plantean la imagen que el poder europeo pretendía trazar ante una sociedad colonial particularmente compleja aunque equivalente en los distintos puertos asiáticos.[1] La organización de espacios, diseño de fachadas, e incluso el uso que más tarde se haría de todo esto, es fruto de las coordenadas impuestas por una élite que vive a medio camino entre los modelos de la lejana metrópoli y la reinterpretada tradición local. Además, en un periodo de relativa tranquilidad bélica como este, dichas élites empiezan a trasladar su vivienda desde el interior de los recintos amurallados hasta el ámbito rural, lo que convertirá a las urbes más en un escenario donde se desarrollaba la vida oficial que en verdaderas residencias.[2]

1. Para comprender todo esto, las investigaciones sobre arquitectura y poder en la ciudad barroca hispana e hispanoamericana resulta fundamental. BONET CORREA, ANTONIO, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español.* Madrid, Akal, 1990.
2. El tema ha sido abordado por distintos estudios parciales. Para el caso de Batavia resulta interesante consultar LOMBARD-SALMON, CLAUDINE y LOMBARD-SALMON, DENYS, «Paysage et exotisme à Batavia: La villa du gouverneur général Valkenier (1737-1741)», *Arts asiatiques,* tomo 28, 1973. MITTER, PARTHA, «The Early British Port Cities of India: Their Planning and Architecture Circa 1640-1757», *Journal of the Society of Architectural Historians,* vol. 45, 2 (Jun., 1986), pp. 95-114. y pp. 103-117. LEWANDOWSKI, SUSAN J., «Changing Form and Function in the Ceremonial and the Colonial Port City in India: An historical Analysis of Madurai and Madras» en *Modern Asian Studies,* vol. 11, 2 (1977), pp. 183-212. CARITA, HELDER, *Palaces of Goa: Models and Types of Indo-Portuguese Civil Architecture,* Londres, Cartago, 1999, pp. 72-73.

Centrar este estudio en las ciudades de Pondicherry y Manila durante el mismo periodo resulta especialmente atractivo pues se trataba de las dos capitales orientales de los imperios francés y español. Ambas eran además codiciadas por la emergente presencia británica, la que finalmente llegaría a consolidarse, prueba de ello es el que llegaran a ser ocupadas en años posteriores. A ello pudo contribuir la imagen de poder que desprendían desde sus edificios hasta sus celebraciones, aunque en algún caso no correspondiera con la realidad económica. De hecho estos puertos competían en importancia con otros como el holandés de Batavia, el inglés de Madrás, y en menor medida, con unas decaídas Goa y Macao, que desde antiguo seguían sirviendo de referencia cultural en la zona. Este estancamiento de los puertos portugueses, unido a que arquitectónicamente eran ciudades muy desarrolladas desde fecha temprana explica que en ninguna de ellas se emprendiera la edificación de nuevos palacios representativos del poder luso.

Los procesos constructivos de los citados palacios en ambas ciudades se desarrollaron durante el segundo cuarto del setecientos. El proyecto de Manila se inicia dubitativamente en 1733 para darse por finalizado en 1750, mientras que Pondicherry cuenta con los primeros proyectos en 1738, debiendo haberse terminado en 1755. Sus obras coinciden con una fase de una cierta tranquilidad bélica y bonanza económica, que permitiría apostar por este tipo de medidas de propaganda del poder europeo recurriendo al arte y la arquitectura. La misma debía desarrollarse utilizando un lenguaje arquitectónico que en cualquiera de las

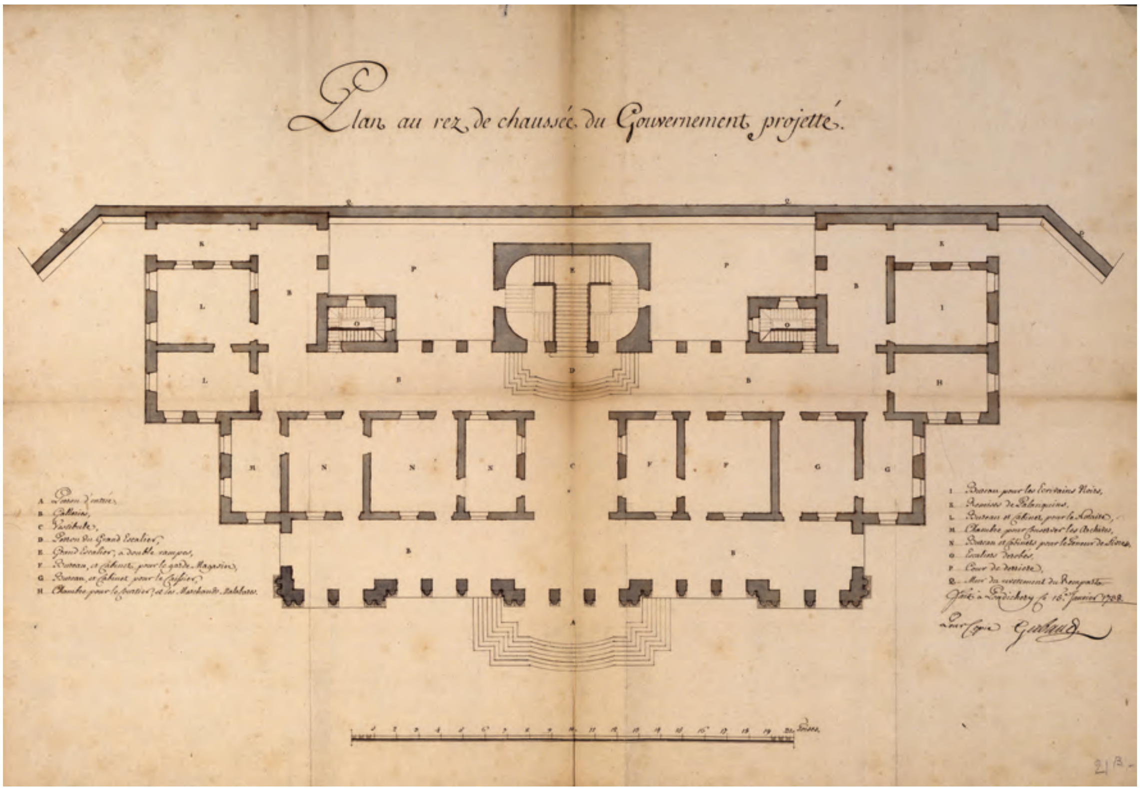


Fig. 1. Gerbaud, *Plan au rez-de-chaussée du gouvernement projette,* FR CAOM 26DFC21B

ciudades del marco euroasiático había nacido de un proceso de mestizaje, ya bien consolidado en esas décadas del siglo XVIII. De hecho, la construcción de edificios residenciales e incluso iglesias o conventos se hace siguiendo unos patrones que comparten en muchos casos las tradiciones occidentales y orientales, aunque la forma de hacerlo difiera de uno a otro sitio. La normalización de esta «arquitectura mestiza» convivió con posturas bastante críticas, aunque al parecer poco habituales de algunos sectores de la población. Algunos proyectos como el del Ayuntamiento de Manila fue señalado por la documentación de la época como «arquitectura europea», haciendo clara diferencia de lo que era el resto del caserío de la ciudad.[3]

La ubicación de los centros de poder dentro del entramado urbano de las distintas ciudades europeas en Asia ofrece significativas diferencias. Mientras que en Manila el Palacio del gobernador ocupaba uno de los frentes de la Plaza Mayor, en Pondicherry se ubicaba frente a la fortaleza que serviría en este momento de corazón a la colonia. El edificio francés estaba precedido por un jardín, siguiendo los modelos de villas residenciales o los palacios franceses contemporáneos, mientras que el manilense servía como un telón de fondo para subrayar la presencia del representante de la corona en las numerosas fiestas cívicas y religiosas desarrolladas en la plaza.

Aunque este tipo de urbanismo era muy anterior, ni Manila ni mucho menos Pondicherry habían conseguido definir completamente sus espacios principales. A pesar del siglo y medio que había transcurrido en la capital filipina desde su fundación, apenas la catedral había levantado un edificio significativo en la plaza mayor. Sería precisamente en este momento, mientras que Pondicherry modificaba su urbanismo ostensiblemente, cuando tanto el Ayuntamiento, como el Palacio Real y otras instituciones hicieran de la plaza un espacio representativo de la administración española en la ciudad.

Según la trama urbana de Manila, la cuadrícula correspondiente a dicho palacio quedaba dividida por una pequeña calle que unía el Postigo de Palacio con la Plaza Mayor. La situación del edificio desde la fundación de la ciudad le daba una visión directa de la bahía por su parte trasera, mientras se originaba un espacio principal para las celebraciones de la plaza.[4] Por otra parte, según recoge la documentación, las modificaciones realizadas en el edificio hasta el siglo XVIII se redujeron a decoraciones internas, que según Giovanni Francesco Gemelli Careri se basaban en colgaduras de seda.[5] En 1719 el oidor de la Audiencia, José Torralba, intentó reutilizar el solar adyacente al palacio del gobernador, que había quedado libre tras la paralización del proyecto de construcción del Seminario de San Clemente.[6] Re-

3. LUENGO, PEDRO, *Intramuros: Arquitectura en Manila, 1739-1762,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2012.
4. Probablemente las modificaciones del edificio desde que Antonio de Morga subrayara su orientación al mar no debieron reducir su relación con la bahía. Para el texto original véase, *Ibidem.*
5. FISH, SHELEY, *The Manila-Acapulco Galleons: The Treasure Ships of the Pacific with an Annotated List of the Transpacific Galleons 1585-1815,* AuthorHouse, 2011. Tal forma coincide con lo que fue característico en los interiores hispanos como señala Antonio Bonet Correa.
6. *Consulta sobre edificar en Manila,* AGI, FILIPINAS, 94, N. 96.

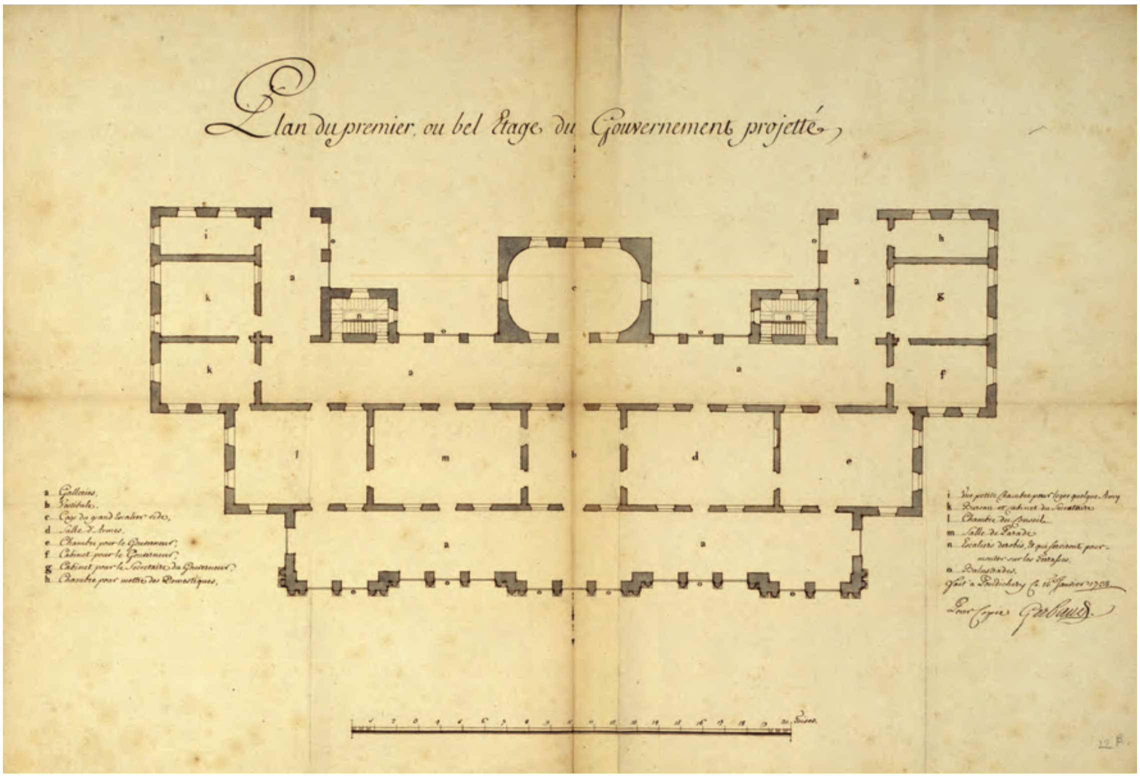


Fig. 2. Gerbaud, *Plan du premier, ou bel étage, du gouvernement projette,* FR CAOM 26DFC22B

sulta sorprendente que en aquellos momentos aún no estuviera claramente definido tan importante espacio urbano. De hecho, en ese momento se insistía trasladar allí los cuarteles de la tropa, además de la Audiencia y la Contaduría. Para tal fin se decidió unificar los dos solares con un único edificio que reuniera diversas funciones. El proyecto debió demorarse ya que la metrópoli no lo consideraba operativo. Definitivamente el gobernador Valdés y Tamón se vería obligado a suspender las obras de alojamiento de los militares previsto en esa ubicación en 1733.[7]

A pesar de todo ello la obra de acondicionamiento del edificio que acogería el palacio, la Audiencia y la Contaduría seguía su curso. De hecho, la unificación de los dos solares con el nuevo edificio aparece muy avanzada tanto en la planta titulada *Iconografía de Palacio, Audiencia y Contaduría de Manila* (1733) como en la famosa *Topografía de la Ciudad de Manila,* de Antonio Fernández de Rojas (1737).[8] No obstante, la cercanía cronológica de ambas imágenes permite ilustrar los cambios sufridos en la obra. En un primer momento se pensó en un único patio para todo el edificio. En el eje central se proyectaría un total de cuatro escaleras que

7. *Real orden con carta de Valdés Tamón sobre construcción de cuarteles,* AGI, FILIPINAS, 145, N. 11.
8. El segundo fue enviado en 1735. CASTRO, TOMÁS, *Iconografía de Palacio, Audiencia y Contaduría de Manila, con advertencia que las cuatro escaleras, corredores, oficinas de la Contaduría están por fabricarse,* AGI, MP-FILIPINAS, 26.

no se finalizarían. Valdés apostó por mantener unido el palacio al resto de las dependencias administrativas, pero otorgándoles cierta independencia mediante el doble acceso desde la plaza. Frente a esto, en el interior la permeabilidad de ambos edificios era mucho mayor, compartiendo los accesos a la segunda planta e incluso, tal vez, al balcón corrido a la plaza. Probablemente Valdés buscaba convertir el edificio en un recuerdo del Alcázar de Madrid. La estructura con doble patio o la escalera en la crujía divisoria, aunque con diferente en concepción, parecen tomadas del edificio madrileño que ardiera en 1734.

Cuatro años más tarde, en la vista realizada por el piloto Fernández de Rojas, el edificio aparece ya con una crujía que dividía la planta en dos. Según la documentación consultada esa pieza sería construida ligeramente más tarde, aunque puede tratarse de una reestructuración de una idea inmediatamente precedente. Además, cabría destacar que en la vista se observa un arquillo que une el palacio con el edificio frontero, que en época de Antonio de Morga era para la Caja Real.[9] El resto de representaciones de este sector de la ciudad, escasas por otra parte, no permite asegurar su permanencia en el tiempo.

A pesar de estas reformas, el edificio se encontraba en un estado lamentable bajo el gobierno interino del obispo Juan de Arechederra, quien decidió enviar en 1747 a distintos profesionales a informar sobre su estabilidad. El equipo se formó por el ingeniero militar de la plaza, Tomás de Castro y Andrade, el cabo de obras reales, Ignacio Fernández de Valenzuela, «y personas inteligentes», seguramente haciendo referencia a Antonio González de Quijano Campuzano.[10] De la visita salió un nuevo plano cuya construcción sería encargada al sangley Antonio Mazo en el mismo 1747.[11] A la luz de los materiales solicitados, más que una reforma, todo parece indicar que se trató de una nueva construcción.[12] La primera fase de edificación estaría terminada en 1750 como comunica el propio Arechederra, aunque las obras se alargarían unos años más.[13]

El proyecto y las múltiples copias del nuevo plano enviadas a la metrópoli demuestran que se pretendía unificar todo el edificio, siguiendo las dimensiones de la galería original del palacio real.[14] Las funciones en su interior serían muy diversas por lo que su yuxtaposición

9. de Morga, Antonio, *Sucesos de las Islas Filipinas,* México, fce, 2007, p. 265.
10. En su Relación de Méritos hará referencia a su papel en la obra del Palacio Real, por lo que puede pensarse en que participó como asesor, al igual que en otras obras contemporáneas como el Convento de San Francisco. Luengo, Pedro, *Intramuros... op. cit.*
11. Junto a la documentación textual se conserva hoy cosido el plano. *Expediente sobre obras en la Audiencia y Palacio Real,* agi, filipinas, 153, N. 6. Existen dos duplicados del plano también cosidos en agi, filipinas, 455, N. 2 y en agi, filipinas, 457, N. 1.
12. A las partidas de maderas de molave, dongón y banaba habría que añadir los 15.460 sillares de piedra y los 16.588 sillaretes. De los primeros 5.400 iban destinados a los cimientos y fueron adquiridos en las canteras de San Juan, mientras que los 8.060 que conformaban el resto de la obra se solicitaron a Meycauguayan, donde también se adquirieron todos los sillaretes. El resto de sillares serían reaprovechados de la fábrica anterior. Para finalizar, a la cal, las tejas y un buen número de ladrillos para los suelos de la cocina y los descansos, se encargaron 51 piedras de China para los escalones. agi, filipinas, 455, N. 2.
13. *Copia de carta de Juan de Arechederra sobre obras en la Audiencia y Palacio Real,* agi, filipinas, 457, N. 1.
14. de Morga, Antonio *Sucesos... op. cit.,* p. 265.

podía generar futuros problemas. En las Casas Reales de la capital filipina no solo residía habitualmente el Gobernador y su familia sino también el presidente de la Audiencia. A esto habría que añadir las dependencias que tenía este organismo tales como oficinas de escribanos, la cámara del sello real, las instalaciones de la Caja Real, así como una capilla. Se trataba por tanto de un edificio administrativo a la vez que un espacio doméstico con ámbitos reservados, sin olvidar su dimensión simbólica.

Como se podía prever, para desarrollar la unificación fue necesario modificar gran parte del edificio. El acceso de los coches, proyectado en el centro de la fachada trasera, pasaría a las crujías dependientes del palacio. Todas las escaleras debieron reubicarse. Para ello se optó por una solución similar a la escalera imperial con un tiro principal que continúa con dos tiros en paralelo. Esta estructura de planta rectangular daba acceso al palacio, mientras que el resto de dependencias quedaban algo marginadas y con accesos secundarios, lo que obligaría a intervenir de nuevo el edificio a finales del siglo XVIII. Lo que comenzó como una reforma necesaria por amenaza de ruina, fue convertido a partir de 1750 en un adecentamiento del edificio, merced a una ampliación del proyecto original. Mazo contrató en este caso el arreglo de los balcones corridos de la plaza, así como la labra de las dos fachadas.[15]

Hasta el momento no se conocen reconstrucciones sustanciales del edificio posteriores a la de mediados del siglo XVIII, hasta la década de los veinte del siglo XIX.[16] Por fortuna el ingeniero Tomás Cortés, encargado de la reforma en 1825, realizaría un dibujo de la fachada original.[17] Se trataría de un edificio de dos plantas, con un primer cuerpo con escasos vanos y dos pequeñas portadas barrocas, mientras que en el segundo piso se desarrollaba un balcón corrido en madera con ventanas de capiz. Cada portada quedaba reducida al mínimo, sin la monumentalidad que se le otorgaba en otras construcciones americanas. La escasez de expertos arquitectos y de escultores llevó a una solución de escasa ambición, tal y como recogiera el citado Tomás Cortés con posterioridad. Esta configuración sería precisamente la que ofrecía el caserío de la capital durante buena parte del siglo XVIII, y punto de partida de la configuración que se consolidará durante el siglo siguiente.[18] Era una solución claramente local, fruto de la interacción de tradiciones muy variadas, que servía como lenguaje para el palacio real, muy al contrario de lo ocurrido en Pondicherry o en Batavia.

Si hay algo que unifica la arquitectura oficial de estos puertos citados es su carácter simbólico y ceremonial. Con distintos medios cada una intentaba mostrar el poder del imperio

15. Las dos fachadas costarían setenta y cinco pesos cada una. El documento continúa con el «aderezo y composición de los balcones / de Palacio, conchas, tablillas, pilaretes / pasamanos y canaletas, entablar el / suelo, revocar las paredes, banqueras, es//tantes, aparadores y fulgones», AGI, FILIPINAS, 457, N. 1. FF. 36V-37R.
16. La famosa vista que realizara Fernando Brambila de la Plaza Mayor en 1792, muestra el perfil de este edificio y en concreto el amplio balconaje volado.
17. Probablemente la única representación gráfica frontal conocida sea la realizada mucho más tarde por Tomás Cortés en 1825 conservada en AGM, Cartoteca, PHL.
18. ZIALCITA, FERNANDO N. y TINIO, MARIN I., *Philippine Ancestral House,*. Quezon City, GCF Book, 1ª edición 1980.

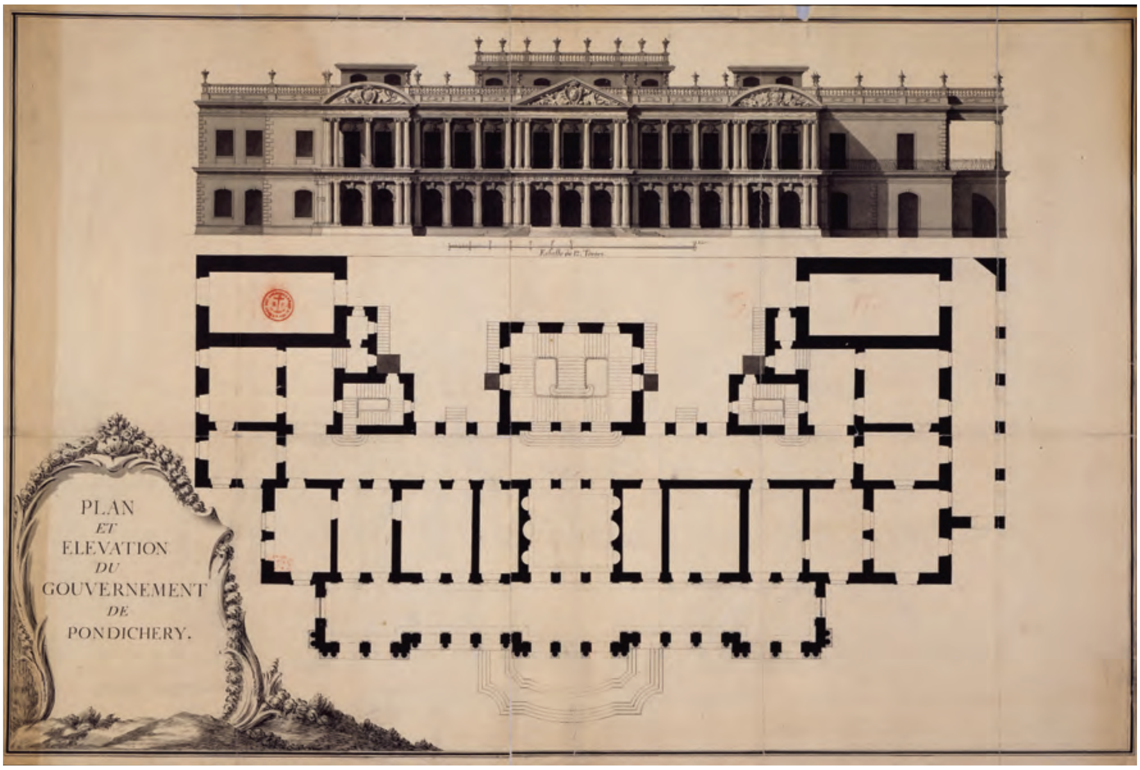


Fig. 3. Dumont, *Plan et élévation du gouvernement de Pondichéry,* FR CAOM 26DFC80A

ante la población local. En el caso de Manila, donde la fachada carecía de monumentalidad y la escalera resultaba menos accesible a la población, el aparato ceremonial por antonomasia fue el balcón. Esta estructura de raigambre filipina permitía a la familia del gobernador asistir y ser vistos en las celebraciones desarrolladas institucionalmente en la ciudad. Afortunadamente se conoce un caso concreto de cómo el *Sol Valdés,* como el texto tilda al gobernador Fernando Valdés y Tamón, presidió desde el balcón del Palacio Real las fiestas por el matrimonio entre el príncipe Fernando y María de Portugal (1731).[19]

La configuración de esta fachada debió resultar poco adecuada para algunos sectores de las élites manilenses provocando una respuesta tan contundente como fue el edificio que se construiría en la década de los cuarenta en el otro frente de la Plaza Mayor, las casas del Cabildo. En este caso el respuesta que planteó la ciudad fue levantar un edificio «a la europea», donde las adaptaciones al medio fueran menos evidentes, acercándose mucho más a los modelos novohispanos, o más concretamente al que en la actualidad se conserva en el palacio del gobernador en Oaxaca.

19. A lo largo del texto pueden extraerse distintas referencias al gobernador en este sentido: *En Palacio se vio Campo de luces, en que radiante hermoso está luciendo/ el Sol Valdés, que ilustra con sus rayos / de aquestas islas todo el hemisferio.* O bien *Ya estaba en su balcón/ el Sol de aqueste emporio, Gran Tamón.* Cfr. *Descripción de las fiestas reales con que la muy noble y siempre fidelísima ciudad de Manila... celebró los felices desposorios de... Don Fernando, príncipe de Asturias, con la señora infanta de Portugal Doña María,* Manila, Compañía de Jesús, 1731.

A diferencia de Manila, la ciudad francesa de Pondicherry era mucho más joven y vivía un momento de crecimiento demográfico exponencial.[20] El *mosaico* étnico que surtía esta progresión, unida al poder adquisitivo de las capas altas de la sociedad, dio lugar a una convergencia de estilos muy sugerente. Por desgracia, el corto espacio de tiempo transcurrido hasta la llegada británica imposibilitó la creación de un estilo maduro que identificara a la ciudad, más allá de iniciativas puntuales muy significativas. Entre estas pueden destacarse el complejo administrado por los jesuitas que conservaba en uso estructuras hindúes, o la casa de Ananda Ranga Poullé, a mitad de camino entre la tradición tamul y la europea. Aún así, la ciudad siguió primando una imagen europea por encima de la comodidad fruto de la adaptación al medio, como se había alcanzado en Manila.[21]

El grado de heterogeneidad al que llegó la sociedad en estos territorios puede seguirse en las propuestas de artistas y arquitectos a veces escasamente conocidos. Emmanuel Julien Gerbaud (1738), quizás nacido en el mismo Pondicherry en 1703 y muerto en Pondicherry el 15 de septiembre de 1746, hijo de Olivier Gerbaud y Anne François Francisca. Casado primero con Françoise Elisabeth Severin y a su muerte en 1732 en Port Louis, donde trabajaba ya como arquitecto, con la francesa Marie Magdeleine Martin (1699-1756). A él se debe el primer proyecto conocido del Palacio del gobernador, donde quedaban señaladas gran parte de los elementos que finalmente levantara Dumond. La planta, mucho más simplificada, ofrece información sobre la función de cada uno de los espacios. Más adelante las obras debieron pasar a manos de otros arquitectos de los que no se tienen más noticias, tales como Champia de Fontbrun, quien puede corresponder con un subteniente de artillería contemporáneo, o Dumont, quienes firmarán plantas y alzados del palacio ya terminado en 1755.[22] De ninguno de ellos se conocen más planos o mapas fuera de esta construcción. Resulta extraño pensar que la Compañía realizara el gasto de enviar a arquitectos a las Indias a realizar una única obra, por lo que puede pensarse en autores locales.

Las élites de la ciudad optaron por construir sus residencias habituales y de recreo tomando elementos de tradiciones muy diversas. Más significativo resultaría que el edificio representativo del poder francés en la ciudad, en este caso la residencia del gobernador, ofreciera un aspecto muy diferente. Al igual que ocurrió en Manila con las Casas del Cabildo, el Palacio del gobernador francés fue el proyecto más reacio a incorporar particularidades locales, a las que era difícil renunciar completamente.

20. Entre 1705 y 1718 la población estimada de la ciudad pasa de los treinta a los 70.000 para alcanzar los 80.000 a mediados del siglo XVIII.
21. Un viajero francés, buen conocedor tanto de Manila como de Pondicherry compara el caserío de ambas ciudades en 1762. *Le quartier des européens est très bien et très proprement bâti, les rues sont larges mais les maisons basses, on n y a point, comme à manille, la commodité d un étage. ni de ces galeries régnantes en dehors et autour des appartements, ce qui fait à mon avis deux inconvénients très grands: le premier est que les appartements n y sont pas si frais que le sont ceux de Manille, le second c est que l on n est point à l abri du soleil dans les rues, et que la réflection du soleil dont elles sont pleines les rend impracticables pendant l ardeur du soleil... Les maisons européennes sont en terrasses, où l on va le soir prendre le frais.* LE GENTIL, GUILLAUM JOSEPH, *Voyage dans les mers de l Inde, fait par ordre du roi...* Paris, Imprimerie royale, 1779, p. 634.
22. LAFONT, JEAN MARIE, *Chitra..., op. cit.*

Este palacio se comenzó en 1738 y se finalizó en 1752, conservándose del mismo distintos proyectos, tanto de sus inicios como de su conclusión.[23] Los prolegómenos de tan monumental representación del poder francés en Asia, la que sería llamada como la *Versalles indiana*, corresponden al gobernador Dumas.[24] El proceso de las obras, sin embargo, fue paralizado en 1741. Así pues, este marco cronológico permite apreciar en una empresa del máximo nivel el grado de asimilación que habían logrado en Asia los modelos decorativos nacidos en el periodo de la Regencia (1715-1718) y que tendrían su difusión internacional gracias a tratados como los de Blondel.[25] Por desgracia la vida ceremonial del complejo sería muy corta, ya que sería derruido en 1761 como muestran las ruinas representadas en grabados poco posteriores.[26] La corta historia del edificio contrasta con el éxito alcanzado en otras obras francesas en la India, generando una imagen con posibles repercusiones en otros asentamientos europeos.[27] De hecho, muchas nacían de una interpretación particular de los tratados y grabados europeos que llegaban a Asia en un momento de especial fecundidad arquitectónica fruto de su situación de poder en el ámbito del océano Índico.[28]

Aunque el proyecto de este palacio aparece como una apuesta nunca antes vista en el Imperio francés, un antecedente previsible habría sido el construido por los franceses en Québec, proyectado en 1718.[29] La propuesta no adopta ni en su exterior ni en su interior el carácter suntuario y delicado de la propuesta rococó de Pondicherry.[30] Junto a este antecedente algunos autores han querido vincularlo con el carácter monumental que ya puede observarse en

23. Gerbaud, *Plan au rez-de-chaussée du gouvernement projette,* FR CAOM 26DFC21B, Gerbaud. *Plan du premier, ou bel étage, du gouvernement projette,* FR CAOM 26DFC22B; Anónimo, *Plan du gouvernement de Pondichery,* FR CAOM 26DFC79B; Champia de Fontbrun, *Façades du gouvernement de Pondichery du côte de l entrée,* FR CAOM 26DFC78C; Dumont, *Plan et élévation du gouvernement de Pondichéry,* FR CAOM 26DFC80A; Dumont, *Plan et elevation du gouvernement de Pondichéry,* FR CAOM 26DFC81A; Dumont; *Arrière façade du gouvernement de Pondichéry,* FR CAOM 26DFC84A; Dumont, *Coupe et arrière-façade du gouvernement de Pondichéry;* FR CAOM 26DFC85A; Dumont, *Coupe et arrière façade du gouvernement de Pondichéry,* FR CAOM 26DFC87A.
24. Un estudio reciente que intenta descubrir el complejo contextos social y cultural de la ciudad francesa es Weber, Jacques, «La mosaïque pondichérienne», *Pondichéry, 1674-1761: l échec d un rêve d empire,* Paris, Editions Autrement, 1993, pp. 144-163. También debe consultarse la perspectiva más reciente de Stephen, Mathew y Jeyaseela (ed.), *Indo-French Relations,* Nueva Delhi, Indian Council of Historical Research, 1999.
25. Para la referencia a Blondel debe citarse Nilsson, Sten, *European architecture in India 1750-1850,* Londres, Faber and Faber, 1968, pp. 94-96. Más recientemente se han publicado distintos estudios sobre la arquitectura y el urbanismo en Pondicherry en *Reminiscences. The French in India,* Nueva Delhi, INTACH, 1997.
26. Quizás la más destacable sea la realizada el 8 de septiembre de 1762 por McLean, John, *Ruins of the Citadel of Pondicherry*. Ligeramente más tardía es la versión de Le Gentil *Ruines de Pondicherry en 1769.* Vease Lafont, Jean Marie, *Chitra: Cities and Monuments of Eighteenth-Century India from French Archives,* Oxford, Oxford University Press, 2001. p. 80.
27. Lafont, Jean Marie, *Chitra... op. cit.*
28. Muthu, A Madalai, *Urbanization of Pondicherry during the French colonial rule. 1673-1816,* Pondicherry, tesis de doctorado en Universidad de Pondicherry, 2002.
29. Thomas, Mini, *French Colonial Legacy in Pondichéry and Québec: a Comparative Study,* Pondicherry, Universidad de Pondicherry, 2002.
30. Véase el plano de Chaussegros de Léry, Gaspard-Joseph, *Plans, profils et elevations du nouveau Palais de Québec, Capitale du Canada, Nouvelle France,* FR CAOM 03DFC404A.

la Logia de Chardenagor. Como obras paralelas que pudieron afectar en el desarrollo de las obras y donde el eco de las plantas de Blondel puede sondearse son proyectos como el de la Logia de Yanaon (Borré, 1755), o el edificio del director de ventas en Pondicherry.[31]

El interés de este palacio radica en que puede interpretarse como el resultado de una compleja yuxtaposición de tradiciones y elementos, a pesar de su unidad estética final. En primer lugar, parece basarse en distintos aspectos del tratado de Blondel.[32] Aunque el edificio no corresponde a una traslación concreta de una de sus láminas, la organización de la planta en forma de «V», o el esquema de la fachada principal con tres módulos es recurrente en el tratado francés.[33] Aunque ubicadas con otra distribución, algunos tipos de habitaciones propias de los palacios de estos momentos pueden rastrearse en el proyecto asiático, ahondando en el intento de trasladar la sociedad francesa rococó a las colonias. Este objetivo se vio dificultado por las características climáticas del país que obligó a modificar los modelos llegados de Europa. Así el palacio cuenta con un número de pasillos y galerías porticadas muy superior

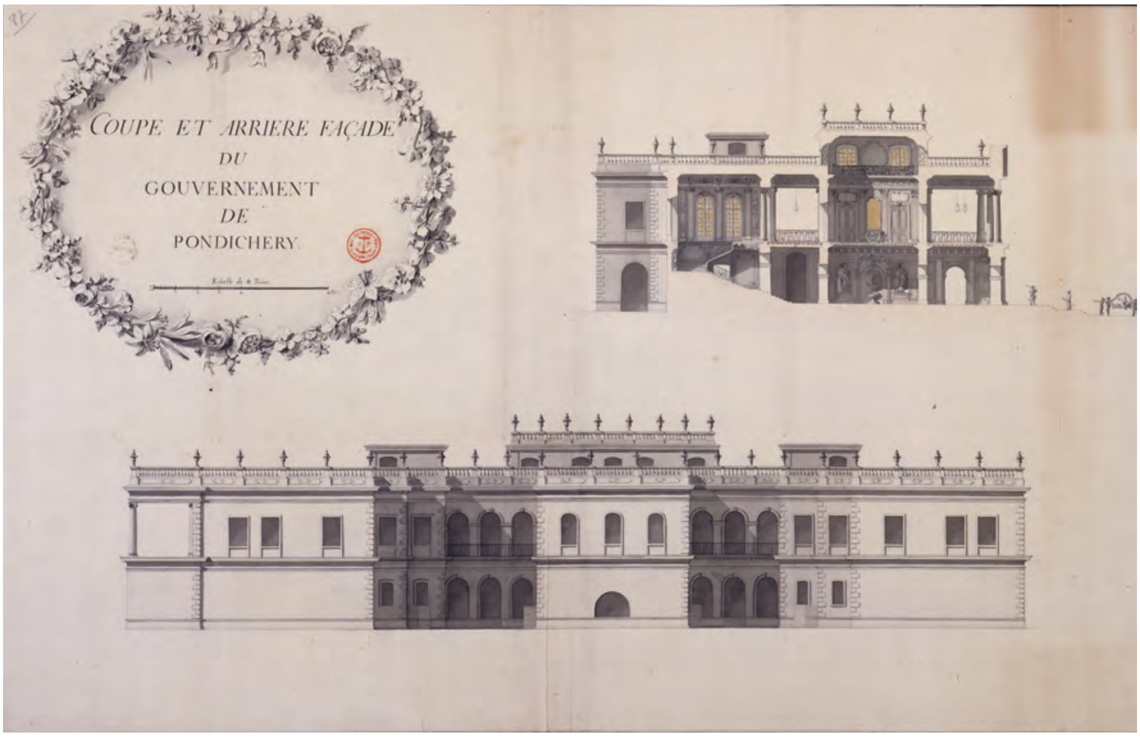


Fig. 4. Dumont, *Coupe et arrière façade du gouvernement de Pondichéry,* FR CAOM 26DFC87A

31. *Plan de la loge de Yanaon,* FR CAOM 30DFC1A; *Pondichéry. Bâtiment de MM. les directeurs des ventes,* FR CAOM 26DFC633A, 26DFC634C, 26DFC635B, 26DFC636B.
32. Blondel, Jacques-François, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des edifices en général,* Paris, Charles-Antoine Jombert, 1737.
33. De estos modelos se renuncia al *Gran Salon à l Italienne,* en cuyo lugar se plantea la escalera monumental. La pieza que sirve de vestíbulo se mantiene y quizás podría pensarse que el gran salón sería reincorporado sobre el vestíbulo.

Fig. 5. Detalle de Dumont, *Coupe et arrière façade du gouvernement de Pondichéry,* FR CAOM 26DFC87A

a lo habitual en Francia. Esto debía facilitar tanto la ventilación como la apertura de vanos de iluminación.[34]

En segundo lugar cabe destacar la relación con ciertos modelos de la tradición neopalladiana, publicados también en estos momentos. Probablemente esta referencia se deba al desarrollo que desde inicios de siglo se venía observando en la construcción de residencias de recreo en los asentamientos europeos en Asia. De hecho la fachada parece una interpretación de los grabados del Palacio Chiericati, Dalla Torre, o de la Villa Barbaro de Palladio modificada en las láminas de la traducción de Isaac Ware en su tratado de 1738, precisamente el que se considera como una de las bases del neopaladianismo.[35] Rematando cada uno de los tímpanos se colocaron los escudos de la Compañía de Indias, de la ciudad de Pondicherry y del propio gobernador Dupleix. Tanto en estos elementos como en el aspecto general del diseño podría apuntarse una cierta relación con la fachada del Louvre de Lescot.

A estos préstamos occidentales habría que añadir la tradición arquitectónica pergeñada entre los diversos europeos asentados en Asia, que de manera menos ostensible también hace

34. Quizás el intento por mostrar este carácter diáfano llevó al autor de los planos a una licencia de representación. En el alzado puede observarse cómo la escalera desemboca en la larga galería porticada trasera de la segunda planta. Al fondo se intuye el mirador al mar. El dibujante obvia la existencia de una cámara intermedia que impediría esa perspectiva.
35. Ware, Isaac, *The Four Books on Architecture,* Londres, 1738.

su aparición en este edificio. Su arquitecto conocía la necesidad de subrayar el carácter horizontal sobre lo vertical. Los franceses, y también los ingleses, interpretarían el clima de las Indias Orientales desde una perspectiva arquitectónica radicalmente diferente a portugueses, holandeses o españoles. Frente a las cubiertas de tejados de estos, que protegieran del sol y las intensas lluvias, los franceses optaron por azoteas donde se aprovechara el fresco de la tarde y pudiera recogerse el agua de la lluvia. La hegemonía cultural que tomarían los británicos a finales de siglo popularizarían esta solución en otros territorios, desde Goa hasta Filipinas.[36]

Además, frente a lo planteado en los grabados de Blondel, aquí la permeabilidad del palacio con respecto a los jardines es mucho mayor. En el segundo cuerpo del lado oriental se planeó durante la construcción una larga galería porticada con posible acceso directo desde el exterior.[37] Su ubicación no es arbitraria, ya que miraba directamente al mar, por lo que dominaba el puerto y la llegada de los barcos. Este tipo de mirador también ha podido documentarse en el caso manileño, pero su configuración en el caso de Pondicherry recuerda a lo que se conoce en Filipinas como un *batalan*.[38] Al igual que el palacio manilense se abre con un mirador al mar, hace de su fachada un lugar donde se exteriorizaría la vida del gobernador y la élite local, en línea con lo descrito contemporáneamente para otras casas de recreo.[39] En tal caso se trataría de una solución similar a un *pendopo*, aunque mucho más desarrollado de lo que fue habitual en Batavia.[40]

Afortunadamente además del plano se conserva el esquema de usos de los espacios en 1738. El elemento que articula todo el edificio es un gran módulo donde se desarrolla una escalera monumental. Se trataría de la clásica triple arcada que da acceso a un único tiro que se bifurca en dos formando una T, aunque seguidamente continúa con dos tiros más paralelos al primero. Aunque no se trata estrictamente de una escalera imperial, responde claramente a su carácter y función ceremonial.[41] La planta baja puede dividirse en dos partes simétricas. Las del sector norte fueron destinadas a los representantes del comercio malabar, y a otros oficiales que ocuparían zonas más cercanas al vestíbulo. El sector sur está dedicado a las dependencias del notario, archivo y biblioteca. Por último, toda la parte trasera se destinó a la

36. Agradezco esta observación al profesor Paulo Varela Gomes.
37. En los planos de Gerbaud este mirador no aparece, aunque Dumont confirma su construcción. En uno de los dibujos se señala el inicio de una escalera que no aparece en el resto. El acceso podía hacerse directamente desde el edificio pero resulta significativa esta indecisión u olvido por parte del arquitecto.
38. Se trata de un pequeño espacio porticado que conecta mediante una pequeña escalera el interior y las huertas o jardines. LUENGO, PEDRO, *Intramuros..., op. cit.,* p. 155.
39. LUENGO, PEDRO, «Villas de recreo en los puertos europeos de Asia a mediados del siglo XVIII», *Laboratorio de Arte,* 2012, 24, pp. 377-391.
40. Por *pendopo* se entiende un elemento característico de la tradición arquitectónica javanesa. Su función fue absorbida por la arquitectura europea allí desarrollada, pasando de ser un pabellón abierto independiente a incorporarse como galería a edificios de claro aspecto europeo.
41. BONET CORREA, ANTONIO, «Introducción a las escaleras imperiales españolas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada,* 1975, XII, 24.

custodia de los palanquines, medio de transporte habitual del gobernador. El ala norte de la segunda planta albergaba las oficinas del gobernador, así como de su secretario. La elección no es baladí ya que se trataba de las mejores vistas al mar. Por último, la parte central se dedicaba a funciones de representación con la Sala de Armas y la Sala de Parada ambas flanqueando el vestíbulo. El ala sur se destinaba a la Sala del Consejo y a las secretarías del mismo.

Fig. 6. Dumont, *Arrière façade du gouvernement de Pondichéry,* FR CAOM 26DFC84A

Esta distribución permite realizar un pequeño acercamiento a la vida que podía realizarse en un edificio de tales características. No existen dependencias domésticas, ni siquiera dormitorios para la familia del gobernador, o incluso una capilla privada como sí tuvieron otros edificios de este carácter. Se trata de un edificio oficial y administrativo, de marcado carácter representativo. Incluso las celebraciones desarrolladas en su interior deberían contar con el apoyo de otras dependencias anexas levantadas en materiales más pobres. Francia planteaba en Asia una nueva forma de entender estos edificios. Destinados a la gestión y especialmente a la celebración, unido a su carácter simbólico. Esto requiere de residencias de campo donde la familia del gobernador y la élite cultural habitara lejos de las inmundicias de la capital. El máximo representante de la Corona se ausentaría prolongadamente de la ciudad, modificando el ceremonial cotidiano que estas ciudades le brindarían en siglos anteriores.

Además de la arquitectura, el mobiliario es un claro exponente del grado de exotismo alcanzado en este palacio, que en Manila fue casi inexistente en la mayoría de los casos.[42] Su decoración debe asociarse con el gobernador Dupleix (1742-1754) y su esposa.[43] Gran parte de las piezas fueron importadas desde Europa, desde las cinco esculturas de mármol del recibidor a los candelabros de cristal o los espejos. Junto a ellas se colocó el mobiliario realizado en la tradición local que vivía un momento de gran apogeo.[44] A todo esto habría que añadir una amplia colección de *curiosités*, armas, artefactos e incluso la biblioteca personal del go-

42. Este interés por las piezas singulares debía ser habitual entre los gobernadores europeos en Asia como muestran algunas de las obras adquiridas por el gobernador de Filipinas, Fernando Bustamante y Bustillo, precisamente a un mercader francés de Pondicherry. Luengo, Pedro, «Arte oriental e Inquisición en Manila a principios del siglo xviii» (en prensa).
43. Lafont, Jean Marie, *Chitra..., op. cit.,* p. 82.
44. Bérinstain, Valérie y Sandjivy Tchakaloff, Claude, «Naissance d un style» en *Pondichéry,..., op. cit.,* pp. 164-177.

bernador, tanto con volúmenes europeos como con una sección de manuscritos persas y álbumes de miniaturas. Seguramente los arquitectos locales utilizaron los textos de la biblioteca arquitectónica de Dupleix, cuyo catálogo desgraciadamente no se conoce.[45] Si la arquitectura y su ornato bebieron de la tradición mestiza, el protocolo no fue menos. Como muestra el diario de Ananda Ranga Pillai, Dupleix prefirió alternar recibimientos dentro de la tradición mogol con otros a la francesa. La música, el arte e incluso la gastronomía fueron capaces de ceñirse a cualquiera de ambas tradiciones según la ocasión lo requiriera.

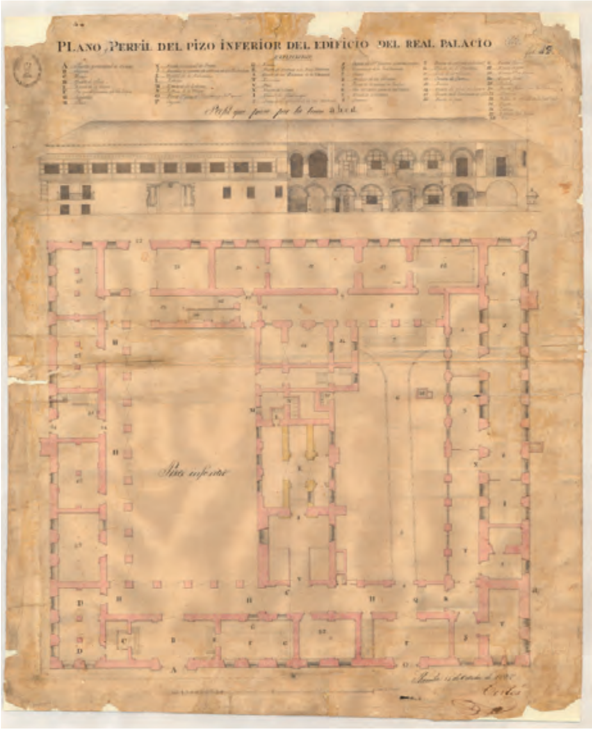


Fig. 7. Tomás Cortés, Plano y perfil del piso interior del edificio del Real Palacio, 14 de octubre de 1827, Cartoteca del Archivo General Militar (Madrid), PHL 164/13

Si los gobernadores pusieron grandes esfuerzos en levantar suntuosos palacios, o en darles una cuidada imagen frente a sus súbditos, no hicieron menos con la suya propia. El papel ceremonial del máximo representante de la Corona en estos territorios iría siendo cada vez mayor, lo que está todavía por estudiar en profundidad. Esto puede observarse en la referencia a su presencia en distintas festividades, a la pompa que acompañaba a estos personajes, a las

45. El movimiento de libros de arte y arquitectura desde Europa hacia Asia entre finales del siglo XVII hasta principios del siglo XVII es muy significativo. Además de los envíos de Luis XIV o los jesuitas a la Biblioteca del Colegio de Beitang pueden rastrearse otros capítulos intermedios. En este sentido puede consultarse BAILEY, GAUVIN ALEXANDER, «The Synthesis of East and West in the Ottoman Architecture of the Tulip Period», en *Oriental Art,* 2002, pp. 2-13. LUENGO, PEDRO, «The Library of Ignazio Cordero», *Itinerario* (en prensa).

grandiosas empresas iniciadas o incluso a las honras fúnebres si su fallecimiento se producía cuando ocupaban el cargo.[46]

Los planteamientos presentados en los palacios mencionados son el reflejo de una élite en el poder y de la síntesis artística producida tras años de convivencia. El aparato generado alrededor de la figura del gobernador fue evolucionando en cualquiera de los asentamientos, de una forma pareja a lo largo de las primeras décadas del siglo XVIII. Esto puede seguirse en distintas manifestaciones artísticas, desde el arte efímero hasta el modo de vestir. Las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del XVIII conocieron un profundo interés por ajustar un ajustado protocolo que perfilara exteriormente la organización social.

La llegada de las ideas ilustradas, unidas en estos casos de Manila y Pondicherry con el intervalo británico, volverán a hacer virar la modificación de la imagen del poder ante la población. Este cambio también coincidirá con una nueva forma de entender la presencia de los gobernadores en la ciudad. Los palacios de recreo, algunos de ellos originales del siglo XVII, se irán convirtiendo en la residencia habitual. Las mejores condiciones climáticas y el movimiento de la élite hacia las afueras fueron afectando a la presencia del gobernador en la ciudad amurallada, cambiando los hábitos ceremoniales. Tanto una ciudad como otra durante la primera mitad del siglo XVIII alternaban en sus edificios públicos entre la manifestación de prácticas claramente occidentales y otras fruto de la convivencia más o menos prolongada de distintas tradiciones arquitectónicas. Este fenómeno, con lógicas variantes, se puede sondear también en otras urbes como Batavia. Con el ascenso del poder cultural británico en la segunda mitad del siglo XVIII la situación cambiará radicalmente en todas estas ciudades.

46. Luengo, Pedro, «Exequias en Goa y Manila a mediados del siglo XVIII», *Potestas,* 2012, nº 5, pp. 219-234.

Los mapas como estrategia de defensa: el caso del reino de Sicilia en la Monarquía austriaca[1]

Valeria Manfrè
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Durante los siglos XVI y XVII Sicilia se convirtió en una pieza fundamental en el dominio del Mediterráneo central para la Corona española. Esta circunstancia obligaría a dotar a la isla de un aparato defensivo de excepcional consistencia. En la teoría, las intervenciones se basarían en plazas fuertes ya existentes, aunque reestructuradas, o en nuevas intervenciones. La realidad, sin embargo, fue muy diferente a la presentada en los grandiosos proyectos que se idearon: el estado de las finanzas imposibilitó lograr nuevas fortalezas en todos los casos, y avanzada la segunda mitad del siglo XVII, muchas de las estructuras fortificadas de las ciudades costeras de Sicilia permanecían en su matriz medieval. *Será solo a partir de 1671 cuando* las principales ciudades experimentarán un cambio fundamental en los sistemas de fortificación gracias a los proyectos del ingeniero Carlos de Grunenbergh.

Palabras claves: Sicilia, estrategia territorial del dominio, fortificación, ciudadela, Carlos de Grunenbergh.

Abstract: During the 16th and 17th centuries, Sicily became a cornerstone in the Spanish Crown domain over the central Mediterranean.

1. El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *El Greco y la pintura religiosa hispánica* financiado por el MICINN (HAR2012-34099), Universidad Autónoma de Madrid.

This circumstance required the provision of an exceptional defensive apparatus to the island. In theory, interventions would be based on existing strongholds, although restructured, or new interventions. The reality, however, was very different from the magnificent projects presented: the state of finances made it impossible to achieve the construction of new fortress and in the second half of the 17th century, many of the fortified structures in the coastal cities of Sicily had been kept in its medieval matrix. It was only from 1671 when the major cities will experience a fundamental change in their defense systems thanks to the projects of the engineer Carlos de Grunenbergh.
Keywords: Sicily, territorial strategy of the control, fortification, citadel, Carlos de Grunenbergh.

La gran obra de las fortificaciones y la renovación de las estructuras urbanísticas en Sicilia se configuran durante la primera mitad del Quinientos por voluntad del emperador Carlos V. Este será el primer momento de una larga reacción en cadena que, en el curso del siglo, va a modificar profundamente la arquitectura de los frentes marítimos de las ciudades de la isla, lugar de tránsito preferido para las armadas berberisca y turca que amenazaban también Malta, y en general los dominios de la Corona española.[2]

Las mayores transformaciones edilicias marcadas por la guerra y la necesidad de defensa por el sistema de cortinas, tenazas, baluartes, castillos y torres defensivas costeras, se deben sobre todo a la cultura militar de los virreyes y a los presidentes del reino (vicarios con función virreinal en caso de fallecimiento del virrey) asesorados por buenos técnicos al servicio de la Corona; entre ellos destacan Antonio Ferramolino, Scipione Campi, Giulio Lasso, Giorgio Paleari Fratin, Gabrio Serbelloni, Juan Bautista Sesti, Carlos de Grunenbergh y Joseph Formenti. Así, durante toda la dominación austriaca, la historia de Sicilia estará marcada por las «fábricas virreinales», transformando la isla –igual que ocurre con los demás dominios italianos y flamencos– en uno de los centros de poder.

El intercambio de información técnica y científica entre Sicilia y la Corte de Madrid puede ayudarnos a comprender la dinámica de las grandes fábricas de las fortificaciones a la luz de un marco estratégico de alcance no solo insular sino mediterráneo.[3]

2. Guidoni, E., Marino, A., *Historia del urbanismo. El siglo xvi*, Madrid, 1985 (1982), pp. 342-351; Dufour, «El Reino de Sicilia. Las fortificaciones en tiempo de Carlos V», en Hernando Sánchez, C. J. (coord.), *Las fortificaciones de Carlos V*, Madrid, 2000, pp. 493-513.
3. La amenaza de la incursiones aumentó después de la caída en manos de los turcos de Rodas (1522). De aquí la construcción de Malta como potente bastión que solo no podía reducir las imprevistas incursiones de los corsarios turcos que devastaban las costas italianas. Así que los españoles pensaron en añadir en el litoral del reino, los castillos y fortificaciones que habían construido en Calabria: una cadena de fortificaciones desde el Adriático al Tirreno y una serie de torres marítimas estratégicamente dispuestas en los lugares más apropiados. Agnello, G.,«Le torri di Siracusa nella lotta anticorsara», *Archivio storico siracusano*, 1963, ix, p. 21; Valente, G., *Le torri costiere della Calabria*, Cosenza, 1960, *passim*.

Una contribución significativa para entender la estrategia política de los virreyes y el deseo del soberano de conocer el estado de las fortificaciones es, sin duda, el que viene desde el diseño del técnico. El mapa es un requisito previo para la construcción de las estructuras de defensa del territorio en la ciudad. Junto con el proyecto, una fuente de información sobre las fortificaciones costeras se basa en la presentación previa de relaciones e informes periódicos redactados por los arquitectos-ingenieros y expertos militares encargados por los estados costeros de Italia central y meridional para ser aprobados y supervisados por el Consejo de Italia. La abundancia de material de archivo garantiza una integridad de información y fiabilidad gracias a los documentos gráficos, que nos brindan la claridad necesaria de la visión para reconstruir las fases de edificación de las obras y la relación entre el centro y la periferia del Imperio español en una zona de gran interés estratégico-militar que era precisamente el Mediterráneo central.[4] En general, los dibujos, incluso los más antiguos y bellos, fueron, por su carácter técnico, anónimos. Aparecen escondidos en los numerosos manuscritos, dispersos en distintos fondos de archivos y bibliotecas, y en muchas ocasiones separados del contexto –cartas e informes– que los acompañan.

En Sicilia, así como en toda la Italia renacentista, los dibujos se difundieron rápidamente junto con tratados de arquitectura, entrelazándose en las rutas de sus autores e inventores, los ingenieros militares itinerantes que, dentro de los dominios españoles eran encargados de transformar obsoletas estructuras defensivas en grandes maquinas modernas y eficaces para soportar el fuego de las artillería.[5] El dibujo –altamente móvil y transportable– documenta y retrata, transformándose en vehículo primario de cultura. Gracias a sus trazas y colores, el conocimiento viaja. Los mapas son instrumentos científicos, manejados por el ingeniero al servicios del poder, filtrados y destinados a tratados de arquitectura, álbumes de dibujos, modelos de fortificaciones o atlas.

En este teatro de la guerra hay que juntar a los protagonistas que interactúan entre ellos: el rey, pero sobre todo su *alter ego* el virrey, junto con el ingeniero militar. Las empresas urbanísticas de carácter militar se iniciaron a final del siglo XVI y se van desarrollando en toda su intensidad durante el siglo XVII por el estado de guerra o de amenaza externa. Estos acontecimientos propiciaron el desarrollo de una cartografía militar controlada por la Corona española.

Constituyeron un *corpus* de excepcional importancia para el poder español, pues proporcionaba un instrumento de conocimiento y de control del territorio para elaborar desde lejos sus propias estrategias de defensa.

4. Sería necesario tener una visión más completa del tema a través de un estudio de los documentos españoles en estrecha relación con el material documental que se conserva en los archivos de Sicilia.
5. Sobre la profesión del ingeniero véase CÁMARA MUÑOZ, A., «La profesión de ingeniero: los ingenieros del rey», en SILVA SUÁREZ, M. (coord.), *Técnica e ingeniería en España. I, El Renacimiento, de la técnica imperial y la popular*, Zaragoza, 2008 (2007), pp. 125-168.

Las plazas fuertes marítimas

Al analizar los dibujos de algunas de las ciudades más importantes como Palermo, Milazzo, Messina, Augusta, Siracusa y Trápani, nos encontramos con un repertorio de fortalezas costeras apoyadas por algunos puntos fuertes en el interior (la fundación de Carlentini) basadas en un sistema de torres de vigilancia extendido por todo el periplo de la isla, cuyos testimonios gráficos al respecto –los atlas de Tiburzio Spannocchi (1578-1596) y Camillo Camiliani (1584)– son numerosos.[6]

En los años setenta y ochenta del siglo XVII se llevó a cabo una segunda fase de obras defensivas ante la amenaza turca y francesa. La escasez de elementos gráficos en los años precedentes –excepto el atlas de Francesco Negro y Carlo Maria Ventimiglia de 1640– puede hacer pensar en un desinterés del virreinato por las fortificaciones. Al parecer, la administración local sigue interesada en las obras de fortificación en marcha desde hace algún tiempo que continúan aunque a un ritmo lento debido a la cuestión financiera. Por este motivo, avanzada la segunda mitad del siglo XVII, muchas de las estructuras fortificadas de las ciudades costeras de Sicilia permanecían en su matriz medieval.

La obra de fortificación en el siglo XVII primó la defensa de la isla por puntos individuales abandonando la idea de un dispositivo articulado y repartido por todo el territorio. Un nuevo concepto de fortificar a la moderna se alcanzará con las nuevas obras de fortificación que debían adaptarse a una realidad urbana preexistente. No obstante, el cambio más importante no se produjo hasta los últimos años setenta del reinado de Carlos II bajo el virreinato de Claude de Lamoral, III príncipe de Ligne (1670-1674), cuando llegue a Sicilia el ingeniero flamenco Carlos de Grunenbergh (?- 1696) en lugar del ingeniero Mayor del Ducado de Milán Gaspare Beretta (1620-1703). El príncipe de Ligne decidió implementar una estrategia de defensa con los consiguientes esfuerzos financieros, nuevos expertos militares y nuevos proyectos. Obligado a renunciar a Beretta,[7] la opción más fácil parecía ser la elección

6. MAZZAMUTO, A., «Tiburzio Spannocchi, architetto consigliere di Filippo II e la sua Descripción de las marinas de todo el Reino de Sicilia», *Atlante di Storia Urbanistica Siciliana*, 1986, 8, pp. 12-65. Para Camiliani véase SCARLATA, *L'opera di Camillo Camiliani*, Roma, 1993; EADEM, «La Sicilia del Cinquecento nella "Descrittione in Disegno" di Camillo Camilliani, *Palladio*, 1988, 2, pp. 15-36.
7. El virrey príncipe de Ligne, una vez que llegó a Sicilia en 1670, había pedido a Gaspar Téllez Girón, duque de Osuna, gobernador de Milán el envío a Sicilia del ingeniero Gaspare Beretta. Él, desde el 1659, se encontraba trabajando como ingeniero mayor en el Ducado de Milán y según el programa del virrey de Ligne, junto con un ayudante, debía verificar el estado de las defensas sicilianas solo por algunos meses. Sin embargo, el duque de Osuna no enviará nunca a Beretta, indicando, entre otros motivos, la falta de expertos ingenieros en toda la península. Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Estado-Sicilia, leg. 3493-82, 83 y 84. Sobre Beretta véase VIGANÓ, M., «Le portefeuille de Gaspare Beretta (1620-1703) à la Bibliothèque Trivulziana de Milan: plans et mémoires pour servir l'Espagne», en MAROTEAU, V., D'ORGEIX, É., *Portefeuilles de plans: projets et dessins d'ingenieurs militaires en Europe du 16. au 19. siecles,* Actas del Congreso, Bourges, 2001, pp.147-158; CHIODI, E., «Prime annotazioni sull'attività piemontese di Gaspare Beretta ingegnere militare dello stato di Milano», en MARINO, A. (ed.), *L'architettura degli ingegneri: fortificazioni in Italia tra '500 e '600,* Roma, 2005, pp. 63-76.

de los hermanos Fernando y Carlos de Grunenbergh pues podían llegar a Sicilia en menor tiempo porque se encontraban trabajando en el reino de Nápoles y así «ajustar lo que conviene ejecutar en las fortificaciones». En 1671 Carlos de Grunenbergh, recién llegado a Sicilia, será enviado a reconocer «con mucho cuidado» las marinas, plazas fuertes y ciudades más expuestas al enemigo.[8] Los documentos gráficos y los informes técnicos de las plazas fuertes de Trápani, Catania, Augusta y Siracusa llegaron a Madrid en 1673.[9]

La novedad principal consistía en un proceso de renovación en materia de arquitectura militar a través de la adaptación de las técnicas de fortificación necesarias para una nueva manera de defensa transformando así –en los casos donde se requerían– las estructuras obsoletas de origen medieval.

Todo el proceso de renovación encontraba su razón en la inseguridad existente frente a la eventualidad de un ataque desde el mar por los franceses o por hipotéticas flotas turcas, basándose en una complementariedad entre las plazas fuertes ya existentes y las nuevas defensas urbanas.

En el transcurso del siglo XVII los propios virreyes que dirigieron el programa de reorganización de las defensas habían desarrollado una cadena de proyectos y opiniones que –en síntesis– podemos encontrar en la relación que un autor anónimo dejó manuscrita a mitad del siglo XVII, durante el gobierno de don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, IX almirante de Castilla y conde de Modica (1641-1644) que se custodia en la Real Academia de la Historia de Madrid.[10] Sobre las plazas fuertes, nuestro autor se expresaba en términos parecidos a estos: la ciudad de Marsala carece de una cortina con plataformas capaces de acoger la artillería, son insuficientes de revellín, sus caminos cubiertos y sus fosos defensivos, falta en general un sistema atenazado y una red eficiente de baluartes. Además la ciudad tiene un castillo vulnerable y hecho a la antigua. Lo mismo vale por Mazara, Sciacca Termini, urbes por cuyas fortificaciones el autor no deja de utilizar la expresión «hecha a la manera antigua» refiriéndose a los torreones, falsabragas y a los castillos que carecían de terraplén, parapetos y otros elementos para defenderse. En Girgenti (actual Agrigento) y Licata propone soluciones concretas y defensivas pero critica los proyectos que se dejaron incumplidos, mientras que en diferentes ocasiones es partidario de erigir o reforzar el sistema defensivo de las ciudades. Es evidente que la descripción señala la falta de recursos materiales y financieros, algo recurrente en Sicilia, y unas estructuras defensivas obsoletas que incluso se remontan al tiempo de los romanos.

Las noticias del anónimo autor en parte son confirmadas por el mismo almirante de Castilla que desde Messina había enviado el 23 de marzo de 1643 una relación acompañada

8. AGS, Estado-Sicilia, leg. 3494-113.
9. Con respecto a este tema véase entre otros el recién estudio de MANFRÈ, V., «Sicile: l'architecture militaire pedant la vice-royauté de Claude-Lamoral prince de Ligne (1670-1674)», *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, 2012, pp. 59-143.
10. *Descripcion de las siguientes plazas del reino de Sicilia, Marsala, Mazara, Sciaca, Giorgenti, Licata y Terranova*, Real Academia de la Historia. Colección Salazar y Castro, leg. K-20, fols. 35r-43v.

por las plantas y fortificaciones –desgraciadamente perdidas– de las plazas fuertes marítimas «dos plantas: una comprehende el estado en que ay los hallé y en lo que de nuevo se va obrando en ellas que es lo que va delineando de amarillo».[11] De este modo se avisaba a la Corte de la inspección, empezada el 4 de febrero de 1643, de las fortalezas y castillos de Milazzo, Catania, Augusta, Siracusa y Messina, fábricas obsoletas, difíciles de defender, preservar y recuperar sobre todo en caso de ataque de los enemigos externos pero también por parte de los mismos sicilianos.[12]

Volviendo al coronel Grunenbergh, sabemos que llevó en Sicilia una intensa campaña de obras. La figura de los hermanos Grunenbergh está aún por estudiar. Carlos, lo mismo que su hermano, eran ingenieros con dilatados conocimientos constructivos. Los dos habían trabajado en las fortificaciones de Vigo, Bayona, La Coruña, La Guardia y en la zona fronteriza con Portugal.[13] En 1669 llegaron a Italia: Carlos se dedicó a las fortificaciones de los presidios y su hermano Fernando en 1671 proyectó las plazas fuertes de Orbítelo, Puerto Hércules y Longón; por último, los encontramos en 1691 en la fortificación del Castillo del Ovo en Nápoles.[14]

En el aspecto organizativo, el virrey de Ligne se compromete personalmente y se rodea de técnicos capacitados para apoyarle en su intento de establecer unas fortificaciones más modernas. Este impulso a la renovación es un hecho de considerable importancia, ya que traerá a Sicilia, como acabamos de decir, a Carlos de Grunenbergh nombrado ingeniero del rey y representante de una cultura militar internacional. Veremos cómo las defensas de las fortalezas sicilianas –en el conjunto– se basan en criterios de fortificaciones muy similares entre si: los istmos del interior de las penínsulas marítimas de Trápani, Siracusa y Augusta se caracterizan por las obras adicionales a corona (revellines, mediaslunas, etc.) y se basan en grandiosas ciudadelas (la ciudadela pentagonal de Messina) o fuertes bastionados levantados en un lado del foso (por ejemplo en el castillo de tierra en Trápani).

11. AGS, Estado-Sicilia, leg., 3486-236. El almirante de Castilla envía las plantas de las placas y castillos que ha visitado en Sicilia, Palermo 26 de mayo 1643.
12. AGS, Estado-Sicilia, leg., 3486-203.
13. Soraluce Blond, R. J., *Castillos y fortificaciones de Galicia*, A Coruña, 1985, pp. 47-48; 143, 154, 161-169; Rodríguez-Villasante Prieto, J. A., *Historia y tipología arquitectónica de las defensas de Galicia*, A Coruña, 1984, pp. 85-93.
14. Sobre la trayectoria de estos ingenieros en Italia véase Maioli Urbini, N., «La cinta fortificata di Orbetello e lo stato dei presìdi: vicende costruttive e notizie storiche», *Bollettino d'arte*, 1985, 6. Ser, 70, 31/32, p. 140; Divenuto, F., «Lo stato dei Presidi: alcune tipologie di architettura militare», en Marino, A., (ed.), *Fortezze d'Europa: forme, professioni e misteri dell'architettura difensiva in Europa e nel mediterraneo spagnolo*, Roma, 2004, pp. 129-138. Por Nápoles véase Gioisi, A., «Origine e dimissione di due fortezze napoletane: Castel dell'Ovo e Castel nuovo», en Marino, A. (ed.), *L'architettura degli ingegneri: fortificazioni in Italia tra 500 e 600*, Roma, 2005, pp. 174-177; Pessolano, M. R., «Il porto di Napoli nei secoli xvi-xvii», en Simoncini, G. (coord.), *Il regno di* Napoli, Firenze 1993, pp. 92-99. Carlos de Grunenbergh durante su estancia en Sicilia trabajó también en Malta como superintendente en los fuertes de San Ángel, Ricasoli y Santo Elmo. Véase Hoppen, A., *The Fortification of Malta by the Order of St. John: 1530 - 1798*, Edinburgh, 1979; Quentin Hughes, J., *The Building of Malta during the Period of the Knights of St. John of Jerusalem 1530-1795*, London, 1956; idem, *Malta: a guide to the Fortifications*, Malta, 1993 y idem, *Fortress, Architecture and Military History in Malta*, London 1969.

Fig. 1. Anónimo, *Trapani*, 1686, dibujo en tinta y colores a la aguada sobre papel, 66 x 42 cm, Madrid (España), Biblioteca del Ministerio de los Asuntos Exteriores y Cooperación, Ms. 3. fol. 65r-v

El objetivo de la serie de dibujos que solían hacer los ingenieros, era dar a conocer a la Monarquía los proyectos de defensa de las ciudades costeras, individuándose las potencialidades en relación a las características del sitio e indicar los proyectos, futuros o que se estaban llevando a cabo, para que fueran revisados en Madrid. Mediante la utilización de una técnica de representación sorprendentemente moderna el uso del color evidencia las diferentes fases de las construcciones, distinguiendo lo viejo y lo nuevo. Los mapas en su mayoría están orientados y a menudo proporcionan medidas para un rey que quiere entender a través del mapa las condiciones de sus posesiones.

En el reino de Sicilia, una de las primeras ciudades visitada por Grunenbergh fue Trápani. Al antiguo núcleo de la Colombara (o Colombaia) constituido por el medieval *donjon* octagonal se añade una plataforma,[15] mientras en la lengua de tierra, citada en los documentos con el nombre de roca de Pietro Palacio, se construye una torre llamada de Ligne, probablemente uno de los primeros trabajos de Grunenbergh en la isla según la fecha (1671) indicada

15. AGS, Estado-Sicilia, leg. 3496-41.

en la inscripción marmórea en el centro de la pared del frente principal.[16] Asimismo, Grunenbergh se ocupó de fortalecer la cortina oriental por parte de tierra mejorando la muralla que unía el castillo de tierra edificado en el ángulo noreste. A juicio del virrey, «su fabrica de piedra y cal compuesto de dos baluartes mui vecinos y tan recojidos de uno con el otro que entrambos con su cortina ocupan mas o menos del terreno de un solo baluarte y assi muy oprimido por la poca capacidad» con el bastión llamado el *Imposible* a través de terraplén y añadiendo un semibaluarte [fig. 1].[17]

Sin embargo, fue en las ciudades de Augusta y Siracusa donde se establecen las bases de la nueva cultura militar en materia de intervención en las fortificaciones y demostrando la amplitud de sus conocimientos en la materia.

Como venimos diciendo muchas de las plazas fuertes de Sicilia todavía en el siglo XVII basaban sus defensas en la eficacia de sistemas medievales. En la ciudad de Augusta el virrey Ferrante Gonzaga (1535-1546) había explicado a la Corona que el castillo suevo carecía de fosos y sus dimensiones modestas no podían hacer frente a los peligros de un conflicto armado.[18] Las propuestas fraccionadas en el tiempo revelan que la ciudad –a pesar de haber sido visitada por los virreyes e ingenieros que habían planeado nuevas obras defensivas– se encontraba todavía sin un recinto bastionado (proyectado en 1578 por Spannocchi), fosos y otras defensas para controlar el istmo, así como su puerto y la entera península.

De hecho, no se había hecho mucho hasta la llegada de Carlos de Grunenbergh. Este plantea para la ciudad un proyecto técnicamente de vanguardia. Así, como se desprende de la documentación, en la zona del puente vuelve a proponer, en parte, ideas y soluciones precedentes presentadas en 1640 por Giovanni de Medici que pretendía reforzar el frente hacia tierra firme con un sistema de fosos, revellines y un corte del istmo.

Tres años después en la ya citada relación del almirante de Castilla se propone mejorar el ingreso norte de la ciudad y allí «se hiziessen dos baluartes a manera de tenaza a la parte que mira a la ciudad comprehendiendo la largueça del castillo, para que también defienda todas las calles las quales vienen a parar en el à línea recta, y demás del fosso y puente levadiço, que ahora tiene, se haze otro fuera de la tenaza, con cortina y estrada encubierta de fuera de fosso con su estacada, de manera que vendrá a tener dos puentes levadiços con sus reductos, que defienden la entrada».[19] Al parecer el almirante de Castilla sugiere la realización del corte

16. Sobre la construcción de la torre véase la carta del 29 de octubre de 1671 y la del 6 de abril de 1672 escritas por el gobernador militar de Trápani Antonio Ruiz de Chaves, respectivamente a don Francisco de Altamira Angulo (secretario del virrey) y al virrey de Ligne y de un tercer documento fechado mayo 1672 que el secretario envió al gobernador. ROMANO, S., «La costruzione della torre di Ligne ed i tumulti popolari a Trapani nel 1673», *Archivio Storico Siciliano*, 1896, XXI, pp. 322-324.

17. AGS, Estado-Sicilia, leg., 3496-42. Se trata de la relación que el virrey de Ligne envió a Madrid en 1673. De esta relación hay otra copia en el fondo Secretarías Provinciales, leg., 1253 del mismo archivo, que ha sido publicado en MARINO, A., «Urbanistica e "Ancien Régim" nella Sicilia barocca», *Storia della città*, 1977, 2, pp. 80-81.

18. TADINI, G., *Ferramolino da Bergamo l'ingegnere militare che nel» 500 fortificò la Sicilia*, Bergamo, 1977, p. 113.

19. AGS, Estado-Sicilia, leg. 3486-203.

del istmo a través de un largo foso que hubiera separado la ciudad y la tierra firme añadiendo falsabragas, y la realización de obra a corno.[20] La propuesta vuelve en parte a recoger ideas de proyectos precedentes; como las de finales del Quinientos que a su vez fueron retomados por Giovanni de Medici.

En 1673 se envía un plano de la ciudad a Madrid en el cual Grunenbergh, reafirmando la propuesta de Medici, propone una fortificación a corona que complete la falsabraga empezada probablemente en 1645 frente la entrada del castillo suevo; concibió una segunda obra a corona más allá del istmo con dos semi-bastiones y uno central a la cortina protegido por dos revellines, fosos, camino cubierto y *glacis*.[21]

No obstante, no debemos engañarnos pensando que todos los proyectos que llegaron a España se llevaron a cabo; el ejemplo de Augusta es evidente, como lo demuestran las vistas

Fig. 2. Gabriele Merelli, *Augusta*, 1677, dibujo en tinta y colores a la aguada sobre papel, 14 x 21 cm, Torino (Italia), Biblioteca Reale, Ms. militari 39, fol. 82r

20. AGS, Estado-Sicilia, leg. 3486-203. El contenido de la relación del virrey es idéntico al doc. 203 fechado 24 marzo 1643 transcrito en apéndice por Liliane Dufour. Para el proyecto del final del 500 véase DUFOUR, L., *Augusta da città imperiale a città militare*, Palermo, 1989, p. 44.
21. AGS, Estado-Sicilia, leg. 3496-44. De esta relación hay otra copia en el fondo Secretarías Provinciales, leg., 1253 del mismo archivo, que ha sido publicada parcialmente en MARINO, A., *op. cit.*, 1977, pp. 83-84 e integralmente por DUFOUR, L., *op. cit.*, 1989, pp. 254-255.

a vuelo de pájaro del Maestre de Campo Gabriele Merelli [fig. 2] en sus atlas de 1677 que se encuentran en Madrid y Turín.[22] La estimación de 125.000 coronas aplazaron las obras asignando prioridad a las fortificaciones de Siracusa y Trápani; Augusta tuvo que esperar a los años ochenta del siglo XVII para ver realizadas sus nuevas fortificaciones.

Fig. 3. Gabriele Merelli, *Siracusa*, 1677, dibujo en tinta y colores a la aguada sobre papel, 24,6 x 37,5 cm, Madrid (España), Biblioteca Francisco de Zabálburu, Ms. 73-511, fol. 69r

De forma muy sucinta diremos que –junto con Augusta– la extensa y precisa descripción de lo que se fortificó en Siracusa la encontramos en la relación de 1673 que se envió a la corte junto al diseño de la planta de la ciudad; pocos años después los ya citados atlas de Merelli nos ofrecen mejores plantas y vistas de Siracusa [fig. 3]. Otra vez la atención del técnico Grunenbergh se basa en la altura del istmo. Ya desde el 1643 el almirante de Castilla había previsto su corte que no fue realizado: primero porque «falta mucho por obrar en ellos» y también porque hay escasos recursos financieros que condicionan el proyecto inicial

22. Sobre los atlas sicilianos de Gabriele Merelli véase MANFRÈ, V., «Memoria del potere e gestione del territorio attraverso l'uso delle carte. La Sicilia in un atlante inédito di Gabriele Merelli del 1677», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2010, 22, pp. 161-188.

que debía integrar los dos bastiones al norte a través de la implementación de falsabragas, terraplenes, plataformas para la artillería, así como completar las casamatas y el camino cubierto, mientras que se preveía la construcción de un revellín delante de la puerta principal que daba acceso a la ciudad.

Grunenbergh emprende una fortificación a corona delante de los bastiones de Santa Lucia y San Felipe, añade un foso y canales artificiales de agua, coloca el revellín llamado Montedoro y en este modo realiza una verdadera dársena artificial para permitir el tránsito de las galeras del rey desde un puerto al otro en caso de asedio, consiguiendo poner en práctica la técnica del escalonamiento en profundidad y el aumento de las barreras que frenaban el ataque de los enemigos.[23]

Mucho más habría que profundizar, pero todo apunta a rectificar cuanto se ha dicho hasta hoy sobre los nuevos cánones del arte de fortificar del ingeniero militar flamenco Grunenbergh que iban invistiendo a las ciudades sicilianas con la consiguiente multiplicación de obras defensivas. Como se desprende de la documentación, el método de fortificación que utiliza Grunenbergh en proyectos basados en líneas avanzadas delante de los frentes viejos de ciudades como Augusta y Siracusa no era un sistema desconocido. Paradójicamente se repite lo que ya se sabía desde el siglo XVI. La innovación y los elogios de Grunenbergh en la proliferación de obras exteriores (junto con la restauración y valoración de fábricas más antiguas) y la propuesta de una defensa hecha a través de revellines, mediaslunas y obras a corno, son soluciones que aparecen en los dibujos de Francesco de Marchi y que a su vez hemos encontrado ya citadas en las relaciones de los virreyes a partir de los años cuarenta del siglo XVII.

Sin embargo, este despliegue es, sin duda, revolucionario porque, por primera vez, se aplicó un principio que luego sería seguido hasta nuestros días: bloquear al enemigo a distancias mayores a través obras exteriores.

El sistema de construcción diseñado por Vauban (1633-1707) influye en los ingenieros militares de Europa, debido sobre todo al hecho del uso de las obras avanzadas de primer frente. El mérito esencial de Vauban fue el de saber armonizar las técnicas antiguas[24] en una concepción tipológica de fortificación excelente y fue así como lo interpretó Grunenbergh en Sicilia, con una preferencia por multiplicar las obras exteriores tal como practicaran los

23. AGS, Estado-Sicilia, leg., 3496-45. Existe otra relación de Siracusa de 1673 en el fondo Secretarias Provinciales, leg., 1253 que ha sido parcialmente publicado en MARINO, A., *op. cit.,* 1977, pp. 82-83 e integramente por DUFOUR. L., *Siracusa, città e fortificazioni,* Palermo, 1987, pp. 173-174.

24. Según Charles de Tolnay, Vauban estudió con gran admiración los dibujos de Miguel Ángel que se conservan en la Casa Buonarroti imitando la idea dinámica de las fortificaciones florentinas. La hipótesis no es compartida por Amelio Fara, primero porque no se dispone de documentos que atesten el uso de Vauban de los dibujos o la visita a las fortificaciones que en época de Vauban ya habían sufrido modificaciones por parte de Antonio da Sangallo el Joven y Giovanni Battista Bellucci. Sin embargo, Giulio Carlo Argan reconoce el interés que los dibujos hubieran podido provocar en Vauban. TOLNAY, C., *Corpus dei disegni di Michelangelo,* IV, Novara, 1980, p. 75; *idem,* «Michelangelo studies», *The Art Bulletin,* 1940, XXII, 3, pp. 127-137; FARA, A., «Michelangelo architetto a Firenze e il fronte bastionato da Leonardo al Buontalenti», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz,* 1999, 43, pp. 471-472; ARGAN, G. C. y CONTARDI, B., *Michelangelo architetto,* Milano, 1990, pp. 415, 153.

ingenieros militares en los siglos XVII y XVIII para esquivar la creciente trayectoria de las artillería.

De este modo, a las fortificaciones amuralladas erigidas en el siglo XVI se tenían que aplicar todas las obras complementarias que se conocían entonces: caballeros, revellines, mediaslunas avanzadas, obras a corno o a doble tijera etc. Esto está claramente documentado en las plantas de la época e incluso hoy por las fotografías aéreas que indican el camino de la ruta enterrada de obras adicionales destruidas. Las obras de Grunenbergh muestran los reflejos de la escuela francesa en la arquitectura militar, pero quizá, a la luz de la lectura de los informes de la época, podríamos decir que el mérito de Grunenbergh residiría en el uso y difusión de las obras exteriores que, por fin, no se quedaron solo en proyectos sobre papel.

Las ciudadelas: símbolo de poder

Las ciudadelas abaluartadas se consideraban sobre todo como un instrumento de control y represión política y caían dentro de la lógica del poder absoluto que no admitía rebeliones por parte de la población.[25] Estas, junto con las fortificaciones, fueron la expresión del gobierno tiránico de los Austrias y modelo universal de poder no solo en Sicilia, sino en todos los territorios de la Monarquía española. Las ciudadelas transmitían un mensaje al pueblo atemorizado, la presencia de la Monarquía que a su vez era atraída por la fortaleza militar percibida como elemento urbano que controlaba socialmente la ciudad. La presencia de modelos y de decoraciones de las fortificaciones reflejan no solo la circulación de proyectos, sino también los presupuestos ideológicos del poder.[26]

En las metrópolis de la Sicilia oriental –así como después de la revuelta de los Países Bajos que había estimulado la renovación de la ingeniería militar– el Gobierno español se planteó la construcción de una ciudadela a partir de la experiencia práctica y de tipologías de fortificaciones extensas a pesar de todos los debates empezados durante la segunda mitad del siglo XVI iniciados por Maquiavelo y Pietro Cataneo sobre la oportunidad de construir una ciudadela.[27]

Por poner algún ejemplo, el motivo de la construcción de las ciudadelas de Gante entre 1540 y 1545, después de la rebelión de 1539 y de Aquila construida entre 1530 y 1549 es

25. MARCONI, P., «Una chiave per l'interpretazione dell'urbanistica rinascimentale. La cittadella come microcosmo», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 1968, 85-90, pp. 53-94; MARINO, GUIDONI, «L'architetto e la fortezza: qualità artistica e teniche militari nel '500», *Storia dell'arte italiana*, 1983, V, parte III, pp. 83-89.
26. Sobre el origen y el desarrollo de las ciudadelas europeas –aunque solo mencione la de Messina– véase POLLAK, M., *Cities at war in Early Modern Europe*, Cambridge, 2010, pp. 8-59.
27. ÁLVAREZ-OSSORIO ÁLVARIÑO, A., «Nido de tiranos o emblema de la soberanía: las ciudadelas en el gobierno de la Monarquía», en HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., (coord.), *op. cit.*, 2000, pp. 117-155; CÁMARA MUÑOZ, A., «La fortificación de la ciudad en los tratados del siglo XVI», en BONET CORREA, A., *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pp. 685-693.

paralela a la historia de la ciudadela de Messina y el motín del 1674-1678 contra el Gobierno español y apoyados por los franceses; la rebelión ofreció una excelente ocasión para las autoridades españolas representada en este momento por el virrey Francisco de Benavides IX conde de Santisteban (1678-1687) para insistir ante Carlos II en la necesidad de construir una ciudadela.

Un continuo problema local que debían afrontar los arquitectos ingenieros-militares era la dificultad de planificar las nuevas propuestas urbanísticas impulsada por el control del territorio y la relación con el espacio interno (la ciudad) y con el espacio externo (infraestructuras y territorio) respecto a las fortificaciones precedentes. Como afirmaba Cristóbal de Rojas a fines del XVI, para saber fortificar es necesario «saber reconocer bien el puesto donde se ha de hacer la fortaleza»;[28] así no resulta extraño asistir en Messina, ciudad situada a oriente de la isla e importante enclave militar y comercial, al debate de elegir el sitio adecuado para proyectar la construcción de la ciudadela.

La construcción de una fortaleza condiciona el desarrollo urbano y durante siglos generó un gran debate político no solo en Messina, sino también en otras plazas, como por ejemplo en Jaca cuya construcción proyectada por Spannocchi obligó la destrucción de casas, iglesias y conventos.[29]

El primer proyecto para Messina es del ingeniero Juan Bautista Sesti[30] que en el mayo 1678 envía a Madrid dos dibujos.[31] En lugar de construirse en un costado de la ciudad a juicio del Sesti la ciudadela debía más bien ocupar una parte del barrio de Terranova, englobando el Palacio Real.

Antes de construirse hubo otras consultas y finalmente Carlos de Grunenbergh fue destinado a la construcción de la ciudadela de Messina y durante su ausencia las obras quedarán a cargo de Sesti.[32] El ingeniero flamenco elige el área más amplia de la zona próxima al barrio de Terranova. Propone levantar la robusta fortaleza exterior a la ciudad en la península fal-

28. Citado en COBOS-GUERRA, F., «La formulación de los principios de la fortificación abaluartada en el siglo XVI. De la *Apología* de Escrivá (1538) al Tratado de Tojas (1598)», en SILVA SUÁREZ, M., *op. cit.,* 2008 (2007), p. 484.
29. CÁMARA MUÑOZ, ALICIA, «Las fronteras imperiales y la fortificación de la ciudad de Carlos V a Felipe II», en MARINO, A., *op. cit.*, p. 366; EADEM, «La ciudadela del rey en Jaca», en *Signos. Arte y cultura en Huesca de Formenta Lastanosa. Siglos XVI-XVII,* Huesca, 1994, pp. 87-95 y 224-231.
30. En 1685 Juan Bautista Sesti es teniente coronel e ingeniero mayor en Milán. Cfr. CÁRDENAS PIERAS, E., *Expedientes de militares* (siglos XVI al XIX), Madrid, 1986, p. 311. En Milán realizará para Eugenio Francesco, príncipe de Saboya (1663-1736), *Piante, delle cittá, piazze, e castelli fortificati in questo stato di Milano con le loro dichiarazioni / date alle stampe dal tenente generale ... Don Giovanni Battista Sesti, dedicate all'altezza serenissima del signor prencipe Eugenio di Savoja e Piemonte,* In Milano 1707.
31. Los dibujos de Juan Bautista Sesti se encuentra en el AGS, mapas Planos y Dibujos (en adelante MP y D), V-118 y XV-117, Messina 6 de mayo 1678. Los mapas han sido publicados en GIGANTE, IOLI, *Messina,* Roma, Bari, 1980, figs. 20 y 71; EADEM «La costruzione della cittadella di Messina attraverso alcune carte dell'Archivio General di Simancas (Valladolid)», *Archivio Storico Messinese,* 1978, III s. XXIX, pp. 45-58.
32. En el mayo de 1680 el virrey Santisteban envía a Grunenbergh a la plaza de Augusta para acudir a las obras del castillo y de la torre de Avalos que había sido demolida por los franceses. AGS, Estado-Sicilia, leg. 3527-87.

ciforme de San Rainieri, integrando el sistema de fortificación anterior basado en el castillo del Salvador con la consiguiente destrucción del tejido urbano del barrio de Terranova para liberar de obstáculos visuales el campo de tiro desde los baluartes de la nueva fortificación.

Gracias a las prolijas cartas del virrey Santisteban[33] y los informes detallados acompañados de nuevas trazas durante toda la construcción, sabemos que Grunenbergh, antes del 1682, había ya producido tres de los ocho dibujos que se guardan en el Archivo General de Simancas, que cubren un arco cronológico entre el 30 de abril 1681 y el 20 de junio 1686.[34]

Se empieza a construir primero el frente hacia la ciudad, proponiendo una solución basada en una obra pentagonal con trazado radial en la disposición de los edificios en su interior, dotando al centro de una amplia plaza de armas. Las particiones internas de los bloques, articulados por células de construcción en forma de trapecios decrecientes, la aproximan al proyecto de Antonio da Sangallo el Joven por la *Fortezza da Basso* (1534-1535) ordenada por el duque Alessandro Medici en Florencia.[35]

De planta pentagonal, la fortaleza estaba dotada de cinco baluartes respectivamente: uno hacia el puerto llamado bastión Norimberga (por el nombre del Grunenbergh, que venía alterado en Nurembergh), avanzando en el sentido de las agujas del reloj, el de San Francisco, el de San Diego, de Santo Stefano y el de San Carlos. Exteriormente, alrededor, la fortaleza estaba circundada por un ancho foso, y en el frente hacia la ciudad estaba dotada de explanada, parapetos, estrada cubierta, galerías subterráneas, contraescarpa, troneras, casamatas y cisterna y se podía acceder a ella solo a través de puentes levadizos [fig. 4]. La necesidad advertida por el Gobierno español de crear en la ciudad un lugar fortificado para albergar a las tropas necesarias para ejercer el poder y expresar una realidad social y política fue tan fuerte que en el reino de Sicilia se hicieron con frecuencia proyectos para la construcción de ciudadelas —nunca realizadas— en distintos enclaves marítimos.

En el proyecto del Grunenbergh de la ciudad de Augusta de 1673 se propone la construcción de «una ciudadela de cuatro o cinco baluartes como se representa por la planta, la qual con su foso, tres mediaslunas, estradas encubiertas y esplanada» en la zona llamada de Terra Vecchia.[36]

En Siracusa los proyectos de fortificación se remontan a finales del siglo XVI. El virrey García de Toledo en 1566 había pensado reforzar las defensas de la ciudad en la entrada del

33. Véase, entre otros, AGS, Estado-Sicilia, Leg. 3501-80-82 y 84.
34. Podemos resumir la operación en cincos etapas gráficas: abril 1681, enero y septiembre 1682, mayo 1684, abril 1685 y julio 1686. Los dibujos documentan el estado de adelantamiento de las obras de esta grande construcción que no llevará nunca a ser completamente acabada.
35. Accascina, M., *Profilo dell'Architettura a Messina dal 1600 al 1800*, Roma, 1964, pp. 66-67. Sobre la *Fortezza da Basso* véase Dami, L., «La costruzione della Fortezza da basso», *Arte e Storia*, 1915, XXXIV, pp. 162-166; De La Croix, H., «Military Architecture and the Radial City Plan in the Sixteenth Century Italy», *The Art Bulletin*, 1960, 42, pp. 263-290: 272.
36. Véase nota 19 *infra*.

Figura 4. Carlos de Grunenbergh, *Planta de la ciudadela, ciudad y puerto de Messina*, dibujo en tinta y colores a la aguada sobre papel, 50 x 72 cm, Valladolid (España), Archivo General de Simancas, MPD., XI-29

istmo gracias a la construcción de una ciudadela cuadrangular, que debía englobar el castillo Marchetti, situada en la parte más estrecha de la península Ortigia. El proyecto diseñado con la ayuda de eminentes ingenieros (Jácome Palearo Fratin y Antonio Conte) fue abandonado por dos motivos: primero, el castillo Marchetti que había quedado dañado por el terremoto de 1542 fue demolido en los años 1577-78.[37] Y segundo, porque a este proyecto siguieron otras opiniones como la de Ludovico Cesano de 1576, que proponía un sistema de bastiones, falsabraga o recinto bajo, medialuna, terraplén y una ciudadela que debía ocupar la entera superficie de la península. Finalmente hubo otro proyecto en 1578 durante el virreinato de Marco Antonio Colonna.[38]

Con respecto a Catania, cuyas fortificaciones se encontraban afectadas por la erupción del volcán Etna de 1669, también se había pensado en la construcción en 1670 de una ciuda-

37. Cfr. DUFOUR, L., op. cit., 1987, pp. 32, 44; VIGANÓ, *«El Fratin mi ynginiero». I Paleai Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI-XVII secolo)*, Bellinzona 2004, pp. 282-283.
38. Véase los dibujos de la fortificación de 1576 y 1578 que se guardan en Valladolid, AGS, MP y D, II, 28 y VIII-18, a su vez publicados en PRINCIPE, I. (eds.), *Il progetto del disegno: città e territori italiani nell'Archivio Generale di Simancas*, Roma 1982, pp.152-153.

dela proyectada por el ingeniero Antonio Maurizio Valperga (1645-1678). La necesidad de mejorar las condiciones de la ciudad se basó en un proyecto centrado en la construcción de una fortaleza con cuatro bastiones que englobara el castillo Ursino, un nuevo muelle dotado de faro y un lazareto; el aspecto más relevante del proyecto de Valperga residía en la remodelación de la zona de la marina, deseo secular de los nativos y correspondiendo plenamente con las expectativas del senado y con las necesidades del poder local de crear un nuevo paseo marítimo y colmar la falta de un puerto natural.[39]

También en Palermo, capital de la isla, el ingeniero Gabrio Serbelloni (1509-1580) en 1572 propone un proyecto de ampliación de la ciudad hacia el oeste con la construcción de una ciudadela pentagonal dotada de cinco baluartes, idea que también se abandonó en favor de la restauración de las fortalezas ya existentes del Castellammare.[40]

Sin embargo, en 1702 el ingeniero francés Francisco Bachelu proyecta la restauración de la muralla, basada en una obra a corno hacia occidente que no se llevó a la práctica. En fin, entre 1713 y 1719 se piensa en resolver la cuestión defensiva con una ciudadela proyectada por el ingeniero piamontés Giuseppe Ignazio Bertola (1676-1755) en el burgo de Santa Lucia o en la área del Papireto; finalmente la ciudadela tampoco se construyó.[41]

Pese al uso de la ciudadela el caso es que a diferencia de las demás ciudades –recordamos el caso de Siracusa, donde el esfuerzo de la construcción de la fortaleza estuvo influido por su situación más próxima a Malta, y por consiguiente a las incursiones por mar, la ciudadela estaba orientada a proteger la ciudad de las flotas turcas–,[42] en Messina fue más bien la necesidad de un instrumento de dominación política lo que forzó su construcción. Así no sorprende que tras los motines de Palermo en 1647 apareciera un grupo de dibujos del Palacio Real (planos y alzados) remitidos el 8 de octubre 1648 por el cardenal Trivulcio con la intención de fortificar enteramente el palacio con murallas y dos baluartes contra la ciudad.[43] El carácter militar de los frentes de mar fortificados para los enemigos (turcos, berberiscos o franceses) se mantiene constante, mientras que en Messina su ciudadela será más bien la expresión del poder, como pone de manifiesto el hecho de la elección del día de la inauguración de la fortaleza coincidiendo con el cumpleaños del rey Carlos II (6 de noviembre 1683) donde se manifiestan todos los elementos de las ceremonias civiles y religiosas y el papel simbólico de la misma.

39. El proyecto de Valperga se encuentra en la colección Topographie de la Bibliothèque Nationale de France de Paris Estampes, al volumen Vb 132 z (2), Gran Folio y ha sido publicado en DUFOUR, L., *Atlante storico della Sicilia: le città costiere nella cartografia manoscritta 1500-1823*, Palermo, 1992, p. 257. Sin embargo, ha sido identificado por PAGNANO, G., *Il disegno delle difese. L'eruzione del 1669 e il riassetto delle fortificazioni di Catania*, Catania, 1992, pp. 71-99 y 193-195.
40. GIUFFRÉ, M., *Castelli e luoghi forti di Sicilia (XII-XVII secolo)*, Palermo, 1980, pp. 46-47 y figura 71.
41. DE SETA, C., *Palermo*, Roma, Bari, 1980, p. 95 y figs. 49, 59 y 63.
42. La misma situación se repite en los reinos españoles. Cfr. CÁMARA MUÑOZ, A., «Città e difesa dei regni peninsulari nella Spagna imperiale (secolo XVI-XVII)», en DE SETA, C. y LE GOFF, J. (eds.), *La città e le mura*, Roma, Bari, 1989, pp. 80-105: 95.
43. GIUFFRÈ, M., *op. cit.*, 1980, p. 48.

Yes, we flickr!
Imágenes del poder en la era de la postfotografía

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez
Universitat de València

Resumen: El presente artículo estudia la imagen de Barack Obama en el contexto de la postfotografía y del desarrollo de la *web 2.0*. La cuenta de la Casa Blanca en *Flickr* es una herramienta propagandística en la que se difunden los valores de la ideología americana. El individualismo, la retórica de la esperanza, el elogio del entretenimiento, los referentes cinematográficos, los primeros presidentes o el liderazgo universal de los Estados Unidos son ideas que se expresan en las imágenes de Obama en *Flickr*.
Palabras clave: Barack Obama, *Flickr*, postfotografía, poder, cultura visual.

***Abstract*:** The aim of this paper is to study the image of Barack Obama in the context of postphotography and the development of the web 2.0. The *White House* photostream on *Flickr* is a propagandistic tool that spreads the American ideology. The individualism, the rhetoric of hope, the praise of the entertainment, the referent of cinema, the first presidents or the global leadership of the United States are ideas embodied in the image of Obama on *Flickr*.
***Keywords*:** Barack Obama, *Flickr*, postphotography, power, visual culture.

La postfotografía y la web 2.0

El 14 de enero del año 2009, poco después de la elección de Barack Obama como cuadragésimo cuarto presidente de los Estados Unidos, Pete Souza efectuaba el que iba a ser el primer retrato del nuevo presidente. La novedad residió en que, por primera vez en la historia, se utilizaba una cámara de fotos digital para realizar el retrato oficial de un presidente.[1] Cuando el dedo del fotógrafo pulsó el botón de su cámara, no solo se registró una nueva imagen sino que se amplió la línea del horizonte del territorio que conforman las imágenes del poder. El desarrollo de la fotografía digital ha inaugurado una nueva era, un tiempo en el que las figuraciones del poder se dibujan con píxeles [fig. 1].

Fig. 1. Pete Souza, *Retrato oficial de Barack Obama*, 2009

1. http://www.change.gov/newsroom/entry/new_official_portrait_released/ [consulta: 8 de mayo de 2012].

Varios autores han coincidido en apuntar que nos encontramos hoy en día en un escenario tecnológico diferente que abre nuevos caminos tanto en la creación artística como en el estudio crítico de las imágenes. Por un lado, ese potente desarrollo de la fotografía digital ha llevado a cuestionarse la propia ontología de la imagen fotográfica y a acuñar un nuevo término, la postfotografía, para designar al nuevo caudal de imágenes que desde cámaras, teléfonos móviles o tabletas se realizan a diario y que necesitan ser definidas.[2] Por otro lado, el impulso de la imagen digital ha sido paralelo a otro desarrollo, el de Internet y las herramientas de la *web 2.0*, un término que define a una serie de desarrollos técnicos, económicos y sociales que han determinado un nuevo universo mediático. Páginas como *Facebook, Twitter, YouTube, Vimeo* o *Flickr*, son el paradigma de la *web 2.0* ya que permiten a los usuarios gestionar sus propios contenidos y mantener una comunicación instantánea y global que determina su sociabilidad.[3]

Las instituciones de poder no han sido ajenas a estos desarrollos y han tratado de aprovechar para sus fines las posibilidades de la fotografía digital y las que brindan los medios sociales como cualquier otro usuario. Hoy en día es difícil encontrar una empresa, museo, institución o negocio que no tenga un perfil social actualizado y activo. En el caso concreto que nos ocupa, el poder y la imagen de Barack Obama, conviene recordar que durante la campaña electoral del año 2008, el entonces senador Obama se caracterizó por explotar las posibilidades de las redes sociales para solicitar el voto de los electores como nunca antes se había hecho.[4] La complicidad de Obama con las redes sociales no terminó con su elección como presidente sino que, como cabría esperar, se ha ido reforzando a medida que la *web 2.0* se ha consolidado. Es en este contexto donde cabe situar la cuenta oficial o *photostream* que la Casa Blanca tiene en la plataforma *Flickr* para difundir y compartir, a escala global, la imagen del presidente.[5] La convergencia del desarrollo de la *web 2.0* con el de la postfotografía es la condición de posibilidad para la creación de un espacio abierto y en constante actualización sobre la imagen del presidente, sus viajes o sus encuentros. A fecha de hoy, se muestran más de 4.000 imágenes del presidente y su equipo que dan buena cuenta, no solo de su trabajo diario, sino de la ideología y los mitos de la cultura americana.

Las fotografías son obra del equipo del fotoperiodista Pete Souza,[6] quien ya había trabajado como fotógrafo de la Casa Blanca durante el segundo mandato de Ronald Reagan

2. FONTCUBERTA, J., *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011. Véase también las reflexiones y debates sobre la ontología de la imagen analógica en relación con la fotografía digital en GREEN, D. (ed.), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
3. MANOVICH, L., «The Practice of Everyday (media) Life: from Mass Consumption to Mass Cultural Production?», *Critical Inquiry*, 2009, 35/2, pp. 319-331.
4. Para los pormenores de este uso véase SONÍ-SOTO, A., «Mitos y símbolos en la campaña de Barack Obama», *Palabra Clave*, 2011, 14/1, pp. 76-82.
5. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/ [Consulta: 8 de mayo de 2012].
6. http://www.petesouza.com/ [consulta: 8 de mayo de 2012].

(1983-1989) y, además, documentó para el *New York Times* la carrera de Obama hacia la presidencia. Souza era profesor asociado de fotoperiodismo en la School of Visual Communication de la Ohio University hasta que se convirtió, por segunda vez en su carrera, en fotógrafo oficial del presidente. Souza ejemplifica esa convergencia entre las herramientas de la *web 2.0* con la fotografía digital ya que a él se le debe la iniciativa de crear una cuenta en *Flickr* para mostrar, oficialmente, la imagen del presidente.

Un sueño hecho de imágenes: el capitalismo de ficción

La cuenta en *Flickr* de la Casa Blanca es un auténtico archivo del sueño americano, de sus mitos, de su ideología, valores y creencias.[7] Es un instrumento más de propaganda que intenta persuadir sobre las bondades del *American way of life*. Quizás haya sido el cine el instrumento que más ha contribuido a difundir, gracias a las imágenes, los pilares básicos de la mitología estadounidense[8] pero no ha sido menor el papel de la fotografía, la televisión, el *pop art* o las ilustraciones de Norman Rockwell. En este sentido, una plataforma como *Flickr* cuya razón de ser son las imágenes es la horma del zapato ideal para difundir no solo la imagen del presidente sino la ideología estadounidense sobre el sueño americano... ¡si es que ambas no son lo mismo! Imágenes y sueño americano se entrecruzan de muchas maneras porque ambos términos son sinónimos. Para el cineasta Wim Wenders, la imagen es lo que define la esencia del sueño: «*the American dream, a dream made of images, more than words*».[9]

El proyecto que la Casa Blanca ha iniciado en *Flickr* es un archivo gigantesco. Formado por más de 4.000 imágenes extraídas de las cerca de 20.000 fotografías que se toman semanalmente, cualquier estudio que se enfrente con él tan solo puede realizar una aproximación. Todo ello lo ha conseguido precisamente la postfotografía y la *web 2.0* ya que son las condiciones de posibilidad para llevar a cabo un proyecto de estas características, un proyecto que recuerda, por su dimensión, a ese cuento de Borges sobre un rey que quería trazar un mapa de su reino con una exactitud tal que el mapa acabó por reemplazar a la realidad. Así es el álbum de la Casa Blanca en *Flickr*, un intento por cartografiar, al detalle, el trabajo diario y semanal del presidente, una cartografía de la presidencia a la que tenemos acceso desde nuestras pantallas caseras, una arquitectura del poder que también sustituye a la realidad precisamente por la voluntad de querer registrar los acontecimientos tal como acontecen en la vida real. Las fotografías crean una ficción que por su ubicuidad dobla a la realidad del presidente.

7. Una síntesis de todas ellas en VERDÚ, V., *El planeta americano*, Barcelona, Anagrama, 1996.
8. La bibliografía sobre este aspecto es muy amplia. Véase al respecto BIDAUD, A.-M., *Hollywood et le Rêve américain. Cinema et idéologie aux États-Unis*, Paris, Masson, 1994 o GONZÁLEZ PASCUAL, A., *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2010.
9. WENDERS, W., *Emotion Pictures. Reflections on the Cinema*, London, Faber and Faber, 1998, p. 117.

Esa ficción que se desarrolla sobre las pantallas del ordenador no es un mero entretenimiento ni un archivo inocente de imágenes sino que está impregnada de ideología capitalista. Precisamente, la voluntad de crear nuevas realidades es lo que define a la última fase del capitalismo, una nueva etapa que Verdú no ha dudado en calificar como el «capitalismo de ficción».[10] El capitalismo de ficción, en pocas palabras, se preocupa por producir una nueva realidad, un artificio, una ficción que consiga desafiar el desierto de lo real. No hay más que recordar las palabras de Karl Rove, asesor del anterior presidente Bush, quien aseguró sin ningún rubor que:

> el estudio juicioso de la realidad discernible ya no es la forma en que funciona realmente el mundo... Ahora somos un imperio, y cuando actuamos creamos nuestra propia realidad. Y mientras otros estudian juiciosamente esa realidad nosotros volveremos a actuar, creando otras nuevas realidades, que volverán a ser estudiadas, y es así como van las cosas. Nosotros somos los actores de la historia y ustedes, todos los demás, se ven reducidos a simples espectadores de lo que nosotros hacemos.[11]

La gran película del mundo

Que la humanidad asista a una ficción no es algo nuevo en la historia. De hecho, se trata de un tópico antiguo, el del gran teatro del mundo, que comparaba la vida humana con una representación, una ficción, en la que cada hombre desempeñaba un papel y Dios era el espectador encargado de juzgar sus respectivas actuaciones.[12] Sin embargo, las declaraciones de Karl Rove dan una vuelta de tuerca al tópico ya que sustituyen el papel que tradicionalmente había representado Dios. Como bien dicen sus palabras, ellos son los actores de la Historia mientras que a la humanidad se le reserva el simple papel de espectadores. El hombre, de este modo, ha quedado fuera del tópico, su responsabilidad ha quedado reducida a la nada y tan solo le queda asistir a la proyección de la gran película del mundo, todo ello amparado por esa nueva fase que es el capitalismo de ficción. Esta nueva propuesta ficcionalista se apoya en que el cine es, hoy en día, uno de los principales instrumentos de ficcionalización del mundo pues ha forjado a lo largo de los años la mirada del ciudadano moderno, la cinevisión, un modo de ver el mundo a través del cine.[13] Hasta qué punto el cine ha influido con esa cinevisión en el devenir de los acontecimientos es algo difícil de precisar. Sin embargo, llama la atención que mucho antes que los electores estadounidenses se llegaran a plantear

10. VERDÚ, V., *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción,* Barcelona, Anagrama, 2003.
11. Citado en FONTCUBERTA, J., *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili, 2011, p. 11. La frase se recoge, inicialmente, en el artículo de SUSKIND, R., «Faith, certainty and the presidency of George W. Bush», *The New York Times,* 17 de octubre de 2004.
12. Sobre el tema, CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina,* México, FCE, 1981, pp. 203-211.
13. Para la cinevisión, véase LIPOVESTSKY, G., *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna,* Barcelona, Anagrama, 2009, pp. 320-326.

la posibilidad de elegir entre un presidente de color y una mujer presidente (entre Barack Obama y Hillary Clinton), la industria audiovisual americana ya había plasmado –aunque solo fuera en la pantalla– ambas alternativas, sentando en el Despacho Oval a Geena Davis durante los 19 episodios de *Commander in Chief* (Rod Lurie, 2005-2006), y encomendado a Morgan Freeman la responsabilidad de salvar el mundo en *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998).[14] Como dijo Óscar Wilde, la vida imita al arte pero... ¿hasta qué punto se ha imitado la posibilidad de tener a un presidente negro a partir de la experiencia fílmica?

La ficción a la que asiste la humanidad en la pantalla y en *Flickr* huele a ideología americana por los cuatro costados. La cámara de Souza ya no es una *camera obscura* ni una *camera lucida* como la que poetizó Barthes, sino una *camera política*, como la define el capitalismo de ficción. Porque los ojos artificiales de las cámaras, tanto las de Hollywood como las de Souza, operan para legitimar las instituciones dominantes y los valores tradicionales por medio de unas convenciones en la representación que ayudan a inculcar la ideología americana.[15] El *photostream* de la Casa Blanca pone en juego unas estrategias narrativas y modos de representación, aparentemente inocentes, que hacen de ese flujo de imágenes un fenómeno ideológico tal como lo planteó Althusser.[16]

De mitos y cine

Vivimos en un exceso de ficción. El tiempo de la postfotografía y la *web 2.0* abre las puertas a una tecnología que es capaz de crear una segunda naturaleza, de registrar la realidad y darle una apariencia de ficción. La puesta en ficción es permanente hasta el punto de que se ha dado la vuelta a la ecuación. Como argumenta Augé, ya no es la ficción la que imita la realidad sino que es lo real lo que reproduce la ficción.[17] La confusión entre lo real y la ficción, el espectáculo al que asistimos en los tiempos hipermodernos de la pantalla total, es promovida por las fotografías de la Casa Blanca pues son frecuentes las imágenes de Obama rodeado de actores como Robert de Niro,[18] Meryl Streep,[19] o Georges Clooney[20] (con quien discute, por cierto, la situación política de Sudán), unas imágenes que contribuyen a erosionar

14. Flores Juberías, C., «La presidencia de los Estados Unidos: *the stuff dreams are made off*», en Flores Juberías, C. (ed.), *Todos los films del Presidente (La Presidencia de los Estados Unidos vista a través del cine)*, Valencia, MuVIM, 2008, p. 23.
15. La definición de *camera politica* está sacada del estudio de Ryan, M. y Kellner, D., *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
16. Para Althusser, la ideología es un sistema de representaciones, normalmente imágenes y conceptos, que se imponen a la mayoría en su forma de estructura través de un proceso que se nos escapa, en Althusser, L., *Ideología y aparatos ideológicos del estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.
17. Augé, M., *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*, Barcelona, Gedisa, 1998.
18. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/4290936213/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
19. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/6797318441/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
20. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/5075924943/ [consulta: 8 de mayo de 2012].

y hacer permeable la frontera entre realidad y ficción. De entre la fotografías con actores, una de ellas llama la atención. La imagen está tomada durante una recepción oficial en Londres en la que Obama aparece junto a Isabel II y al actor Colin Firth,[21] quien recientemente ha representado en una película al padre de esta, el tartamudo Jorge VI (*The King's Speech*, Tom Hooper, 2010). Los actores y los políticos se funden en una imagen sintomática del régimen de ficcionalización que vivimos.

Los campos de lo real y la ficción se combinan poderosamente en un tiempo en que un presidente de los Estados Unidos puede pasar por el propio Indiana Jones. Así lo muestra una de las fotografías tomadas durante un viaje de Obama a Egipto en junio del año 2009 en el que el presidente posa con aire bromista vistiendo un sombrero que recuerda al que llevaba Indiana Jones en las películas de su saga.[22] Los comentarios de los usuarios de *Flickr* sobre la imagen re-bautizan el presidente como Indiana Obama o Indiana Barack... ¡y le recomiendan que use un látigo para vencer a los republicanos en el Congreso! El sombrero que viste Obama en la fotografía destila el aura de la aventura y el *modus operandi* del famoso arqueólogo interpretado por Harrison Ford, subrayando hasta qué punto el cine ha moldeado una manera de ver el mundo.[23] Porque el sombrero no remite sólo a Indiana Jones sino que evoca el que llevaba, a su vez, Humphrey Bogart en *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948), reforzando el hilo de esa red posmoderna que sutura la realidad a la ficción. Obama se muestra, entonces, como un aventurero, como un héroe de Hollywood, algo que no debe extrañar en un país sin historia cuya mitología descansa, precisamente, en el cine. Si la Monarquía hispánica se comparaba con Hércules, el presidente del país del cine se compara con los héroes que ese mismo cine ha forjado.[24] La referencia a Indiana Jones se puede rastrear en otra de las fotografías tomada durante una cena oficial con el Primer Ministro de la India en Nueva Delhi en el año 2010:[25] la disposición perpendicular de los comensales en una mesa baja, los coloridos trajes de los camareros, los turbantes, las copas con licores... todo ello remite a la exótica cena a la que Indiana Jones, su acompañante Tapón y la rubia cabaretera Willie Scott asisten en el palacio del maharajá en *Indiana Jones y el Templo Maldito* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, Steven Spielberg, 1984). Si sirvieron serpientes con sorpresa o sorbete de sesos de mono es algo que no sabemos.

21. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/5835911489/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
22. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3610757033/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
23. Es revelador que poco antes de las elecciones de 2008 se realizara una encuesta entre los estadounidenses en la que debían votar por el mejor presidente de ficción de entre los representados en el cine. El ganador fue, precisamente, Harrison Ford por su papel del presidente James Marshall en la película *Air Force One* (Wolfgang Petersen, 1997). Véase, JUBERÍAS, FLORES, *op. cit.*, p. 24, nota 11.
24. Sobre el tema del héroe en el contexto del cine y su relación con la tradición y la mitología, véase GUBERN, R., *Espejo de fantasmas: de John Travolta a Indiana Jones*, Madrid, Espasa Calpe, 1984, pp. 206-218 y GUBERN, R., *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 114-115. La saga de Indiana Jones ha sido estudiada como mito en DÍAZ CUESTA, J., «Searching for Traces of Myth in the Indiana Jones Saga», en BLESA, T. (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996, vol. II, pp. 220-224.
25. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/5246059834/ [consulta: 8 de mayo de 2012].

Junto al cine, el panteón de mitos de los Estados Unidos se completa con otros héroes y lugares vinculados con la memoria. Presidentes como Washington, Lincoln o Kennedy son invocados, frecuentemente, en imagen. Una de las fotografías muestra al actual presidente observando con admiración un retrato de JFK,[26] mientras que en otras ocasiones se introduce a Washington o Lincoln por medio de pinturas[27] (la del primero en el Despacho Oval es omnipresente) o de bustos.[28] No se puede olvidar que los americanos profesan un verdadero culto a sus presidentes que los convierte casi en santos o héroes a los que recordar y citar para legitimar actuaciones en el presente y seguir dando cuerpo al sueño americano. La proyección de futuro del *American way of life* se consigue manteniendo los valores y la ideología que han fundado la nación americana. Así se entienden sendas fotografías de Obama con sus hijas Malia y Sasha leyendo la *Declaración de Independencia*[29] o uno de los discursos de Thomas Jefferson grabados en el *Jefferson Memorial.*[30]

El mito de la conquista del oeste también está presente, tanto en imagen como en política. Una de las primeras fotografías que tomó Souza muestra a Obama trabajando en el Despacho Oval.[31] Al fondo se puede apreciar una pequeña escultura de un *cowboy* sobre un caballo encabritado, recordando una época que ha marcado el imaginario colectivo de los americanos. Obama se identifica con ese atributo, como un moderno vaquero que actualiza los mitos de las llanuras, los indios y los revólveres en la actual guerra contra el terrorismo. La campaña llevada a cabo en el año 2011 para apresar a Osama Bin Laden se impregnó del sabor de los *westerns* pues el nombre clave con el que se conocía al terrorista era el de Jerónimo, uno de los jefes indios que más resistencia opuso y que más difícil fue de encontrar y apresar (los paralelismos con la situación de Bin Laden son evidentes).[32] La muerte de Jerónimo-Bin Laden parece que naturaliza la discutible actuación de los marines en Abotabad pues los equipara a lo vaqueros que impunemente liquidan indios a golpe de *colt* en multitud de películas sobre el salvaje oeste.

Otros personajes y lugares que conforman la mitología americana son los que recuerdan las luchas contra la segregación racial.[33] En Obama se actualizan las luchas por la integración

26. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3483999881/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
27. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3994558852/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
28. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3647622599/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
29. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3994566444/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
30. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/4291785356/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
31. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3483996253/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
32. http://www.reuters.com/article/2011/05/04/us-binladen-geronimo-idUSTRE74378U20110504 [consulta: 8 de mayo de 2012].
33. Durante la campaña de las elecciones de 2008, hubo debates abiertos sobre la idoneidad de Obama para encarnar la lucha por la segregación racial. Aunque pueda sorprendernos, Obama no era considerado un ejemplo de lo que se conoce como *blackness*, un término difícil de traducir al castellano que se refiere a la especificidad cultural de la población negra en virtud de un pasado de segregación, exclusión y esclavitud. Sobre este punto, véase WALTERS, R., «Barack Obama and the Politics of Blackness», *Journal of Black Studies*, 2007, 38/1, pp. 7-29.

que no están tan lejos en el tiempo, visitando el *Marthin Luther King Memorial,*[34] sentándose en el mismo autobús que Rosa Parks[35] o invitando a Ruby Bridges a la Casa Blanca.[36] La historia de esta última fue recogida en una pintura de Norman Rockwell en 1963 titulada *The problem we all live with*. En ella se representa a una niña negra de Nueva Orleáns escoltada por cuatro *US Marshalls* en su camino a la escuela. La pintura de Rockwell recoge las tensiones raciales de una ciudad que asistía por primera vez a la educación integrada entre blancos y negros. En julio del 2011, el *Norman Rockwell Museum* prestó temporalmente la obra para que estuviese expuesta en la Casa Blanca, momento que Obama aprovechó para invitar a Ruby Bridges, la niña pintada en el cuadro. Con ambos gestos, Obama actualiza la lucha por la integración de los negros y da sentido a su idea de la retórica de la esperanza.

La retórica de la esperanza

Barack Obama ha repetido con cierta insistencia un mensaje desde que comenzó su carrera hacia la Casa Blanca, haciendo suyo un discurso sobre la esperanza con el que logró convencer a millones de americanos para que le votaran en las elecciones del año 2008. La audacia de la esperanza fue el mensaje que Obama explotó en sus mítines y que le sirvió, además, para publicar un libro sobre su idea del sueño americano.[37] El discurso seminal sobre la retórica de la esperanza hay que situarlo en la convención nacional del partido demócrata del año 2004, donde Obama pronunció una emotiva arenga en la que exhortaba a tener fe en la esperanza para hacer frente a las dificultades. Para Obama, la retórica de la esperanza deviene una nueva retórica política en la que los sueños compartidos, las esperanzas compartidas, pueden asentar las bases de una América mejor.[38]

Las fotografías de *Flickr* muestran la audacia de la esperanza de manera sutil. Por un lado, proyectada en las imágenes del público que asiste a los mítines de Barack Obama, fotografiados con un recurrente contrapicado que enfatiza sus anhelos y deseos, es decir, sus esperanzas. Son abundantes los rostros que miran extasiados a Obama,[39] con lo mirada hacia el cielo, que es como Ripa definió a la *Esperanza* y al *Deseo,*[40] en metáfora de los sueños y deseos que se quieren alcanzar. Ripa también recomienda que la *Esperanza* se pinte como una niña y que el *Deseo* sea un jovencillo, pues con ello se alude a que de la esperanza y los deseos se

34. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/6309139069/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
35. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/6948113926/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
36. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/6599527897/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
37. Obama, B., *The Audacity of Hope. Thoughts on Reclaiming the American Dream*, New York, Crown Publishers, 2006.
38. Atwater, D. F., «Senator Barack Obama: the Rhetoric of Hope and the American Dream», *Journal of Black Studies*, 2007, 38/2, pp. 121-129; Clayton, D., «The Audacity of Hope», *Journal of Black Studies*, 2007, 38/1, pp. 51-63.
39. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/7051407469/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
40. Ripa, C., *Iconología*, Madrid, Akal, 1996, vol. I, p. 355 (Esperanza) y p. 270 (Deseo).

espera obtener algún bien futuro. No faltan las fotografías de niños que escuchan a Obama, con los ojos hacia el cielo, pues en ellos descansa la esperanza del sueño americano.[41] En otras ocasiones las lágrimas inundan los ojos de los espectadores, añadiendo dramatismo a la escena y un poder de persuasión al presidente que es propio de los seres casi divinos.[42] Las lágrimas hablan, de sus esperanzas por alcanzar algo a lo que se aspira y sus rostros evocan el tan barroco tema de las pasiones y del éxtasis, como si fueran remedos de una escultura de Bernini o un *frame* detenido del *The Quintet of the Astonished* de Bill Viola.

La retórica de la esperanza de Obama no se puede olvidar que lanza puentes hacia el ámbito de lo religioso, llegándose a trabar y confundir la política con la religión. Estados Unidos se ha visto a sí mismo, desde sus orígenes, como una tierra prometida en la que el ideal democrático se identifica con la voluntad de Dios[43] y, de hecho, la idea de la audacia de la esperanza está extraída de un sermón del pastor Jeremiah A. Wright Jr.[44] La gran película del mundo que el capitalismo proyecta en las pantallas de todo el mundo se carga de religiosidad y se aproxima a un auto sacramental barroco. No faltan las fotografías de Obama rezando en el Despacho Oval,[45] acompañado de sus asesores, quizás ejemplificando esa confianza en Dios que llevan grabados los dólares (*In God we trust*) y que lleva a divinizar a América. Más sugerentes son las fotografías que muestran a Obama como un ser casi divino o elegido por Dios. Una de ellas fue tomada durante un viaje a Rio de Janeiro en el que la familia Obama visitó el Cristo del Corcovado.[46] Un potente foco de luz ilumina a Cristo en una noche de niebla espesa, mientras Barack, Michelle y sus hijas son unas sencillas siluetas que se recortan sobre la aparición divina. El contrapicado y el potente claroscuro enfatizan una escena casi mística, en la que Cristo recibe a la familia presidencial en un ambiente sagrado. Junto a ella, otra imagen de Obama tomada durante un mitin en Belgrade, Montana, lo presenta como un santo, pues Souza capturó al presidente justo en el momento que su cabeza tapaba un foco de luz, generando un halo de luminosidad y santidad sobre la figura de Obama.[47]

El mensaje de la esperanza es, además, ecuménico, pues se dirige a la totalidad del mundo en virtud de un deseo de liderazgo que busca la adhesión de todos los pueblos.[48] Los discursos que pronuncia en los diferentes países que visita se acompañan de fotografías de las reacciones del público en las que el recurso al contrapicado se mantiene para enfatizar la retórica de la

41. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3993797201/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
42. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/5385616502/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
43. Sobre el papel de la religión en América véase, Verdú, V., *El planeta americano*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 29-44 y Verdú, V., *op. cit.* 2003, pp. 212-222. El anterior presidente George W. Bush y algunos miembros de su equipo de gobierno participaban del llamado «*reconstruccionismo teonómico*», una corriente de pensamiento que trata de convertir el gobierno de los Estados Unidos en una teocracia basada en las ideas de la Biblia.
44. Obama, *op. cit.*, p. 356.
45. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/5434082461/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
46. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/5610419961/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
47. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3859980993/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
48. http://www.whitehouse.gov/issues/foreign-policy [consulta: 8 de mayo de 2012].

esperanza. La presencia de chinos,[49] indios, latinos (casi rezando), africanos con atuendos tribales[50] o un pope copto ortodoxo como Shenouda III[51] los convierte en ejemplos de la dimensión universal del mensaje de Obama y, en consecuencia, de los deseos de liderazgo de la administración norteamericana. El presidente habla y el mundo escucha admirado.

Fig. 2. Pete Souza, *Obama visita zonas devastadas por un tornado,* 2009

La audacia y retórica de la esperanza se proyecta, además, en otra elocuente fotografía que muestra la visita de Obama a una zona del estado de Montana devastada por los tornados.[52] En la imagen, Obama saluda a un simpático anciano de Joplin llamado Hugh Hills (de 85 años y que sobrevivió porque se escondió en el armario de su casa) que sostiene la bandera de los Estados Unidos en un panorama desolador, con casas en ruinas, muebles en la calle y árboles deshojados. La imagen es espontánea pero cuidadosamente ideológica, un viaje a las raíces de una América profunda, clásica, expresadas por medio de la figura del anciano, la vieja camioneta Chevrolet o la morfología residencial [fig. 2]. La disposición formal de los elementos que componen la fotografía es también muy clásica, construyendo una

49. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/4140441145/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
50. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3750152836/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
51. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3594694563/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
52. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/6599542371/ [consulta: 8 de mayo de 2012].

forma piramidal cuyo vértice es la *Star-Spangled Banner* y que apela a la emoción del espectador, como si se ascendiese en un *crescendo* desde la desolación hasta la esperanza que descansa en la bandera. Esa forma piramidal de articular esperanza, emoción y política no es nueva en la tradición visual occidental sino que remite al movimiento de tensión ascendente que empleó Théodore Géricault en *La balsa de la Medusa* y, posteriormente, Eugene Delacroix en *La libertad guiando al pueblo*.

En el caso de la primera, la balsa conforma una pirámide que asciende desde la base de la desesperación, con los cuerpos muertos o de náufragos exhaustos, hacia la cúspide de la esperanza reflejada en la figura del negro que trata de llamar la atención de la nave *Argos* con un trapo. Es una pintura sublime porque refleja la emoción y el drama de unos náufragos que bien pudieran representar a toda la humanidad. Ante una naturaleza violenta y cruel, ante el enfrentamiento del hombre con el mar, lo sublime emerge y contagia al espectador.[53] En el caso de *La libertad guiando al pueblo*, de Delacroix, la emoción que suscita es más política que sublime ya que busca provocar la empatía con los revolucionarios que siguen a la *Marianne* abanderada. De nuevo una pirámide conforma el sentimiento ascendente, con la base en los cuerpos fallecidos y cuyo vértice es la bandera tricolor.

La propaganda política de la fotografía de Obama en Joplin se engarza con la retórica de la esperanza como un remedo de ambas pinturas. En los tres casos es un trapo el que alberga la emoción de la esperanza, ya sea la bandera francesa, el trapo de la balsa o la *Star-Spangled Banner*. De la balsa pareciera que tomase la idea de la esperanza frente a una naturaleza desatada, poderosa y peligrosa ante la que el hombre se sobrecoge. El tornado ha dejado un rastro de destrucción tras su paso, una fuerza ante la que el hombre sólo puede esconderse para sobrevivir, como Hugh Hills, en un sitio tan prosaico como un armario, eliminando cualquier tufillo a sublime que pudiera asociarse a la escena. Obama trae la esperanza, en un día radiante y soleado, como una teofanía que calma los vientos, para recordar que la audacia de la esperanza es la inspiración para levantar una ciudad en ruinas. Hugh Hills, con su bandera erguida marcando el vértice, es una versión de la *Marianne* revolucionaria pero con sensible diferencias. Si esta última alegorizaba la nación y sus virtudes en un cuerpo erotizado,[54] el simpático anciano es una llamada a las raíces de América, con su gorra de camionero en lugar del gorro frigio, para conformar el nuevo sueño americano que propone Obama.

El triunfo del individualismo y la glorificación del entretenimiento

Uno de los pilares de la ideología americana es el triunfo del individualismo. Desde pequeños, los estadounidenses aprenden a ser competitivos en un ambiente hostil pues se les

53. GUILLÉN, E., *Naufragios*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 45-56.
54. LANDES, J. B., *Visualizing the Nation. Gender, Representation and Revolution in Eighteenth-Century France*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2001.

inculca que deben ser los triunfadores en todos los aspectos de la vida. El mito del hombre hecho a sí mismo se puede rastrear por doquier en el cine[55] y es un notorio ejemplo de otro aspecto transversal a la ideología americana: cualquiera puede triunfar si se lo propone. El individualismo se glorifica hasta puntos insospechados. Valga como ejemplo una placa en el *Rockefeller Center* de Nueva York que dice sin tapujos: *we believe in the supreme worth of the individual*,[56] ensalzando el peso del ego en la cultura americana. América es la tierra donde los sueños se cumplen, donde las esperanzas del hombre común pueden hacer de él incluso un presidente. El hombre hecho a sí mismo proyecta una personalidad optimista y, además, es fácilmente reconocible por los espectadores ya que se pueden identificar con él, Obama representa este punto de modo palmario ya que es el primer presidente negro de la historia.

El triunfo del individualismo se concreta en pruebas que demuestran su felicidad. El que triunfa, sonríe en todo momento, y eso es algo que se puede ver en la mayoría de las fotografías de Obama. Salvo aquellas que están tomadas en reuniones o situación tensas (como las de la *Situation Room* durante el asalto a la casa de Bin Laden) Obama sonríe sin parar como ejemplo del estado del bienestar. De hecho, en la *Declaración de Independencia* de 1776 se recoge la felicidad como un derecho que el hombre debe alcanzar. Lo paradójico es cómo el capitalismo invita a alcanzar a felicidad: mediante el consumo, pues así se consiguen pruebas materiales de que uno es un triunfador en la vida. Son frecuentes las fotografías de Obama comprando dulces o helados con la familia,[57] yendo a comer hamburguesas con el vicepresidente Joe Biden o incluso con el presidente ruso Dimitri Medvedev en el *Ray's Hell Burguer* de Arlington, Virginia, como si fuesen los perfectos colegas de fraternidad universitaria americana.[58] No es tan inocente que Obama se fotografíe con Medvedev en una hamburguesería: bien mirado, es el triunfo del capitalismo sobre el comunismo, una cita de la vieja Guerra Fría que subraya, a comienzos del siglo XXI, la superioridad del sistema política americano.[59]

Un aspecto colateral al elogio del individualismo en la ideología americana es el antiintelectualismo. Cualquier intelectual que se precie no dudará en introducir algún aspecto personal y privado en sus libros o en las clases que imparta en alguna universidad de prestigio. Citando a Verdú: «no hay nada menos intelectual que el intelectualismo americano. O nada más explícito que su antiintelectualismo proverbial».[60] En las fotografías de Obama en *Flickr* no hay ninguna que lo muestre desempeñando alguna actividad intelectual: no aparece leyendo, ni visitando museos ni mostrando ninguna inquietud cultural. Frente a ello, se potencia la imagen del deporte y el entretenimiento. En sus tiempos libres, Obama asiste a partidos de *baseball* o juega al baloncesto con sus asesores. Son frecuentes las imágenes de Obama en

55. BIDAUD, *op. cit.*, pp. 137-144.
56. VERDÚ, *op. cit.* 1996, p. 103.
57. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/4921396041/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
58. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/4753674188/ [donsulta: 8 de mayo de 2012].
59. BIDAUD, *op. cit.*, pp. 121-124.
60. VERDÚ, *op. cit.* 1996, p. 103.

el Despacho Oval, trabajando y jugando con un balón de fútbol americano [fig. 3] o pasándolo a algún asesor ante la mirada perpleja de alguna secretaria.[61] No sin cierto pudor hay que destacar una fotografía tomada durante la cumbre del G-8 celebrada en L'Aquila (Italia), una zona desvastada por un fuerte terremoto en el año 2009. En un descanso de la cumbre, Obama y su equipo no dudaron en ponerse ropa deportiva y, en plena calle, jugar un partido de baloncesto.[62] Ante la catástrofe, un *yankee* siempre encuentra tiempo para mostrar su ideología: un balón es suficiente.

Fig. 3. Pete Souza, *Obama trabajando con un balón de fútbol americano*, 2011

61. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3484831226/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
62. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3750113166/ [consulta: 8 de mayo de 2012].

Fig. 4. Pete Souza, *Obama visto a través de una cámara en un mitin en Rio Rancho, Nuevo México*, 2009

La carne hecha pantalla

La era de la postfotografía convierte la carne en píxeles y la tecnología nos penetra. Consecuencia de todo ello son las fotografías que muestran a Obama en forma de otra pantalla, es decir, visto a través de teléfonos móviles, pantallas de cámaras de vídeo, pantallas de ordenador o cualquier otro artefacto [fig. 4]. El fenómeno podría llamarse, parafraseando un estudio de Julián Gallego, *la pantalla dentro de la pantalla*.[63]

63. Me refiero a su obra *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978.

El sentido de esta proliferación de pantallas, como si fueran pliegues hasta el infinito, es doble. Por un lado, es un discurso autorreferencial, pues pone el acento en los medios que difunden la imagen del presidente en una época que hace posible, con Internet, el acceso inmediato a la información, una instantaneidad que es propia del capitalismo de ficción. Por otro lado, es una manera de pixelizar el cuerpo del presidente, de convertirlo en un *presidente 2.0* que desarrolla su vida en Internet en virtud de ese deseo de registrar, casi hasta el exceso, la agenda diaria de Obama. En el capitalismo de ficción, afirma Verdú, la representación ha ganado la batalla y lo real se convalida por la realidad del espectáculo. Asistimos a la gran película del mundo con la intención de ver cómo la realidad se espectaculariza ante nuestros ojos, convencidos de que somos más vivos si nos convertimos en imagen. El paso de lo espeso a lo invisible, de lo real a lo virtual, es el estilo clave de que dispone en capitalismo reciente para no perecer. Lo que se convierte en pasatiempo, en espectáculo, en imagen, no muere nunca.[64]

Las fotografías que muestran a Obama en las pantallas de un teléfono móvil,[65] en el visor de una cámara de vídeo[66] o aquella que muestra al director de cine Spike Lee tratando de fotografiar al presidente con un *iPad*[67] son un canto a la vida artificial ya que esos artefactos y dispositivos son los que pueden convertirnos en imagen y, en consecuencia, en espectáculo. Ahí reside el estilo y la esencia del capitalismo de ficción: su motivación no es la de producir bienes ni alentar al consumo sino producir una nueva realidad con la que nos alienamos deliberadamente.

The end

Mientras este texto llega a su fin, las imágenes de Obama no han dejado de crecer. Eso hace que este texto sea incluso indeterminado y contingente pues no puede dar respuesta a una imagen en constante crecimiento. En este punto, como en las películas, tan solo nos queda evocar los finales felices que sancionaban historias de amor por medio de las fotografías de Obama y Michelle en actitudes cariñosas: abrazos, besos contenidos a la luz de los fuegos artificiales del 4 de julio[68] o dedos que se rozan con erótica complicidad.[69] Ya que el capitalismo de ficción nos ha reducido a un papel de meros espectadores, por lo menos disfrutemos de un final feliz mientras esperamos la próxima entrega de la gran película del mundo.

64. Verdú, *op. cit.* 2003.
65. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3860760574/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
66. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/3583562134/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
67. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/5640477343/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
68. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/4291124161/ [consulta: 8 de mayo de 2012].
69. http://www.flickr.com/photos/whitehouse/4921991476/ [consulta: 8 de mayo de 2012].

Comunicaciones presentadas a las seis mesas del XIX Congreso CEHA

url: http://www.uji.es/permanent/tenda/978-84-8021-938-9
contraseña: 11213006

SECCIÓN I: LOS EDIFICIOS DEL PODER

Palacios y templos. El trono y el púlpito. Nuevos espacios para la ciudadanía

La arquitectura del poder en el barroco gallego: la fachada del Obradoiro[1]

Alberto Fernández González
Universidad de Sevilla

Resumen: Mediante la metamorfosis estilística del templo, la catedral de Santiago buscaba reafirmar su consideración y posición dentro de la jerarquía social del Antiguo Régimen. La erección de la Fachada del Obradoiro constituye la intervención más decisiva de la campaña propagandística emprendida por el cabildo catedralicio en la primera mitad del siglo XVIII, pues el renovado frente barroco fue concebido como una arquitectura de prestigio, un icono público que integra arquitectura e imagen en clave de rango y poder.
Palabras clave: Fachada del Obradoiro, Catedral de Santiago de Compostela, Cabildo catedralicio, Fernando de Casas, Arquitectura barroca, Siglo XVIII, Arquitectura del poder.

Abstract: The religious authorities wished to reaffirm their status and position in the social hierarchy of the Old Regime and they tried to do so through the stylistic transformation of the Cathedral of Santiago de Compostela. The raising of the Obradoiro Façade represents the most decisive intervention of the propaganda campaign started by the Cathedral Chapter in the first half of the 18th century. Thus, the reformed baroque front was conceived as architecture of prestige, a public icon which integrated architecture and image, in terms of status and power.
Keywords: Obradoiro Façade, Cathedral of Santiago de Compostela, Cathedral Chapter, Fernando de Casas, Baroque architecture, 18th century, Architecture of power.

1. Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación del Plan Nacional *Las catedrales gallegas en la Edad Moderna: la catedral de Santiago*.

El estado ruinoso del antiguo frente occidental de la catedral de Santiago y la necesaria simetría de las torres fueron los argumentos esgrimidos por el cabildo catedralicio para iniciar la construcción de la Fachada del Obradoiro el 14 de enero de 1738[2]. Pero la erección del nuevo imafronte barroco diseñado por el arquitecto Fernando de Casas no debe entenderse únicamente en clave funcional o estilística[3], porque la obra también se configuró como un efectivo medio de propaganda de la tradición santiaguista, que define íntegramente el programa iconográfico, y como una emblemática arquitectura de prestigio que buscaba reafirmar la consideración social y el lugar preeminente ocupado por la catedral en la jerarquía de poder del Antiguo Régimen.

El *Informe* de Vega y Vedugo[4], considerado el punto de partida de la trasmutación barroca del santuario compostelano, perfila ya en 1657 las actuaciones artísticas que se llevarán a cabo en la basílica a lo largo de los siguientes años[5]. No cabe duda de que el cabildo catedralicio había asumido los postulados contrarreformistas y apostaba por la renovación del templo, que era entendida como un idóneo medio de propaganda y un claro exponente de su propia imagen social[6]. Ahora bien, esta metamorfosis estilística, litúrgica y religiosa encaminada a impresionar al pueblo no alteraba demasiado los paradigmas esenciales de la Iglesia de Santiago porque, en definitiva, se mudan las formas para perpetuar el tradicional mensaje jacobeo. Así, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, a la vez que se fueron renovando en Compostela los edificios más representativos de las distintas instituciones bajo las nuevas formas barrocas, el estilo moderno y prestigioso de su tiempo, la catedral desarrolla el co-

2. Tal como recoge el acuerdo capitular, se decide construir una nueva fachada «*en consideracion a la ruina que padece el espejo y a la falta que hace la torre para la yguladad con la otra*». Cfr. Archivo de la Catedral de Santiago (en adelante ACS). Actas capitulares 1734-1739, leg. 521, fol. 233. La resolución no debe entenderse como una mera excusa para iniciar las obras, como ocurre en ocasiones, ya que la fachada estaba realmente arruinada en esa fecha. Al respecto, véase Vega y Verdugo, J., «Memoria sobre obras en la Catedral de Santiago», en Sánchez Cantón, F. J., *Opúsculos gallegos sobre bellas artes en el XVII y XVIII en Santiago*, Santiago, 1956, p. 49.
3. El análisis estilístico de la fachada y sus posibles modelos e influencias en Fernández González, A., *Fernando de Casas y Novoa, arquitecto del barroco dieciochesco*, Madrid, 2006, pp. 144-150.
4. Vega y Verdugo, J., op. cit., 1956.
5. Los principios de decoro y de fastuosidad litúrgica y edilicia que rigen los presupuestos estéticos del *Informe* del canónigo madrileño Vega y Verdugo, como apuntó en su momento Fernández Álvarez, Mª A. (*Arte y sociedad en Compostela. 1660-1710*, Sada, A Coruña, 1996, pp. 227-228), ya fueron postulados a finales del siglo XVI en las *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, texto escrito por Carlos Borromeo que tuvo bastante importancia en la arquitectura religiosa católica. En este sentido, se debe tener en cuenta que la magnificencia artística, dada la peculiar naturaleza del ser humano, potenciaba la espiritualidad de los fieles, pues, como explica Ureña, M. (*Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y musica del templo*, Madrid, 1785, pp. 8-9), resumiendo muy acertadamente el espíritu religioso de su época: los hombres y las mujeres estamos «*groseramente materializados*», y «*somos nosotros, no Dios, el que necesita de Templos. Dios, en todo tiempo y lugar pronto á oirnos, no nos halla en todo tiempo y lugar en estado de hablarle. Es necesario las mas veces que nos llamen y sostengan en la oracion nuestros ojos y nuestros oidos*».
6. Es un error, por supuesto, hacer derivar toda la evolución del arte barroco católico de las fórmulas del Concilio de Trento. La iglesia postrentina tuvo que integrar la rigidez y austeridad propugnada por el Concilio con las exigencias de la piedad popular, de corte tradicional y emotivo, que implicaba un desarrollo de la magnificencia. Al respecto, véase Domínguez Ortiz, A., «Iglesia institucional y religiosidad popular en la España barroca», en *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Granada, 1990, pp. 10, 15.

nocido programa de revestimiento barroco del templo que culminó con el cierre de la cabecera y la renovación de la Torre de las Campanas y la Torre del Reloj. En las primeras décadas del setecientos se realizan una serie de intervenciones con objeto de realzar la presencia urbana del santuario apostólico: se completa el edificio claustral y se levanta la denominada fachada del Esconce de las Platerías. Sin embargo, las dos puertas del crucero mantenían todavía su estilo románico, y lo que era todavía peor, el importante frente occidental de la basílica (Fig. 1), la fachada que representaba simbólicamente a la catedral en las numerosas ceremonias que se llevaban a cabo en la contigua plaza del Hospital Real, presentaba un indecente estado ruinoso y una marcada asimetría en la estructura de las viejas torres románicas[7], que había aumentado considerablemente tras la construcción, hacia 1672, de Torre de las Campanas por el maestro salmantino Peña de Toro. Pero la fachada medieval era también una arquitectura de otro tiempo, inactiva en su formulación mural y visualmente inadecuada para desarrollar las perspectivas que tanto valoraba la escenografía barroca y pedía el ascenso por la escalera que Ginés Martínez había levantado a principios del seiscientos, aprovechando la estructura de la antigua escalinata dispuesta a los pies de la catedral por motivos funcionales[8]. El histórico imafronte era en realidad una arquitectura en decadencia que no cumplía con ninguna de las máximas contrarreformistas relativas a la fastuosidad de los templos. Fernando de Casas supo armonizar los desajustes del viejo hastial creando un forro arquitectónico que integra minuciosamente todos los elementos heterogéneos[9]. La Fachada del Obradoiro fue concebida como una arquitectura de prestigio, bajo los paradigmas de armonización, simetría, verticalidad, decoración e impronta espacial, a los que se debe añadir el denominado *consumo de prestigio*[10], pues en la obra gastó el cabildo una suma considerable, superior al millón de reales[11]. Con la renovación del hastial en un espectacular estilo barroco, se creó un icono público que integra arquitectura e imagen en clave de rango y poder, ya que la fachada de Casas, analizada desde la perspectiva de la sociedad corporativista compostelana del siglo XVIII, se podría explicar como una *autopresentación*[12] ar-

7. La fachada occidental era la puerta principal del templo apostólico; por esa razón, como apunta el propio Vega y Verdugo, J. (op. cit., 1956, pp. 47-48), se constituía en el símbolo de toda la catedral: «*Lo que onra vna casa diçen que suele ser la fachada... Pero, toda esta hermosura y esta máquina se postra y desvaneçe con coronarse con dos palomares sobre las torres, padrastos a quien con berguença y aborrecimiento miran los naturales, y los peregrinos y estraños lo notan por yndecente*».
8. Al respecto, véanse Ward, M., «El pórtico de la Gloria y la conclusión de la catedral de Santiago de Compostela», en *Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, Santiago, 1988, pp. 46-47; y Puente Mínguez, J. A., «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria y el problema de sus accesos», en *Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, Santiago, 1988, pp. 124-125.
9. Sobre esta cuestión, véase Fernández González, A., op. cit., pp. 140-144.
10. Elias, N., *La sociedad cortesana*, Mexico, 1982, pp. 92-93, 116.
11. Vigo Trasancos, A., *La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago*, Madrid, 1996, pp. 99, 101.
12. Sigo la terminología que usa López López, R. («La imagen del rey y de la monarquía en las relaciones y sermones de las ceremonias públicas gallegas del Antiguo Régimen», *Sémata*, 1994, nº 6, p. 200), en sus análisis de la sociedad corporativista compostelana del Antiguo Régimen. Sobre la función de la etiqueta como *autopresentación* de la sociedad cortesana, véase Elias, N., op. cit., 1982, p. 137.

quitectónica del cabildo catedralicio, es decir, como un medio de reafirmación social, en clave edilicia, dentro de la estructura de poder tradicional.

En la emblemática plaza donde se insertaba la Fachada del Obradoiro tenían lugar los actos públicos más relevantes de la ciudad: se celebraban los diferentes espectáculos con los que se honraba al santo durante las fiestas del Apóstol; la plaza era atravesada por el cortejo de los delegados regios que hacían la anual Ofrenda Real[13]; y era el lugar donde concluía la comitiva ceremonial de las entradas arzobispales, una vez reafirmados, mediante una serie de representaciones y actos simbólicos, los privilegios de la sede compostelana[14]. Estos actos públicos eran utilizados por los diversos poderes de la ciudad con la intención de integrar a las masas populares en los valores propios de las clases privilegiadas, pero las ceremonias también les servían para mostrar su posición social. El modelo sociopolítico compostelano, definido sobre la controversia dialéctica entre varios poderes: Arzobispo, Cabildo, Ayuntamiento, Real Hospital, etc., propiciaba el enfrentamiento entre las diversas corporaciones, que intentaban defender, de acuerdo a las expectativas de cada grupo, su imagen y lugar propio en la sociedad[15]. Y esta competencia entre los diferentes poderes de la ciudad se manifestaba también en el ámbito arquitectónico, pues los edificios más representativos levantados en Compostela, como elementos simbólicos que se insertaban en el tejido urbano, lograban superar la condición efímera que tenían las ceremonias públicas, amplificando, con su permanencia espaciotemporal, su poder propagandístico[16]. Pero no sólo la altura y la magnificencia de los edificios motivaron conflictos entre las diferentes corporaciones compostelanas, el propio espacio urbano mantenía una íntima relación con el prestigio social en

13. Filgueira Valverde, J., *Historias de Compostela*, Santiago, 1970, pp. 131-133, 171; y Vigo Trasancos, A., op. cit., 1996, pp. 44, 48, n. 74.
14. López López, R., «Elementos simbólicos del poder temporal del episcopado gallego en el siglo XVIII: las entradas solemnes», en *España Festejante: El siglo XVIII*, Málaga, 2000, pp. 43-44.
15. Una detallada información sobre las discordias protocolarias que tuvieron lugar entre el Ayuntamiento y el Cabildo durante las entradas solemnes arzobispales a finales del Antiguo Régimen en López López, R., *Ceremonia y poder a finales del Antiguo Régimen. Galicia (1700-1833)*, Santiago, 1995, pp. 58-76. Los antecedentes medievales del conflicto y la nueva dinámica de enfrentamiento entre los dos poderes en la Edad Moderna fueron estudiados por López Díaz, M., *Señorío y municipalidad: concurrencia y conflicto de poderes en la ciudad de Santiago (siglos XVI-XVII)*, Santiago, 1997, pp. 44, ss. y 96, ss. Para entender el «*pensamiento corporativo*» de la catedral y su fuerte oposición ante los desajustes ceremoniales que cuestionaban su primacía, véase Fernández González, A., op. cit., 2006, pp. 43-56.
16. Un ejemplo significativo de estas luchas constructivas es el largo conflicto que a finales del siglo XVII enfrentó a los monjes de San Martín Pinario y al cabildo catedralicio –las dos comunidades religiosas más poderosas de la ciudad– con motivo del ensanche del monasterio benedictino. Al respecto, véase Bonet Correa, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo* XVII, Madrid, 1966, pp. 480-482. Sobre este enconado litigio, que fue entendido por la catedral como un ataque directo a sus prerrogativas ancestrales, véase también Fernández Gonzaléz, A., op. cit., 2006, pp. 48-49.

función de los usos establecidos por la tradición[17]. No cabe duda de que la catedral de Santiago, al estar situada en la cúspide del sistema, era la institución más interesada en mantener las posiciones de poder establecidas y defendía, por tanto, la etiqueta ceremonial y la tradición jacobea como instrumentos de dominio, empeñándose en defender sus prerrogativas en las ceremonias públicas, la arquitectura y los espacios más representativos de Compostela[18]. Como la plaza del Obradoiro era un escenario privilegiado que a mediados del setecientos estaba circunvalado por casi todos los edificios representativos de los distintos poderes de la ciudad[19], con la excepción del Consistorio, situado en la plaza del Campo, el cabildo catedralicio instrumentalizó la plaza en beneficio propio, de tal manera que el discurso visual desplegado en la Fachada del Obradoiro, a través de los mecanismos propagandísticos que se activaban en los festejos barrocos[20], favoreció todavía más la asimilación popular de la tradición jacobea[21]. Es más, el Obradoiro será el protagonista final de un espacio urbano en el que destacaba el Hospital Real[22], que había dado nombre a la plaza, pues el nuevo hastial barroco logró redefinir la percepción social de este ámbito ciudadano hasta

17. Buen ejemplo de ello es el enfrentamiento que estalló en el año 1707, cuando el consistorio decidió celebrar una corrida de toros en la antigua plaza situada frente a la portería del monasterio de San Martín Pinario para festejar el nacimiento del príncipe Luis, hijo de Felipe V, en vez de llevarla a cabo, como era habitual, en la plaza del Hospital Real. La clave del conflicto, como destacó López López, R. (op. cit., 1995, pp. 49-56), estaba en la búsqueda de una mayor autonomía del consistorio frente al señorío temporal del cabildo, motivación de fondo que explica los constantes enfrentamientos entre las dos corporaciones.
18. Sobre la interdependencia que se establece entre racionalidad cortesana y sociedad moderna, véase Elias, N., op. cit., 1982, pp. 150-152.
19. Para conocer el estado de la plaza en 1745, poco antes de concluirse el nuevo *frontis* catedralicio, véase Pérez Rodríguez, F., «Un escenario privilegiado para las fiestas del Apóstol Santiago: la Plaza del Obradoiro», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1995, nº 42, pp. 239-272. Su configuración y evolución histórica, especialmente durante los siglos XVII y XVIII, fue estudiada por Rosende Valdés, A., *Una historia urbana: Compostela 1595-1780*, Santiago, 2004, pp. 261-317.
20. La fiesta barroca, como práctica de poder, integraba a todas las clases en un estricto orden totalizador. Al respecto, véase Bonet Correa, A., *Fiesta, Poder y Arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, 1990, pp. 14, 22. Pero, eso sí, debemos tener en cuenta que el control ideológico no se realizaba sólo mediante el fomento de la propaganda institucional en las celebraciones públicas, en el arte, etc., puesto que también se ejercía coercitivamente. Es más, en el período histórico en que se levantó la Fachada del Obradoiro, las Constituciones sinodales del arzobispado compostelano obligaban a guardar las fiestas de la Iglesia y a no hacer obra servil durante su celebración, y «*el que la hiciese pague dos reales de pena para la fabrica de su parroquia*», y también se establece el deber de «*oír misa entera en día festivo*» (*Constituciones de 1746*, título XXX, constitución I). En este sentido, como apunta López López, R. (op. cit., 1995, p. 230), debemos replantearnos el dirigismo cultural barroco y su eficacia real, ya que, en realidad, si bien algunos ciudadanos asumían la ideología, otros acudían a las ceremonias por temor a ser penalizados, y otros eran indiferentes.
21. En este sentido, no se debe olvidar que la religiosidad popular barroca sentía y vivía la religión más que la razonaba, y, por tanto, estaba más ligada a los rituales y a las ceremonias que a los dogmas doctrinales. Sobre esta cuestión, véase Domínguez Ortiz, A., op. cit., 1990, p. 10.
22. Para conocer su historia constructiva, véase Rosende Valdés, A., *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Madrid, 1999, pp. 33, ss.

el punto de que su imagen ahora no se puede disociar de la fachada que imaginó Fernando de Casas[23].

La apoteosis Jacobea: Una iconografía al servicio del cabildo

En contraposición al viejo frente anicónico[24], el nuevo hastial barroco recoge un profuso repertorio de la iconografía jacobea, presente ya en algunas obras anteriores levantadas en la catedral de Santiago, como el baldaquino de la capilla mayor y la Puerta Santa[25]. Esta promoción de las tradiciones santiaguistas está motivada por factores históricos, como los conflictos generados por el cobro del Voto de Santiago, sobre todo en Andalucía[26], y la impopularidad del Voto en el ámbito rural[27], pero se debe relacionar muy especialmente con la intensa campaña desarrollada por el cabildo catedralicio en el primer tercio del siglo XVIII, ante los nuevos ataques que cuestionaban sus derechos ancestrales y la primacía del Apóstol en España[28]. Y es que la tradición fundacional de la catedral, establecida en torno a los arquetipos jacobeos, se irá transformando progresivamente, a lo largo del setecientos, en una realidad cada vez más cuestionada[29]. Comienza el siglo con la declaración del papa Clemen-

23. Al respecto, véase la teoría del *espacio existencial,* que interpreta el espacio arquitectónico bajo la condición de forma simbólica, propuesta por Norberg-Schulz, Ch., *Existencia, espacio y arquitectura,* Barcelona, 1975, pp. 9, 12, 49.
24. Si tenemos en cuenta el conocido dibujo de Vega y Verdugo que reproduce el estado del Obradoiro hacia 1657 (Fig. 1), podemos comprobar que las únicas imágenes que aparecen en el frente medieval son las estatuas de los reyes y el escudo arzobispal, pero todas ellas están situadas en la escalera de acceso al templo.
25. En el contrato firmado entre el fabriquero de la catedral y los escultores Gregorio Fernández y Antonio Vaamonde se especifica claramente que Teodoro y Atanasio, los dos discípulos del Apóstol que según la tradición están enterrados a su lado en la catedral de Santiago, deben esculpirse «*al modo que lo estan en la Puerta Santa*», y los señores reyes, por su parte, «*al modo que lo estan en el tauernaculo de dicha Santa Yglesia*». Cfr. Archivo Histórico de la Universidad de Santiago (en adelante AHUS). Protocolos. Notario Andrés de Moreda, prot. 3017, fols. 152-153.
26. Los períodos más conflictivos en el desarrollo de la renta, una vez implantada, corresponden a los años 1620-1629, 1670-1690, 1730-1750 (este período coincide con la construcción del Obradoiro), y de 1770 en adelante. En la primera mitad del XVIII los pleitos jurisdiccionales y el litigio con los pegujaleros de las Alpujarras causaron muchos problemas a la catedral compostelana. Al respecto, véase Rey Castelao, O., *La historiografía del Voto de Santiago: recopilación crítica de una polémica histórica,* Santiago, 1985, pp. 20, 177.
27. La implantación progresiva del Voto de Santiago provocó un fuerte malestar en los fieles rurales y el clero parroquial, lo que hizo disminuir la devoción apostólica. La imagen militar de Santiago, como propone Rey Castelao, O. (*A Galicia Clásica e Barroca,* Vigo, 1998, pp. 208-209, 211), reflejaba una religiosidad ligada a las tradiciones medievales y no era la más adecuada para la piedad popular del siglo XVIII, que necesitaba santos más accesibles.
28. La tradición jacobea ya había sufrido importantes ataques en el siglo XVII: en 1618 se intenta conseguir el copatronazgo nacional del Apóstol y Santa Teresa de Jesús. Posteriormente, a lo largo de la centuria, se promocionaron las figuras de San Miguel, San José, de nuevo Santa Teresa, San Millán de la Cogolla y Nuestra Señora del Carmen. Sobre esta cuestión, véanse López Ferreiro, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela,* vol. IX, Santiago, 1907, pp. 55-60, 101, 178-179, 252-253; y Rey Castelao, R., op. cit, 1985, pp. 104, 136-140.
29. Sobre las devociones populares en Galicia durante la Edad Moderna, véase González Lopo, D., «La devoción a Santiago Apóstol en la Galicia de los siglos XVII y XVIII», *Tui Museo y Archivo Histórico Diocesano,* 1994, nº 7, pp. 59-60. Sobre la lucha general por la abolición del Voto de Santiago y el anacronismo de la imagen medieval de Santiago Matamoros, véase Rey Castelao, O., op. cit., 1998, pp. 208-209, 211.

te XI a favor del copatronazgo de San Genaro como protector de todos los dominios de la monarquía hispana, concesión política hecha por el rey Felipe V a los napolitanos en el contexto de la Guerra de Sucesión[30]. En el año 1706 un padre jesuita del colegio de Santiago impugna públicamente la facultad de conmutar los votos –excepto el de castidad y el de entrada en religión– que posee el *Año Santo Compostelano*[31]. Este ataque a las tradiciones de la catedral de Santiago no era un caso aislado, ya que, en realidad, reflejaba la opinión de la Compañía de Jesús, y debe entenderse teniendo presente el origen renacentista de la orden jesuítica, muy vinculada a la reformas católicas del Concilo de Trento y alejada, por tanto, de las tradiciones medievales que mantenían las demás órdenes religiosas de Compostela[32]. Otro ataque a los valores jacobeos tuvo como protagonista al académico portugués fray Miguel de Santa María y su *Disertación latina*, publicada en 1718 con la intención de demostrar que el apóstol Santiago no vino a España; de nuevo, en el año 1726, se edita en Lisboa *Voz de Verdade*, volviendo el académico a retomar el tema[33]. En la década de 1730, un impreso clandestino cuestiona abiertamente los derechos señoriales del arzobispo y del cabildo[34]. También cabe destacar la obra de Pallares y Gayoso *Argos Divina*, historia apologética de la ciudad de Lugo, editada en Compostela en 1700, que ataca la primacía de la iglesia compostelana a favor de la lucense[35], y dos escritos que defienden la antigüedad del culto de la Virgen de la Barca en su santuario costero de Muxía: el anónimo publicado por «*un devoto*» a mediados de la década de 1710 y *La Barca más prodigiosa*, fechado en 1728, de Riobóo y Seixas[36]. Como es lógico, los ataques al Apóstol en la primera mitad del setecientos desarrollaron, al igual que ocurrió en el siglo anterior, una gran cantidad de escritos apologéticos jacobeos. Entre otros autores, se pueden mencionar a Puga, Huerta y Vega, Riobóo, Sarmiento de Sotomayor y Pascasio de Seguín[37]. Pero la sociedad también estaba cambiando: las propias élites compostelanas se configuran a mediados de la centuria como un estrato social heterogéneo, en el que se van integrando nuevos miembros, ajenos a los tradicionales

30. López Ferreiro, A., op. cit., vol. IX, 1907, pp. 252-253; y González López, E., *El Alba Flor de Lis. Galicia en los reinados de Felipe V, Luis I y Fernando VI*, A Coruña, 1978, p. 22.
31. La polémica comienza cuando el padre Manuel Fernández, lector de artes del colegio jesuita de Santiago, pronuncia un sermón referente a las gracias del jubileo y niega sus prerrogativas especiales. Al año siguiente se publica el sermón con el título *Manifiesto del más prudente obrar*, escrito prohibido por la Inquisición (Rey Castelao, O., op. cit, 1985, pp. 170-171).
32. De hecho, los jesuitas ya habían apoyado en el siglo XVII las pretensiones carmelitas de establecer el copatronato de Santa Teresa de Jesús. Al respecto, véase González López, E, op. cit., 1978, pp. 244-245.
33. Rey Castelao, O., op. cit., 1985, pp. 167-168.
34. Rey Castelao, O., op. cit., 1985, p. 175.
35. Como destaca Rey Castelao, O. (op. cit., 1985, pp. 166-167), Pallares y Gayoso deriva el origen de los votos compostelanos del Voto de Cornados, establecido en beneficio de la Iglesia de Lugo por Alonso II el Casto al vencer en la Batalla de Santa Cristina.
36. López López, R., «Devociones y cultos marianos en Galicia durante la Edad Moderna», en *Religiosidad y Costumbres Populares en Iberoamérica*, Huelva, 1999, p. 70.
37. Para conocer toda la problemática de la publicística jacobea en la Edad Moderna, véase Rey Castelao, O., op. cit., 1985, pp. 163-173.

valores señoriales[38]. El cabildo, como es evidente, quería mantener sus prerrogativas sociales, políticas y espirituales; es decir, necesitaba controlar el «*desorden de los tiempos*» mediante diferentes actuaciones dirigidas a consolidar las tradiciones jacobeas y su influencia en la ciudad. La propaganda barroca, como ocurría en toda la Europa católica, se utilizaba para neutralizar el desorden social, las mutaciones de una sociedad en proceso de transformación que se alejaba de los principios de jerarquía y orden, los valores, en definitiva, que defendían las clases privilegiadas[39].

La erección de la Fachada del Obradoiro, qué duda cabe, fue la intervención más decisiva de la campaña propagandística que emprende el cabildo catedralicio con la intención de reforzar la legitimidad de su cuestionado núcleo fundacional. Si se analiza el programa iconográfico desplegado en el camarín que corona el hastial barroco (Fig. 2), se constata que el Apóstol se presenta ante sus devotos vestido de peregrino, con sombrero, esclavina, bordón y venera, y llevando un libro en la mano, que indica su condición apostólica. Por su parte, Teodoro y Atanasio, los dos discípulos de Santiago que según la tradición están enterrados a su lado, se representan siguiendo el modelo iconográfico de la Puerta Santa[40]. A cada lado del camarín del santo, encima de sendas esferas terráqueas, se disponen dos ángeles portando la cruz de Santiago, iconografía que alude al dominio universal del Apóstol. En el relieve que corona la gran claraboya central de la fachada aparecen talladas la urna apostólica y la estrella jacobea, dos símbolos que recuerdan la misión evangelizadora del santo y el triunfo de la fe[41]. Los trofeos que adornan los fustes de las columnas y los lienzos curvos del hastial siguen el motivo jacobeo que había utilizado el arquitecto Domingo de Andrade en el primer cuerpo de la Torre del Reloj[42], y hacen referencia a la *Batalla de Clavijo*, principio esencial de la tradición santiaguista. Es posible, por último, que la decoración de sartas de frutas, con

38. En la mitad del siglo XVIII, las élites urbanas son un grupo heteróclito en el que «*convergen nobles y eclesiásticos, hidalgos de nobleza antigua, caballeros y títulos de reciente ennoblecimiento, caballeros de dudoso linaje noble pero caracterizados por vivir noblemente como rentistas o 'caballeros', plebeyos en vías de ennoblecimiento o que ejercen oficios 'ennoblecedores' de justicia y finanza, algunos cambistas de letras y mercaderes de paños, todavía un mínimo grupúsculo de profesionales de éxito en el ejercicio profesional libre que anticipan las nuevas elites del futuro*» (Eiras Roel, A., «Las elites urbanas de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados de siglo XVIII», en *La Documentación Notarial y la Historia*. II *Coloquio de Metodología Histórica Aplicada*, vol. I, Santiago, 1984, p. 138).

39. Estos intentos de captación de las masas populares se realizaban, sobre todo, a través de medios visuales, lo que evidencia, según Maravall, J. A. (*La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975, pp. 456, 523-524), la crisis de la cultura barroca, ya que, a la vez que se desarrollaba un proceso de modernización estilística, se pretendían preservar, contradictoriamente, las estructuras sociales y culturales tradicionales.

40. AHUS. Protocolos. Notario Andrés de Moreda, prot. 3017, fols. 152-153.

41. Estos símbolos de la fachada se deben entender bajo el mismo sentido iconográfico que apunta Rosende Valdés, A. («A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana», *Sémata*, 1996, nº 7-8, p. 528), para la urna y la estrella representadas en el baldaquino de la capilla mayor del templo.

42. Véanse al respecto Chamoso Lamas, M., «La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1936, nº 12, pp. 209-238; Taín Guzmán, M., *Domingo de Andrade, Maestro de obras de la Catedral de Santiago 1639-1712*, vol. I. Sada, A Coruña, 1998, p. 115; y Rosende Valdés, A., op. cit., 1996, pp. 528-529.

hojarascas, flores y floreros, aluda simbólicamente a las riquezas y abundancias que derrama el Apóstol sobre España[43].

Las efigies de María Salomé y Zebedeo (Figs. 3 y 4), padres del Apóstol, tenían su importancia dentro del plan de la fachada, ya que el cabildo había pedido a la Sagrada Congregación de Ritos y al Papa sus respectivos oficios[44], buscando promocionar su simbología jacobea[45]. Pero estas figuras, por su propia condición de padres del santo compostelano, también hacen referencia al linaje sagrado del Apóstol, pues, según la tradición, María Salomé era prima de la Virgen María, lo que emparentaba a Santiago con Jesucristo[46]. Por supuesto, los escritos apologéticos santiaguistas de la Edad Moderna siguen destacando el sacrosanto vínculo de sangre que establecía la genealogía sagrada apostólica, ya que, al fin y al cabo, la sangre era el principio de orden y jerarquía de la sociedad monárquica-señorial barroca[47]. Es más, la nobleza, el honor y la limpieza de sangre estaban profundamente interrelacionadas en la mentalidad hispánica desde mediados del siglo XVI, y estos valores, como eran un medio de afirmación individual y colectiva, se fueron asumiendo como la solución aparente a los enormes problemas de la época, surgiendo un deseo generalizado, incluso en las clases populares, de parecer noble[48]. De hecho, si analizamos una obra tan significativa dentro de la publicística jacobea del siglo XVII como es la *Historia del Apostol* de Mauro Castellá Ferrer, podemos comprobar que en el primer capítulo del libro –titulado, por cierto, «*Genealogía del Apóstol Santiago Zebedeo*»– el autor aplica los prejuicios señoriales propios de la

43. Como destacó en su momento Vigo Trasancos, A., op. cit., 1996, p. 93. De hecho, las composiciones iconográficas que representan la exuberancia de la naturaleza mediante plantas, flores y zarcillos paradisíacos tienen una larga tradición que arranca en occidente, asociada a las representaciones de la fertilidad, de la cerámica pintada del mundo clásico. Pero estas imágenes, a partir del programa iconográfico desarrollado en el *Ara Pacis*, se fueron transformando en un poderoso motivo propagandístico indicador de prosperidad, abundancia y exaltación mítica del poder. Al respecto, véase Zanker, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, pp. 216-219.
44. En el cabildo de 21 de mayo de 1685 se decide pedir al recién nombrado arzobispo Monroy que solicite en Roma el cuerpo y la cabeza de María Salomé, reliquia que no pudo conseguir el prelado (López Ferreiro, A., op. cit., vol. IX, 1907, pp. 219, 222). En el año 1743 –en plena construcción de la Fachada del Obradoiro y poco antes de que se empezasen a esculpir las estatuas– se intenta conseguir el rezo de María Salomé, y en 1746 se incluye también el del Zebedeo. El oficio de la madre del Apóstol se consiguió el 28 de agosto de 1762 (López Ferreiro, A., op. cit., vol. IX, 1908, pp. 77, 80).
45. La personalidad del padre del apóstol Santiago es muy difusa, y apenas hay referencias a él en los Evangelios; su mujer, sin embargo, es mencionada en varios pasajes del Nuevo Testamento. Como apunta Precedo Lafuente, M. (*Santiago el Mayor, Patrón de España. Vida y culto*, Santiago, 1985, pp. 24-25 y 65-66), María Salomé aparece como integrante del grupo de mujeres que siguen a Cristo, solicita a Jesús los primeros puestos en el Reino de Dios para sus hijos, figura al pie de la Cruz, y también, con María Magdalena y la Virgen, es testigo de la resurrección de Cristo cuando acuden a embalsamarlo.
46. La tradición jacobea defiende que María Salomé es pariente de la Virgen, quizás prima. Pertenecería, por tanto, a la tribu de Judá, como probablemente su esposo Zebedeo, y ambos serían descendientes del rey David (Precedo Lafuente, M., op. cit., 1985, pp. 24, ss. y 65, ss.).
47. Como explica Maravall, J. A. (*Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972, p. 68): «*dado que en la herencia hay un elemento natural y que la naturaleza es obra, o mejor, ministro «como a veces se la llama- de Dios, por esa vía el orden de la sociedad viene a quedar anclado en la voluntad divina*».
48. Este imperativo de nobleza también se manifiesta en la exaltación de España como el país más noble del mundo. Sobre esta cuestión, véase Sicroff, A., *Los estatutos de limpieza de sangre*, Madrid, 1985, pp. 336-338.

mentalidad barroca a la familia del santo, con la intención manifiesta de demostrar la indudable nobleza del Apóstol y su condición de primo de Jesucristo[49]. En las obras apologéticas más importantes de la primera mitad del setecientos se mantiene el interés por resaltar el linaje sagrado de Santiago y los escritores siguen presentando al santo bajo los paradigmas señoriales tradicionales[50]. Tampoco se debe olvidar que Santiago Zebedeo, además de su condición de Apóstol y Patrón de España, tenía también el rango de Capitán General de su orden, y, por tanto, necesitaba poseer las cualidades de nobleza y linaje que defendía la mentalidad caballeresca. Y es que, como jefe supremo de las huestes hispanas, se debían destacar sus vínculos genéticos con la Sagrada Familia, relación sanguínea que reforzaba su figura dentro de los esquemas mentales barrocos. La genealogía apostólica representada en la Fachada del Obradoiro tiene que relacionarse, por fuerza, con los escritos santiaguistas de la Edad Moderna, que ejercieron como modelos a la hora de crear el programa iconográfico del nuevo imafronte. Las imágenes del Zebedeo y María Salomé aluden, por tanto, a su condición progenitora, pero también exhiben públicamente, en consonancia con los escritos jacobeos que daban publicidad a los valores defendidos por el cabildo, el linaje sagrado del Apóstol, que lo emparentaba con Jesucristo. Si en el Pórtico de la Gloria el *árbol de Jesé* señala la genealogía temporal de Cristo, ahora, en la fachada barroca que lo recubre, se presenta, en plena apoteosis jacobea, otra rama sagrada del mismo árbol. Para acabar de comprender el sentido de estas imágenes debemos tomar conciencia de que la mentalidad señorial del cabildo y la tradición jacobea –los capitulares y su núcleo simbólico– se fusionan indisolublemente, pues los canónigos proyectaban en la figura del Apóstol y en los paradigmas santiaguistas valores propios de su mundo. Por eso, las efigies genealógicas de la fachada son también un alegato a favor de los privilegios señoriales de la catedral de Santiago. En este sentido, conviene recordar que los canónigos capitulares, por sus ingresos, su posición social y su abolengo, formaban el grupo más selecto del estamento religioso compostelano[51], y se organizaban en auténticas redes endogámicas que eran capaces de perpetuar sus beneficios a través de dinastías eclesiásticas familiares, con ramificaciones incluso en las élites laicas de la ciudad[52]. Su mentalidad elitista, como no podía ser de otra manera, se manifestaba también

---

49. Castellá Ferrer, M., *Historia del Apostol de Iesvs Christo Sanctiago Zebedeo Patron y Capitan General de las Españas*, Santiago, 2000 [Edición facsímil de la 1ª ed., Madrid, 1610], fols. 1-5.

50. Al respecto, véanse Puga, G. J., *Firmamento compostelano. Oracion panegyrica a la Traslacion del unico Patron de España Señor Santiago*, Oviedo, 1730; Seguin, P., *Galicia. Reyno de Christo Sacramentado, y primogenito de la Iglesia entre las gentes*, México, 1750; Sarmiento de Sotomayor, A., *Oracion Panegyrica*, Mondoñedo, s.a.

51. Los canónigos capitulares constituían un estamento situado en la cúspide social, tenían una media de 4,7 criados por religioso, habitaban casas lujosas y llevaban una existencia refinada (Dubert García, I., «Los comportamientos del clero urbano en Galicia: el ejemplo de Santiago de Compostela en el siglo XVIII», *Compostellanum*, 1986, nº 31, pp. 444-447; Barreiro Mallón, B., «Las clases urbanas de Santiago en el siglo XVIII. Definición de un estilo de vida y pensamiento», en *La historia social de Galicia en sus fuentes de protocolos*, Santiago, 1981, pp. 453-455). Una amplia proporción de estos eclesiásticos procedía de fuera de Galicia, y su extracción social era básicamente hidalga (Rey Castelao, O., «La iglesia en el contexto de la sociedad gallega de Antiguo Régimen», en *O Feito Relixioso na Historia de Galicia*, s.l., 1993, pp. 71-96).

52. Eiras Roel, A., op. cit., 1984, pp. 135-136.

en la normativa que regía sus prebendas, que eran ocupadas exclusivamente por los candidatos que superaban los requisitos más estrictos de nobleza y linaje, según establecía, desde mediados del siglo XVII, el estatuto de limpieza de sangre de la catedral compostelana[53].

Coronando el estribo de la torre norte (Fig. 3), aparecen las estatuas de Santa Susana, portando la corona del martirio, y San Juan Evangelista, hermano del Apóstol, que se esculpe con sus atributos característicos de pluma, libro y águila, y se representa mirando al cielo, buscando la inspiración divina para su obra evangélica. Sobre la balaustrada de piedra del contrafuerte de la torre sur (Fig. 4), se disponen las estatuas de Santiago Alfeo, con el «*palo de batanero*» que alude a su martirio, y Santa Bárbara, abogada contra truenos e incendios, que aparece con sus símbolos distintivos: torre con tres ventanas en alusión a la Santísima Trinidad, palma del martirio y corona. Esta iconografía que se localiza en ambos estribos de las torres del Obradoiro resalta públicamente el rango de gran relicario que tenía la basílica[54]. En ese momento de su historia, no es extraño, desde luego, que la catedral promocione la devoción por las reliquias que atesora y refuerce incluso el pensamiento mágico propio de la cultura barroca[55], pues la estrategia desplegada, perfectamente definida, vinculaba populismo[56] y tradición jacobea.

En las escaleras de acceso al templo se ubican las famosas esculturas medievales de los supuestos David y Salomón, que además de manifestar el linaje real de Cristo por línea materna, funcionan como referentes arquetípicos ideales de los reyes enterrados en la catedral de Santiago[57]. Esta primera referencia regia, propia de la mentalidad medieval, se contrapone con el nuevo papel que van a desempeñar las imágenes monárquicas esculpidas en el imafronte barroco: las efigies de finales del siglo XII constituyen un modelo «*figural*» de los acontecimientos históricos ocurridos en los comienzos del reinado de Alfonso IX[58]; la iconografía moderna de los reyes va a reflejar, sin embargo, los intereses históricos de mediados del siglo XVIII, es decir, la obsesión del cabildo por revalorizar y promocionar la tradición

53. Los expedientes de limpieza de sangre eran un trámite insoslayable para conseguir cualquier prebenda en la catedral compostelana. El «*fiscal de sangre*» comisionado por el cabildo investigaba el árbol genealógico de cada candidato en su lugar de origen. Al respecto, véase Iglesias Castelao, A., «Análisis sociológico del Cabildo compostelano a través de los expedientes de limpieza de sangre», *Compostellanum*, 1996, nº 41, pp. 422, ss.
54. El templo apostólico, como es conocido, guardaba en la capilla de las Reliquias numerosos restos sagrados; entre ellos, por su directa vinculación con las imágenes que coronan los estribos de las torres del Obradoiro, se deben mencionar las reliquias de Santiago Alfeo, San Juan Evangelista y las santas Bárbara y Susana. Al respecto, véase Vigo Trasancos, A., op. cit., 1996, pp. 47, 91.
55. La renovación de formas mágicas de pensamiento era una práctica habitual fomentada por la cultura barroca. Sobre esta cuestión, véase Maravall, J. A., op. cit., 1975, p. 463.
56. La identidad entre austeridad religiosa y religiosidad popular fue una constante en el barroco español que perduró hasta el final del período. La iglesia católica toleraba, y alentaba incluso, la credulidad y el milagrerismo del pueblo. Al respecto, véase Domínguez Ortiz, A., op. cit., 1990, p. 20.
57. Fernando II y Alfonso IX patrocinaron la conclusión de la iglesia con la intención de crear su panteón dinástico y hacer de la catedral de Santiago un santuario nacional. Sobre esta cuestión, véase Moralejo Álvarez, S., «El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», en *Cuadernos de música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*, Santiago, 1988, pp. 27-28.
58. Moralejo Álvarez, S., op. cit., 1988, p. 28, ss.

santiaguista. Así, las esculturas regias dispuestas a los pies del camarín apostólico[59] (Fig. 3) se presentan «*sentadas de rodillas*», en agradecimiento perpetuo por los singulares favores recibidos del Apóstol[60]. Una última referencia a la monarquía hispánica es el escudo real colocado encima de la puerta principal, símbolo que, más que aludir a la fundación regia de la catedral, pretende recordar el mecenazgo de los soberanos[61]. A su derecha, se sitúa el blasón del arzobispo don Cayetano Gil Taboada, pues la fachada fue concluida bajo su mandato, y a la izquierda, el escudo del cabildo, el verdadero promotor de la obra.

La Fachada del Obradoiro, como emblemática presentación pública de la Iglesia del Señor Santiago, manifiesta un programa iconográfico que ensalza la figura apostólica a través de la plasmación de su historia –desde su origen sagrado hasta su apoteosis triunfal–, de manera que el honor de la sangre, el linaje sagrado del Apóstol, legitima y refuerza la tradición jacobea y, por extensión, los privilegios y el poder del cabildo catedralicio.

59. Siguen expresamente el modelo de las cuatro esculturas regias dispuestas en el baldaquino que preside la capilla mayor del templo (AHUS. Protocolos. Notario Andrés de Moreda, prot. 3017, fols. 152-153).
60. Las alegaciones que efectúa el cabildo en el año 1747 contra la cédula real que pretendía regular las prebendas de la iglesia en perjuicio de Roma (López Ferreiro, A., op. cit., vol. X, 1908, apéndice XIV) corresponden cronológicamente con el momento en que se estaban colocando las imágenes en la Fachada del Obradoiro, y documentan, por tanto, desde la propia perspectiva de los capitulares, las intenciones significativas que perseguía el cabildo con la inclusión de este grupo escultórico en la fachada. Según manifiesta la corporación catedralicia, el único papel que puede desempeñar la monarquía ante la figura sagrada del Apóstol es acatar ciegamente los designios sagrados y agradecer los dones recibidos. Así, bajo este sentido iconográfico, se representan los reyes en el Obradoiro.
61. Si se tienen en cuenta las opiniones expresadas por el cabildo en las alegaciones ante el Consejo Real, que además, como recoge el propio documento, coinciden con la colocación del escudo en la fachada, «*son solo blasones del amor y fidelidad, que ha profesado y profesa el Cauildo à los Señores Reies como protectores soueranos y como à amantes deuotos y ueneradores del Santo Apostol*» (López Ferreiro, A., op. cit., vol. X, 1908, p. 63).

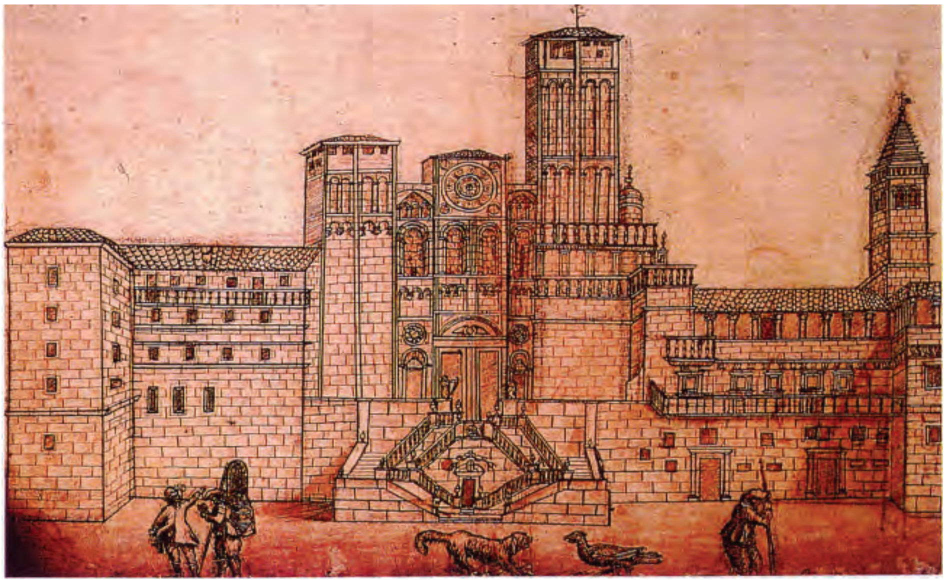


Fig. 1. El Obradoiro hacia 1657. José de la Vega y Verdugo

Fig. 2. Camarín del Apóstol, reyes, discípulos, estrella, ángeles y urna apostólica

Fig. 3. El Zebedeo, San Juan y Santa Susana

Fig. 4. María Salomé, Santiago Alfeo y Santa Bárbara

Índice

La arquitectura benéfica privada valenciana del siglo XIX como muestra del poder burgués

Ana María Morant

Resumen: La burguesía valenciana del siglo XIX, conmovida por la precariedad en la que vivía la población, creó instituciones benéficas para paliar la situación. Los edificios que se construyeron fueron asistenciales, pero también simbólicos de la munificencia de sus promotores. Inspirándose en estilos del pasado, y pensando en la dimensión urbana y pública de estos edificios, los estilos medievales y clásicos volvieron a utilizarse junto con innovaciones técnicas como el hierro. La Gran Asociación de Beneficencia Domiciliaria Nuestra Señora de los Desamparados, el Asilo de Párvulos Campo, el Asilo San Juan Bautista y el Asilo de San Eugenio no son sólo producto de la caridad sino un claro ejemplo de la arquitectura como imagen del poder burgués.
Palabras clave: burguesía, Valencia, beneficencia, arquitectura.

Abstract: The Valencian bourgeoisie of the nineteenth century, moved by the precarious conditions in which people lived, created charities to alleviate the situation. The buildings were built care, but also symbolic of the munificence of their promoters. Inspired by styles from the past and bearing in mind the urban and public nature of these buildings, medieval and classical styles were used again along with technical innovations such as iron. The *Gran Asociación de Asistencia Domiciliaria Nuestra Señora de los Desamparados*, the *Asilo de Párvulos Campo*, the *Asilo San Juan Bautista* and the *Asilo San Eugenio* are product not only of charity but a clear example of architecture as a reflection of bourgeois power.
Keywords: bourgeoisie, Valencia, beneficence, architecture.

Los edificios benéficos de carácter privado que se construyeron en Valencia en el siglo XIX, muestra del eclecticismo arquitectónico, contribuyeron a cambiar el perfil de la ciudad, y se unieron a un gran número de sedes de instituciones de caridad que ya existían con anterioridad, pero que eran insuficientes para atender a una gran parte de la población que vivía en condiciones de pobreza.

En Valencia existía una tradición de asistencia benéfica, con una gran número de instituciones de carácter publico, entre las que destaca por su antigüedad y fama el Hospital General, que cumple este año su 500 aniversario, y según decía Vicente Boix en su Manual del viajero y guía delos forasteros en Valencia, el viajero no podía dejar de visitar el suntuoso hospital que competía con los primeros de Europa.

La transición del Antiguo Régimen al Nuevo Régimen supone, junto con la desamortización eclesiástica, la desvinculación de los bienes de la nobleza y la transformación de las estructuras sociales, el surgimiento de una clase social dominante que compra solares, paga al maestro de obras, domina en la política y reside en las viviendas más excelsas; es la burguesía.[1]

No es este el lugar para empezar ahora a definir la burguesía, pero podríamos decir brevemente:

> ...las palabras burg, burgus y burgenses remiten a la misma realidad tardomedieval, es decir, a la distinción o privilegio en virtud de los cuales los habitantes de la ciudad o el burgo se oponen a aquellos otros que residen en el campo, sean éstos nobles o campesinos. La palabra burguesía designaría, por tanto, el conjunto de las condiciones, de los atributos y de los privilegios que en la Europa moderna distinguen al habitante de la ciudad. El burgués comerciante y banquero, profesional o funcionario, vendría a configurarse como el autentico representante de toda una civilización y de la suma de sus conquistas.[2]

El burgués es por tanto el hombre económico moderno que encuentra en la ciudad, en este caso Valencia, un lugar perfecto para establecerse, formar una familia si no la tiene, echar raíces y expandir sus negocios; vive en las casas más lujosas y demuestra a sus conocidos y vecinos su buena posición económica, tiene coche y una vida social activa para dejarse ver y ser aprobado por el resto de la sociedad.

Los burgueses eran gracias al comercio los nuevos ricos, pero no tenían *per se* la clase y la categoría de la nobleza, sin embargo, poco a poco, por medio de matrimonios o mediante el aprendizaje, van adquiriendo conocimientos y una buena posición social, tienen muy buenos

1. Sobre la situación de la ciudad de Valencia en el XIX y la Burguesía ver entre otros: Pons, A., y Serna, J., *La ciudad extensa,* Diputación de Valencia, Valencia 1992. Pons, A., y Serna, J., *Diario de un burgués. La Europa del siglo XIX vista por un valenciano distinguido.* Gratacels Edicions, Valencia 2006. Pons, A., y Serna, J., *Los triunfos del burgués. Estampas valencianas del ochocientos.* Tirant Humanidades, Valencia 2012. Sanchis Guarner, M., *La ciutat de València: Síntesi d'Historia y Geografía Urbana,* Direcció General de Cultura, Museus i Belles Arts, Valencia 1997. Morant. A. Mª., José Mongrell (1870-1937) y la burguesía valenciana: Nuevas identificaciones en *Archivo de Arte Valenciano,* XCII (2011), pp. 255-265.
2. Romanelli, R., *A qué llamamos burguesía. Historia social e historia conceptual,* Episteme, Valencia 1997, p. 1.

contactos e incluso llegan a tener cargos políticos de importancia, por lo que su fama y prestigio ya no se queda dentro de la ciudad sino que trasciende al resto del país.

Estos burgueses, inmersos en una tradición mediterránea católica que no aprueba el enriquecimiento por contraposición a la permisión de la religión protestante, son conscientes de la situación de precariedad de gran parte de la población[3] y aunque la ciudad está modernizándose y mejorando por el empedrado de las calles y las aceras, el alumbrado de las vías públicas con farolas de gas, la línea del tranvía del Grao, la línea de ferrocarril Almansa-Valencia-Tarragona, el teatro Principal[4], etc. esas reformas no llegaban a los barrios más pobres, y en realidad la situación y el modo de vida de la población no adinerada era bastante preocupante.

La beneficencia publica era ejercida por la Iglesia y en instituciones públicas[5] como la Casa de la Misericordia, la Casa de la Beneficencia,[6] la de los Pobres Desamparados, la Casa de la Caridad, el Asilo de lactancia para los hijos de las trabajadoras de la Tabacalera, etc. Ante la insuficiencia de la labor de estas instituciones públicas y de la Iglesia, la burguesía y la nobleza de la ciudad, pusieron su granito de arena y desde 1850 hasta 1899 se crearon cuatro instituciones de beneficencia de iniciativa privada que fueron, por orden de creación:

1) La Gran Asociación de Beneficencia Domiciliaria Nuestra Señora de los Desamparados, creada en 1853 por iniciativa de Vicente Fillol (1808-1876) y otros nobles de la ciudad.
2) El Asilo de Párvulos creado en 1863 por José Campo[7] (1814-1889) y ampliado después con otro gran asilo en 1868.
3) El Asilo San Juan Bautista, creado en 1868 por iniciativa de Juan Bautista Romero Almenar[8](1807-1872) y su esposa Mariana Conchés Benet.
4) El Asilo de San Eugenio, creado en 1886 a iniciativa del doctor José Sanchis Bergón (1860-1976) tras una epidemia de cólera en Valencia.

3. Según relatan A. Pons y J. Serna en *La ciudad extensa,* Diputación de Valencia, Valencia 1992, p. 473: *«la Valencia del ochocientos es una ciudad burguesa pero también una ciudad de pedigüeños, la ciudad de los que piden con insistencia e inoportunidad, la ciudad de los que acosan lastimeramente, la ciudad de los que pordiosean con sus penas y sus pústulas, con sus llagas, sus estigmas y sus úlceras, reales o fingidas. El espectáculo de la miseria y de la enfermedad está en la calle y los vecinos acomodados se apiadan y se protegen, erigen barreras de defensa y acogen al pobre».*
4. Simó, T., *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia,* Albatros Ediciones, Valencia 1973, p. 60.
5. Perdiguero, E., Coord. *SALVAD AL NIÑO. Estudios sobre la protección de la infancia en la Europa mediterránea a comienzos del siglo* XX. Seminario de estudios sobre la ciencia, Valencia 2004, p. 143.
6. Goerlich, D., y Cervera, R., *Ocupa y socorre: La arquitectura benéfica en la Valencia del siglo* XIX*. La Casa de la Beneficencia* en VVAA. «Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación de la ciudad de Valencia», Ayuntamiento de Valencia, Icaro, Universidad de Valencia y UPV, Valencia 2003, p. 118-142.
7. Paniagua, J., *Diccionario biográfico de políticos valencianos 1810-2003,* Institució Alfons el Magnànim, Valencia 2004, p.125.
8. Op. Cit., 2004, p. 479.

A la pregunta de por qué estos ricos burgueses decidieron crear fundaciones benéficas para ayudar a los desfavorecidos, se ha respondido de varias maneras; se ha dicho que el motivo era la expiación de su comportamiento agresivo en los negocios; también se ha dicho que era para devolver algo a la ciudad que tanto los había enriquecido, o también como medio expiatorio ante grandes desgracias personales que habían sufrido como por ejemplo perder hijos, etc.

Todas estas razones son causas más que posibles en los casos que vamos a estudiar, pero yo creo que también fue un acto de orgullo. Crear una fundación benéfica del calibre de las que vamos a estudiar, que conllevan la construcción de edificios y dotaciones económicas importantes, pretende dejar clara y a la vista de todos, la grandeza de un hombre y su apellido y por tanto la pretensión de dejar una huella imborrable de su paso por la vida, una herencia a la ciudad, algo que le sobreviva y que mantenga viva su memoria. Y ciertamente creo que lo consiguieron, pues en este momento estamos hablando de ellos y de sus obras.

No podemos olvidar que todas las grandes construcciones de la historia, desde las pirámides egipcias a los palacios franceses, las grandes catedrales, o los rascacielos, etc., además de la función para la que fueron construidos, llevan implícita la intención de perdurar la fama, el prestigio y la memoria de quienes los sufragaron; el burgués adinerado, con conciencia social y dispuesto a ser caritativo, lo hace a lo grande, para que todos vean su acción; y si bien es cierto que la burguesía no era anticlerical, poco tiene que ver este tipo de demostración pública con el mensaje de la Biblia que dice: *Cuando tú des limosna no sepa tu mano izquierda lo que hace tu derecha para que sea tu limosna en secreto*.[9]

Todas estas instituciones, consideradas necesarias y beneficiosas para ayudar a la sociedad, y cuyo objetivo era combatir la pobreza y ejercer la caridad en el sentido amplio de la palabra, necesitaban sedes desde donde poder actuar, y dieron lugar a la construcción de unos edificios que cambiaron definitivamente la fisonomía y el aspecto de los barrios en que se erigieron. La burguesía dirigió pues una serie de construcciones que van dando forma a la ciudad y en las que quedó patente su fin asistencial pero también la intención de demostrar con ellas su poder y su riqueza; es una realidad que el comitente siempre proyecta su imagen en su encargo.

Cinco fueron los edificios que se construyeron y fueron, por un lado, reflejo de las corrientes artísticas del momento y la actividad de los arquitectos, puesto que detrás de cada construcción siempre hay una concepción estética determinada por convenciones culturales, pero además fueron el reflejo palpable del gusto y del poder económico de sus promotores.

A finales del siglo XVIII, tras el agotamiento de las formas barrocas, surge el historicismo, y se suceden a la vez en el tiempo el neoclasicismo, el romanticismo y el eclecticismo,[10] y así

9. Mateo 6, 3.
10. Sobre arquitectura ecléctica en general véase: Chueca Goitia, F., *Historia de la Arquitectura Occidental. Tomo X: El Eclecticismo*, Dossat Bolsillo, Madrid 1979. Collins, P., *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, Ed. Gili, Barcelona 1970. Sobre arquitectura ecléctica en valencia véase entre otros: Benito Goerlich, D., *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la Arquitectura Valencia entre 1875 y 1925*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1992.

como la arquitectura oficial usa el lenguaje neoclásico en su mayoría por representar seriedad y majestuosidad, por ejemplo en la construcción de ayuntamientos, sin embargo la arquitectura privada burguesa valenciana necesita un lenguaje que consolide y represente su poder.

El historicismo es el estilo de la burguesía que comienza a consolidarse, y supone la vuelta, mediante el estudio razonado y sistemático o a través de una intuitiva adhesión afectiva o sentimental, a los lenguajes históricos, es decir, a los lenguajes arquitectónicos del pasado. Abarcando el neoclásico, neogótico, neoárabe, neorrenacimiento, etc.[11] En estos momentos se produce una revalorización de épocas pasadas con un interés por la mentalidad, las costumbres y los modos de vida, y la burguesía tiende a mirar hacia lo medieval.[12] Sin embargo a la hora de que la burguesía realice sus obras también entrará en juego la formación de los arquitectos, que formados en la Academias, están influidos por el clasicismo.

La Gran Asociación de Asistencia Benéfica Domiciliaria Nuestra Señora de los Desamparados, fue creada como consecuencia de un Real Decreto de la Reina Isabel II para erradicar la mendicidad, en 1853.[13] La iniciativa fue del catedrático de la Universidad de Valencia Vicente Fillol, y contó con la ayuda del Marqués de la Romana, que fue el primer Presidente y gracias al cual el señor Fillol recibió el apoyo incondicional de numerosas personalidades de la ciudad que no dudaron en colaborar para hacer realidad tan prometedor proyecto.

En las constituciones fundacionales de la Gran Asociación se decía lo siguiente:

> La beneficencia domiciliaria tiene la inmensa ventaja de que coopera a conservar la unión de los matrimonios y la de los padres con sus hijos; que éstos continúen bajo la vigilancia de aquellos, y por este medio conservar las relaciones de familia que son el primer bien de la humanidad y el más dulce consuelo en la desgracia[14]

Y así, aunque la novedad era la asistencia domiciliaria, la actividad se comenzó ejerciendo en el local de la antigua Casa de la Penitencia en la plaza del mismo nombre, donde repartían las limosnas en especie y se pagaban las lactancias a madres pobres impedidas de amamantar a sus hijos. En 1867 fue necesaria la construcción de una nueva sede que incluía un asilo y una escuela de párvulos,[15] que se sufragó con limosnas, y que corrió a cargo del arquitecto Sebastián Monleón Estellés (1815-1878). El estilo del edificio fue calificado

11. Simó, T., *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia*, Albatros Ediciones, Valencia 1973, p.63.
12. Hernando, J., *Arquitectura en España (1770-1900)*, Cátedra, Madrid 1989, p. 195.
13. Corbín, P., *La beneficencia en Valencia en el siglo XIX*. Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1980, p. 18.
14. Anónimo, *Boletín de la Gran Asociación de Asistencia Domiciliaria Nuestra Señora de los Desamparados*, Nº 1, Noviembre 1853, Imprenta de José Rius, Valencia 1853, p. 5
15. Pastor Rodríguez, J., *Historia de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de los Desamparados patrona de Valencia desde su origen hasta el presente año*, Academia Bibliográfico-Mariana, Lérida 1868, p. 305.

desde sus inicios como de *mezcolanza de ellos*, y la historiografía reciente lo ha calificado de *abigarrado pero bastante propio en esa época*.[16]

En su Guía Urbana de Valencia, el Marqués de Cruilles escribió en 1876:

> En la calle del Padre de Huérfanos, como si quisiera revivirse la antigua creación de este cargo, muy notable en esta ciudad, un sencillo enverjado de hierro dividido en dos puertas da entrada al establecimiento que une al buen gusto en la construcción la modestia de la caridad.[17]

Lamentablemente hoy en día el edificio está muy reformado, como consecuencia de la riada de 1957, y no podemos saber cómo era exactamente, pero si tenemos en cuenta su obra del Asilo de San Juan Bautista, al que luego nos referiremos, y las palabras de Hernando podemos deducir que seguiría las líneas clásicas:

> Sebastián Monleón es en sí mismo todo un paradigma del arquitecto neoclásico tardío, pues hasta su muerte en 1878 se mantendrá fiel a esta línea en sus intervenciones.[18]

Un edificio de ladrillo de dos plantas, con patio, oratorio, escuelas y comedores, debía albergar a un total de 568 personas entre asilados maternales, párvulos, escuela de adultos, religiosas y un portero, y se conectaba por un pasillo con una sala, a modo de patio cubierto, donde se repartían raciones en especie.[19] Monleón utilizó columnas de fundición y vigas de madera en el patio central de edificio, pues la burguesía no dudará en emplear el hierro, costoso, ostentoso y a la vez progresista, para sus edificaciones benéficas.[20]

Tras la epidemia de cólera de 1885, fue necesario construir un nuevo salón para poder dar cabida a los cientos de valencianos que a diario acudían a recibir sus raciones, y en diciembre de 1886 se solicitó licencia al Ayuntamiento.[21] En esta ocasión Joaquín María Arnau (1849-1906) fue el arquitecto seleccionado por el Conde de Trigona para diseñar el nuevo salón que, conectando con el antiguo, recaía ahora sobre la calle Muro de Blanquerías nº 15[22] , cuyas obras finalizaron en diciembre de 1887[23].

---

16. Corbín, P., op. cit., 1980, p. 64 y 65.
17. Marques de Cruilles, *Guía urbana de Valencia antigua y moderna.* Tomo II. Valencia, 1876. P. 65.
18. Hernando, J., *Arquitectura en España (1770-190),* Cátedra, Madrid 1989, p. 154.
19. Marques de Cruilles, *Guía urbana de Valencia antigua y moderna.* Tomo II. Valencia 1876, P. 65 y 66.
20. Simó,T., *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia,* Albatros Ediciones, Valencia 1973, p.42.
21. A.H.M., 1886, sec.2ª,exp.68.
22. Orellana en su libro *Valencia antigua y moderna,* pág. 211, aclara el término «blanquer», nombre valenciano que significaba curtidos y del que deriva la palabra «blanquería», o lugar donde preparaban las pieles para curtir, operación que tenia mucha importancia en la época.
23. A.H.M:, 1887, exp.34.

Joaquín María Arnau, calificado como el más importante arquitecto romántico valenciano[24] , fue arquitecto municipal y su innovación fue la utilización de nuevos materiales como el hierro, fruto de su formación en eclecticismo que recibió en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

El arquitecto configuró interiormente el Salón de Racionistas[25] como una gran sala laica, perfectamente ideada para su función, sin elementos sustentantes que entorpezcan el paso o la visión y cubierta por una bóveda metálica sobre los que podrían denominarse arcos fajones de estilo gótico, realizados en hierro. El uso del hierro laminado, permitió unificar el espacio y recuerda a las naves de los antiguos almacenes de naranjas de Valencia o a las estaciones de tren y además permitió renunciar a los soportes que dividirían el espacio con naves laterales[26].

Según Sanchis Guarner: *Este Salón de Racionistas es una primera muestra de el uso en Valencia del racionalismo constructivo, en el que el hierro laminado es empleado no sólo para la cubierta sino también para la decoración de la fachada.*[27]

Y según Trinidad Simó: El usar el hierro precisamente para una asociación benéfica que en definitiva provenía de una colectividad urbana, y que por tanto era una construcción que trascendía los límites de lo privado, y finalmente la relativa fecha temprana de su introducción, testimonian una mentalidad que apoyaba el progreso.[28]

El Asilo del Marqués de Campo

La figura de José Campo y Pérez (Marqués de Campo) ha sido y sigue siendo hoy en día muy polémica; el que fuera alcalde de Valencia a mediados del siglo XIX ha sido calificado a partes iguales de bienhechor de la ciudad y de «Fausto»,[29] dependiendo de la visión de quien juzgue su vida y su trabajo.

José Campo Pérez nació en Valencia en 1814 y amasó una gran fortuna de la que formaban parte una naviera y el periódico *La Opinión*, que luego se transformaría en el diario *Las Provincias*. En su periodo como alcalde de Valencia desde 1843 a 1847 y posteriormente, realizó muchos proyectos para modernizar la ciudad, aunque muchos han visto en sus accio-

24. Sobre su formación véase Benito Goerlich, D., *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la Arquitectura Valencia entre 1875 y 1925*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1992, p.302.
25. Sanchez, M, «El gran Salón de Racionistas de Joaquín Mª Arnau Miramón o el atrevimiento de la innovación» en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 78, 1997, p. 32-37.
26. Estaría dentro la corriente racionalista de H. Labrouste, autor de la biblioteca de Santa Genoveva de Paris en Hernando, J., Arquitectura en España 1770.1900, Cátedra, Madrid 1989, p. 306.
27. Sanchis Guarner, M., *La ciutat de València: Síntesi d'Historia y Geografía Urbana*, Direcció General de Cultura, Muesus i Belles Arts, Valencia 1997 p.507.
28. Simó, T., *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia*, Albatros Ediciones, Valencia 1973, p.92.
29. Boira, J. V., *Valencia. La ciudad.* Tirant lo Blanch, Valencia 2011, p. 255.

nes un interés puramente económico de enriquecimiento personal.[30] Conducciones de agua potable, alumbrado publico, empedrado de calles, aceras, reforma del puerto, líneas de ferrocarril, y otras obras formaron parte de su legado, y en pago de su actividad a favor de la monarquía fue nombrado, por el rey Alfonso XII, Marqués de Campo y senador vitalicio y marchó a vivir a Madrid. En su vida personal no tuvo tanto éxito, pues tuvo una hija, Josefa, que murió de corta edad, suscitando según algunos historiadores su actividad benéfica.[31] Desde Madrid, puso a disposición de la Sociedad de Amigos del País, y de la Comisión de Párvulos de Valencia cuantos recursos se consideraran necesarios para abrir, a sus expensas, una nueva escuela de párvulos, que sería gestionada por las Hijas de la Caridad, y construida en la calle Beneficencia; como dijo el propio Campo:

> ...colocado en el extremo de un barrio populoso, que crece de día en día, ...a poca distancia del lugar donde el vicio, organizando los goces y los medios de seducción, abría en los siglos XV y XVI y parte del XVII los antros de la corrupción, embellecidos como en Roma y como en Grecia, denominados en conjunto La Casa Pública o Mancebía. [32]

Siguiendo las instrucciones del marqués, el edificio de fachada de corte neoclásico, que hoy en día sigue en pie, fue construido por el arquitecto inglés James Beathy, quien dijo en el discurso de su inauguración que:

> ...debía comunicar al transeúnte a primera vista para qué estaba destinado y sus menores detalles debían corresponder al mismo fin. Que la arquitectura debía ser serena y grave, porque grande era el objeto a que estaba destinada: la caridad, uno de los mandatos de la religión cristiana.[33]

El arquitecto dio al edificio, inaugurado el 19 de noviembre de 1863, la comodidad y sencillez necesarias a su naturaleza y función, (cocina, despensa, un oratorio, una sacristía, comedores, aulas, baños, habitaciones y dos deslunados para solaz de los pequeños), y tuvo presentes para hacerlo las condiciones de toda buena composición, que como el mismo refirió son: *proporción entre las partes y el todo, proporción de éstas según el uso a que están destinadas y preferencia y situación de las mismas respecto unas de otras.*[34]

Pronto el asilo se quedó pequeño, y mediante solicitud al Ayuntamiento en enero de 1881,[35] comenzaron las obras de ampliación ocupando los terrenos colindantes. Todos los

30. Almela y Vives, *El Marqués de Campo, Capdavanter de la burguesia valenciana (1814-1889)*, Ajuntament de València, València 1989.
31. Pons, A. y Serna, J., «La ciudad de los muertos», *El País Comunitat Valenciana*, (Valencia 1 de noviembre de 2004).
32. Boix, V., Memoria leída en la inauguración del Asilo de Párvulos de D. José Campo, en el día 19 de noviembre de 1863, Imprenta de La Opinión, Valencia 1863, p. 9.
33. Beathy, J., *«Descripción del Asilo Campo»*, en Memoria leída en la inauguración del Asilo de Párvulos de D. José Campo, en el día 19 de noviembre de 1863, Imprenta de La Opinión, Valencia 1863, p. 20.
34. Beathy, J., op. cit. 1863, p. 22.
35. A.H.M. PU. 1881, exp.84

costes fueron de nuevo a cargo de José Campo y se construyó lo que se calificó como un *palacio para la desgracia y la pobreza,*[36] el edificio fue proyectado por el arquitecto José Camaña Laymón (1850-1926), quien presentó a José Campo un primer proyecto de edificio de estilo neoclásico basado en parte en el anterior Asilo de Párvulos y sobre todo basado en el modelo del recién inaugurado Asilo de San Juan Bautista, fundado por los marqueses de Romero y que estaba muy próximo. Pero José Campo no lo admitió y le hizo cambiarlo por otro de estilo neogótico, por entender el Marqués que el estilo medieval era más indicado para los edificios de carácter caritativo y religioso como su asilo, donde además de comida e instrucción se les daba a los pequeños una solida formación religiosa.[37]

Así pues, Camaña[38] cambió el proyecto según el gusto de su patrono y construyó un edificio de estilo neogótico,[39] con una fachada sobre la calle de la corona de 30 metros y otra sobre la calle de la Beneficencia de 31 metros.

> Con piedra de sillería de las canteras de Alcudia y labrada y unida con verdadero arte. ¿Quien se acuerda del dinero existiendo miles de dolores y de lágrimas? Responda por nosotros el Sr. Marques de Campo con su asilo de Valencia, valorado en algunos millones.[40]

En opinión de Martínez Aloy:

> ...el alarife don José Camaña trazó un proyecto de exquisito gusto y moderna inspiración...Efectivamente fue rechazado el proyecto y su autor, impelido mal de su grado, por la corriente, hubo de recurrir al arte antiguo. Bien es verdad que mediante un buen estudio del resurgimiento gótico alemán, con atrevimientos de construcción y sentido estético, logró levantar el monumental y soberbio edificio que sorprende agradablemente a todo aquel que transita por la calle de la Corona.[41]

En ese momento los artistas se dedicaban a estudiar los estilos históricos y según palabras de G. E. Street: *en días de resurgimiento como los actuales, como nuestros artistas no aprendan su arte estudiando....las obras de sus antecesores, jamás alcanzarán análoga grandeza,*[42] de lo que podemos deducir

36. Anónimo, *Biografía y descripción del prestigioso Asilo del Excmo. Señor Marqués de Campo*, Imprenta de Juan Iniesta y Lorenzo, Madrid 1888, p.86.
37. Benito Goerlich, D., *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la Arquitectura Valencia entre 1875 y 1925,* Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1992, p.37.
38. Sobre la arquitectura de José Camaña ver Delicado, J., «Historicismo y Racionalismo en la Arquitectura de José Camaña Laymón (1850-1926)» en *Archivo de Arte Valenciano,* 1991, p. 88-98.
39. Martínez Aloy, J., «Provincia de Valencia» apud *Geografía General del Reino de Valencia,* por Carreres y Candí, Barcelona 1918, p.583.
40. Anónimo, *Biografía y descripción del prestigioso Asilo del Excmo. Señor Marqués de Campo*, Imprenta de Juan Iniesta y Lorenzo, Madrid 1888, p.87.
41. Martínez Aloy, ob. cit., p. 583.
42. Street, G. E., *La arquitectura gótica en España,* Ed. Saturnino Calleja, Madrid 1926.

que José Camaña, por sus estudios, tenía conocimientos del estilo que le demandaba su cliente, quien asociaba al gótico sentimientos piadosos y religiosos.

Se ha intentado explicar la vuelta al estilo gótico en el siglo XIX como un fenómeno estético y espiritual que surge para dar expresión a necesidades religiosas y culturales claramente sentidas, y por otra parte diferenciadas de los periodos anteriores. [43] En Inglaterra formó parte del discurso religioso, en Alemania fue unido al nacionalismo, y en Francia fue de la mano del positivismo y de la restauración [44], sin embargo, en opinión de Trinidad Simó:

> *...estos medievalismos carecen de conciencia histórica; es decir, el neomedievalismo valenciano no sirvió en ningún momento para reivindicar unos sentimientos históricos nacionalistas, tal y como había sucedido con el neogótico ingles o el alemán, como sucedió con el neorrománico y el catalán en incluso con el neomudejar madrileño.*[45]

Estoy en parte de acuerdo, pero acabamos de ver que José Campo, sin reparar en los costes, demuestra su voluntad de escoger el neogótico por ser más adecuado a las funciones religiosas y de caridad y además tiene claro que no quiere el modelo neoclasicista similar al que Sebastián Monleón ha levantado en el asilo de San Juan Bautista. En su decisión de no querer el mismo estilo de edificio pudo influir además su deseo de destacar sobre el resto y también el hecho de que Juan Bautista Romero no era precisamente su amigo, sino más bien un rival en los negocios, por lo que debía superar su obra. [46]

En la fachada principal, un gran arco ojival con molduras, pilastras y capiteles de gusto gótico, ojivas y simétricas ventanas de puertas caladas, armonizan el más perfecto conjunto, envuelto todo él entre tallados y labores que reflejan la maestría de José Camaña.[47] Y para que en ningún momento se nos olvide quien es su promotor, la fachada sirve de soporte a las armas heráldicas del Marqués de Campo y a los relieves de San José y de Santa Rosalía, que son los nombres de los santos del fundador y su esposa.

En la obra no se escatimó ni en técnica ni en materiales; según la memoria citada a pie de pagina, todos los artistas que intervinieron eran valencianos, se improvisaron talleres y herramientas, y se copió el estilo gótico. Se utilizó mármol blanco y negro traído de Italia para el embaldosado, hierro para las columnas y los arcos del claustro interior, obra del industrial D. Vicente Ríos, etc. Se hicieron cocinas equipadas, refectorios, un magnifico salón para juntas, habitaciones para las niñas internas, etc. *Lujo en la puertas, los herrajes, el pavimento, los*

---

43. Viollet-le-duc, E., Artículo «Construcción» del Dictionaire raissonné de l'architecture françcaise du XI au XVI siècle en *La Construcción medieval,* Instituto Juan de Herrera, Madrid 2000, p. 27.
44. Ramírez, J. A., Dir., *Historia del arte,* T. IV El arte contemporáneo, Alianza, Madrid 1997, p. 13-19.
45. Simó, T., *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia,* Albatros Ediciones, Valencia 1973, p. 103.
46. Para la relación entre José Campo y Juán Bautista Romero ver Pons, A., y Serna, J., *La ciudad extensa,* Diputación de Valencia, Valencia 1992. Para el estudio de la personalidad de José Campo ver Anónimo, *Biografía y descripción del prestigioso Asilo del Excmo. Señor Marqués de Campo,* Imprenta de Juan Iniesta y Lorenzo, Madrid 1888. Almela y Vives, *El Marqués de Campo, Capdavanter de la burguesia valenciana (1814-1889),* Ajuntament de València, València 1989..
47. Anónimo, Ob. Cit., 1888, p.91.

utensilios, hornillas, mesas y bancos de jaspe en la cocina y comedor, por todas partes comodidades para el pobre proporcionadas por el rico.[48] Esta frase es muestra clara de la imagen de poder del burgués que se plasma en su producción arquitectónica.

Se construyó además una capilla suntuosa y elegante en un estilo *«gótico alemán moderno».*[49] Colocada en el centro rectangular anterior del edificio, semejaba que Dios presidía el pequeño mundo de los niños del asilo, y contenía una cripta para enterramiento del Marqués y su familia (actualmente sus restos están en el Cementerio de Valencia). Tiene tres naves y tanto en su estructura como en su decoración está muy presente la utilización del hierro. Columnas góticas de 14 metros de altura por 15 centímetros de diámetro sustentan las naves. Se fundieron en hierro columnas, balaustradas, arcos, doseles, y se modelaron las decoraciones propias del gótico con sus calados, tallados y molduras. En palabras del orador anónimo de un discurso de 1888 en el sexto aniversario del nuevo asilo: *...la capilla enorgullecería a un monarca pero sublimiza al huérfano.*[50] Poco se puede añadir a este comentario.

La Casa Asilo de San Juan Bautista, como ya hemos dicho, fue fundada en 1876 por Juan Bautista Romero Almenar (1807-1872) quien, desde una clase humilde, con su trabajo e inteligencia, alcanzó un fortuna poco común. Considerado una autoridad valenciana en el arte de la seda[51], prestó el dinero sin intereses para la construcción de la plaza de toros de la ciudad y recibió un título de marqués. De su matrimonio con Mariana Conchés Benet (1803-1877) nacieron tres hijos, que fallecieron a distintas edades. Juan Bautista Romero amaba el arte, tenía en su casa pinturas de Vicente López (1772-1850), y encargó al arquitecto Sebastián Monleón la realización del actual Jardín de Monforte.[52]

Juan Bautista Romero proyectó un asilo, dirigido por las Hermanas de la Caridad, para niños desvalidos de 7 a 14 años procedentes del arte de la seda, a los que se les instruía en la enseñanza primaria y labores manuales, debiendo los dos últimos años dedicarse a algún oficio que les asegurara su porvenir.[53]

El edifico del Asilo de San Juan Bautista, que hoy es sede de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Ferrer, está situado en la calle Guillén de Castro número 173 y el arquitecto encargado fue Sebastián Monleón (1815-1878), amigo del marqués, de mucha fama en aquel momento y que en el año 1860 había construido la Plaza de Toros y el local de la Gran Asociación al que nos hemos referido con anterioridad.

48. Ibídem, p.96.
49. Ibídem, p.97.
50. Anónimo, *Biografía y descripción del prestigioso Asilo del Excmo. Señor Marqués de Campo*, Imprenta de Juan Iniesta y Lorenzo, Madrid 1888, pp.99-100.
51. Sobre las finanzas de Juán Bautista Romero véase Lavastre, F., y MAS, R:, Coords. *La ciudad de papel: las propiedades urbanas en la Valencia del ochocientos en Propiedad urbana y crecimiento de la ciudad: seminario 4-5 de febrero de 2005*, Colección de Estudios, Servicio de publicaciones de la U.A.M., Madrid 2005, p. 142 y ss.
52. Para la información sobre este asilo ver Borrás, J., *Don Juan Bautista Romero Almenar, Marques de san Juan, fundador del Asilo de San Juan Bautista (Asilo Romero)*, Editorial Facta, Valencia 1962.
53. Marqués de Cruilles, *Guía urbana de Valencia antigua y moderna.* Tomo II. Valencia, 1876. Pág. 67.

Monleón construyó un edificio de corte clasicista[54] que el marqués no vio acabado, pero contenía las dependencias necesarias para ser un asilo (aulas, refectorio, lavabos, dormitorios, ropero, etc.) y una bella iglesia con planta de cruz latina, cubierta por una bóveda de cañón, y de orden corinto, muy bien desarrollado por el arquitecto Monleón entre 1868 y 1874, también en este caso con la colaboración del aparejador Francisco Guijarro[55]. Toda la iglesia en sí denota una unidad de pensamiento y mucha riqueza en los detalles.[56]

Romero eligió el estilo arquitectónico de su asilo al elegir como arquitecto a Monleón, de quien ya hemos dicho que era un paradigma del neoclásico tardío y construyó su proyecto conforme a su voluntad para plasmar en él a su promotor, un hombre de sensibilidad romántica que había construido un jardín.

El Asilo de San Eugenio, fue creado tras la epidemia de cólera de 1885 para recoger niños de cero a cinco años de edad, de legitimo matrimonio nacidos en la provincia de Valencia o que en ella quedaran sin padres.[57] Su impulsor fue el joven médico José Sanchis Bergón (1860-1926), que años más tarde fue alcalde de Valencia, y lo realizó en asociación con Baltasar Settier y el comerciante Luis Mattón, que recogieron donativos en metálico y en especie. Para su funcionamiento se estableció una junta organizadora y el primer local fue proporcionado por Julián Settier en la calle Vuelta del Ruiseñor nº 46.[58]

En una memoria anual de 1895 sobre la actividad del Asilo en la que se hace referencia a sus inicios en 1886 podemos leer:

> ...siendo aún una pequeña alquería...nuestras aspiraciones se reducían a recoger los niños que, encontrándose en el periodo de lactancia, tenían la desgracia de perder a sus madres, victimas del cruel azote del Ganges... procurarles un nodriza que los alimentara mientras durasen aquellas circunstancias, y una vez pasado el pánico que éstas producían, entregar a sus familias estos desgraciados seres...hay 43 asilados, 12 en periodo de lactancia y 31 fuera de ella...luego pasaron a ser 63...y dado lo reducido del establecimiento se ha nombrado una comisión para encontrar local a propósito donde poder trasladar el asilo, o bien ensanchar y mejorar el existente. Los proyectos están estudiándose...[59]

54. Benito Goerlich, D., *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la Arquitectura Valencia entre 1875 y 1925,* Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1992, p. 37.
55. Benito D. y Cervera R. «Ocupa y socorre: la arquitectura benéfica en la Valencia del siglo XIX. La Casa de la Beneficencia» en VVAA. *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación de la ciudad de Valencia,* Ayuntamiento de valencia, Icaro, Universidad de VaLencia y U.P.V., Valencia 2003, p. 119.
56. Marqués de Cruilles, *Guía urbana de Valencia antigua y moderna.* Tomo II. Valencia, 1876. P. 66.
57. Gómez Cano, M., *La caridad en Valencia,* en Rev. Pro Infancia 9 (1910) pp.4-5.
58. Palacio LIS, I., *Mujer, trabajo y educación: Valencia, 1874-1931,* Universidad de Valencia, 1992, p. 67.
59. Anónimo, *Memoria de los trabajos realizados por la Junta del Asilo de San Eugenio desde el día 1º de julio de 1894 a 30 de junio de 1895,* leída por el Secretario-Contador de la Corporación y Médico 1º de dicho asilo D. Fernando Benimeli el día 9 de julio de 1895, Imprenta de Federico Domenech, Valencia 1895

Los administradores y consejeros se tomaban muy enserio su labor y las instituciones eran llevadas muy eficazmente como negocios que producían incluso beneficios. En 1899 Francisco Osuna regaló unos terrenos de su propiedad en los números 19 y 21 de la calle Alboraya y el nº 23 de la Plaza del Rosario, y el nuevo edificio lo construyó en 1899 el arquitecto Manuel Peris Ferrando (1872-1934), fue una de sus primeras obras. El edificio de cuatro plantas constaba de un asilo y de una capilla, y los realizó en estilo neogótico y en ladrillo perfilado.[60] Hoy no existe el edificio, pero el dibujo de la fachada se conserva en el Archivo del Ayuntamiento de Valencia, en la solicitud de licencia para su construcción. Arcos de medio punto y conopiales, molduras, ventanas similares a las *«finestres de corbes»* del gótico valenciano, barandillas, celosías de tracería lobulada y pináculos formaban parte de su decoración.

Peris Ferrando levantó una gran fachada estética para ocultar el núcleo constructivo de la edificación, de ese modo las exigencias prácticas y funcionales de su función eran desplazadas por puntos de vista decorativos. La imagen que se ofrecía al exterior debía reflejar a la vez el sentido de la institución y el poder y la posición de sus promotores, burgueses adinerados que contribuían a mejorar la sociedad. El edificio fue reformado en 1924, y para crear una sala de juntas se eliminaron unas columnas para dejar un espacio uninave que se cubrió con una armadura de hierro y se rodeaba por una galería con columnas toscanas ideada por Eduardo Burgos Bosch (1898-1922) que, sin respetar el estilo neogótico del edificio original, introdujo elementos de tipo renacentista. Durante la guerra civil pasó llamarse «Casa de la Infancia Giner de los Ríos» y unos años después de 1957 el edificio del Asilo fue derrumbado y hoy en día no queda ningún rastro de él.

Conclusión

Los edificios benéficos que levantaron los arquitectos en Valencia a mediados del siglo XIX, son muestra de varias circunstancias.

Su estilo estuvo marcado por el eclecticismo, movimiento en el que resurgían los estilos arquitectónicos pasados y en el que se empleaban las formas históricas con criterio simbólico.

En su construcción se utilizaron materiales tradicionales como la piedra y el ladrillo, pero también por primera vez materiales industriales como el hierro, el vidrio y el hormigón, que expresan la nueva actitud de los ingenieros de unir tradición y modernidad; como hemos visto en el Salón de Racionistas.

El estilo neogótico utilizado en el Asilo Campo nos ayuda a comprender, como es común en otros lugares de Europa, que el gótico ya no es considerado un estilo arquitectónico

60. Benito Goerlich, D., *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la Arquitectura Valencia entre 1875 y 1925*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1992, p. 96.

puramente religioso, sino que supone la encarnación de la autenticidad y veracidad artesanas. Adecuado para este tipo de edificios, el estilo neogótico emula la decoración y los sistemas de construcción medievales pero con nuevas técnicas y nuevos materiales que facilitan la tarea.

El primer Asilo Campo y el Asilo de San Juan Bautista, de estilo neoclasicista, son una resurrección de los estilos mediterráneos (Antigüedad clásica, Renacimiento) pero sin imitaciones superficiales y teatrales, y sin dimensiones colosales como era lo habitual, sobre todo teniendo en cuenta la función de dichos edificios.

También se actualizaron y reinterpretaron estilos como el neobizantino en la fachada del Salón de Racionistas.

La arquitectura benéfica privada en Valencia fue el producto de la arquitectura del momento, regida por sus reglas y sometida además al interés del burgués promotor por demostrar mediante esas obras su poder, su posición social, política y económica, y su intención de dejar huella de su presencia en la ciudad, en la que ha intervenido modificando el paisaje y adecuándolo a sus gustos.

djaa

ASILO DE S. JUAN BAU

FACHADA DEL EDIFICIO.

Los campanarios del Arzobispado de Sevilla en el último cuarto del siglo XVIII. *Símbolos o muestras de poder*

Carlos Francisco Nogales Márquez

Resumen: Durante el último cuarto del siglo XVIII se produce la construcción y reforma de muchas de las iglesias del arzobispado de Sevilla. Las torres que se van a construir en estos años van a seguir dos modelos distintos pero basados en la torre de la Catedral de Sevilla, el modelo Giralda y el modelo de aguja. Estas construcciones se van a convertir en símbolos de sus pueblos, pero también muestras de poder y posesión de aquellos que las mandaron construir.

Abstract: During the last quarter of the 18th century the construction and reform takes place of many of the churches of the archbishopric of Seville. The towers that are going to be constructed in these years they are going to be still two models different but based on the tower of the Cathedral of Seville, the model Giralda and the model of needle. These constructions are going to turn into symbols of his peoples, but also you show of being able and possession of those that sent them to construct.

El arzobispado de Sevilla, desde la reconquista cristiana en el siglo XIII hasta su desmembración[1] a mediados del siglo XX, fue un amplio y rico territorio cuyas fronteras se mantuvieron más o menos durante 600 años, comprendiendo a finales del siglo XVIII las actuales

1. En 1953 se creó la diócesis de Huelva, y en 1980 la diócesis de Asidonia – Jerez, quedando el arzobispado hispalense reducido a la actual provincia de Sevilla

provincias de Sevilla y Huelva, así como la campiña jerezana, la sierra de Cádiz, y la comarca de Teba en Málaga. La mitra hispalense administraba desde la capital este vasto y variado espacio de tierra, desde las sierras de Aracena a las marismas del Guadalquivir, desde las campiñas de Jerez y Écija hasta el Andévalo onubense, intentando dar una unidad religiosa, administrativa y artística a este trozo de Andalucía Occidental.

El último cuarto del siglo XVIII fue para el arzobispado hispalense un período en el que se realizaron gran número de obras dentro de sus templos. Las causas, aunque muy variadas, las podemos enmarcar en tres grupos. Por un lado el gran crecimiento de la población en esta época, en la que muchos de nuestros pueblos y ciudades duplicaron sus vecinos, no cabiendo los mismos en los templos, produciéndose no pocas extensiones en las iglesias, ya fueran por los pies, cabeceras o añadiendo naves laterales, así como reestructurando el interior de los mismos, cambiando la colocación de los coros, comulgatorios, capillas, etc. aunque en otros casos tuvieron que construirse de nuevo los edificios por ser esta la medida de menor coste para solucionar el problema.

La segunda causa fue sin duda el terremoto de Lisboa de 1755. Tras el cataclismo, que afectó a todo el reino de Sevilla de manera desigual, entre 1756 y 1760 se realizaron gran número de arreglos en los templos del arzobispado, casi todos de urgencia para evitar la ruina. En algunos documentos se comenta que todas las torres del reino sufrieron daños. Debido a la premura de las obras, se nombraron gran cantidad de maestros mayores para este exceso de trabajo, junto con el resentimiento de la economía por la catástrofe, muchas de estas reformas no fueron de la calidad que se hubiera esperado, y ya desde 1770, e incluso antes, los templos tuvieron que volver a recomponerse. El exceso de arena en las mezclas, o no haberlas fraguado bien, son las causas principales de estos deterioros, que van a llevar a nuevas obras en los templos, algunos de los cuales van a ser derribados en el último cuarto del siglo, al no poderse arreglar.

La tercera causa va a ser oculta, presentando las dos anteriores como motivo principal, aunque con un trasfondo de soberbia y envidia. El ejemplo más claro lo podemos ver en la sierra de Aracena, aunque también se pueden registrar por todo el reino. Desde la década de 1770 se va a producir la independencia de muchas aldeas y pueblos de las villas principales, previo paso por caja señorial o real. Así van a aparecer nuevos pueblos que necesitan mostrarse frente a los vecinos, y un símbolo de independencia va a ser la construcción de una gran iglesia con su torre visible desde la lejanía. Podríamos entender que la torre se convierte en el símbolo de que la villa, ya no es una aldea y gracias a ella se coloca en el mapa. Esto va a llevar a otras localidades a reclamar reformas en sus torres y templos, para por lo menos igualarse al vecino, aunque siempre se intentará mejorar, si no más alta, más vistosa y reluciente. La torre es quizás la parte más cara de la construcción de una iglesia, motivo por el cual el arzobispado hispalense va a intentar construir espadañas en muchas de las parroquias con escasos fondos, pero en esos momentos las elites locales[2] van a negociar con el arzobis-

2. Entendamos como elites locales los más ricos del pueblo, no se está hablando en ningún momento de nobleza local.

pado la construcción de una torre. Un ejemplo podría ser la villa de Galaroza que en 1783 entrega un primer pago al arzobispado de 1.237 reales con 26 maravedis para la construcción de su torre. En la década de 1770 a 1780 se estaban construyendo las iglesias y torres de todos los pueblos vecinos, que se habían independizado de Aracena y que no la tenían, como Jabugo, Castaño del Robledo, Alajar, Santa Ana la Real, Linares de la Sierra, o se habían reformado las que si tenían como Valdelarco, todas ellas localidades a menos de 15 kilómetros de Galaroza, llevando a sus pobladores a no querer ser menos que sus vecinos.

Algodonales fue un caso distinto, pues si tenían fondos suficientes, pero la construcción de un templo tan grandioso como es la parroquia de Santa Ana, va a obligar al pueblo a pagar 20.000 reales para levantar una torre más vistosa que la que se estaba construyendo en Zahara de la Sierra, localidad de la cual se acababan de separar.

Los diseñadores de estos nuevos templos, torres y campanarios van a ser los maestros mayores del arzobispado hispalense. Maestros alarifes, carpinteros, de retablos, campaneros, organistas, etc. van a ir recorriendo todo el arzobispado ante las peticiones de las diferentes parroquias y ayuntamientos, arreglando edificios o haciéndolos de nueva planta.

En este período, el arzobispado mantenía en nómina a dos maestros mayores de albañilería, aunque en ciertos momentos puntuales pudiese tirar de otros alarifes sevillanos o locales, encontrándonos entre 1775 y 1780 con hasta tres maestros mayores nombrados oficialmente, produciéndose importantes disputas entre ellos. De 1775 a 1800 cinco son los maestros mayores activos en el arzobispado hispalense: Pedro de Silva, Ambrosio de Figueroa, su hijo Antonio de Figueroa, Fernando Rosales y Santiago de la Llosa, aunque no podemos olvidar la presencia de otros maestros como José Álvarez, maestro mayor del cabildo catedral, que en ciertos momentos de mucho trabajo va a ejercer como maestro mayor del arzobispado.

Frente a estos maestros mayores del arzobispado, vamos a encontrar en este último cuarto del siglo XVIII otros agentes que van a influenciar sobre el trabajo. Por un lado las grandes ciudades del reino tienen sus propios gremios de alarifes, que van a intentar quedarse con las obras en sus localidades y cercanas, frente al «intrusismo» del arzobispado. Así el caso más destacado será Écija, pero también Jerez de la Frontera o incluso otras localidades más pequeñas como Fuentes de Andalucía, Carmona, etc. van a darle una impronta propia a sus obras.

El tercer agente va a ser la aparición por orden de la monarquía de la Real Academia de San Fernando de Madrid, intentado controlar el trabajo de los maestros mayores y colocar en sus puestos a académicos que construyesen según sus designios.

La Torre de Sevilla

Uno de los edificios más altos de Europa durante 700 años, la torre de Santa María, luego conocida como la Giralda de Sevilla ha presidido la vida de la ciudad, como símbolo

de urbe, de poder, de riqueza y de fe. De cimientos romanos, cuerpo almohade y corona renacentista, es orgullo de los sevillanos, sorpresa de los forasteros y modelo de equilibrio.

Según la leyenda, Santa Justa y Rufina la mantuvieron de pie durante un terremoto, Alfonso X prometió la muerte a quien tocara una de sus piedras, y en el reino se construyeron muchas de las torres a imitación de la sevillana por ser la torre fortísima que no se caía, coronada por una veleta que era la fe misma embarazada.

A parte de todo esto, hay que decir que la Giralda junto con dos jarras de azucenas es el símbolo del cabildo catedralicio, heráldica del arzobispado de Sevilla, y esa torre con sus jarras aparece reflejado como escudo en los edificios que pertenecían a la iglesia metropolitana, encontrándolo en todas las cillas y papeles eclesiales sevillanos.

Así en todo el arzobispado, la silueta de la Giralda era conocida, aunque no se hubiera estado nunca en la capital del Guadalquivir, y aquel que la viera sabia perfectamente, sin necesidad de letrero explicativo, la propiedad de ese edificio, o en que terreno se estaba introduciendo, como ver la cara de Carlos III en una moneda sabía perfectamente que representaba al rey de España. Esa forma, vista desde la infancia, va a crear dentro de los habitantes del arzobispado la impresión de cómo ha de ser una torre perfecta e ideal, que unido a las leyendas comentadas, y a su mítica belleza va a hacer que cuando se vayan a realizar esas nuevas torres, se va a intentar que se parezcan lo más posible a ese modelo interiorizado desde la cuna.

Pero la Giralda era a parte del símbolo de la ciudad de Sevilla, del emblema de la iglesia sevillana y la torre ideal, también va a ser un recordatorio visual desde la lejanía de las propiedades de la iglesia por la geografía de la mitra hispalense.

De las Torres del arzobispado hispalense en el siglo XVIII

De las aproximadamente cincuenta torres que fueron construidas o reformadas en el último cuarto del siglo XVIII, hemos tomado para hacer este estudio las veintiséis que consideramos más significativas estando representadas las diferentes zonas del arzobispado.[3]

Dos de estas torres son fachadas de la iglesia[4], una de ella está separada del templo por el patio[5], dos están situadas a la cabecera del evangelio y dos en el centro del lado de la epístola, cinco a los pies en el lado de la epístola y trece en el lado del evangelio. De este baile de cifras y mirando cada caso individualmente, podemos afirmar que el lugar preferido para la construcción de las torres son los pies en el lado del evangelio, cuando no se han construido en

3. La única excepción es la torre de la iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz) que fue construida en 1755, aunque sufrió una importantes obras, gracias a las cuales se mantiene en pie en la década de los años 70, pero no sufrió ningún cambio importante en la estructura de la torre.
4. San Bartolomé de Carmona (Sevilla) y Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz)
5. Santiago de Écija (Sevilla)

esta posición, casi siempre viene determinado por la historia del edificio. San Pedro de Huelva y la parroquia de Campillos (Málaga) se construyen sobre una torre anterior, en San Bartolomé de Carmona (Sevilla) se aprovecha lo que ya había, en Santiago de Écija (Sevilla) se derriba la torre que estaba situada en los pies del evangelio y se traslada al otro lado del patio para aprovechar el terreno y en Santa María de Arcos se busca una posición teatral centrada en la plaza y que la haga visible desde la lejanía. Consideramos que la elección mayoritaria de esta posición a los pies al lado del evangelio tiene una cuestión técnica, al estar situada al norte del edificio, puesto que la mayor parte de ellos sigue manteniendo la orientación este – oeste, la torre no haría sombra sobre los tejados, evitando así humedades al poder aprovechar al máximo los rayos de sol, siendo este uno de los mayores problemas que sufrían los templos en esta época, como aparece en toda la documentación consultada.

Todas ellas tienen una caña cuadrada con la excepción de San Bartolomé de Carmona (Sevilla) que es rectangular, y todas ellas tienen las esquinas en ángulos con la excepción de Santa Ana de Algodonales (Cádiz) en las que se redondean. Quince de ellas no tienen ninguna decoración en la caña, y en el resto se enmarca en las ventanas y balcones, con la salvedad de Santa Ana de Algodonales donde se almohadilla el primer tercio de la torre, mientras que es toda la caña en la iglesia de Nuestra Señora del Reposo de Campillos (Málaga) la que tiene esta decoración.

Pero sin lugar a dudas lo más interesante van a ser los campanarios que coronan estas torres. Podemos diferenciar dos modelos distintos: El modelo Giralda y el modelo de aguja.

Ambos modelos derivan del campanario de la torre de la catedral hispalense, aunque el primero llega a ser desde la lejanía una copia del mismo, aunque con sus diferencias, mientras que el segundo es una adaptación formal.

El modelo Giralda

Consiste en la superposición de cuerpos cuadrados, ochavados y circulares de forma decreciente, siguiendo el modelo que creara Hernán Ruiz en 1558 para coronar dicha torre donde pretendía expresar el triunfo de la religión cristiana frente al Islam. Siete son las torres estudiadas que siguen este modelo: San Pedro de Peñaflor, Santa María, Santiago y San Gil de Écija, San Pedro de Carmona, Santa María de la Oliva de Lebrija, todas ellas en la provincia de Sevilla, y Santa María de la Granada de Moguer (Huelva). A esta selección habría que incluir sin ninguna duda la torre de Santa María de Arcos, y posiblemente la de San Bartolomé de Sevilla, ambas inacabadas por diferentes motivos.

A parte de las cuestiones estéticas que podemos comparar entre las diferentes torres, encontramos otros puntos de unión, todas estas iglesias están situadas en las ciudades más importantes del arzobispado hispalense, con la excepción de Peñaflor. Sin lugar a dudas, construir un campanario con entre tres y cuatro cuerpos de altura era mucho más costoso que construir uno con un cuerpo y aguja. ¿Porqué este sobre coste en un momento de mucha

actividad constructiva, a pesar de que el arzobispado ordena que los gastos sean lo más ajustados posible ante la falta de dinero? La explicación la vemos muy sencilla, colocar símbolos en el centro de las ciudades del arzobispado que recordaran a quien pertenecían.

El caso de Écija es muy significativo, la tercera ciudad del arzobispado, desde muy antiguo ha estado luchando frente a la mitra hispalense por el reconocimiento de la antigua mitra astigitana, deseando volver a ser diócesis independiente. En estos momentos se van a construir de nuevo sus principales parroquias, como son Santa María, que se concluirá, y Santa Cruz, con aspecto de catedral, que nos ha llegado la mitad de su proyecto. Si a esto unimos un ayuntamiento fuerte, un gremio de alarifes con características propias, ser la frontera con el obispado de Córdoba y que a finales del XVIII se encontraba en uno de los momentos más boyantes de su historia económica, Écija podría llegar a ser un quebradero de cabeza para el arzobispado hispalense, tal y como lo fue en esta época.

Los campanarios de las torres son la carta de presentación de las diferentes parroquias, y el recuerdo vivo de a quien pertenecen. Así cinco de las seis parroquias ecijanas, el coronamiento de sus torres se corresponde con el estilo de la Giralda. De las estudiadas, hay que decir que Santa María y Santiago siguen un modelo más clásico, al sobreponer una serie de cuerpos de forma decreciente en tamaño, sin embargo, en San Gil, el segundo cuerpo del campanario se alarga, dando al conjunto un aspecto de aguja, mucho más estilizado. ¿Cuál puede ser la causa de esta diferenciación?. Para ello tendríamos que dirigirnos a las obras que se realizan en estos momentos en los tres templos. Santa María se está construyendo desde los cimientos, Santiago está sufriendo una importante remodelación, con la construcción de diferentes capillas y oficinas, San Gil era la parroquia más pobre[6] y menos céntrica de Écija, y aunque sufre algunas reformas en estos años, principalmente van a ir dirigidas a la decoración del templo, siendo prácticamente la construcción del campanario su gran obra nueva. Los maestros mayores del arzobispado van a visitar en numerosas ocasiones Santa María y Santiago, podríamos decir que cada 2 ó 3 meses algún maestro mayor va a pasar a comprobar el estado de las obras, en el caso de San Gil las visitas son más espaciadas, con lo que los maestros locales van a tener una mayor libertad y de ahí que esta sea la menos Giralda de las tres.

El caso de Moguer es distinto, una de las ciudades más ricas de la zona, en ella se va a construir la parroquia, el mayor templo de la provincia de Huelva, que en cinco naves era una catedral a la que se terminará con una Giralda a sus pies. En este caso frente al poder franciscano que representaban los conventos de San Francisco y Santa Clara de Moguer, así como el vecino convento de la Rábida, frente a una Huelva emergente al otro lado de la ría, el arzobispado establece una capitalidad en la zona y marca su poder con un campanario, con jarras de azucenas, estatua de la fe que corona la torre y campanas fingidas en los vanos cerrados.

Aunque con el nombre de Giraldillas son conocidas las torres de Santa María de la Oliva de Lebrija y San Pedro de Carmona, puesto que son sin lugar a dudas las que más recuerdan

6. A pesar de ello, era una de las parroquias más ricas del arzobispado hispalense, con lo que podemos confirmar la riqueza de la ciudad de Écija dentro de la archidiócesis.

a la Giralda de Sevilla, aunque la primera tenga tres cuerpos y ninguno sea circular. Lebrija, situada en la ruta de los puertos que unía Sevilla con Jerez de la Frontera y Cádiz, representa el límite del poder de la segunda ciudad del arzobispado, construir esta magnífica torre y campanario como señal de fin de influencia de aquellos que pretendían la restitución de la diócesis de asidonia, tal y como se muestra hoy tras la creación del obispado de Jerez, y como faro del poder arzobispal en el bajo Guadalquivir, iluminando a la ciudad de una de las cátedras de latinidad más prestigiosas de España.

La ciudad de Carmona, otra de las ciudades más importantes del arzobispado, al expandirse fuera de sus murallas va a obligar a la ampliación de la parroquia de San Pedro, situada frente al alcázar de la Puerta de Sevilla, lugar inmejorable para que los que salen o entran en la ciudad con cinco parroquias y multitud de conventos y palacios, vean la copia más fiel del Giraldillo, la Giraldilla, que coronando el campanario recuerda el triunfo de la fe cristiana, que es capitaneada por el arzobispo de Sevilla, ordenado desde San Pedro de Roma, y que es el que administra las almas desde su palacio junto a la Giralda de Sevilla.

El inacabado campanario que proyectara Vicente Catalán Bengoechea para Santa María de Arcos, nunca fue terminado por el exceso de peso de la construcción, estando a punto de derribar la propia iglesia de Santa María, estaba pensado también al estilo de la Giralda, proyectada como la segunda torre más alta de todo el arzobispado. En este caso el remate sería apreciado desde la lejanía, pues sin lugar a dudas la belleza de la plaza y la altura del acantilado permitiría una visión desde las riveras del Guadalete, siendo símbolo de la iglesia, dominando todo el territorio.

Como ya comentamos antes, Peñaflor era el único pueblo estudiado donde encontramos este modelo de Giralda en su torre. También es la única torre estudiada que su caña es franqueada por dos pilastras que la recubren y sostienen el campanario de tres cuerpos, cuadrado, ochavado y circular. La causa de la construcción de este campanario, puede ser debido a la situación estratégica del pueblo, es el último del arzobispado antes de pasar a Córdoba por el camino que bordea el Guadalquivir, y está situado junto al bailiato de Lora de Río, con lo que el arzobispado podría ver necesario mostrar su presencia clara en la zona.

El modelo de Aguja

Se compone de un cuerpo de campanas, normalmente cuadrado[7], que puede tener de 1 a 3 vanos, sobre el que se coloca una aguja de ocho caras[8] que alarga visualmente la percep-

7. La iglesia de la Concepción de Huelva es ochavado al introducir una columna en cada una de las esquinas, siendo la única no cuadrada de la muestra estudiada.
8. Existen también pirámides de 4 caras en otras iglesias del arzobispado, pero parece ser que en el último cuarto del XVIII se utilizaba principalmente la de 8 caras.

ción de la torre hacia el cielo. Trece son las torres[9] que hemos considerado de este modelo, siendo la torre de la iglesia de San Juan Bautista de la Palma del Condado (Huelva) la única con tres vanos por frente. Este primer cuerpo no se diferencia en nada de los cuerpos del modelo Giralda.

Es curioso destacar como en este primer cuerpo, en ambos modelos se suele usar la pilastra pareadas a los lados de los vanos, sucediendo en diez ocasiones[10], o pareadas en las esquinas en otros cinco casos[11], a los que habría que unir las que colocan una columna en la esquina pareándola con la pilastra, como sucede en la Concepción de Huelva, San Bartolomé de Sevilla y Peñaflor. En la Giralda de Sevilla la separación entre vanos se produce con una sola pilastra, la cual se decora como si se tratase de dos, y puede venir de ahí ese uso de los soportes duplicados. También hay que destacar que cuando se decora con azulejo el cuerpo de campanas siempre ha sido con azulejos azules.

La Aguja se asienta sobre una base ochavada de la cual parte la pirámide hacia las alturas. En diez de los casos estudiados se recubre esta aguja con azulejos o tejas[12], siendo todas en los colores blanco y azul a excepción de la parroquia de Cortegana que es en verde y blanco[13].

Una variante a la aguja piramidal recta, sería la aguja bulbosa, en cuyo caso tenemos dos ejemplos como son la parroquia de San Roque de Sevilla[14] y San Bartolomé de Carmona, aunque hemos de decir que esta última pertenece a los dos tipos de aguja.

El campanario de San Bartolomé de Carmona fue diseñado en 1777 por Antonio de Figueroa con una aguja piramidal con recubrimiento cerámico, pero pocos años después un vendaval destruyó la veleta y la aguja, teniendo que ser realizada de nuevo en 1803 por Santiago de la Llosa, con el aspecto bulboso que hoy tiene, por lo que podríamos introducirlo en cualquiera de los dos tipos de aguja.

Una diferencia que podemos encontrar con el modelo Giralda, es que todas las torres de aguja con la excepción de San Roque de Sevilla y San Bartolomé de Carmona, tienen un reloj visible en la caña, mientras que en el anterior modelo sólo Santa María de Arcos lo posee. Con esto vemos que las torres se convierten en centro de la vida de sus pueblos, al marcar el paso del tiempo y dividir las horas del día.

---

9. San Marcos de Alajar, Santa María de Gracia de Alosno, Santiago de Bollullos par del Condado, la Concepción y San Pedro de Huelva, El Salvador de Cortegana, Concepción de Galaroza, San Miguel de Jabugo, San Juan Bautista de la Palma del Condado, Santa Ana de Santa Ana la Real, San Antón de Trigueros, todos ellos en la provincia de Huelva y Santa María del Reposo de Campillos en Málaga.
10. Alajar, Alosno, Campillos, Galaroza, Jabugo, San Pedro de Huelva, Santa Ana la Real, Algodonales, San Roque de Sevilla y Bollullos del Condado donde las pilastras se recortan en estípites.
11. Santa María de Arcos, Lebrija, Santiago y Santa María de Écija y Santa Ana de Triana.
12. La iglesia de Santa María del Reposo de Campillos en Málaga.
13. Posiblemente en origen fuera azul, pero por degradación en una posible restauración se cambiaran a verde.
14. Más que bulboso, en este caso sería una aguja con curvas y contracurvas finalizada en una pirámide, que recuerda en conjunto más a uno de los jarrones de la Giralda que a una aguja de iglesia.

Modelos mixtos

Hemos denominado modelos mixtos a tres campanarios en los cuales se multiplican los cuerpos del mismo y se finalizan con aguja. Así tenemos la iglesia de Santa Ana de Sevilla en la cual se crean dos cuerpos cuadrados decrecientes, con dos vanos cada uno en cada cara y que se coronan con una aguja decorada con azulejos azules y blancos. En la iglesia de Santa Ana de Algodonales (Cádiz) el segundo cuerpo se convierte en un templete octogonal con vanos abiertos y ciegos alternativos y se cubre con una aguja fajada que la divide en dos tramos.

La parroquia de Nuestra Señora de Consolación de Aznalcóllar la hemos incluido dentro de este grupo porque la base de la aguja crece tanto en altura que se moldura y se le añaden óculos, pareciendo un segundo cuerpo, mientras que la aguja se recubre de azulejos blancos y azules. Otra característica de este campanario es que en el primero de sus cuerpos, las esquinas se redondean, dando la sensación de estar recubriendo una columna inexistente de la que apreciamos el principio de la misma al final de la caña de la torre.

Conclusiones

Hemos realizado un pequeño recorrido por las principales torres construidas o reformadas en el último cuarto del siglo XVIII en el arzobispado hispalense, construcciones deseadas desde las propias localidades, pero ordenadas desde la capital. Las torres son llamadas a convertirse en el símbolo de los pueblos y villas, punto de referencia en el paisaje, no solo como la representación de la religión, sino también de la vida urbana y civil, tarjeta de presentación de sus habitantes, marcando el horario y el pulso vital de la población, y al soler estar situadas en plazas o zonas céntricas, punto de reunión del pueblo, así como aviso de los vecinos ante posibles problemas con el repique de campanas.

En su forma vamos a encontrar el ideal de lo que una torre ha de ser. Quizás las torres del modelo Giralda, más vistosas y elegantes, y las de aguja más duraderas y resistentes, pero todas incluidas dentro del imaginario popular de Andalucía Occidental, que llega hasta el día de hoy, pudiendo encontrar ambas siluetas en los nuevos templos construidos desde las poblaciones de colonización de mediados del siglo XX hasta las nuevas parroquias de la ciudad de Sevilla.

Sin lugar a dudas, tras la repetición de unos modelos preestablecidos se encuentran los intereses de la mitra, ordenado desde palacio, siendo esta quizás la causa de la dificultad tan grande que encontramos para poder diferenciar estilos dentro de los maestros mayores del arzobispado en estas fechas, buscando posiblemente una uniformidad dentro del variado territorio arzobispal, así como marcar las zonas pertenecientes a la iglesia secular.

Los campanarios del arzobispado de Sevilla en esta fecha fueron construidos para ser símbolos de sus pueblos, pese a sus similitudes fueran diferenciadores entre vecinos y muestra del poder de la iglesia, al vertebrar todo el territorio, pero también del poder económico y social de los parroquianos, porque gracias a sus riquezas fueron levantados, convirtiéndose en orgullos de sus pueblos.

Fig. 1. Escudo del cabildo de Sevilla en la puerta de la cilla de Rota (Cádiz),
Edificio construido en la segunda mitad del siglo XVIII

Fig. 2. Iglesia y torre de San Pedro de Carmona (Sevilla). Modelo Giralda

Fig. 3. Iglesia y torre de San Miguel de Jabugo (Huelva). Modelo Aguja

Fig. 4. Iglesia y Torre de Santa Ana de Algodonales (Cádiz). Modelo Mixto

La expresión del poder en la arquitectura maya

Cristina Vidal Lorenzo
Gaspar Muñoz Cosme
Mª Luisa Vázquez de Ágredos Pascual
Patricia Horcajada Campos
Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia
Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia

Resumen: La arquitectura constituye, sin duda, la expresión artística más notable y más extensa de la cultura maya. Desde el período Preclásico hasta el Clásico Terminal, la ciudad maya se erige en la mayor manifestación del poder político y religioso, y para ello utiliza el vehículo de la arquitectura de sus palacios y templos, así como las escenografías exteriores, el diseño y la estructuración de los espacios urbanos más notables. Pero, ¿cómo se traslada este modelo al resto de asentamientos suburbanos, dependientes de los grandes centros ceremoniales? En este sentido, las recientes investigaciones que hemos llevado a cabo en sitios como La Blanca o El Chilonché (Petén, Guatemala) nos están revelando cómo en estas pequeñas poblaciones el urbanismo y la arquitectura palaciega reflejan claramente esa estructura del poder de sus gobernantes.
Palabras clave: arquitectura, maya, poder, gobernante

Abstract: The architecture is, undoubtedly, the more remarkable artistic and more extensive expression of the Mayan culture. From the Preclassic period up to the Terminal Classic, the Mayan city is raised as the main demonstration of the political and religious power, and for this purpose uses the vehicle of the architecture of it palaces and temples, as well as the exterior sceneries, the design and the structure of the most remarkable urban

spaces. But, how does this model move to the rest of the polities, dependent of the great ceremonial centers? In this sense, the recent research that we have carried out in the archaeological sites of La Blanca and El Chilonché (Petén, Guatemala) are revealing how in these small hegemonies the urbanism and the palatial architecture clearly reflect this structure of the power of their rulers.
Keywords: architecture, maya, power, ruler

Introducción

La civilización maya, una de las más avanzadas y complejas del continente americano en época prehispánica, se desarrolló durante más de tres mil años (*ca.* 2000 a.C.-1500 d.C.) en un área de gran diversidad geográfica y medioambiental que abarca los actuales estados mexicanos de Tabasco, Campeche, Quintana Roo, Yucatán y Chiapas, la totalidad de los países de Guatemala y Belice, así como la zona occidental de Honduras y El Salvador. En este extenso territorio, los mayas dejaron muestras inequívocas de la importancia que tuvo para ellos la arquitectura monumental que conformaba el centro neurálgico de sus ciudades.

Durante el período Clásico Tardío (550-850 d.C.), algunas de estas ciudades llegaron a tener más de cien mil habitantes, coincidiendo con la época de máximo esplendor cultural, social y económico. A raíz de su abandono, en el ocaso del Clásico Terminal (850-1000 d.C.), la gran mayoría de ellas fue quedando oculta por el espeso manto vegetal de la selva tropical lluviosa, por lo que hoy en día muchos de los asentamientos de las Tierras Bajas sean aún desconocidos por la comunidad científica.

Este territorio de naturaleza extrema nunca fue controlado por un único centro urbano ni por un solo gobernante, es decir, la organización político-territorial se configuraba a través de diferentes unidades político-administrativas diseminadas por toda el área y sumidas, la mayoría de las veces, en disputas y conflictos internos, de ahí que tradicionalmente se haya comparado este modelo de organización política con el de las ciudades estado de la Grecia clásica.

Gracias a las investigaciones arqueológicas llevadas a cabo en las últimas décadas y al avance en el desciframiento de numerosos textos epigráficos, sabemos que entre estos centros o ciudades había una fuerte jerarquización, coexistiendo hegemonías de tamaño variable con distintos grados de poder y de influencia, y complejas redes de interacción entre ellas con relaciones de subordinación o alianzas. En otras palabras, existieron poderosos centros urbanos que funcionaron a modo de capitales y que controlaron extensos territorios, como por ejemplo es el caso de Naranjo, ciudad localizada en el noreste del Petén guatemalteco de noventa quilómetros cuadrados y que llegó a dominar una extensión de mil quinientos quilómetros cuadrados (Fialko 2009: 39-40), o Tikal en el norte de Petén, que alcanzó cerca de ciento veinte quilómetros cuadrados y ejerció su dominio en un área de tres mil quilómetros cuadrados (Vidal y Muñoz 1997: 36; Rivera 2001:323-326). Asimismo había

otros centros urbanos de dimensiones menores que en algunos períodos de su historia estuvieron subordinados a los grandes centros rectores, ya sea porque fueron conquistados y anexionados a su territorio, o bien porque fueron sitios fundados por las grandes ciudades como centros secundarios o satélites con el fin de afianzar el control de una determinada área. Así, continuando en el caso de Tikal, en una inscripción epigráfica tallada en la Escalinata 2 de Dos Pilas se narra que en el año 629 d.C. fue enviado a este asentamiento ubicado entre los ríos Pasión y Salinas *Balaj Chan K'awiil,* hijo del vigésimo tercer gobernante de Tikal, *K'inich Wayaan,* hecho que ha sido interpretado como una estrategia de la dinastía gobernante de Tikal para controlar esta región del Petexbatun (Fahsen, Ortiz, Castellanos y Luin 2003:686). Asimismo es importante advertir que estas relaciones de subordinación de pequeños señoríos solamente se constatan cuando existe alguna referencia en los textos epigráficos, por ello muchos otros centros menores no se han podido relacionar aún con su centro rector, a los que habría que añadir aquellos que gozaron de una total autonomía. Un ejemplo de ello lo encontramos en la cuenca baja del río Mopán, en el sureste de Petén, donde convivieron entidades políticas de carácter unitario que se asocian con los grandes centros del noreste de Petén, con otras descentralizadas o autónomas, sin que haya existido desigualdad cultural entre ellos pero sí diferencias a nivel de integración política (Laporte 1998: 152 y ss.).

El gobierno de estas hegemonías recaía en la figura del *ahaw,* término que ha sido interpretado como sinónimo de «Señor», «gobernante». En las inscripciones realizadas a partir del final del Clásico Temprano (250-550 d.C.) se comenzó a añadir al sustantivo *ahaw* el adjetivo *k'u(l)* «sagrado», para designar a los reyes supremos que ejercían su dominio en las grandes cabeceras políticas (Houston y Stuart, 2001: 59-61) y que actuaban como protectores o patronos de los dirigentes de los centros menores dependientes.

Es también a partir del período Clásico en que la autoridad política adquiere un mayor protagonismo, de modo que el programa iconográfico de las arquitecturas preclásicas, dominado por la presencia en las fachadas de los edificios de grandes mascarones de divinidades astrales y otros seres sobrenaturales, fue dando paso a edificaciones más estrechamente vinculadas con el *K'ul ahaw,* entre ellas los grandes templos piramidales, convertidos a su vez en monumentos funerarios de los dirigentes fallecidos (Freidel y Schele 1988).

La élite de las ciudades clásicas mayas se completaba con un amplio grupo de personas que a modo de corte real rodeaban al *ahaw,* en el que se incluía su propia familia, nobles, sacerdotes, escribas, artistas, músicos e incluso bufones, tal y como muestran las fuentes iconográficas, especialmente las escenas plasmadas en las bellas cerámicas polícromas. La legitimidad de su poder se basaba en su ascendencia y estirpe, así como en su capacidad de comunicación con los dioses, pues su principal misión consistía en garantizar la continuidad del cosmos y asegurar la estabilidad y hegemonía de la ciudad o del territorio que estaba bajo su dominio. Por ello, la élite gobernante se preocupaba por transmitir reiteradamente al resto de la población que integraba los escalones inferiores de la estratificada sociedad maya sus orígenes divinos y su capacidad de gobierno, mensaje que también era transmitido a las élites de otras ciudades con el objeto de acrecentar su prestigio. Así, mediante la uti-

lización de diferentes sistemas de comunicación, graduados a las capacidades de comprensión de los distintos estratos sociales, se lograba difundir estas ideas tanto en las grandes ceremonias públicas como en otros actos de carácter privado.

En este sentido, la ciudad física jugaba un papel fundamental, pues a través de su trazado urbano, sus edificios y sus espacios, se manifestaba la ideología en la que se sustentaba el poder de la dinastía reinante. Pero además, los espacios que conformaban la ciudad se convirtieron en los escenarios o telón de fondo de aquellos actos que a modo de *performances* realizadas por las élites perseguían reafirmar la identidad político-religiosa de los participantes y asistentes a dichas representaciones (Inomata, 2001; Inomata, Triadan, Eberl y Ponciano 2011), dando lugar a lo que se ha dado en llamar la *ciudad-teatro* maya. [Fig. 1]

Ciudad, arquitectura y poder

En esas ciudades, como en casi todas las civilizaciones, podemos diferenciar la arquitectura doméstica y cotidiana, edificada mediante sistemas constructivos sencillos y adaptados al medio natural –hecha con materiales perecederos que debían reponerse cada cierto tiempo–, de la arquitectura monumental realizada con materiales más nobles, costosos y duraderos, con sistemas constructivos más complejos y que requería un gran esfuerzo humano y económico que solamente era posible mediante su planificación y ejecución por parte del poder político y religioso que dirigía esta sociedad. Estas construcciones, con una clara vocación de permanencia en el tiempo, son las que han llegado hasta nuestros días con mayor presencia y las que, sin duda, constituyeron una manifestación del poder entre los mayas de la antigüedad.

Entre estas edificaciones distinguimos ciertas tipologías arquitectónicas que de alguna manera responden a las funciones que servían a ese poder que ejercía el gobernante divino. Como tal, necesitaba utilizar los espacios arquitectónicos adecuados para todas las ceremonias protocolarias propias del rango que ostentaba, es decir, las audiencias y recepciones de visitantes o los preparativos privados para los actos, así como las grandes y multitudinarias ceremonias públicas.

Para los actos protocolarios más habituales y privados los gobernantes utilizaron las estancias de los palacios que estaban construidos en el centro de las ciudades, a veces de forma aislada o conformando complejos arquitectónicos más amplios como en el caso de la Acrópolis Central de Tikal o el Gran Palacio de Palenque. Un conocimiento más concreto de cómo se desarrollaron estas actividades ha llegado hasta nosotros gracias a una gran cantidad de escenas de palacio representadas en vasijas cerámicas polícromas en las que el gobernante, sentado en una banqueta o trono, presta atención a los visitantes que dialogan desde una posición inferior o están haciendo entrega de tributos.

En otras ocasiones, en estas escenas se plasma el momento en que el dirigente se está preparando para una ceremonia o está llevando a cabo un acto más íntimo. [Fig. 2]

Por el contrario, para los actos públicos y multitudinarios se utilizaron las amplias calzadas, las plazas y otros espacios urbanos que conformaban y articulaban la estructura urbana de sus ciudades. El diseño urbanístico ya estaba concebido pensando en la magnificencia y simbolismo que debían tener estas manifestaciones y la necesidad de utilizar la arquitectura para legitimar el poder ostentado por la autoridad reinante.

Para ello, los mayas erigieron ciudades en las que las plazas principales cobran una gran teatralidad, gracias a un cuidado diseño urbanístico y unas adecuadas proporciones de los edificios que las circundan, cargándolas a su vez de un profundo simbolismo. Estos espacios urbanos se ordenan y enlazan de forma jerárquica para poder establecer secuencias procesionales encaminadas a las grandes ceremonias y conmemoraciones.

Otro de los máximos exponentes de la arquitectura del poder son los templos piramidales que, como decíamos, en el período Clásico se convirtieron también en templos funerarios dedicados a la memoria del rey difunto. Muchos de ellos fueron erigidos por los sucesores siguiendo la voluntad del finado, para dejar patente la grandeza del antecesor y la legitimidad de la estirpe gobernante. Así, la mayoría de los templos piramidales que llegan alcanzar grandes alturas, especialmente en la zona de Petén, constituyen una excelsa manifestación del poder, expresado de forma continua y permanente para que los súbditos pudieran contemplar, a veces incluso desde la lontananza y sobresaliendo sobre la selva circundante, la permanencia y legitimidad del poder del gobernante.

Los palacios

Solemos identificar como palacios a todas las construcciones monumentales mayas con apariencia de ser destinadas para habitación. En general se trata de construcciones realizadas en piedra con potentes muros de carga y cubiertas con la conocida bóveda de aproximación o bóveda maya (Muñoz 2006a:96-99). Los espacios que se articulan en su interior conforman estancias de forma alargada, con una amplitud que generalmente, y por cuestiones estáticas, no es mayor de dos metros. Estas construcciones pueden tener varias crujías y cada una de ella diversos cuartos o estancias, que pueden comunicarse o no entre ellos. También se conocen ejemplos de grandes palacios en que las estancias se superponen en varios niveles, aunque por lo general no superan las tres alturas. Con todo ello podemos encontrar construcciones palaciegas de gran complejidad que generalmente corresponden a las ciudades más importantes y a las épocas más tardías dentro del período Clásico.

Uno de los primeros ejemplos es el palacio real de Uaxactún, fechado hacia el 300 d.C., que tenía la parte central destinada a cuestiones administrativas y rituales. En sus espacios centrales existe una graduación de privacidad, partiendo de una antesala pública inicial que se comunicaba por una puerta de reducidas dimensiones con la siguiente sala de audiencias, donde el soberano recibía a los visitantes, y por último, en la tercera crujía una cámara privada reservada exclusivamente para el gobernante, que en su calidad de *chamán* realizaba

los antiguos rituales relacionados con el sagrado ceremonial del reinado, que incluía meditación, abstinencia y autosacrificio de sangre (Valdés 1999:31).

Esta gradación de la privacidad del gobernante es una de las funciones que necesariamente aparece en esta tipología palaciega, donde los ámbitos de uso del soberano deben pasar gradualmente desde el espacio público más general hasta el de la más completa intimidad. El palacio maya, además de morada del soberano y de la familia real se erigía, por tanto, en centro del poder político-religioso, económico y de la vida artística. De las decisiones adoptadas en el interior de los grandes palacios dependían otros muchos de inferior categoría diseminados en los diferentes asentamientos que formaban parte de un mismo reino y, por supuesto, el pueblo, de ahí el empeño en representar de forma reiterada escenas palaciegas en las vasijas polícromas dentro de un lenguaje iconográfico cargado de intencionalidad, destinado a recordar todos los poderes que concentraba el soberano. El palacio era, por tanto, la punta del iceberg de una complejísima organización político-territorial y expresión del alto grado de sofisticación y refinamiento que alcanzó la cultura maya.

Los templos

Sin lugar a dudas, una de las tipologías más características y conocidas de la arquitectura maya son sus templos de base piramidal, edificaciones compuestas por un templo superior con un espacio habitable de similares características al de los edificios palaciegos, aunque generalmente de menores dimensiones y con algunos aditamentos constructivos especiales, y un gran basamento constituido por varios cuerpos escalonados cuya única finalidad es soportar al templo superior y elevarlo para hacerlo más visible (Muñoz 2006:99-101). La mayoría de estos cuerpos incorporan el sistema del talud tablero, una solución estructural y estética propia de la arquitectura mesoamericana. Estas soluciones ataludadas, al exponer una mayor superficie al sol, provocan una disminución de las sombras propias de los edificios, lo que aunado a otras rupturas de los paños mediante cornisas, zócalos, entrecalles y molduras, provocan un juego volumétrico destinado a estimular el ritmo de estructuras compactas y macizas como las pirámides. (Vidal y Muñoz 1997: 22-23). Los cuerpos escalonados suelen tener unos tres metros de altura, pudiendo alcanzar en algunos casos hasta más de setenta metros sobre los espacios públicos circundantes, como es el caso del Templo IV de Tikal en cuya construcción se empleó, según algunas estimaciones, 190.000 m^3 de piedra y materiales constructivos (Coe 1967:80), lo que supone mover más de 350.000 toneladas de material. Todo esto constituye un testimonio del esfuerzo y los medios necesarios para su construcción, y consiguientemente, las capacidades del gobernante que lo auspició para disponer de la mano de obra necesaria con el fin de realizar tal alarde constructivo.

Las características formales de estos templos pueden obedecer a distintos estilos según la zona donde están enclavados pero por lo general cumplían similares propósitos, entre ellos el de ser monumentos funerarios, de ahí que en su interior o bajo su basamento se con-

struyeran cámaras mortuorias en las que los reyes eran enterrados junto a lujosas ofrendas fúnebres. [Fig. 3]

Si el palacio era uno de los polos fundamentales de los conjuntos urbanos, el otro polo lo constituía el templo, de modo que a raíz de los cambios experimentados en el Clásico, en que la tendencia fue enfatizar la figura del rey, el poder de éste se vio perpetuado tanto en vida como después de la muerte, utilizando la arquitectura como vehículo de transmisión.

El espacio público

Las construcciones mayas suelen partir de una plataforma nivelada que conforma la superficie de las plazas o espacios urbanos, es decir, para construir la ciudad era preciso establecer unos movimientos de tierra previos que, mediante taludes, conformaban superficies horizontales estucadas. Sobre estas plataformas (*nab* en lengua maya) se erigieron los diferentes edificios que habrían de conformar el espacio urbano.

La concepción de la volumetría y espacialidad de la ciudad está muy vinculada a cuestiones simbólicas relacionándose con la concepción del universo maya y su cosmogonía. Así, el término *nab*, antes mencionado, puede ser traducido también como mar o superficie acuosa, es decir, equiparable al concepto del océano de aguas primordiales sobre el que se asentaba la tierra (Muñoz 2006a: 45).

El Templo piramidal, como inmensa mole construida, simbolizaba la montaña al tiempo que constituía una metáfora del *axis mundi* o eje vertical que unía el mundo inferior sobre el que se sustentaba –y donde en muchas ocasiones estaba situada la cámara funeraria del gobernante–, y la cúspide o parta más alta, que soportaba el templo y sobre la que se elevaba la cresteria, cargada de simbolismo y que se aproximaba a la bóveda celeste y al mundo superior. En muchos casos, estas moles de piedra se asociaban de forma ordenada, dando lugar a un conjunto equilibrado en el que las masas constructivas y los espacios abiertos entre ellas conformaban un conjunto armónico que constituía la escenografía adecuada para las grandes ceremonias de autoafirmación del poder y de la legitimidad del gobernante.

Pero también estas grandes plazas o espacios públicos estaban concebidos para que en la vida cotidiana recordaran e influyeran sobre la memoria colectiva de la población poniendo de manifiesto la omnipresencia del gobernante en toda la vida pública de la ciudad. En este sentido las estelas eran los monumentos que reflejaban y perpetuaban la legitimidad de la estirpe del *K'ul ahaw* y narraban algunos de los hechos más notables de su trayectoria política. Las estelas estaban sabiamente esculpidas de forma que en su cara principal la imagen del príncipe, al modo de la antigua Venecia, aparecía representada con todos sus atributos del poder, de forma muy gráfica y clara para una población iletrada que comprendía esta iconografía, mientras que muchas veces en el dorso un extenso texto jeroglífico detallaba la vida y obra del gobernante, dirigido en este caso a los estratos más cultos de la población –escribas, sacerdotes y miembros de la familia real–, capaces de leer la escritura maya y conservar así las tradiciones históricas de sus gobernantes.

Un caso singular: las Acrópolis de La Blanca y El Chilonché

Como ya hemos adelantado, un interesante caso de estudio en el área maya lo constituye el territorio perteneciente a la cuenca baja del río Mopán, en el que se establecieron pequeños señoríos autónomos junto a otras hegemonías dependientes de los grandes reinos del noreste de Petén, agrupadas en la margen oeste del río Salsipuedes. A esta categoría pertenecen los sitios de La Blanca y El Chilonché, investigados por el Proyecto arqueológico La Blanca desde el año 2004. [1]

La arquitectura monumental de La Blanca revela un uso de carácter administrativo más que ceremonial o religioso. Esta circunstancia, aunada a los resultados obtenidos tras el estudio de los restos de cultura material exhumados por el Proyecto, parecen evidenciar que este centro suburbano detentó funciones de índole civil o administrativas, aparentemente relacionadas con actividades propias de un centro de frontera, tales como intercambio de productos o recepción de tributos. (Muñoz y Vidal Eds. 2005 y 2006, Vidal y Muñoz Eds. 2007).

Este hecho explicaría el que en un asentamiento de reducido tamaño encontremos una arquitectura palaciega que sorprende tanto por las dimensiones de los edificios como por su refinamiento. En este sentido es importante resaltar que si uno de los cometidos de sus dirigentes era el de recibir tributo o liderar transacciones comerciales, debían disponer de unas instalaciones lo suficientemente importantes para el desempeño de dichas tareas, a través de las cuales demostrar su poder y dominio de la zona. La Gran Plaza Norte, capaz de contener a cientos de personas, o la majestuosa calzada estucada de más de treinta metros de ancho que enlaza los diferentes complejos arquitectónicos de La Blanca constituyen espacios públicos que sin lugar a dudas fueron diseñados con ese propósito, al igual que la hermosa Acrópolis que se yergue sobre ellos.

Este conjunto monumental consta de un gran basamento compuesto por tres cuerpos aterrazados, con una altura total de ocho metros. Sobre ellos se levantan palacios de refinada arquitectura y bóvedas de altura sobresaliente que conforman un cuadrángulo con patio central, de 38 metros de lado. Un palacio en forma de U ocupa los flancos norte, oeste y sur. La fachada de este edificio se abre hacia el exterior, mientras que la que da al patio esta formada por muros ciegos. Un palacio independiente ocupa el lado oriental, y a diferencia del otro vuelca su fachada hacia el interior del patio. Ese era la morada del dirigente, quien además de encontrarse protegido por los muros del otro palacio, debió de gozar de una gran privacidad. [Fig. 4]

El palacio en forma de U tiene dieciocho cuartos y el Palacio de Oriente, cinco. Presumiblemente, en su construcción participaron expertos arquitectos y maestros de obras que trabajaron con gran habilidad la piedra caliza y que tenían sólidos conocimientos de estere-

1. El Proyecto arqueológico La Blanca es un proyecto interuniversitario en el que participa la Universidad de Valencia, la Universidad Politécnica de Valencia y la Universidad San Carlos de Guatemala.

otomía, como lo muestra el impecable trazado de las bóvedas que cubren las estancias de este palacio, que es un gran alarde constructivo, con una espectacular sala central de más de cuatro metros de anchura, única en el área, a la que se accede por una gran puerta central y una escalinata. Sin lugar a dudas era éste el espacio destinado a las audiencias reales, o al menos así parece haber quedado reflejado en algunos grafitos de gran calidad que todavía es posible contemplar en sus muros estucados y con restos pictóricos de diferentes colores (Vidal y Muñoz 2009: 109 y ss.).

El acceso al Palacio de Oriente estaba reservado exclusivamente a aquéllos que podían participar de los complejos actos protocolarios de audiencia, destinados a establecer o reforzar bien alianzas políticas bien determinadas relaciones entre los individuos involucrados. Por lo general, estos encuentros conllevaba la entrega de tributo o el intercambio de presentes, de ahí que en más de una ocasión nos hayamos preguntado dónde se almacenaban estos valiosos objetos que, a modo de tesoros reales, debían estar custodiados en sitios seguros y protegidos. Es muy posible que las dos pequeñas estancias que flanquean la sala principal de este palacio y que no tiene salida al exterior hayan sido destinadas a tal fin, en vista de sus adecuadas características de privacidad y control de acceso para una mejor custodia de estos bienes valiosos.

Sabemos también que estos edificios estaban pintados con llamativos colores, especialmente de rojo. En este sentido, los análisis microscópicos, espectroscópicos y electroquímicos de los restos de pintura mural conservados en estas estancias nos han permitido detectar la presencia de cinabrio (HgS), el pigmento más simbólico del arte maya por su estrecha relación con el sacrificio ritual, la muerte y el renacimiento (Gazzola, 1994). Sus contadas fuentes de aprovisionamiento y la larga distancia a la que se encontraban muchas de ellas, podrían justificar que el uso del cinabrio (HgS) en la pintura mural maya sólo esté documentado a partir del Clásico Tardío, coincidiendo con la edad de oro de esta antigua civilización, según ha podido comprobarse en la Estructura I o Palacio de las Pinturas de Bonampak (Chiapas, México) (Magaloni, 1998:106), en la tumba del rey de Calakmul *Yuknom Yichak Kak* (Campeche, México) (Vázquez de Ágredos, 2010:148), en la Acrópolis de Ek' Balam en tiempos del rey *Ukit Kan Lek´ Tok* (Yucatán, México) y, más recientemente, en el Palacio de Oriente de La Blanca (*ibid* 2010:221).

En la decoración mural de otro cuarto de la Acrópolis se empleó malaquita. La composición de este último pigmento corresponde a un carbonato básico de cobre, siendo el cinturón de cobre de Michoacán, y concretamente los yacimientos cúpricos que estuvieron funcionando en época prehispánica al norte de la laguna del Infiernillo, los que proporcionaron este mineral en la antigüedad para su uso artístico en Mesoamérica, ya fuese en el ámbito de las artes aplicadas o el pictórico que nos ocupa. En otras palabras, su empleo como pigmento en la arquitecturas palaciega de la Acrópolis de La Blanca en tiempos del Clásico Terminal exigió que fuese importado desde una fuente de aprovisionamiento muy lejana que, como tal, influyó en su alto valor económico y simbólico, al igual que ha sido interpretado para las pocas pinturas murales de la Costa Oriental de Quintana Roo (Península de Yucatán, México) en los que ha sido identificado (Magaloni, 1996). Sin duda, ese

alto coste, al igual que el del cinabrio, explica que sólo los pintores que trabajaron en la decoración de estos distinguidos edificios del Clásico maya en la época de mayor apogeo del asentamiento pudieran incluirlos como parte de la paleta de color que utilizaron con tal propósito, a diferencia de sus predecesores del Clásico Tardío, que basaron toda su labor en el uso de unos pigmentos de origen local, mucho más económicos.

Los palacios de la Acrópolis de La Blanca se erigieron, por tanto, en importantes centros de representación del poder político, económico y, seguramente también, de la vida artística de La Blanca y su entorno, ya que como decíamos esa debió de ser la razón por la que se fundó este asentamiento.

Otro centro político de la cuenca del río Salsipuedes es El Chilonché, un asentamiento de grandes dimensiones, situado a 17 Km al sureste de La Blanca. Uno de los conjuntos monumentales más sobresalientes de este sitio arqueológico es su Acrópolis de 15 metros de altura, en la que conservan edificios de diferentes épocas, es decir, debajo de los palacios que coronan su cima se encuentran otras construcciones (subestructuras) de períodos anteriores.

Así, las investigaciones llevadas a cabo en el interior del basamento nos permitieron descubrir un edificio del Preclásico, cuya fachada está ornamentada con un enorme relieve escultórico, con la representación de un ser monstruoso de cuerpo entero que aún conserva restos de policromía en sus ojos y en la trompa. Este edificio constituye un claro ejemplo de cómo la autoridad política en el Preclásico se manifestaba de forma más impersonal, a través de arquitecturas ornamentadas con personajes sobrenaturales, especialmente divinidades astrales y seres monstruosos como el de El Chilonché.

Por el contrario, los palacios clásico tardíos de la cima exhiben una tipología muy diferente, mucho más cercana a la de los palacios de la Acrópolis de La Blanca, y por lo tanto más tendente a enfatizar la individualidad y el protagonismo del gobernante. Prueba de ello es el excepcional hallazgo que realizamos en la última temporada de campo: una cámara totalmente pintada con varios colores, de indudable valor no sólo artístico sino también histórico y cultural.

El entorno selvático en el que fueron construidas las ciudades mayas impuso desde tiempos del Preclásico unas condiciones de extrema dureza para la conservación de la pintura mural. Muy pocos son los ejemplos que han conseguido sobrevivir a nuestros días, de ahí la especial relevancia de este hallazgo. Un análisis preliminar de esta cámara nos ha permitido distinguir una banda jeroglífica que recorre la mayor parte de la bóveda de este cuarto, un diseño de piel de jaguar que sigue el recorrido de la banqueta y escenas de carácter figurativo que incluyen personajes masculinos y femeninos, en diferentes actitudes y tamaños, pintados de color ocre y negro, así como signos jeroglíficos que designan sus nombres.

Los temas representados se asemejan a los de las vasijas polícromas, y al igual que éstas la finalidad última era la transmisión de mensajes destinados a enaltecer la figura del dirigente y las actividades que se llevaban a cabo en estos palacios, auténticas expresiones del poder de la arquitectura maya.

Fig. 1. Reconstrucción ideal de la ciudad de Palenque durante una ceremonia fúnebre. (Dibujo de E. Caro).

Fig. 2. Escena cortesana representada en una vasija polícroma de época clásica. (Kerr 1453)

Fig. 3. Templo I Gran Jaguar de Tikal. (Tomado de Muñoz 2006b: 163).

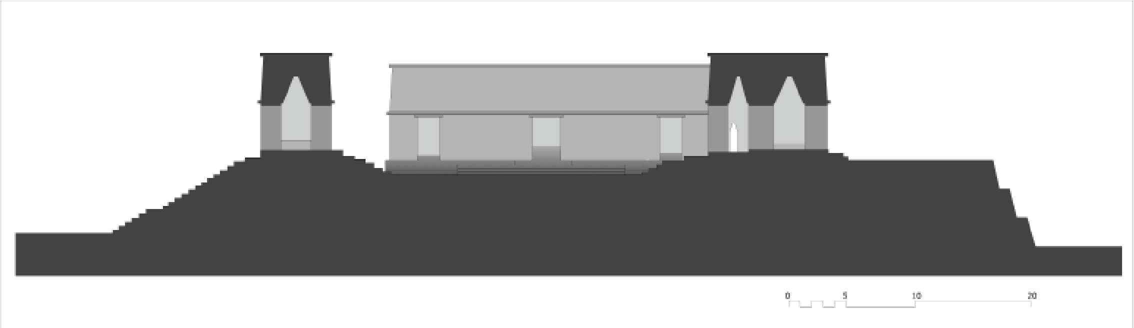


Fig. 4. Sección Norte-Sur de la Acrópolis de La Blanca, en la que se aprecia el Palacio de Oriente y las Alas Norte y Sur del palacio con forma de U. (PLB 2011).

El patrocinio de la corona en la arquitectura jesuita valenciana: el nuevo edificio del colegio de Alicante

David Miguel Navarro Catalán
Universidad Politécnica de Valencia

Resumen: El texto describe el proceso constructivo del nuevo edificio del colegio de la Compañía de Jesús de Alicante iniciado en el año 1724 gracias al patrocinio de la Corona con la aportación de documentación inédita. La planta del s. XVIII publicada en 1955 por el padre Guillermo Furlong y desconocida para la historiografía local nos confirma la existencia de un proyecto para el conjunto. El patrocinio real es también importante en otras fundaciones jesuitas, como los colegios de Segorbe o Gandía o la casa profesa de Valencia.
Palabras clave: Alicante-Patrocinio-Corona-Jesuitas-Barroco

Abstract: The text describes the constructive process of the new building of the jesuit college in Alicante started in 1724 with the patronage of the crown and contributes with unpublished documentation. The 18th century plan published by Guillermo Furlong in 1955 unknown for local historiography confirms the existence of a project for the college. Crown patronage is also important in other jesuit foundations, like the colleges of Segorbe and Gandia and the *casa profesa* of Valencia.
Keywords: Alicante-Patronage-Crown-Jesuits-Baroque

A principios del s. XVII, en pleno proceso de expansión de la Compañía de Jesús en tierras valencianas tiene lugar la fundación de las importantes sedes de Alicante y Segorbe,

continuando el camino iniciado el siglo anterior con la fundación del colegio de San Pablo en Valencia (1544)[1] y de la futura universidad de Gandía (1548), así como de la casa profesa de Valencia en el año 1579[2].

El soporte económico requerido por la creciente actividad constructiva era otorgado en la mayoría de ocasiones por patronos, fundadores y benefactores entre los que predominaban los miembros de la nobleza o de la jerarquía eclesiástica, sin olvidar la aportación de las limosnas recogidas en las distintas ciudades donde iba creciendo de manera progresiva la afección a la Compañía gracias a la actividad docente. A diferencia de otras órdenes religiosas, centradas en la docencia de teología, moral o las Sagradas Escrituras en universidades, los jesuitas desarrollan su labor en centros urbanos de localidades como Valencia, Gandía, Alicante, Orihuela, Segorbe u Ontinyent, abriendo colegios en muchos lugares donde no había enseñanza. Desde el momento de la fundación, los padres se esforzaban en implantar escuelas de gramática como sucede en los Colegios de Segorbe, Alicante u Ontinyent y, si era posible, establecer alguna cátedra de teología como sucede en el colegio de San Pablo de Valencia[3].

Los legados efectuados por la nobleza valenciana a la Compañía se convierten en la principal fuente de financiación de las fábricas como muestran las donaciones efectuadas por Doña Isabel de Mompalau en la casa profesa de Valencia[4], Don Pedro de Miralles en el colegio de Segorbe[5], Doña Bárbara Pérez en el colegio de San Pablo[6] o Doña Vicenta Blasco en el colegio de Ontinyent[7]. Por su parte, otro de los principales sustentos económicos de las fábricas jesuitas será el patrocinio real, decisivo en la construcción de algunos de los conjuntos más importantes levantados por la Compañía en la península, como el Colegio Imperial de Madrid, el Colegio Real de Salamanca o el Real Colegio de Loyola. Como

1. Escolano, G., *Década primera de la Historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia,* Valencia, 1611, ed. facsímil, Valencia, 1972, tomo V, p. 964.
2. Diago, Francisco O.P., *Apuntamientos recogidos por el P. M. Fr. Francisco Diago, O.P. para continuar los Anales del reyno de Valencia desde el Rey Pedro III hasta Felipe II,* Valencia, 1613, reed., Valencia, 1946, tomo II, p. 39.
3. Orellana, M.A. de, *Valencia Antigua y Moderna,* Valencia, 1923, tomo II, p. 389.
4. El padre provincial Diego Ximenez Royo nos habla en su visita a la casa profesa de Valencia del 20 de octubre de 1688 de *la voluntad de la señora doña Isabel de Mompalau de que se aplique a la fábrica lo que sobrase de las rentas de la administración,* Archivo del Reino de Valencia (en lo sucesivo ARV), Clero, Libro 3693, fol. 221. La estructura de la Compañía de Jesús se basaba en un importante aparato de correspondencia, que facilitaba que los superiores fueran informados periódicamente de los trabajos realizados en un tiempo determinado. Los memoriales de las visitas realizadas por los padres *visitadores* proporcionan una preciada información para el conocimiento del proceso constructivo de los colegios jesuitas. El informe de estas visitas recogía una serie de recomendaciones que eran puestas en conocimiento del padre provincial, quien en ocasiones se encargaba de estas visitas él mismo en persona.
5. En la *carta annua* de los años 1637 y 1638 del colegio de Segorbe se habla del patrono de la fundación, diciendo que *Don Pedro de Miralles dotó a esta fundación con 400.000 escudos de propiedad que hacen 2000 de renta.* Archivum Historicum Societatis Iesu Cataloniae (en lo sucesivo AHSIC), secc. Obres, sig. ACOB 76. El aparato de correspondencia de la Compañía se completa con las *cartas annuas,* informes de carácter anual enviados por los colegios al padre general de Roma en los que se detallan todos los hechos relevantes acaecidos en la fundación en el transcurso de un año.
6. Llorente, T., *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia,* tomo II, Barcelona, 1889, p. 691.
7. Fullana i Mira, L., *Historia de la ciudad de Ontinyent,* Ontinyent, 1997, p. 261.

veremos, la protección de la Corona facilitará también la construcción de algunas de las principales fundaciones valencianas.

A principios del s. XVII se produce la importante donación efectuada por Felipe III para la construcción del nuevo edificio e iglesia del colegio-universidad de Gandía, en lo que supone el primer ejemplo de patrocinio real en la arquitectura jesuita valenciana. En el año 1600 el monarca aporta mil ducados para la construcción de un nuevo cuarto de residencia[8], mientras que la donación de dos mil ducados efectuada en 1605[9] facilita el rápido avance de las obras de la iglesia, iniciadas el mismo año y terminadas en el año 1636[10].

El apoyo de la corona a las fábricas de las fundaciones valencianas resulta también clave en la fábrica de la casa profesa de Valencia, en este caso personalizado en la figura de la Reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV. La donación de once mil escudos efectuada en el año 1621 permite reanudar las obras de la iglesia[11], llevando a cabo la construcción del crucero y presbiterio contratada con el maestro Francesc Arboreda[12].

Años después, probablemente a mediados del s. XVII, se debe poner también bajo la protección de la Corona el colegio jesuita fundado en 1635 en la ciudad de Segorbe. Las armas reales aún están presentes en el segundo nivel de la portada del colegio, mientras que el escudo de la corona presidía también el segundo nivel de la portada de la iglesia ejecutada antes de 1663[13], pudiendo apreciar aún hoy día la huella del desaparecido emblema.

Ya en el s. XVIII tiene lugar el último caso conocido de patrocinio real en el colegio de Alicante fundado en el siglo anterior. La protección de la corona permitirá iniciar la construcción del nuevo edificio del colegio, aplazada durante más de dos décadas a causa de la Guerra de Sucesión que afectó gravemente a la fundación alicantina.

El origen del colegio jesuita de la ciudad de Alicante se remonta hasta el año 1613 cuando un pequeño grupo de religiosos de la Compañía de Jesús liderados por el padre Teófilo Berenguer se establece en un pequeño asentamiento ubicado en la calle En Llop junto a la ermita de Nuestra Señora de la Esperanza, que será ampliado al poco tiempo con el alquiler

8. El *annua* de 1600 del colegio de Gandía nos informa de que *este año se ha dado principio a un cuarto de habitación, del que había mucha necesidad, por lo cual ha ayudado su Majestad el Rey Nuestro Señor con mil ducados de limosna* Archivum Historicum Societatis Iesu Cataloniae (en lo sucesivo AHSIC), secc. Obres, sig. ACOB 11.
9. En la *carta annua* del año 1605 del colegio de Gandía se menciona que *se dio principio a la iglesia nueva porque la que tenemos es pequeña e incómoda,* para la que *su magestad el Rey nuestro Señor que a dado dos mil ducados de limosna para ayuda de la fabrica.* ARV, Clero, Legajo 90, Caja 200.
10. Serra Desfilis, A., «Casa, església i patis: la construcció de la seu de la Universitat de Gandia (1545-1767)», *1549-1999 Gandia 450 anys de tradició universitària*, Gandia, 1999, p. 68.
11. El *annua* de 1621 de la casa profesa de Valencia relata que *La Reyna nra. Sª Doña Isabel de Borbon ha querido mostrar con esta casa algo de su real piedad, y grande amor, que a la Compª tiene; porque determino acabarnos la Iglesia,* precisando además que su majestad ha aportado *onze mil escudos por una parte, y por otra da cien escudos cada mes para los Retablos, y adorno de las capillas.* ARV, Clero, Legajo 90, Caja 200.
12. Gómez-Ferrer Lozano, M., «La iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia. El contrato para la finalización de su cabecera en 1621», *Archivo de Arte Valenciano,* 1993, pp. 59-60.
13. En esta fecha se traslada el Santísimo a la iglesia, lo que indica que su construcción debe estar prácticamente finalizada. De Aguilar y Serrat, F., *Noticias de Segorbe y su Obispado*, Segorbe, 1890, ed. facsímil, Segorbe, 1999, tomo II, p. 442.

de una casa colindante. Tras una serie de reformas llevadas a cabo por los padres, en el año 1626 quedará concluido un conjunto completo de edificaciones[14] integrado por celdas, refectorio, cocina, biblioteca, un pequeño patio así como por un templo de reducidas dimensiones[15].

En el año 1635 la propiedad del conjunto es finalmente cedida a los jesuitas, quedando constituida la residencia de Alicante el 15 de junio del mismo año, con la primera comunidad integrada por los padres Vicente Bojoni, Juan Bautista Gonzalo, Vicente Bisse, Luis de Veraton y el hermano Miguel Guinar. El primer superior de la residencia fue el Padre Berenguer, quien donó todos sus bienes para la futura fábrica de la nueva fundación, siendo sustituido al final del año 1635 por el Padre Antonio Palau, nombrado por el provincial de la orden, sucedido a su vez por el Padre Luis de Veraton y posteriormente por el Padre Vicente Bojoni en mayo de 1639[16]. La falta de espacio y el mal estado estructural del pequeño edificio planteará problemas ya desde inicio[17], lo que mueve a los padres cinco años después a adquirir un grupo de cinco casas colindantes iniciando un lento proceso de compra de solares para un nuevo edificio cuya construcción se irá retrasando hasta bien entrado el s. XVIII.

En 1640 comienza la actividad docente de los jesuitas en la ciudad con la apertura de las escuelas de gramática[18], a semejanza de las que se establecen en poblaciones como Segorbe u Ontinyent. Las pequeñas dimensiones del conjunto hacen que las aulas tengan que ubicarse en espacios privados como el refectorio, que en 1650 un aposento acabe sirviendo de aula de menores o que en 1652 las casas vecinas recién adquiridas sean también habilitadas como aulas, limitando la actividad constructiva a pequeñas reparaciones en celdas, cocina o refectorio[19]. Las dos escuelas de gramática estaban dirigidas por los Padres Nicolás Berga y Ginés Berenguer, con una renta asignada por el Concejo de la ciudad de 200 libras anuales.

14. Jover, N.C., *Reseña histórica de la ciudad de Alicante*, Alicante, 1863, ed. facsímil, Alicante, 1978, p. 57.
15. En las visitas a la residencia de Alicante del 24 de enero de 1638 y del 12 de de febrero de 1650 se menciona la pieza del refectorio o *refitorio*, mientras que en la visita del 8 de enero de 1637 se habla de los *aposentos* o celdas, en los que debía colocarse una cerradura o *cerraja* con la finalidad de *que se guarde la regla.* Por su parte, en el *annua* de 1639 de la residencia de Alicante se hace referencia a una pequeña *iglesia*. ARV, Clero, Legajo 92, Caja 206.
16. Maltés, J.B. S.I., López, L. S.I., *Ilice Ilustrada: Historia de la Muy Noble, Leal y Fidelísima Ciudad de Alicante,* ed. facsímil del manuscrito de 1881, Alicante, 1991, pp. 249-250.
17. En la visita del 10 de febrero de 1639 el Padre Pedro Fons indica que, con la finalidad de *salir del estrecho e incomodidad de casa* debe llevarse a cabo la recomendación de *comprar la casa de al lado* mencionada en visitas anteriores. ARV, Clero, Legajo 92, Caja 206.
18. El *annua* de 1640 de la residencia de Alicante nos informa del comienzo de la actividad docente diciendo que *la ciudad ha dado las escuelas de gramática con doscientas libras de renta para el sustento de los maestros.* ARV, Clero, Legajo 92, Caja 205.
19. En la visita a la residencia de Alicante del 16 de abril de 1652 se recomienda habilitar las *aulas en la casa que para este fin se ha comprado,* mientras que en la visita del 18 de mayo de 1698 al colegio de Alicante se recomienda cuidar el *reparo de la fábrica de nuestra casa, en especial de la pared media entre la cocina y refitorio que necesita mucho de repararse*. ARV, Clero, Legajo 92, Caja 206.

Ya en 1670, la comunidad emprende la construcción de una nueva iglesia con los fondos procedentes de diferentes donativos, principalmente gracias a la aportación de Don Marco Antonio Pascual de Orani, canónigo de la Colegiata de la ciudad y miembro de una de las familias más distinguidas de la nobleza alicantina. Su fábrica, gracias a las aportaciones económicas ya citadas, se desarrolla con rapidez hasta su finalización en el año 1684[20], ralentizando la actividad constructiva en el resto del conjunto, limitada a pequeñas reparaciones en residencia y escuelas[21]. Nada se sabe del aspecto de este templo, aunque su tamaño debió ser reducido ya que en la primera mitad del s. XVIII estaba prevista su sustitución por una nueva iglesia.

La antigua residencia será transformada en colegio en 1697 gracias a los recursos del legado de Pascual de Oraní, siendo su primer rector el padre Pedro Luqui quien plantea por primera vez la necesidad de levantar un nuevo edificio[22], cuya construcción quedará aplazada aún unos años a causa de la Guerra de Sucesión. El conflicto armado y los años de gobierno del Archiduque Carlos de Austria constituyen el periodo más crítico vivido por las fundaciones valencianas antes de la expulsión, siendo la situación especialmente crítica en el colegio de Alicante, saqueado en 1706 por las tropas inglesas desapareciendo los fondos acumulados para la construcción del nuevo edificio[23].

En el año 1724 los jesuitas deciden poner el colegio bajo la protección de la Corona, lo que resultará decisivo en la reanudación y rápido progreso de las obras. La solicitud del patrocinio real fue realizada gracias a la mediación del padre provincial Mathias de Lexis, siendo finalmente concedido el patronato por parte de Felipe V el 9 de agosto de 1724. La toma de posesión fue efectuada por Don Antonio Boltá y Canicia, caballero de la orden de Montesa en representación del monarca, colocando simbólicamente las armas reales en el altar mayor de la iglesia del colegio.

La protección real resulta decisiva para reunir los fondos necesarios para reanudar la construcción, destacando la donación de mil libras efectuada por Don Pedro Borgunyó a los padres jesuitas, que posibilita la compra de una casa situada en la esquina de las calles de San Agustín y la Sangre, con la que finaliza el proceso de compra de solares para el nuevo edificio[24]. Las obras dan comienzo en el año 1725[25] siguiendo las trazas de un ambicioso pro-

20. Maltés, J.B. S.I., López, L. S.I., *Ob. Cit.,* pp. 252-253.
21. Una de estas pequeñas reparaciones es mencionada en la visita al colegio de Alicante llevada a cabo por el padre Antonio Perlas el 29 de febrero de 1669, quien ordenaba reparar *los techos de los dos aposentos que caen sobre el aposento del P. Superior.* ARV, Clero, Legajo 92, Caja 206.
22. Maltés, J.B. S.I., López, L. S.I., *Ob. Cit.,* p. 254.
23. El padre Antonio Rivas en su visita del 7 de noviembre de 1713 lamenta que a causa del *saqueo que padeció este colegio, se puede decir que no quedó nada.* ARV, Clero, Legajo 92, Caja 206. La desaparición de los fondos para la construcción del futuro edificio nos es relatada también en Viravens y Pastor, R., *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante,* Alicante, 1876. Ed. facsímil, Alicante, 1989, p. 241.
24. Maltés, J.B. S.I., López, L. S.I., *Ob. Cit.,* fol. 255-257.
25. Las obras dan comienzo en 1725, ya que el padre José Matías de Lexis en su visita del 20 de mayo del mismo año muestra su satisfacción por el avance de las obras, afirmando la *nueva fábrica de este colegio* se desarrolla *con tan feliz curso como vemos.* ARV, Clero, Legajo 92, Caja 206.

yecto cuya existencia conocemos gracias a la planta setecentista del *Colegio de Alicante* publicado en 1955 por Guillermo Furlong[26]. Este documento, desconocido para la historiografía local, y nunca antes aplicado al estudio del antiguo colegio permite restituir el hipotético estado completo de un edificio proyectado en una manzana de la ciudad barroca exento en tres de sus cuatro lados. De esta manera, la forma y dimensiones del fragmento de colegio conservado en la actualidad corresponden con las reflejadas en el plano, coincidiendo las proporciones del patio y de la panda construida del claustro. Lo mismo sucede con el cuerpo occidental concluido antes de la expulsión, así como el arranque de los cuartos sur y norte que, junto con una nueva iglesia, hubiesen acabado de definir el perfil rectangular del claustro[27].

Las obras del nuevo edificio transcurren con rapidez, de modo que en el año 1729 la fábrica del *cuarto nuevo* recayente a la calle San Agustín se encuentra muy adelantada[28], planteando la construcción en primer lugar de la escalera principal así como de la portería, cocina y refectorio. El buen ritmo de las obras permite que en el año 1731 ya se haya concluido este volumen, que constituye el único cuerpo terminado del ambicioso proyecto de la fundación alicantina[29]. Al año siguiente, se habrán construido también los fragmentos de fachada recayentes a las calles Maldonado y Las Monjas, incluida la portada principal[30]. En este momento deben haberse ejecutado también las cinco arquerías de la única panda del claustro finalmente construida[31], cuyas proporciones y número de tramos coinciden con el plano publicado por Furlong.

---

26. El proyecto del conjunto del colegio de Alicante es conocido gracias a la *Planta del Colegio de Alicante* conservada en el colegio de la Inmaculada de Santa Fe (Argentina) y publicada por el padre Guillermo Furlong junto con otros diseños de fundaciones jesuitas españolas. Furlong, G. S.I., «Algunos planos de Iglesias y Colegios de la Compañía de Jesús en España», *Archivum Historicum Societatis Iesu,* 1959, pp. 205-208, lám. I.
27. La futura y nunca llevada a cabo construcción de estos dos cuerpos y la nueva iglesia nos la confirma el relato del padre Lorenzo López en *Ilice Ilustrada. Historia de las antigüedades, grandezas y prerrogativas de la muy noble, fidelísima y siempre fiel ciudad de Alicante*, diciéndonos que *«Assi se prosiguieran, y concluyeran los dos brazos del transito y la Iglesia nueva, que años há está todo suspendido»* Maltés, J.B. S.I., López, L S.I., *Ob. Cit.,* fol. 256.
28. El padre Vicente Juan, en su visita del 18 de octubre de 1729 muestra su satisfacción por el buen ritmo de las obras diciéndonos *que la obra del cuarto nuevo se halla ya tan adelantada,* para a continuación expresar la necesidad de la *conclusión della para que los sujetos deste Collegio salgan de la suma estrechez e incomodidad con que viven.* ARV, Clero, Legajo 92, Caja 206.
29. El padre Vicente Juan nos confirma en su visita del 8 de septiembre de 1731 la finalización de este cuerpo de edificación dando gracias a Dios *por lo mucho que se ha dignado favorecer a este colegio, dándole medios bastantes para concluir la fábrica de este primer cuarto.* ARV, Clero, Legajo 92, Caja 206.
30. El padre Lorenzo López nos describe el progreso de las obras hasta el año 1732 relatando que*«se empezó la obra el año de 1725. Con tanto fervor se empezó a edificar, que en siete años tuvimos construido todo el tránsito ó quarto del Colegio, todo de cantería de piedra blanca de la Mina un lienzo de pared de tres altos con ventanas á proporción, que es la hermosura de la Ciudad: una Azotea, ó Miranda mui capaz, que descubre todo el Mar: un claustro con columnas de piedra, altas de una pieza, que adornan todo el Claustro: y una Portada por Porteria con mucha talla y arquitectura, que ennoblece toda la entrada.»* Maltés, J.B. S.I., López, L S.I., *op. cit.,* pp. 255-256. Esta información es reproducida en la *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante* de Rafael Viravens y Pastor, que incluye también un interesante grabado del antiguo colegio jesuita. Viravens y Pastor, R., *op.cit.,* p. 241.
31. El padre Francisco Bono, en su visita del 12 de octubre de 1733 al colegio de Alicante dispone que *se haga con toda perfección el brazo de claustro que se ha emprendido,* lo que indica que en este año se ha acabado de construir la única panda del claustro, ARV, Clero, Legajo 92, Caja 206.

El destacado portal barroco, presidido por las armas reales en el segundo cuerpo, daba acceso a la nueva portería[32]. Sus motivos ornamentales, vinculados los de la portada de la iglesia de Santa María de la ciudad de Alicante, presentan también similitudes con la portada del colegio jesuita de Segorbe construida probablemente en torno a las mismas fechas.

En el año 1733 debe ejecutarse la cúpula ovalada de la escalera principal[33] atribuida al fraile franciscano Francisco Cabezas[34], cuyo trazado puede apreciarse perfectamente en la planta de Furlong. Por su parte, la fábrica de la nueva iglesia, detenida a los pocos años de su inicio a causa de la expulsión, se terminará a principios del s. XIX bajo un nuevo proyecto tras la toma de posesión del conjunto por parte de las monjas agustinas[35].

Al mismo tiempo, continúan llevándose a cabo una serie de obras de adecuación de la separación entre la parte nueva en construcción y la llamada *obra vieja* correspondiente a las estancias que formaban parte de la primitiva residencia transformada posteriormente en colegio[36]. Sin embargo, la parte pública correspondiente a un nuevo cuerpo previsto para albergar las escuelas nunca llegará a construirse, albergando las mismas en casas cedidas o provisionales[37].

Durante el rectorado del padre Jaime Sarrió se interviene en la antigua iglesia en el año 1747 ensanchando el ámbito de la capilla de San Ignacio, las dos capillas de San Javier y de San Luis, llevando a cabo también la ampliación de la sacristía[38]. Por otra parte, se colocan dos nuevos retablos en la capilla de San Luis y en una de las dedicadas a San Javier. Desafortunadamente, la fábrica del conjunto quedará interrumpida de manera brusca a causa de la expulsión de la comunidad llevada a cabo en la madrugada del 3 de abril, dejando pendiente de manera definitiva la construcción del templo y las nuevas escuelas[39].

32. Esta *nueva portería* es mencionada por el visitador padre Francisco Bono el 8 de octubre de 1734, ARV, Clero, Legajo 92, Caja 206.
33. Por otra parte, el padre Francisco Bono, en la visita del 12 de octubre de 1733 plantea la posibilidad de trasladar la campanilla que servía para convocar a la comunidad *de la obra vieja a la nueva,* disponiendo colocarla *al pie de la escalera principal,* lo que indica que la cúpula ovalada debe haberse ejecutado en el mismo año. ARV, Clero, Legajo 92, Caja 206.
34. García Ros, V., «Ventura Rodríguez *versus* Fray Francisco Cabezas, arquitecto valenciano», *Saitabi,* 1995, p. 170.
35. Figueras Pacheco, F., *Geografía General del Reino de Valencia, Provincia de Alicante,* Barcelona, 1920-1927, p. 400.
36. El padre Francisco Bono, en su visita al conjunto del 12 de octubre de 1733 ordena también que *se tapien las dos puertas de la portería Vieja, y del patio hacia la Iglesia, pues ya ni la una, ni la otra serán más menester.* ARV, Clero, Legajo 92, Caja 206.
37. En la misma visita, el padre Francisco Bono nos anticipa también la existencia de un futuro cuerpo destinado a escuelas indicando que *después cuando se haga el cuarto de las aulas se podrá mudar el lugar común al sitio que está ideado en la planta del colegio.* ARV, Clero, Legajo 92, Caja 206.
38. Maltés, J.B. S.I., López, L S.I., *op.cit.,* p. 253.
39. Viravens y Pastor, R., *ob. cit.,* p. 243.

Tras la expulsión, se plantea en primer lugar reutilizar el conjunto como Seminario[40] tal y como sucede en Segorbe, ya que la ciudad carecía de un centro de enseñanza después de la supresión del propio colegio jesuita. Sin embargo, al transcurrir varios años sin que el edificio se ocupe, las monjas agustinas solicitan al rey a través del obispo de Orihuela Don José Tormos la cesión del edificio del colegio para su comunidad debido a la ruina de su convento. La Real Orden expedida por Carlos III el 4 de Octubre de 1785 permitirá que las religiosas tomen posesión del edificio el 20 de Octubre del mismo año, trasladándose al edificio en 1790. A partir de este momento las monjas inician un proceso de reformas para adaptar el edificio a sus necesidades, dando comienzo en el año 1800 la construcción de una nueva iglesia trazada por Vicente Marzo, cuyas obras se prolongarán cuatro años dotando al conjunto de la configuración actual[41]. Los trabajos, costeados por la comunidad agustina, configuran un templo uninave de tres tramos bendecido en 1804 por el Obispo de Orihuela Don Francisco Cebrián y Valda, quien lo dedicó a la Purísima Sangre de Cristo, título procedente del antiguo convento de las religiosas[42].

40. El maestro de obras Lorenzo Chapuli elabora un proyecto para transformar el colegio jesuita en Seminario, como figura en el Libro de Cabildos de la ciudad de Alicante del año 1783 donde se solicita *providencia para pagar a Lorenzo Chapuli maestro Cantero de dicha Ciudad quarenta libras por la formación de planos demostrativos de la obra que deve hezerse en el Colegio que fue de los Regulares de la Compañía, para reducirle à Seminario* Archivo Municipal de Alicante, Arm. 9/ Libro 68, fol. 11.

41. Sáez Vidal, J., *El Arte Barroco en Alicante. La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca. 1691-1770,* Alicante, 1985, p. 38.

42. Viravens y Pastor, R., *ob. cit.* pp. 243-244.

Fig. 1. Antiguo colegio jesuita de Alicante. Vista general

Fig. 2. Antiguo colegio jesuita de Alicante. Cúpula de la escalera principal

Fig. 3. Antiguo colegio jesuita de Alicante. Portada

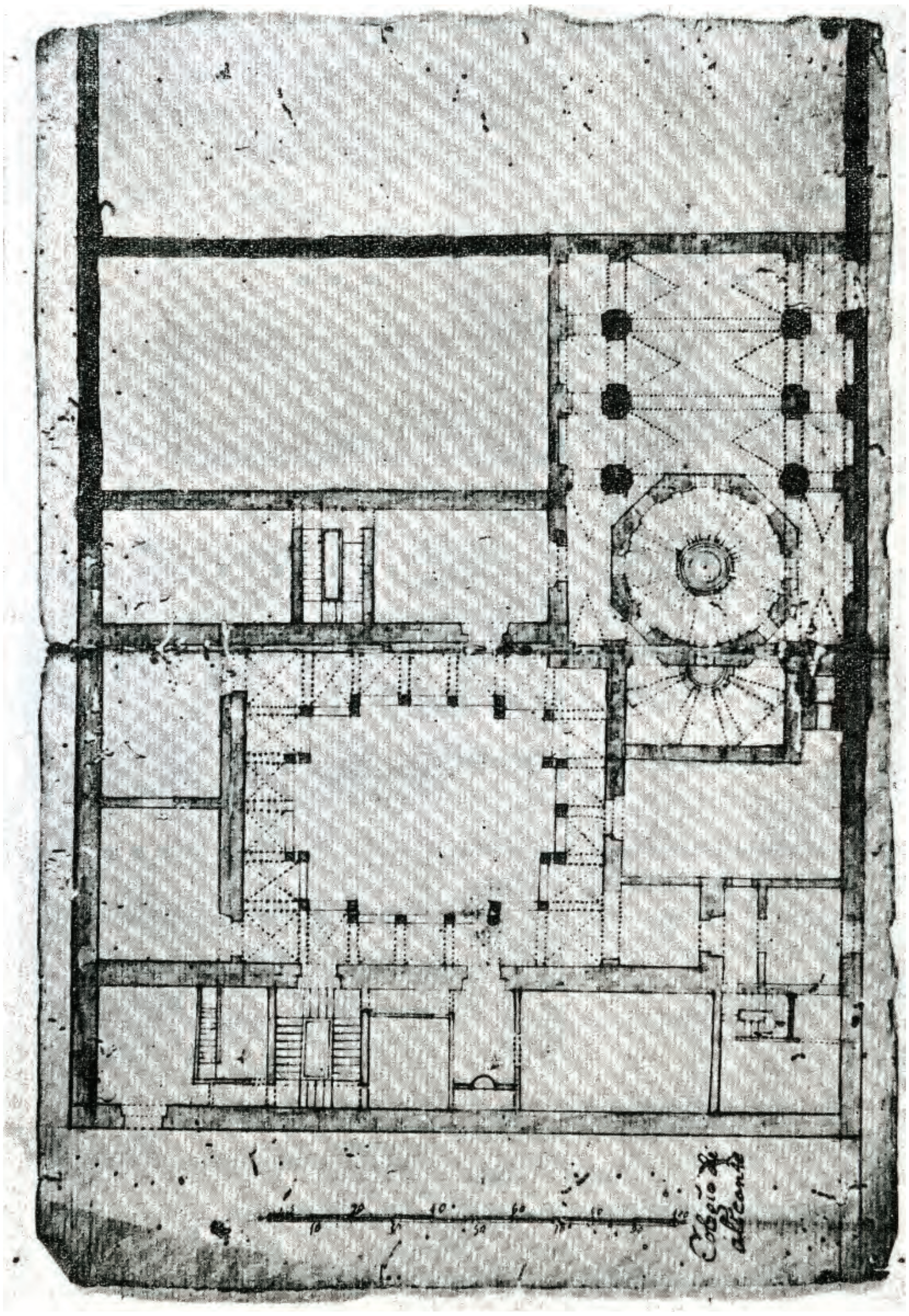


Fig. 4. Antonio colegio jesuita de Alicante. Planta del s. XVIII

La creación de nuevos edificios y establecimientos de ocio para la burguesía de la Barcelona de 1900

Fàtima López Pérez
gracmon (Grupo de Investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneos)
Universitat de Barcelona

Resumen: Se investigan los nuevos edificios y establecimientos creados para el ocio en Barcelona durante el período del Modernismo, comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX, dispuestos al servicio de la burguesía, la nueva clase social incipiente con gran poder económico, enriquecida por la actividad industrial. Se estudian los espacios arquitectónicos del ocio de carácter público, destacando cafés, restaurantes, fondas, hoteles, salas de conciertos, frontones y cines. Las decoraciones responden al gusto burgués del período, el arte modernista que consigue un gran éxito gracias a la aceptación de la burguesía. Por este motivo, los espacios presentan una ornamentación lujosa realizada por proyectistas decoradores y artesanos importantes de la época, en correspondencia con el cliente, donde dejaba constancia de su estatus social.

Palabras clave: burguesía, ocio, Modernismo, Barcelona 1900.

Abstract: There are researched the new buildings and establishments created for leisure in Barcelona during the period of the Modern Style, in the endings of the 19th century and early 20th century, created to serve the bourgeoisie, the new social class emerging with great economic power, enriched by the industrial activity. There are studied the architectural spaces of public entertainment, highlighting cafes, restaurants, inns, hotels, concert halls, frontons and cinemas. The decorations reflect to the bourgeois taste of the

period, the modern art which was a great success thanks to the acceptance of the bourgeoisie. For this reason, the spaces have a luxurious ornamentation made by the designer decorators and the artisans important in that time, in correspondence with the customer, where they recorded their social status.
Keywords: bourgeoisie, leisure, Modern Style, Barcelona 1900.

La presente comunicación[1] estudia los nuevos edificios y establecimientos creados para el disfrute del ocio de la burguesía en la ciudad de Barcelona durante el período del Modernismo, comprendido cronológicamente entre finales del siglo XIX y principios del XX. La burguesía era la nueva clase social incipiente formada básicamente por industriales, banqueros y comerciantes que se habían enriquecido gracias a la rápida evolución y modernización económica fruto de la Revolución Industrial catalana, iniciada a mediados del siglo XIX. Barcelona se convirtió en el motor industrial de España que impulsaba el desarrollo económico del país, principalmente gracias a la industria textil que hizo posible la potente transformación económica. Uno de los centros fabriles por excelencia fue Terrassa, ciudad del Vallés barcelonés en la que se promovieron diversas fábricas.

El desarrollo industrial proporcionó la transformación de la ciudad, destruyendo las antiguas murallas a mediados del siglo XIX que impedían la expansión de la ciudad y consecuentemente el Plan del Eixample (Ensanche) del urbanista Ildefons Cerdà que otorgó a Barcelona una nueva dimensión estructural de la urbs. Una nueva zona que fue ocupada por la burguesía y la que su eje principal, el Passeig de Gràcia (Paseo de Gracia) se convirtió en el paseo burgués por excelencia, donde el acto de pasear fue entendido como una ceremonia urbana.

Estos nuevos ricos tuvieron la pretensión de legitimar su gran poder económico y para ello hacían ostentación de un nivel de vida muy fastuoso dentro de la esfera privada pero también en la pública donde dejaban constancia de su estatus social. La necesidad de disponer de nuevos espacios dedicados al disfrute del ocio condicionó que surgieran una amplia diversidad de nuevos edificios y establecimientos destinados a estos fines.[2]

Centrando el estudio en las arquitecturas del ocio de carácter público, destacamos cafés, restaurantes, teatros, fondas, hoteles, salas de conciertos, cines y frontones. Espacios en los que se desarrollan diferentes actividades de diversión, dependiendo de cada tipología, pero

1. Se presentan parte de los resultados obtenidos de la tesis doctoral en curso *La ornamentación vegetal de los espacios del ocio en la Barcelona de 1900* dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala García. Estudio incluido en el proyecto de investigación, *Los espacios del ocio en la Barcelona de 1900: un proyecto de e-research sobre los orígenes de la industria cultural,* financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (HAR2008-04327/ARTE) del grupo de investigación consolidado GRACMON (Grupo de Investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneos) Departamento de Historia del Arte, Universitat de Barcelona.
2. Sobre el papel de la burguesía barcelonesa, véase: Permanyer Llagós, LLuis, *L'esplendor de la Barcelona burgesa,* Barcelona, 2008.

que tienen un denominador común: la necesidad de formar parte de un colectivo de clase y la proyección de este estatus social. Estas arquitecturas del ocio se convirtieron en puntos de encuentro donde se observaba a los otros y se dejaba ser visto, de distraerse pero al mismo tiempo exhibirse, para ello la vestimenta era esencial porque denotaba la elegancia.

Las decoraciones de los edificios y establecimientos destinados al ocio responden al gusto burgués del período, el arte del Modernismo que consigue un gran éxito gracias a la aceptación de la burguesía. Por esto, los espacios del ocio presentan una ornamentación rica y lujosa en correspondencia con el cliente.

Hay dos acontecimientos de la arquitectura del ocio que se presentarán como frecuentes a lo largo del Modernismo, las nuevas construcciones y paralelamente las reformas de espacios predecesores. Las reformas, que en diversas ocasiones correspondían a ampliaciones, permitían actualizar las decoraciones de las dependencias y así ofrecer un mejor servicio. Estas continuas transformaciones de la ornamentación estaban condicionadas a las modas decorativas, lo que provocaba una competencia directa. La ornamentación de los establecimientos era signo de distinción y un reclamo del buen gusto para captar a la clientela burguesa. Se produce un intento constante de equiparación con los mejores establecimientos europeos pero principalmente la mirada estaba focalizada en París, la capital cultural y artística por excelencia en la que Barcelona pretendía verse reflejada.

Los propietarios de estos espacios arquitectónicos competían para conseguir los mejores conjuntos artísticos del momento, por este motivo la gran parte son realizados por proyectistas decoradores y artesanos colaboradores destacados de la época. Prueba de este afán de superación son los premios obtenidos por algunos de estos espacios en el Concurso anual del Ayuntamiento de Barcelona, otorgado al mejor edificio y establecimiento instaurado en los años 1899 y 1902, respectivamente.[3]

A pesar de que no todos los edificios y establecimientos modernistas dedicados al ocio se conservan actualmente en su totalidad, los hemos podido documentar a partir de fuentes primarias (hemeroteca, guías de la ciudad y fotografías) configurando un mapa del ocio burgués de la Barcelona de 1900.[4] Observamos que se producen tres zonas diferenciadas del escenario de la vida ociosa burguesa entre finales del siglo XIX y principios del XX, Ciutat Vella (Ciudad vieja), Plaça Catalunya (Plaza Cataluña) y el Eixample. La primera fue Ciutat Vella, la zona antigua de la ciudad que se convierte en el lugar de mayor afluencia de edificios y locales destinados al ocio. La Rambla es la primera avenida neurálgica del ocio burgués por

3. Respecto a estos premios, véase Ojuel Solsona, Maria, «La creació dels premis municipals d'arquitectura de Barcelona (1899), *L'Avenç,* 2007, núm. 329, pp. 36-40; Ojuel Solsona, Maria, «El Concurs Municipal d'arquitectura i decoració de Barcelona (1899-1930)», *Matèria. Revista d'art,* 2008, núm. 6-7, pp. 257-284.
4. Destacamos para su configuración las siguientes fuentes primarias: *Anuario Riera. Guía general de Cataluña. Comercio, Industria, Profesiones, Artes y Oficios, Propiedad Urbana, Rústica y Pecuaria, Datos Estadísticos, Geográficos y descriptivos y Sección de propaganda,* Barcelona, 1896-1912; García del Real, Luciano, *Barcelona. Guía Diamante-Guide Diamant,* Barcelona, 1904; Roca Roca, Joan, *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores,* Barcelona, 1895; Valero de Tornos, Juan, *Guía ilustrada de la Exposición Universal de Barcelona en 1888 de la ciudad, de sus curiosidades y de sus alrededores,* Barcelona, 1888.

excelencia, expandiéndose un amplio conjunto de espacios en sus dos bandas y produciéndose de esta manera una serie de ramificaciones con las calles paralelas que de la misma manera presentan concentración de espacios ociosos, como es el caso de las calles de Sant Pau y la Boqueria.

En la Plaça Catalunya, como nexo de unión entre la zona antigua y la nueva de la ciudad, se ubicaron algunos espacios a su alrededor. No destacaron por ser numerosos pero su importancia radica en el hecho que fueron los edificios y establecimientos del ocio los que contribuyeron potencialmente a definir una nueva visión y perspectivas delimitadoras que fueron configurando un punto central de Barcelona. Fue en los últimos años del siglo XIX cuando se comenzaron a abrir nuevos hoteles que dispuestos básicamente en esquinas, apostaban por complejas edificaciones. Así el *Gran Hotel Continental* que ubicado en la Rambla de Canaletes esquina con la calle Fontanella y la Plaça Catalunya, fue en 1892 el primer hotel que se abrió alrededor de la plaza. A inicios del siglo XX aparecieron más establecimientos hoteleros, abriendo de nuevos como el *Hotel-Restaurante Colón* o introduciendo ampliaciones y adecuaciones de hoteles que hacía relativamente poco que se habían inaugurado, como es el caso del *Gran Hotel Continental* que se reformó en el año 1900. También algunos de los cafés-restaurantes más emblemáticos de la Barcelona modernista se dispusieron alrededor de la Plaça Catalunya como la *Maison Dorée* o *La Lune*.

En el siglo XX, el Eixample, la nueva zona de la ciudad, fue adquiriendo mayor profusión de nuevas aberturas y algunas puntuales reformas de edificios preexistentes, a destacar la del *Café Novedades* del teatro del mismo nombre. Básicamente en el Passeig de Gràcia (Paseo de Gracia) proliferaron cafés-restaurantes y así se convirtieron, junto con los antiguos teatros, en los espacios del ocio que más proliferaron en el eje vertebrador del Eixample. A estos edificios y establecimientos ubicados en la nueva zona de la ciudad que no se encontraban en el punto neurálgico de las Ramblas, se les permitía disponer de una competencia menos directa y de una expansión de terreno edificable. En distancia a la confluencia ociosa, se fueron disponiendo los espacios deportivos. En la zona alta y lateral del Eixample se contaba con terrenos disponibles sin urbanizar que se convertían en los espacios más idóneos para aquellas tipologías, como los frontones y la plaza de toros que requerían amplitud de terreno para las actividades desarrolladas en su interior.

Procedemos a continuación a tratar los edificios y establecimientos del ocio burgués más destacados de la Barcelona de 1900, clasificados por tipologías.

Los cafés y los restaurantes fueron los espacios que obtuvieron el mayor número de ejemplos, la multiplicación de estos establecimientos solo se podía justificar por la existencia de un público adinerado cada vez más fiel y numeroso. Se realizaban principalmente tertulias y el juego del billar tuvo un gran éxito en la época.

El 1902 está marcado por los dos cafés y cervecerías de la marca *Vermut Torino*. En el mismo año y a pocos meses de diferencia, se abrieron dos establecimientos que ofreciendo el mismo servicio estaban ubicados en dos zonas totalmente diferenciadas de la ciudad, la Ciutat Vella y el Eixample, ejemplo de dualidad de la red urbana en la que se dispersaba la burguesía. Los dos locales fueron promovidos por el mismo propietario, Flaminio Mez-

zalama representante en España de los empresarios Martini y Rossi de la ciudad italiana de Torino y ambos establecimientos fueron proyectados por el mismo artista, Ricard Capmany. El primero se inauguró a principios de abril en la calle Escudillers, una travesía de las Ramblas y que aún se conserva en la actualidad con gran parte de la decoración original.[5] El 20 de setiembre de 1902 se inauguraba el otro *Vermut Torino* en el número 18 del Passeig de Gràcia con esquina a la Gran Via (después fue conocida como Gran Via de les Corts Catalanes). Se consideraba que el nuevo *Torino* superaba en calidad ornamental al primero, condicionado por su ubicación en el eje principal de la nueva zona de la ciudad. Para remarcar la vistosidad exterior del establecimiento, se decoró la fachada con el motivo principal de la vid, produciéndose una correspondencia directa del producto del establecimiento, el vermut, con la ornamentación vegetal, uno de los repertorios por excelencia del Modernismo. Los elogios a la decoración del establecimiento fueron numerosos en los periódicos y las revistas artísticas del período que además ilustraban los textos con imágenes[6] (véase Fig. 1). La revista *Pluma y Lápiz* afirmaba para la ocasión: *En buen gusto, en comodidad y belleza puede competir ventajosamente con los principales de su índole de Europa y de América, y á buen seguro que el más empingorotado noble de la Edad media no hubiese desdeñado para morada particular las espaciosos y suntuosas salas que constituyen las dependencias de tan hermoso establecimiento.*[7] La ornamentación del *café y cervecería Vermut Torino* presentaba una decoración lujosa y totalmente modernista, como también se decoró el primero de los establecimientos, que se ajustaba a las nuevas corrientes artísticas a un nivel equiparable a ciudades extranjeras.[8] Su importancia radica en que estaba señalado como uno de los puntos de interés en la guía francesa de Ossorio, *Douze jours à Barcelone: guide illustrée*.[9] En su decoración participaron los principales arquitectos del período como Pere Falqués, arquitecto municipal de Barcelona que realizó la marquesina de hierro, Josep Puig y Cadafalch, una de las figuras esenciales del Modernismo catalán que proyectó la primera sala, y Antoni Gaudí, el genial arquitecto que traspaso los límites del arte de su tiempo que se encargó del proyecto de la sala del fondo.

5. Gracias al vaciado de la revista *Hispania*, un artículo publicado con motivo de la inauguración del primer Torino: X., «Vermouth Torino», *Hispania,* 15-04-1902, núm. 76, pp. 161-162; nos permite ofrecer datos inéditos sobre los artesanos colaboradores que hasta el momento no se habían precisado. Estos son Ventosa (tapices), Buzzi y Massana (escultura), Calonja e hijos (ebanistería), Josué Buzzi e hijos (mármol), Miret y Ascus (lampistería) y Gabarró (vidrio). Algunos de estos colaboradores también trabajaron en el segundo *Vermut Torino* como Buzzi y Massana, Josué Buzzi, Calonja e hijos, difiriendo el resto.
6. Algunos de los principales artículos publicados sobre el *Vermut Torino* del Passeig de Gràcia fueron: B.P., «Artes Decorativas é Industriales. Decoración del establecimiento de bebidas 'Torino' en Barcelona», *Arquitectura y Construcción,* 12-1902, núm. 125, pp. 357-374; G., «Un nuevo establecimiento», *Hispania,* 15-11-1902, núm. 90, pp. 478-480; M., «Barcelona. El establecimiento Torino», *La Ilustración Artística,* 24-11-1902, núm. 1091, p. 774.
7. O.G., «Palacio del Vermouth», *Pluma y Lápiz,* 1902, núm. 104, p. 513.
8. Prueba de su repercusión extranjera es que su decoración interior y exterior fue escogida para ilustrar el álbum de Leroy, Mira (dir.), *Materiales y Documentos de Arte Español. Matériaux et Documents d'Art Espagnol,* Barcelona, 1903, láminas 21 y 25 y 1910, lámina 34. También es del todo interesante que sea el único café-restaurante incluido en la *Collection Maciet* de la Bibliothéque des Arts Décoratifs de París dentro del álbum 35 Bis 5 «Cafés Restaurants. XX siècle» con una fotografía de su interior.
9. Ossorio Gallardo, C., *Douze jours à Barcelone: guide illustrée,* Barcelona, c.1908, pp. 166-167.

Al año siguiente se reforma uno de los cafés-restaurantes más importantes que existieron en la Barcelona del 1900, la *Maison Dorée*. Este establecimiento era propiedad de los hermanos Carles y Michel Pompidor, de procedencia francesa.[10] El café-restaurante había abierto en 1897 en la Plaça Catalunya esquina a las Rambles. El nombre y el modelo en sí provenía del Café-Restaurante *Maison d'Or* que más tarde se denominó *Maison Dorée,* de París, centro neurálgico de la capital francesa que se convirtió en un modelo de referencia para el establecimiento barcelonés. La nueva decoración dirigida por el arquitecto August Font y Carreras se inaugura en setiembre de 1903, posiblemente presionado por la apertura del exitoso *Vermut Torino* del Passeig de Gràcia. El estilo decorativo escogido fue el historicista, recreación de Luis XV, aunque con un marcado tratamiento de la ornamentación vegetal que se acercaba al Modernismo. Citamos la apreciación de esta reforma que hacía la revista *Ilustración Artística*: *Sus propietarios, los hermanos C. y M. Pompidor, no han perdonado gasto ni esfuerzo alguno para ponerlo á la altura de los mejores en su género, y siguiendo la corriente que en materia de ornamentación de establecimientos públicos se observa de algún tiempo á esta parte en Barcelona, han atendido de un modo muy especial á la parte artística, así en la fachada como en las dependencias interiores, habiendo presidido el mayor gusto, así en el conjunto como en los detalles.*[11] Esta información nos refleja que en la época se le estaba otorgando una importancia destacada a la decoración de esta tipología de establecimientos como lugar de tertulias de la burguesía barcelonesa. En el verano del año siguiente se inauguró la terraza exterior, este espacio a pie de calle se entendía como signo de modernidad ya utilizado con éxito en París. Frecuentada a todas horas, era un excelente y privilegiado mirador ubicado en un lugar que se había convertido en el más transitado por barceloneses y forasteros que visitaban la ciudad condal. Otras particularidades de la *Maison Dorée* que denotaban el interés por la modernidad son que fue la primera en Barcelona en incorporar la puerta giratoria e implantó la costumbre del Reino Unido de tomar el té, toda una distinción que la burguesía acogió como símbolo de refinamiento. En los salones de la *Maison Dorée* tuvieron lugar actos sociales importantes de la burguesía de la época como fiestas y varias celebraciones. Destacamos el conocido baile del Marqués de Alella del 28 de febrero de 1905 que fue el primero en celebrarse en un establecimiento público y al que asistió la burguesía más selecta del momento (véase Fig. 2).

Las nuevas decoraciones de los dos establecimientos anteriores, tuvieron que influir considerablemente para que el café del *Teatro Novedades,* ubicado en la parte baja del Passeig de Gràcia esquina a la calle Casp, incorporara un nuevo salón restaurante, cuatro años después de sus últimas reformas. La nueva decoración proyectada por el arquitecto Josep Carrera Miró se inauguró el 7 de diciembre de 1904. En la ornamentación se realiza una simbiosis de estilos decorativos modernista y clásico francés. Se configura un amplio comedor en que

10. Sobre la historia de la familia Pompidor y la creación de la *Maisón Dorée* de Barcelona, véase: Bosch Pompidor, Josep, *El incensario japonés. Historia de la Maison Dorée de Barcelona,* Barcelona, 2010.

11. X. «Barcelona. El Restaurant «Maison Dorée»», *La Ilustración Artística,* 19-10-1903, núm. 1138, p. 695.

las columnas y el techo estaban aglomerados de representaciones de plantas y flores esculpidas.[12]

Otro de los restaurantes más frecuentados por la burguesía fue el *Restaurant Pince* que en marzo de 1901 abrió en la esquina de la calle Ferran, una de las travesías con más concentración comercial de las Rambles. En un principio se trataba de un local destinado a la celebración de banquetes. En 1905 se hizo una remodelación proyectada por el arquitecto Joan Alsina Arús, como restaurante y charcutería que consiguió una mayor repercusión en relación al local precedente.[13] Había un salón de estilo neo Luis XV pero otro se decoró con las líneas sinuosas *coup de fouet* del Modernismo. Se trata pues, de un claro ejemplo de un mismo espacio donde se fusionan diferentes corrientes, historicistas y modernas, en la confluencia decorativa del período. La historicista hacía referencia al estilo clásico francés que al igual que pasaba en la *Maison Dorée* reflejaba el interés mostrado por París y la distinción que ofrecía un estilo de tradición aristocrática.

Es del todo significativo que estos cuatro últimos cafés y restaurantes obtuvieran el primer premio del establecimiento mejor decorado que otorgaba el Ayuntamiento de Barcelona, cada uno en su año correspondiente. De esta manera se elogiaba la decoración realizada por los proyectistas y los artesanos colaboradores pero ante todo era un signo de reconocimiento para el propietario que lo convertía en un establecimiento de distinción y provocaba que pudiera captar a la clientela más selecta.

Constancia de la admiración e imitación de Barcelona hacía París, fueron las referencias a los nombres franceses. Barcelona también contó con su particular *Gran Café de la Paix*, el de París databa de 1872 y el de Barcelona se inauguró el 8 de abril de 1905, también como restaurante y *brasserie.* Se ubicó en un lugar estratégico de la nueva parte de la ciudad, el Passeig de Gràcia esquina con la Plaça Catalunya.[14] En el último día del año 1909 se abría el *Café-Restaurante La Lune* en la Plaça Catalunya esquina a la Rambla de Catalunya,[15] observamos también la distinción del nombre en francés. Fue proyectado por los escenógrafos Salvador Alarma y Miquel Moragas, un tándem artístico que decoró varios de les establecimientos dedicados al ocio en Barcelona. Este distinguido café-restaurante también fue merecedor del premio del Ayuntamiento.

Respecto a las fondas y los hoteles, es a partir del 1888, año de la celebración de la Exposición Universal, cuando Barcelona incrementó y mejoró considerablemente sus estable-

---

12. De esta nueva reforma se hace eco el periódico *El Noticiero Universal,* 05-12-1904, núm. 6015, p. 1; 07-12-1904, núm. 6017, p. 3
13. El *Restaurant Pince* es incluido en el artículo dedicada al arquitecto proyectista de la reforma: B.P., «Obras arquitectónicas de D. Juan Alsina y Arús», *Arquitectura y Construcción,* 12-1907, núm. 185, pp. 357-361.
14. Su inauguración fue recogida por los periódicos de la época: *La Vanguardia,* 10-04-1905, núm. 11538, p. 3; *El Noticiero Universal,* 08-04-1905, núm. 2906, p. 1.
15. Sobre la descripción de este café-restaurante, véase: García Martín, Manuel, *Els oficis catalans protagonistes del Modernisme,* Barcelona, 1977, pp. 37-41.

cimientos para el desarrollo de la actividad hotelera.[16] Edificios construidos ante la demanda de los viajeros que visitaban la ciudad, que no era más que un servicio ofrecido a la clase adinerada con poder económico, entre ellos estaba por supuesto, la burguesía. Las mejores fondas y hoteles se fueron inaugurando y reformando en la ciudad correlativamente en los últimos años del siglo XIX e inicios del XX. Como sucedía en los cafés y restaurantes también observamos una competencia decorativa directa para conseguir los mejores espacios que ofrecían comodidad y confort, convirtiéndose en definitiva en reclamos turísticos.

El 23 de octubre de 1897 se abría el *Gran Hotel-Restaurant Inglaterra* en la calle Fontanella esquina con el del Portal de l'Àngel, al lado de la Plaça Catalunya. [17] El proyecto arquitectónico fue encargado al arquitecto August Font, que como anotábamos anteriormente, también había realizado la reforma de la *Maison Dorée*. Se trataba de un edificio reformado y ampliado para tal finalidad, de gran amplitud como lo demuestran los cuatro pisos y un total de 75 habitaciones. El creciente incremento de los clientes hizo que el 18 de febrero del año siguiente se construyese un salón comedor en la planta baja.

En el espacio privilegiado de la Plaça Catalunya esquina al Passeig de Gràcia se inauguraba el 20 de octubre de 1902, el *Hotel-Restaurante Colón* (véase Fig. 3).[18] Se trataba de una construcción anexa encima del hasta entonces café-restaurante, ampliación llevada a cabo por el arquitecto Andreu Audet Puig. Los cambios constructivos y decorativos fueron constantes, tres años después se efectuaron algunas obras de ensanche y reforma del café y el salón de billares, ejemplo de la constante actualización de los servicios ofrecidos. El *Hotel-Restaurante Colón* se decoró como un conjunto totalmente modernista de un marcado carácter naturalista, donde la ornamentación giraba alrededor de la flora.

Entre los últimos años del siglo XIX y primeros del XX se produjeron una serie de reformas en la *Fonda de España* ubicada en la calle Sant Pau, una de las travesías de las Ramblas con proximidad al *Gran Teatro del Liceu*. Es uno de los conjuntos modernistas más singulares que aún se conservan en la ciudad, a diferencia de la desaparición de la mayoría de los explicados anteriormente. Las obras se realizaron entre 1898-1903[19] y fueron dirigidas por LLuis

16. Sobre la historia de los establecimientos hoteleros en Barcelona, véase: Miguelsanz Arnalot, Àngel, *Barcelona, Parada i Fonda. L'hostaleria de la ciutat. Dels orígens als nostres diez,* Barcelona, 2009; Rosselló Nicolau, Maribel; Valdívia Pardo, Pamela, «Turisme i arquitectura en la Barcelona d'inicis del segle XX», *XI Congrés d'Història de Barcelona. La ciutat en xarxa,* Barcelona, 2009 (en premsa).

17. Las publicaciones que recogían la inauguración de este hotel fueron: *Diario de Barcelona,* 24-10-1897, núm. 297, pp. 12302-12303; *El Noticiero Universal,* 24-10-1897, núm. 3434, p. 2.

18. En referencia a su emplazamiento, Rosselló y Valdívia en su estudio evolutivo del turismo hotelero en Barcelona entre 1888-1929, afirman que este hotel es clave en la evolución de la arquitectura hotelera de la ciudad. La afirmación viene motivada porque ofrecía una infraestructura totalmente moderna para su época y este edificio fue fundamental para la consolidación de la fachada norte de la Plaça Catalunya. Véase: Rosselló Nicolau, Maribel; Valdívia Pardo, Pamela, op. cit., pp. 7-8.

19. Aunque en el año 1903 se finaliza la totalidad de la reforma, tal y como demuestra el hecho de la concesión del premio del Concurso de establecimientos de 1904, a partir de una noticia publicada en el *Diario de Barcelona,* 26-06-1900, núm. 177, p. 7584; podemos constatar que el 25 de junio de 1900 ya se inauguró el salón restaurante de la parte derecha.

Domènech y Montaner, uno de los arquitectos del Modernismo catalán de mayor relevancia. La reforma se concentra principalmente en la parte ornamental y no en la estructural ya que se partía de una construcción anterior dedicada a fonda, el conjunto estaba coordinado a partir de una armonía estructural.[20] Es justamente en el mismo año 1903 cuando otro de los arquitectos modernistas de más renombre proyecta también un establecimiento hotelero, hacemos referencia al *Hotel Términus* de Josep Puig y Cadafalch.[21] Este hotel se inauguraba el 9 de mayo en la calle Aragón, con proximidad al Passeig de Gràcia. También se trataba de una reforma de un edificio preexistente pero en este caso de viviendas particulares. Su ornamentación estaba totalmente acorde a la del *Hotel-Restaurante Colón* y la *Fonda de España,* la misma línea decorativa del Modernismo.

Barcelona antes de la Exposición Universal de 1888 ya contaba con una tradición de teatros de siglos anteriores, convirtiéndose en los espacios del ocio más antiguos que tratamos en esta investigación. La catedral teatral por excelencia de la burguesía barcelonesa fue el *Gran Teatro del Liceu* ubicado en las Ramblas y que continúa actualmente con la misma actividad. El *Liceu* era el punto de encuentro social burgués de la época donde se promovían contactos y se generaban acuerdos, por tanto una cita imprescindible de la nueva clase social. Este teatro inaugurado en 1847 tuvo la necesidad de intentar amoldarse a los nuevos tiempos ejecutando continuas renovaciones. Entre éstas, destacamos algunas como las del año 1897 que coincidiendo con el 50 aniversario de su inauguración, se renuevan las butacas y los asientos de las lonjas, se pintan las paredes y se cambian los globos de luces de la sala de conciertos. Una de las reformas producidas de mayor envergadura fue la de 1909, llevada a término por el arquitecto Salvador Vinyals. Se trataba de la cuarta reforma de la decoración de la sala de conciertos, presentando un aspecto más suntuoso que se conservó hasta el incendio del 1994. La remodelación consistía en volver a pintar, dorar y tapizar por completo la sala aunque manteniendo los estucos de 1883. El cambio radical fue la recomposición del conjunto del proscenio consiguiendo que se entendiera como una pieza única, ampliando el foso orquestal con sacrificio de las butacas de orquestra.[22] Esta reforma integraba una decoración básicamente ecléctica basada en la tradición clásica de la arquitectura, en que los referentes al Modernismo se limitaban a detalles menores como las lámparas, las butacas o la decoración de las lonjas.[23] El clasicismo arquitectónico que se continúo profesando en el

20. Sobre la *Fonda de España,* destacamos los siguientes estudios: *Arquitectura y Construcción,* 01-1904, núm. 138, pp. 13-19; Casanova Mandri, Rossend, «Fonda Espanya». A: Fontbona Vallescar, Francesc (dir.), *Joies del modernisme català,* Barcelona, 2011, pp. 150-153; García Martín, Manuel, *Fonda de España,* Barcelona, 1991; Maspoch Oller, Mònica, *Sortim. Ruta del Modernisme de Barcelona,* Barcelona, 2004, pp. 21-23.
21. B.P., «Nuevo Hotel Términus en Barcelona», *Arquitectura y Construcción,* 07-1903, núm. 132, pp. 200-203.
22. Sobre las reformas y restauraciones producidas en el *Gran Teatre del Liceu*, véase: Alier Aixalà, Roger; Mata, Francesc X., *El Gran Teatro del Liceo (historia artística),* Barcelona, 1991, p. 90; Dilmé Romagós, LLuis; Fabré Carreras, Xavier, «El edificio. Historia: 1847-1994». A: Pla Arxé, Ramon (coord.), *Liceu. Un espacio para el arte,* Barcelona, 1999, pp. 66-69.
23. Freixa Serra, Mireia; Molet Petit, Joan, «Arquitecturas para la vida pública y la privada». A: Sala García, Teresa-M. (ed.), *Barcelona 1900. Catàleg de l'exposició,* Amsterdam, 2007, p. 93.

Gran Teatro del Liceu se asociaba a la distinción histórica de las raíces añoradas de la burguesía. En cambio, la sala de conciertos más espectacular realizada en Barcelona a principios del siglo XX, el *Palau de la Música Catalana* es una de las obras más destacadas de la arquitectura modernista. Obra de nueva planta concebida como arte total, fue proyectada por LLuis Domènech y Montaner, entre 1904-1908. El mismo arquitecto que había decorado anteriormente la *Fonda de España*, obteniendo en ambos casos el primer premio en el concurso del Ayuntamiento. David Mackay remarcaba que el *Palau de la Música Catalana* se trataba de un edificio único del Modernismo, iniciador de la arquitectura racional y científica, llegando a afirmar que es *como una flor insólita en la arquitectura europea de su época.*[24] El promotor de la construcción fue el Orfeó Català, institución coral fundada en 1891 por LLuis Millet y Amadeu Vives, para constituir su sede. El 15 de febrero de 1908 se inaugura la sala de conciertos aunque el edificio no se acabó hasta finales del año siguiente. El acontecimiento generó una gran expectación, así lo demuestra la amplia gama de láminas que aparecen reproducidas en publicaciones de la época (véase Fig. 4).[25] El *Palau de la Música Catalana* se emplaza en la calle Sant Pere més alt esquina con Amadeu Vives, en la zona antigua pero con proximidad al Eixample. Domènech proyectó un edificio en cuatro niveles, distribuyendo la planta baja para la administración del Orfeó Català, desde la primera planta se accede a la sala de conciertos y las dos superiores distribuyen el patio de butacas. Considerado como el templo de la música, el programa ornamental iba correlativamente enfocado a representaciones alusivas a la música catalana.

En el *Liceu* y el *Palau de la Música* se producía con mayor representatividad un factor condicionante de estratificación jerárquica de la burguesía y es que dependiendo de la posición de la platea se dejaba constancia del poder adquisitivo al resto del grupo.

El nuevo arte cinematográfico tuvo una gran acogida por parte de la burguesía, la novedad y por lo tanto lo moderno, se adecuaba perfectamente a sus ideales. El cine fue una tipología arquitectónica sin precedentes y empezó a proliferar en la ciudad a partir de los primeros años del siglo XX. El 27 de setiembre de 1902 se inauguraba el *Diorama Animado* en la Plaça del Bonsuccés, muy próxima a la parte alta de las Rambles, proyectado por Salvador Alarma.[26] El *Diorama Animado* presentaba un espectáculo totalmente innovador en aquel momento que consistía en un sistema de cuadros superpuestos con figuras animadas o en movimiento. El escenario estaba decorado a partir de ornamentación vegetal, bustos de mujeres con cabellos adornados con flores y plumas de pavo real, una ornamentación que se repetía

---

24. Mackay, David, «El palau de la Música Catalana», *Cuadernos de Arquitectura,* núm. 52-53, 1963, p. 42.
25. Buena muestra de este aspecto son: *Barcelona artística e industrial: lujoso álbum de fotografías con un resumen histórico de la ciudad. Repartido por la Sociedad de Atracción de Forasteros,* Barcelona, 1907, p. 176; *La Ilustración Artística,* 17-02-1908, núm. 1364, pp. 134-135; Leroy, Mira (dir.), op. cit., 1910, láminas 77, 19 y 80; Vega March, Manuel, «El edificio del Orfeó Catalá», *Arquitectura y Construcción,* 03-1908, núm. 188, pp. 68-96.
26. Sobre el impacto en la prensa de la inauguración del *Diorama Animado*, véase: *La Ilustración Artística,* 29-09-1902, núm. 1083, p. 642; *La Ilustració Catalana,* 19-07-1903, núm. 7, p. 108; «Una visita al Diorama Animado», *La Vanguardia,* 2-10-1902, núm. 81885, p. 2; A., «El Diorama Animado», *La Ilustración Artística,* 27-10-1902, núm. 1087, pp. 703 y 706.

en el *Cine Poliorama,* obra de Alarma realizada junto a Miquel Moragas,[27] que posteriormente decoraron el *Café-Restaurante La Lune.* Este cine se abrió al público el 10 de diciembre de 1906 en la Rambla dels Estudis, la escultura exterior i interior fue realizada por Lambert Escaler. En la misma calle, en 1904 se había inaugurado la *Sala Mercè.*[28] Su promotor fue LLuis Graner que abandona la pintura para dedicarse a la empresa teatral, Graner encargó el proyecto a su amigo Antoni Gaudí. La sala de espectáculo ofrecía una decoración que simulaba una cueva o gruta con estalactitas y estalagmitas, se trata por tanto de una imitación de roca viva que se construyó con hierro y cemento. Este tipo de decoraciones peculiares estaban en mayor coordenada con los fantasiosos cabarets del Montmartre de París que no con las lujosas y refinadas ornamentaciones de los establecimientos dedicadas al tiempo libre de Barcelona, pero ante todo era una novedad de espectáculos y sorprendió al público burgués.

De los edificios destinados al deporte, sobresalen los frontones dedicados al juego de pelota. La construcción de los frontones respondía a la necesidad del aumento de la afición a finales del siglo XIX, como también sucedió con los velódromos. El primer frontón de Barcelona, el *Barcelonés* se abrió el 19 de octubre de 1893 promovido por su propia sociedad, formada por aficionados a este deporte y proyectado por Enric Sagnier y Villavecchia, otro de los arquitectos más destacados del período.[29] Estaba ubicado en el extremo derecho del Eixample, a las afueras del centro de la ciudad. Con la estructura arquitectónica de sus dependencias se dejaban establecidas las pautas de la distribución de un modelo de edificación que tampoco contaba con precedentes en la ciudad. Tres años después, a finales de 1896, se realizaba una ampliación que consistía en construir un frontón anexo cubierto con cristales. Esta ampliación de tal magnitud tenía que responder a la competencia directa de otros frontones que aparecieron en la ciudad, ya que ese mismo año se inauguraba el tercer frontón de Barcelona, el *Condal*, y en el 1894 se había abierto el *Beti-Jai*. El *Frontón Condal,* construido por Francesc Rogent Pedrosa, hijo de Elies Rogent profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, abrió sus puertas el 24 de setiembre de 1896, coincidiendo con las fiestas de la Mercè, patrona de Barcelona. Esta relación no era nada casual, sino que se hacía coincidir con un momento de fiesta en la ciudad para garantizar la captación de público y por lo tanto mayor expectación.[30]

---

27. *L'Esquella de la Torratxa,* 21-12-1906, núm. 1460, pp. 847-848.
28. Sobre la *Sala Mercè,* véase: González Moreno, Antoni, «La Sala Mercè, una obra mestra menor d'Antoni Gaudí». A: *Gaudí i Verdaguer. Tradició i modernitat a la Barcelona del canvi de segle, 1878-1912,* Barcelona, 2002, pp. 16-29; Minguet Batllori, Joan Maria, «La «Sala Mercè» de LLuis Graner (1904-1908): un epígon del Modernisme?», *D'art,* 1988, núm. 14, pp. 99-117; Sala Tubert, Lluïsa, «LLuis Graner i l'espectacle total». A: A: Fontbona Vallescar, Francesc, (dir.), *El Modernisme. Vol. IV: Les arts tridimensionals. La crítica del Modernisme,* Barcelona, 2003, pp. 128-129.
29. Sobre el *Frontón Barcelonés,* véase: «En el Frontón Barcelonés», *La Ilustración Artística,* 20-11-1893, núm. 621, pp. 747 y 758; *Sagnier arquitecte: Barcelona 1858-1931,* Barcelona, 2007, p. 511; Loren, Josep Antón, *La pilota a Catalunya,* Barcelona, 2006, pp. 22-24.
30. Sobre el *Frontón Condal,* véase: Loren, Josep Antón, op. cit., pp. 25-27; Ossorio Gallardo, C., op. cit., pp. 194-195; Rogent Pedrosa, Francesc (dir.), *Arquitectura moderna de Barcelona. España artística arqueológica monumental,* Barcelona, 1897, pp. 59-61.

Los espectáculos de toros fueron una de las grandes diversiones de la época y sus plazas se convirtieron en centros neurálgicos de la ciudad. La primera plaza de toros que tuvo Barcelona se inauguró en 1834, conocida popularmente como el *Torín*. En el 1899 se realizaron algunas reformas con el objetivo de facilitar el ingreso al emplazamiento. Las obras respondían a la adecuación de unas nuevas instalaciones ante la construcción de una nueva plaza que comenzaría un mes después de la finalización de esta reforma. La competencia directa estaba asegurada con la inminente abertura de la nueva plaza de toros que se inauguraría un año después. Efectivamente, el siglo XX se iniciaba con un nuevo edificio taurino. El 29 de junio de 1900 se inauguraba la plaza de toros de *Las Arenas* en la Gran Via, proyectada por August Font con estilo neoárabe, en la parte izquierda del Eixample.[31] La construcción de la nueva plaza de toros respondía a las necesidades de un nuevo espacio de mayores dimensiones para la afición taurina. La plaza de toros del *Torín* se había quedado limitada para un aforo de 12.000 personas, *Las Arenas* se proyectaba para 15.000 espectadores, pero además de su capacidad era una plaza con apariencia visual de gran recinto. El proceso constructivo de la nueva plaza creó una gran expectación que la prensa recogía dedicando diversos artículos y reportajes, las obras se iniciaron en octubre de 1899 y duraron alrededor de unos ocho meses. A los pocos años, la plaza de *Las Arenas* se convirtió en un reclamo turístico, como lo demuestra que Ossorio en su guía *Douze jours à Barcelone,*[32] dirigida a los visitantes franceses, le dedicara diversas páginas, ofreciendo una presentación con grandes elogios.

Como conclusión, podemos afirmar que los edificios y los establecimientos destinados al ocio construidos para la burguesía del 1900 comportaron un acontecimiento arquitectónico y social sin precedentes en Barcelona, al disponer de unos espacios antes inexistentes para una nueva clase social que transformaron la ciudad. Esta arquitectura ociosa y burguesa debe ser entendida como piezas únicas y distinguidas del Modernismo que proyectaban con su diseño y las artes decorativas e industriales, la modernidad imperante de la época y ayudaron a configurar la imagen moderna y distinguida que Barcelona quería proyectar a Europa.

31. Algunos artículos publicados con motivo de la inauguración de la nueva plaza de toros fueron: «Arenas de Barcelona», *Diario de Barcelona. De avisos y noticias,* 20-06-1900, núm. 171, pp. 7337-7339; *La Ilustración Artística,* 09-07-1900, núm. 967, pp. 454-455.
32. Ossorio Gallardo, C., op. cit., pp. 204-207.

Fig. 1. Fachada del *Café-Cervecería Vermut Torino* (1902) del Passeig de Gràcia. *La Ilustració Catalana,* 18-10-1903, núm. 20, p. 320.

Fig. 2. Baile del Marqués de Alella celebrado en el *Café-Restaurante Maisón Dorée* (1897) el 28 de febrero de 1905. *La Ilustració Catalana,* 12-03-1905, núm. 199, p. 173.

Fig. 3. Fachada del *Hotel-Restaurante Colón* (1902). *Arquitectura y Construcción*, 03-1903, núm. 128, p. 69.

Fig. 4. Sala de conciertos del *Palau de la Música Catalana* (1908).
La Ilustración Artística, 17-02-1908, núm. 1364, p. 134.

La imagen y la arquitectura del palacio del monarca en los reinos de Valencia y Mallorca durante el siglo XIII

Federico Iborra Bernad
Departamento de Composición Arquitectónica
Universidad Politécnica de Valencia

Resumen: La arquitectura del poder es un tema vinculado muy estrechamente a cada cultura. Puede sufrir cambios y evoluciones, sobre todo cuando se ponen en relación sociedades diferentes, tanto por el intercambio comercial como por las invasiones o conquistas. Un caso particular de gran interés es el de Jaime I y sus sucesores en los reinos de Valencia y Mallorca, desarrollando en apenas medio siglo un singular mestizaje de tres culturas diferentes: el sustrato hispanomusulmán, la tradición románica cristiana y la renovación cultural de ascendencia italiana. La comunicación pretende profundizar en la comprensión de esta singular evolución, estableciendo paralelos y referentes, así como una interpretación de la génesis del palacio real de Valencia y, a partir de éste, de las residencias de Palma y Perpignan.

Palabras Clave: Siglo XIII, almunia, qubba, Palacio Real de Valencia, Almudaina, Palacio de los Reyes de Mallorca, Perpignan, Palacio de Galiana, Alcázar Menor de Murcia, Santa Clara la Real, Alcázar de los Velasco, Medina de Pomar

Abstract: Architecture of power is an issue closely linked to each culture. Its development may change, especially when different societies are put in contact, both for trade and for invasions or conquests.A very interesting case is that of James I and his successors in the kingdoms of Valencia and Mallorca. In barely half a century, they developed a unique mixture of three different cultures: the Hispano Arab substrate, the Christian Romanesque tradition and the Italian renewal. This paper aims to deepen the understanding of this unique de-

velopment, drawing parallels and references of the royal palace of Valencia and, from this, giving an interpretation of the royal residences in Palma and Perpignan.

El Real de Valencia: problemas en su cronología

La historia mítica del Palacio del Real de Valencia (de *Raal*, que significa finca de recreo) se remonta a la época de creación de las taifas. 'Abd al-'Azīz, primer rey amirí de Valencia entre 1021 y 1061, quiso construir una *munya* o finca de recreo a las afueras de la ciudad, en el arrabal de al-Ŷadida (Vilanova). Ibn Haqán nos describió así la almunia de 'Abd al-'Azīz en su esplendor original:

> En su centro había un pabellón, cuyas puertas se abrían sobre un jardín que cruzaba un torrente brillante como la hoja de una espada, y que semejaba una serpiente huidiza. Aquel pabellón, rodeado de árboles frondosos, parecía la perla de una recién casada[1].

Recientemente se han planteado dudas sobre si el Real era la antigua almunia levantada por el soberano amirí en el siglo XI. Lo que sí parecen avalar los documentos es que fuera el *realli regis* del *sayyid* Abū Zayd mencionado en el *Llibre del Repartiment,* donde el capellán real desde muy pronto habilitó un lugar para el culto[2]. Tendríamos, por tanto, una propiedad perteneciente a los gobernantes de Valencia en época musulmana.

Según el marqués de Cruilles, fue tras la muerte de la reina Doña Violante, en 1251, cuando Jaime I pensó en convertir la almunia islámica en un verdadero palacio como sede estable del gobierno[3]. Avalando la opinión del historiador decimonónico tendríamos la constancia de la entrega del antiguo Alcázar urbano en 1255 a Doña Teresa Gil de Vidaurre y la concesión en 1261 para el uso de parte de éste como alhóndiga[4]. El nuevo palacio del Real, a pesar de todo, debía ser todavía bastante modesto en época de Jaime I. Alfonso X se

1. Sanchis Guarner, Manuel, *La ciudad de Valencia. Síntesis de historia y de geografía urbana*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1999 (reedición traducida del original de 1972), pp. 51 et ss.
2. C. Barceló, por ejemplo, propuso que la almunia de 'Abd al-'Azīz se encontraba realmente al oeste de la ciudad islámica, en las inmediaciones del antiguo cementerio (*maqbara*) o de la puerta de al.Hanax, con el apelativo de *munyat Ibn Abi Amir, munyat Abi Bakr bn Abd al-Aziz,* descrita también por el literato Ibn Tahir. Este dato se corroboraría con el hallazgo de un capitel de época taifa en la calle Juan de Villarrasa, similar a los de la Aljafería. Véase: Algarra, Víctor; Lerma, Josep Vicent; Pascual, Pepa; Ribera, Albert y Salavert, Juan V., «Las excavaciones arqueológicas en el Palacio Real», en Boira Maiques, J. V. (Coord.), *El Palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802),* Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2006, pp. 33-46
3. Cruilles (Vicente Salvador Montserrat, marqués de), *Guía urbana de Valencia,* imprenta de José Rius, Valencia 1876, tomo II, pp. 222-223.
4. Para la donación de 1255, Villacañas Berlanga, José Luis: *Jaume I el Conquistador,* Espasa, Madrid 2003, p. 458. El documento de 1261 lo recoge Roque Chabás en su edición de: Teixidor Trilles, Josef. *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado* (Edición a cargo de Roque Chabás) Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia 1895, tomo I, pp. 191-192.

hospedó en él con motivo de su viaje para asistir al Concilio de Lyon en 1274, pero sus reducidas dimensiones obligaron a que los infantes y la mayor parte de su séquito buscaran alojamiento en otros lugares de la ciudad[5].

Los documentos del Archivo de la Corona de Aragón ha puesto de manifiesto una actividad importante entre 1270 y 1285, en la que se incluiría el traslado de mano de obra mudéjar de varias poblaciones para colaborar en las obras del Real[6]. La historiografía tradicional había adjudicado la autoría del palacio al corto reinado de Alfonso III, llamado el Liberal o el Franco (1285-1291), afirmando que fueron continuadas por su hermano Jaime II el Justo (1291-1327). Éste y su hijo, Alfonso IV el Benigno (1327-1336), habitaron en esta residencia de forma más o menos permanente y celebraron Cortes en 1301 y 1329[7]. De la documentación original, sin embargo, se desprende que entre 1302 y 1321 se llevaron a cabo gastos importantes en diversas zonas del edificio[8].

Se suele atribuir a Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387) la construcción del gran palacio tal como lo conocemos. Los datos documentales, de la década de 1340, son parcos y se centran sobre todo en la compra del material que se debía llevar desde fuera del Reino, principalmente columnas de piedra de Gerona y mármol del Rosellón para la portada de la capilla[9]. Tras la guerra con Castilla y el sitio de la ciudad en 1363 el edificio quedó muy dañado y se reconstruyó en las décadas posteriores, obras en las que no entraremos por ser un tema ampliamente desarrollado por la profesora Mercedes Gómez-Ferrer[10].

Las investigaciones documentales, recientes excavaciones arqueológicas y la aparición de los planos realizados por el ingeniero militar Manuel Cavallero en 1802, poco antes de la demolición del edificio, han permitido complementar los estudios documentales y conocer

5. Arciniega García, L.; Serra Desfilis, A.: «Cort e palau de rey. El palacio real en época medieval», en Boira, op. cit. (2006), pp. 83-90
6. Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia 2012, p. 26 Conocíamos anteriormente alguna de las referencias, que nos había facilitado Josep Vicent Lerma. Por ejemplo, durante el sitio de Balaguer (26-6-1280) en el que el rey ordena a los sarracenos neófitos del Reino, al norte del Xúquer, que acudan a trabajar en las obras del Real en el número que requiera Vives b. Vives, judío supervisor de las mismas (A.C.A. CR reg 48, fol 67r). Ya en Valencia (20-10-1280) Pere I, rey de Valencia, ordena a Pere de Libià que entregue a Vives, hijo de Yosef b. Vives, los 8.000 sueldos que ha de recibir de los judíos de Valencia para que sean invertidos en la construcción del Real. El profesor Serra hace referencia a que las obras en esta época se deben a la estancia de su esposa Constanza de Sicilia (Arciniega y Serra, op. cit. (2006), p. 83).
7. Cruilles, op. cit (1876), t. II, p. 222.
8. Gómez-Ferrer, op. cit. (2012), p. 28. En 1302 se envía al cantero Guillermo Vendrell a hacerse cargo de las obras del palacio. Entre 1307 y 1309 hay importantes compras de material de obra y se constatan numerosos envíos de madera por el río. Las referencias explícitas son escasas, como la cubrición de la escalera que subía de la Sala del Consejo al piso superior (1303), los tejados de la botellería, obras en los baños y reparaciones en los pórticos del Real (1315) y la colocación de vidrieras en la capilla (1317)
9. Gómez-Ferrer, op. cit. (2012), pp. 35-36. En 1341 se hace una nueva habitación sobre la cámara real, abierta a oeste y suroeste, que sólo puede estar en el *Real Vell*. En 1342 llegan envíos de columnas, primero seis de dos metros de altura, once columnas gallonadas de metro y medio, seguramente para una galería, y cuatro columnas más de la misma altura para las ventanas de la nueva habitación. La portada de mármol de la capilla se ejecutó en 1347.
10. Se remite al libro citado anteriormente, de reciente aparición.

la fisonomía del conjunto. Sin embargo, esto no es suficiente para comprender la génesis primitiva del edificio, y es ahí donde encuadramos nuestra aportación.

La génesis del Real en cuatro etapas

Al analizar los viejos planos del Palacio del Real advertimos que no se trataba de un proyecto unitario. Para empezar, aparecen dos edificios independientes de tamaño muy diferente. El mayor de ellos, organizado alrededor de dos patios, aparece denominado en la documentación del siglo XV como *Real Nou*, es decir, nuevo. A su izquierda vemos un edificio aislado mucho más pequeño, que se llamó *Real Vell*[11].

En las excavaciones llevadas a cabo en los años 80 en la zona del *Real Vell* se encontraron restos de una sobria almunia de época almohade y los cimientos de la edificación medieval. La historiografía reciente viene asumiendo que aquí estaba la primitiva propiedad de los reyes musulmanes, algo que resulta coherente con la denominación histórica del edificio, aunque también se plantea el por qué de la autonomía respecto al cuerpo principal. En algún momento posterior se arrasó para construir el palacio cristiano, que perduró hasta el siglo XIX. Una moneda de un dinero acuñada en Valencia en 1271, hallada en la plataforma de explanación, establece un claro límite *post quem*, quedando más abierta la cronología final que incluso se ha llevado a principios del siglo XV, relacionándola con una actuación documentada de Alfonso el Magnánimo[12].

El edificio, flanqueado por torres, presenta algunos paralelos planimétricos con el castillo normando de Trani, en la Apulia, reformado por Federico II y usado por su hijo Manfredo como residencia habitual[13]. En otra ocasión lanzamos la hipótesis de que se hubiera levantado de nueva planta como residencia para la emperatriz de Grecia Constanza Hohenstaufen, hija de Federico II y viuda de Juan III Ducas Vatatzes, que era tía de la reina Constanza y vivió con los monarcas en Valencia desde la década de 1270 ó 1280 hasta su

11. Esta es la denominación que utiliza Mercedes Gómez-Ferrer, aunque algún otro autor invierte los nombres. Aparentemente éstos podrían tener relación con la cronología del edificio, pero pueden ser equívocos. De hecho, aparecen en relación a una rehabilitación que Alfonso el Magnánimo pretende hacer del llamado *Real Vell*, que en ese caso sería viejo en relación al otro edificio ya renovado con anterioridad. (Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes y Bérchez Gómez, Joaquín: «El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas», *Reales Sitios*, (2003) nº 158, pp. 32-47

12. Algarra et al., op. cit. (2006), p. 41. Sobre esta parte del edificio actuó Alfonso el Magnánimo en la década de 1420, dato que quizá se pueda haber aplicado como referente para fechar el estrato. Sin embargo, la documentación estudiada por la profesora Gómez-Ferrer pone de manifiesto que en ese momento probablemente se estaba remodelando una preexistencia.

13. La fachada con torres no emergentes y tres ventanas en el frente, el acceso lateral, las proporciones rectangulares del patio, de doble tamaño que en el Real, y la presencia de una sala con arcos diafragma en el lado norte, aquí usada como capilla, parecen evocar el edificio italiano, que puede analizarse en: Mola, Stefania; *Itinerario federiciano un Puglia*, Adda editore, Bari 1994, pp. 148-153.

muerte en 1307[14]. Ahora, tras estudiar el problema en conjunto, matizaríamos esta teoría considerando que el *Real Vell* fue reconstruido para uso de los monarcas, dejando el viejo palacio de Jaime I (de tamaño menor) para la emperatriz. La presencia de tan ilustre huésped justificaría la singular coexistencia de dos palacios independientes de similar importancia en este momento. Por otra parte la reina Constanza, esposa de Pedro III e hija de Manfredo, se había criado en el castillo de Trani, lo que explicaría las analogías con la residencia italiana.

Vayamos ahora al *Real Nou*. En su planta observamos que la mayor parte del conjunto se dispone alrededor de un gran patio de planta cuadrada, de unos 25 x 25 metros. Al Oeste existe un patio menor, denominado Patio de la Reina por agrupar las alcobas y dependencias privadas de la soberana. Por su forma y posición se advierte que es un cuerpo añadido sobre el anterior, algo que se ha corroborado al excavar la fachada del palacio por la variación en la fábrica de los muros. El núcleo principal parece más homogéneo, aunque observamos que el ala Este presenta una doble crujía flanqueada por dos grandes cubos correspondientes a torres, que se advierten como añadidos. La extraña articulación de estas torres con las alas Norte y Sur del patio hace pensar en otra etapa independiente, aunque después veremos que hay razones para considerar que debieron levantarse a la vez.

Tendríamos por tanto tres o cuatro fases importantes en la construcción del *Real Nou*. En la primera se habría levantado el pabellón de doble crujía como edificio aislado, al que se suplementaron posteriormente las dos grandes torres. En la misma fase o en otra diferente se habrían construido las otras tres alas que flanquean el patio principal y, por último, se habría añadido el Palacio de la Reina al Oeste.

Imagen 1: Planta esquemática del Real en el siglo XVI, redibujada de con indicación de las etapas constructivas más evidentes

Del Real de Jaime I a la Almudaina de Palma

Ya hemos comentado que la primera residencia del monarca debió ser el pabellón de época almohade, situado en la zona del *Real Vell*. Con el traslado de la Corte, Jaime I habría levantado de nueva planta otro edificio a mediados del XIII[15]. La estructura primitiva del Real se limitaría a la doble crujía situada entre las dos torres principales. Orientada al Este y abierta al jardín estaba la que se llamó *Casa dels Marbres*, convertida en el siglo XV en sede de

14. Lanzamos esta hipótesis en: Zaragozá Catalán, Arturo e Iborra Bernad, Federico: «Una aproximación a arquitecturas desaparecidas: el palacio episcopal, el palacio de En Bou y la capilla del Real Viejo de Valencia», en Zaragozá, A. (ed.) *Jaime I (1208-2008) Arquitectura Año Cero*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Castellón del 13/11/2008 al 11/01/2009), Castellón 2008, pp. 134-156.
15. El edificio se situó a eje de una alberca preexistente e incorporaba en su interior una fuente más antigua, como nos ha expuesto J. V. Lerma. Es posible que existiera alguna estructura aquí, aunque la excavación arqueológica no ha llegado a documentarlo

la Audiencia y Archivo del Reino. Las excavaciones de los años 80 sacaron a la luz los restos de un pórtico de estilo andalusí con columnas reutilizadas, algunas con basas de época califal. Otras basas, de factura cristiana, remitirían a modelos de los siglos XII y XIII[16]. El pórtico tenía cinco arcos de diferente anchura y estaba flanqueado por dos pequeños cubos macizos, precedidos a su vez por dos arcos que enmarcaban el acceso a las alhanías y morían en el pórtico de fachada, recordando alguna zona del Palacio de la Aljafería en Zaragoza. La excavación no localizó fases destructivas que permitieran una datación exacta, pero los muros ejecutados en sillería apuntaban a una cronología cristiana. No obstante, la métrica de los ambientes parece responder al codo *raššāsí* de 55,7 cm[17].

Se encontraron restos de yeserías tardías, similares a las realizadas del siglo XIV en la fachada de la tribuna de la sinagoga de Córdoba o en el castillo de Medina de Pomar (Burgos)[18], por lo que se quiso vincular este espacio de aire andalusí con la reconstrucción del Real en tiempos de Pedro el Ceremonioso, coetánea a la fábrica del nuevo palacio en los Reales Alcázares de Sevilla por parte de su homónimo adversario castellano. Sin embargo, tratándose simplemente de un fragmento de revestimiento, no debería descartar que la fábrica de la *Casa dels Marbres* fuera anterior[19].

Debemos pensar además que el primitivo pabellón del Real no era un edificio pequeño. Sus dimensiones en planta eran de 13 x 28 m, prácticamente las mismas que encontramos en la residencia de la Aljafería de Zaragoza, si tomamos únicamente pórtico y salón con las alcobas que los flanquean. Algo mayor era el núcleo románico del Palacio Real Mayor de Barcelona (unos 17 x 32 m) pero su distribución no debía ser mucho más compleja[20].

La restitución de un hipotético pabellón de tradición andalusí es simple, ayudándonos de la planta arqueológica y la sección levantada por Manuel Cavallero. Pórtico y salón principal tendrían una altura de vez y media su anchura, mientras que las alcobas serían más

16. Se trata de basas lisas labradas, que responden a tipologías de finales del XII y principios del XIII, como las presentes en San Vicente de Ávila, la cripta de Santiago de Compostela o la Catedral de Burgos, según Barceló, Carmen; Cressier, Patrice y Lerma, Josep Vicent: «Bases et chapiteaux califaux inédits de Valence», *Cuadernos de Mad nat al-Zahrā*, vol. II, (1988-90), pp. 29-54.
17. Esta es la dimensión del codo *raššāsí* propuesta por Vallvé Bermejo, Joaquín: «Notas de metrología hispano-árabe. El codo en la España musulmana», *Al-Andalus* (1976) XLI, 2, p. 344. La planta tiene 50x23 codos. La primera crujía, incluyendo el pórtico, es de 8 codos, y la segunda de 12. Los muros son de 1,5 codos y los dos cubos que flanquean el pórtico tienen 9,5 y 10,5 codos.
18. Algarra et al., op. cit. (2006), p. 44
19. Las columnas de mármol aparecieron rotas, algo que contrasta con el concienzudo expolio llevado a cabo durante el derribo decimonónico, o su reutilización. Los castellanos se llevaron alhajas, cuadros y muebles, columnas y hasta una portada de mármol que decoraba la entrada de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles y que –parece ser– se colocó en el Alcázar de Sevilla (Cruilles, op. cit (1876), t. II, p. 223)
20. El cuerpo más antiguo, que se ha datado como del siglo XII, parece ser que presentaba dos crujías paralelas de ocho metros de luz, una de dos plantas y la otra de doble altura. (Beltrán de Heredia Bercero, Julia. «De la ciudad tardoantigua a la ciudad medieval: Barcelona en el siglo XII», en Castiñeiras, M.; Camps, J. (ed.) *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180)*, MNAC, Barcelona 2008, pp. 39-45)

bajas, probablemente con estancias para el verano en el piso alto, a modo de torrecillas[21]. La transformación de esta tipología en palacio cristiano sería muy sencilla. Bastaría con superponer un piso, quizá dividiendo el elevado salón principal con la ayuda de un forjado y cubriendo el paso exterior mediante una galería sobre el pórtico inferior[22].

Si hacemos todo esto obtendremos una imagen similar a la del Palacio de Galiana en Toledo. Según la tradición, este edificio habría sido la lujosa almunia del rey taifa al-Ma'mūn ben Di-l-Nun (1043-1075). Padeció mucho con las incursiones de los almorávides y los almohades en el siglo XII, por lo que Gómez Moreno consideraba que habría sido reconstruido en el siglo XIII, siendo las escasas yeserías conservadas de un XIV muy avanzado[23].

En planta, la residencia toledana presenta tres crujías transversales paralelas, que constituyen realmente un pórtico y dos salones consecutivos. Este esquema se puede relacionar con el palacio de Alfonso X en Sevilla, apareciendo también en el Dār al-Mulk de Madīnat al-Zahrā. En Toledo, las tres crujías se encuentran flanqueadas por alcobas cerradas, que disponían de un segundo piso, conformando unas torrecillas laterales unidas por galerías en fachada[24]. Sus dimensiones responden al patrón del codo *ma'mūní*, de 47 cm[25]. La anchura total, incluyendo las torres, es de unos 23,5 metros, correspondientes a 50 codos, y su profundidad de 15 metros, que serían 30 codos. Es significativo que la longitud de las dos primeras crujías, incluyendo muros, sea de 23 codos al igual que el Real. Lo cierto es que la dimensión varía entre los dos edificios, porque en uno se ha empleado el patrón del codo *ma'mūní* y en el otro el codo *raššāsí*.

En ambos casos, sin embargo, coincide la anchura de las dos torres de fachada, lo que hace pensar en una posible relación entre ambos o en un modelo común[26]. Debe notarse que las dos torres tienen distinta anchura, algo que sería perfectamente evitable en una obra de nueva planta. Los palacios califales de Madīnat al-Zahrā, presentan plantas regulares, pero

21. Encontramos evidencias de esta tipología en una pileta de abluciones islámica hallada en Alhama, fechada en el siglo XII o XIII (Navarro Palazón, Julio y Jiménez Castillo, Pedro, «Maquetas arquitectónicas en cerámica y su relación con la arquitectura andalusí», en Navarro Palazón, J. (Ed.), *Casas y palacios de Al-Andalus*, Lunwerg Editores, Madrid-Barcelona 1995, pp. 287 et ss)
22. Estamos hablando de tipologías porque el edificio del Real era claramente de factura cristiana, aunque la actuación podría haberse llevado a cabo previamente en un palacio andalusí. Tendría bastante lógica incluso pensar que se está reproduciendo a escala 1:1 el palacio del monarca en el Alcázar.
23. Martínez Caviro, Balbina, *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Vocal Artes Gráficas, Madrid 1980, p. 25-26. En la decoración de yeserías aparecen los escudos de armas de Guzmán y de Silva, que corresponderían al enlace de Alvar Pérez de Guzmán, sexto señor de Orgaz y señor de Santa Olalla, Burujón y Escalonilla, con Beatriz de Silva, casados en 1397.
24. De estas últimas se conservaba únicamente hasta la altura del alféizar, con restos de decoración de interiores. Los arcos y las almenas que vemos en las fotografías son un invento del arquitecto que lo restauró a mediados del siglo XX.
25. Vallvé, op. cit (1976)
26. Las dimensiones, medidas sobre los planos, serían de aproximadamente 5,3 y 6,1 m, respectivamente. Siendo prudentes ante la imprecisión de la base empleada, parece que en ambos casos respondan al módulo codo *raššāsí* de 55,77 cm (9,5x0,5577=5,29 m y 11x0,5577=6,13 m) más que al codo *ma'mūní*, de 47 cm (11x0,47=5,15 m; 11,5x.47=5,40 m; 13x0,47=6,11m)

encontramos la referida asimetría en algunos palacios andalusíes posteriores, como la Aljafería (s. XI), el Alcázar Menor de Murcia (s. XIII) o la Alhambra (s. XV) pudiendo responder a costumbres protocolarias de origen oriental[27].

La principal característica del Palacio de Galiana es que presenta un esquema de triple crujía, que enlaza con determinados modelos de almunias andalusíes, como Al-Munyat al-Rummaniyya en Córdoba o, sobre todo, Al-Buhayra en Sevilla. Respecto al caso valenciano, muy bien pudo existir una tercera crujía demolida al ampliar el palacio, cuyos restos estarían en la zona no excavada del patio[28]. También encajaría mejor una tercera crujía con la escalera fosilizada entre el pabellón y la torre meridional, que podría llegar al piso principal sin el extraño desvío que observamos al contrastar la planimetría de Manuel Cavallero.

Hasta ahora sólo hemos podido comprobar la semejanza entre dos estructuras con una misma tipología. Pero no tenemos ninguna evidencia de que el Real tuviera un segundo piso como el Palacio de Galiana, ni podemos establecer una cronología fiable para ninguna de las dos obras. Sin embargo, siguiendo el modelo de doble crujía del Real se conserva todavía un pequeño edificio en la localidad valenciana de Poliñá del Júcar. Conocido actualmente como «La Granja» y usado como casa de labranza, fue probablemente la residencia señorial del poblado de Sinyent, dependiente de la Corona, que desapareció hace siglos.

La construcción, que podría ser de finales del XIII o de principios del XIV, presenta en su parte posterior el esquema del pórtico flanqueado por torres, mientras que por el frente muestra una fachada mucho más maciza, con tres pequeñas ventanas. La cubierta no es la original, pero sí se conservan los canes del forjado y restos de una terraza con un antepecho cuajado de aspilleras, algunas de ellas abiertas sobre el piso superior del propio pórtico, que seguramente se resolvería con un tejado inclinado[29]. A partir de la planimetría decimonónica del Real y del modelo de la casa señorial de Sinyent hemos restituido una imagen del edificio valenciano muy en la línea del Palacio de Galiana[30]. Debe advertirse que la almunia toledana perteneció a Alfonso X, casado en 1240 con Violante, hija de Jaime I de Aragón, por lo que confirmar la datación de la obra sería de gran importancia para comprenderla.

---

27. En la Aljafería no hay torres, pero se advierte una mayor dimensión de las habitaciones occidentales, al menos en el pórtico norte, que es el mejor conservado. En el Patio de Comares de la Alhambra vemos también cómo el pabellón meridional se compone de pórticos flanqueados por pequeños vanos macizos, siendo el lado izquierdo mayor al colocarse allí la escalera. En Murcia encontramos dos torres con usos distintos, siendo las del lado de Poniente algo más anchas. Respecto al origen oriental, hemos encontrado una configuración similar en el patio mayor de la llamada Casa del Tesoro de Persépolis, que en algunos aspectos recuerda al ejemplo murciano.
28. Hay que añadir que en el pórtico aparecen más columnas de las imprescindibles, como las que acotan los pequeños espacios precediendo a las alhanías, cuya posición además está mal replanteada y no es completamente simétrica. Muy probablemente se pudieron añadir si hubo un segundo pórtico y se demolió.
29. Sobre este edificio hemos hablado en: Zaragozá e Iborra, op. cit. (2008) p. 141
30. Debe advertirse que, aunque en nuestra reconstrucción los cubos del pórtico funcionan como torres, en la planimetría éstos se cortan en la planta entresuelo. Probablemente se demolieron las torrecillas al ampliar la fachada del Real y extender la galería. Más raro resulta la desaparición de los muros en el entresuelo, donde no estorbaban, si bien podrían haberse desmontado para reutilizar los sillares.

El otro edificio que con toda seguridad sí podemos emparentar con el Real de Valencia es el palacio de la Almudaina en Palma de Mallorca. La Almudaina era ya la residencia de los *walíes* durante época de dominación musulmana y debemos considerar que se aprovecharían muchas de sus estructuras, aunque las transformaciones posteriores han mantenido la imagen bajomedieval fruto de las operaciones llevadas a cabo por los reyes cristianos. Jaime II, rey de Mallorca entre 1276 y 1311, que se había criado en Valencia, emprendió importantes transformaciones para convertir el edificio en una residencia de verano de los reyes de Mallorca, que tenían su corte en Perpignan. Hay documentadas obras en 1309, llevadas a cabo por el maestro Pere Salvá, el mismo que había dirigido la construcción del castillo de Bellver.

La planta de la Almudaina se estructura a partir de dos patios, uno principal de uso ceremonial y otro menor, alrededor del cual se encuentran los apartamentos privados de la reina. Es el mismo esquema que se adopta en el Real de Valencia, pero la disposición de los diferentes elementos es más anárquica en Palma. El acceso se realiza desde el frente sur, a través de dos puertas gemelas ubicadas entre las torres del recinto amurallado.

En el gran patio, de unos 30 x 50 metros, encontramos a Poniente una gran sala cubierta con arcos diafragma. A norte aparece la capilla, girada en paralelo al patio y con acceso desde su lateral, para orientar su cabecera a Levante y segregar el área correspondiente al patio de la reina, con varias estancias alrededor, en el extremo norte del complejo.

Al oeste del palacio de la reina y de la capilla se encuentra el palacio del monarca, conformando un pabellón independiente flanqueado por cuatro torres con galerías exteriores abiertas a modo de mirador, con buenas vistas de la ciudad y los dominios insulares. Las torres son tratadas como elementos ornamentales. Las de la parte anterior son macizas, ocupándose por escaleras de caracol en las posteriores, de forma similar a como ocurre también en el palacio de Alfonso X en el Alcázar de Sevilla. Al igual que en la residencia castellana encontramos una triple crujía, organizada con un pórtico exterior, tras el que se duplica el esquema de antesala y estancia real. Esta duplicidad podría responder a la separación de habitaciones para el rey y la reina, antes de que se construyera un palacio independiente para la soberana.

Las similitudes entre la fachada del pabellón de la Almudaina y el Real de Valencia son notables, aunque el palacio mallorquín es mucho más esbelto. Coincide la asimetría en la anchura de las torres, que probablemente se basaron en un plano del Real medido en palmos valencianos (22,65 cm) y se trasladaron a palmos mallorquines (19,55 cm). El cuerpo central es algo más largo que en el Real, pasando de 125 a 150 palmos, probablemente para alcanzar la longitud del palacio de Barcelona.

Es interesante observar que en la fachada recayente al patio del Real se conservaban hasta el siglo XIX, entre las dos grandes torres de esquina, dos torrecillas menores muy mutiladas. Proporcionándolas como las de la Almudaina crecerían ligeramente, alcanzando la cota de los torreones mayores levantados en el Real en época posterior. La fachada así compuesta nos recuerda también de alguna manera a la del desaparecido palacio de San Martín en Se-

govia[31], aunque la presencia del entresuelo remite al enigmático pabellón sur del Patio de Comares en la Alhambra[32].

El palacio de la Almudaina, por tanto, estaría respondiendo al mismo modelo desarrollado en el Real de Valencia, reinterpretado y mejorado en su adaptación al programa. En nuestra opinión el pabellón mallorquín sería anterior a las obras documentadas de 1309, levantado probablemente en los primeros años del reinado de Jaime II.

El Real de Jaime II y el Palacio de los Reyes de Mallorca en Perpignan

Al hablar brevemente del *Real Vell* hemos comentado que probablemente hacia 1280 Pedro III habría levantado un nuevo palacio siguiendo el modelo italiano del castillo de Trani, aunque a escala mucho más reducida. El palacio de Jaime I en el *Real Nou* se habría mantenido en uso como residencia de Constanza Hohenstaufen, emperatriz de Grecia. Tras su muerte, en 1307, la propiedad habría revertido a la Corona y Jaime II acometería la ampliación del edificio.

Jaime II (1291-1327) era el segundo hijo de Pedro III. Heredó de su padre el trono de Sicilia en 1285 y, a la muerte de su hermano Alfonso, se convertiría también en rey de Aragón en 1291. Si a esto añadimos su breve dominio sobre el reino de Murcia, entre 1296 y 1304, tendremos todos los elementos necesarios para comprender la actuación llevada a cabo a principios del siglo XIV.

No pueden separarse la política expansionista de Jaime II con toda la propaganda iconográfica desplegada para vincular su imagen con la del emperador Federico II. Al fin y al cabo, tras la derrota de los Hohenstaufen, Jaime y sus hermanos eran, por parte de madre, los únicos descendientes del extinto linaje que había llegado a dominar toda Italia y el Sacro Imperio. No debe extrañarnos, por tanto, que en sus sellos aparezca representado con el orbe y el cetro imperial, como su bisabuelo, y que los baldaquinos sobre los sepulcros de Santes Creus emulen las tumbas reales de la Catedral de Palermo. Es fácil comprender que la nueva actuación acometida a principios del XIV sobre el Real de Valencia seguirá modelos italianos.

---

31. Sobre este edificio poco conocido puede verse: Merino de Cáceres, José Miguel: «El Palacio Real de San Martín de Segovia, llamado de Enrique IV y de la Reina Doña Juana», *Estudios segovianos. Boletín de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce*, (2008), nº 108, pp. 485-518
32. El pabellón quedó mutilado por la construcción del Palacio de Carlos V. Recientemente se ha planteado que en él pudiera haber existido una puerta (Ruiz Souza, Juan Carlos, «El palacio de Comares de la Alhambra de Granada: tipologías y funciones. Nuevas propuestas de estudio», *Cuadernos de la Alhambra* nº 40 (2004) pp. 77-102) En el Real debió existir en algún momento un paso desde el jardín hasta el patio principal, como nos ha sugerido J. V. Lerma.

Por las mismas fechas en Perpignan levantaba un palacio muy similar el rey de Mallorca, también llamado Jaime II, que era hermano de Pedro III y tío del anterior y que había heredado de Jaime I los territorios insulares y transpirenaicos de la Corona de Aragón. A pesar del parentesco, las relaciones entre ambas dinastías fueron tensas y culminarán con la anexión a la Corona de Aragón en 1349. Estas circunstancias nos hacen pensar que las similitudes entre el Real y la residencia de Perpignan no son casuales, de la misma manera que ocurría con la Almudaina.

El palacio de Perpignan presenta una planta prácticamente cuadrada. En el interior del recinto fortificado se disponen cuatro alas construidas en torno a un patio, presidido por una galería y dos escaleras exteriores simétricas, de influencia italiana[33], que conducen a los aposentos privados del rey y de la reina, en el ala oriental. Estos se organizan como palacios independientes que flanquean una capilla a dos niveles –solución inspirada en la *Sainte Chapelle* del palacio real de París– que se consagró en 1309. El acceso se realiza desde el lado de Poniente, circulando a través de un pórtico con tres arcos que se abre al patio y una galería superior que da luz a una habitación de paso entre las dos alas laterales. Ésta correspondía a la llamada Sala Blanca[34], con una *loggia* para uso ceremonial y se encuentra flanqueada por estancias cerradas, una de las cuales se sabe que fue usada como *tinellum* o comedor del rey, mientras que la otra, la *cambra primitiva del rey*, le servía como habitación en 1285[35]. El esquema recuerda al núcleo más antiguo del Palacio Arzobispal de Barcelona, comenzado por Arnau de Gurb hacia 1270[36]. También el Palacio Arzobispal de Valencia, seguramente coetáneo, parece haber sido así en origen.[37]

La configuración de las alas norte y sur en Perpignan es similar a la de Valencia, aunque con los programas cambiados. Al sur tenemos la Sala de Mallorca, la gran sala de banquetes cubierta con arcos diafragma que, como en el Real, presenta mayor tamaño que el resto de crujías, dejando descentrada la antigua galería ceremonial. Se diferencia principalmente por situarse en la planta noble, sobre una sala hipóstila del mismo tamaño, costumbre francesa

33. El modelo fue el empleado por Federico II en la remodelación de algunas fortalezas normandas en la Apulia, como Trani, Bari o Gioia del Colle.
34. Las referencias a los nombres originales de las estancias proceden de: Kerscher, Gottfried, «Herrschaftsform und Raumordnung» en Freigang, Christian (ed.), *La arquitectura gótica en España*, Vervuert Iberoamericana, Frankfurt-Madrid 1999, pp. 251-272
35. Hay que señalar que, como en Valencia, la estancia situada a la derecha del pórtico es más ancha que la ubicada al lado izquierdo. Sin embargo, en este caso la diferencia parece justificada por incorporar en el ala sur un salón de mayor anchura y mantenerse el acceso principal centrado.
36. Este palacio, dentro del contexto gótico catalán, ha sido estudiado recientemente en Riu-Barrera, Eduard (ed.), *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura (vol. III) Dels palaus a les masies*, Enciclopedia Catalana, Barcelona, 2003. Se suele señalar genéricamente su comienzo en tiempos del obispo Arnau de Gurb (1252-1284) aunque la fecha concreta la publicó Lampérez y Romea, Vicente: *Arquitectura Civil Española de los siglos I al XVIII*, Saturnino Calleja, Madrid 1922, tomo I, p. 534
37. En 1266 se estaban realizando compras de terrenos y en 1279 debía estar terminado, porque aparece documentada la capilla. Del edificio se conserva, muy transformado, el núcleo medieval flanqueado por torres. En origen debió ser de una sola crujía, como delatan algunos arcos de planta baja, aunque después se retrasó para sacar una galería corrida en fachada. Véase Zaragozá e Iborra, op. cit. (2008) pp. 136 et ss.

que encontramos en el palacio real de París, levantado a principios del siglo XIII por Felipe Augusto.

En el ala norte aparecían cuatro dependencias bien definidas. Según Kerscher, de este a oeste, éstas serían la habitación privada del rey (*camera regis* o *secreta*), una antecámara (*camera paramentitre* o *antecamera*), el salón del trono denominado *Sala dels Timbres* y un comedor privado de gran tamaño[38]. Servía a esta parte una de las dos escaleras, con un doble acceso al salón del trono y a los apartamentos privados, solución que probablemente existió también en Valencia y que estaría influenciada por el castillo de Gioia del Colle. La escalera simétrica daría acceso a la Sala de Mallorca y al palacio de la reina. Una particularidad del Salón del Trono de Perpignan es aprovechar una torre como espacio exclusivo y acotado donde se colocaría el monarca. Es probable que en Valencia se acabara adoptando en algún momento una solución similar, aprovechando una segunda torre que se levantó para flanquear la puerta[39].

Respecto a los detalles arquitectónicos y decorativos, el palacio de los Reyes de Mallorca es uno de los ejemplos mejor conservados de arquitectura de principios del siglo XIV, que nos ofrece valiosas pistas a la hora de imaginar cómo pudiera haber sido el Real de Valencia. Las grandes bíforas de mármol local, conformadas por dovelas de extradós irregular, presentan jambas y soporte central que recuerdan a modelos federicianos, como Castel del Monte.[40] En los planos decimonónicos del Real de Valencia se adivina todavía algún hueco del ala Este que, por su forma y dimensiones, posiblemente estuviera resuelto de la misma manera. En las excavaciones arqueológicas de los años 80 apareció un capitel de arenisca con palmetas, fechable quizá en la primera década del siglo XIV, que podría pertenecer a una de estas ventanas[41].

38. En nuestra opinión habría que considerar la posibilidad de que, al menos en un primer momento, ambas estancias estuvieran cambiadas. Tanto en el resto del palacio como en Palma, la estancia destinada a dormitorio tiene unas dimensiones perfectamente cuadradas, mientras que la antecámara es oblonga. La presencia además de una única puerta de comunicación entre la habitación cuadrada y la *Sala dels Timbres* parece incidir en esto. Hay que destacar, como ha hecho Kerscher, la importancia del esquema distributivo desarrollado por los Reyes de Mallorca y su probable influencia en el ala del Consistorio del Palacio de los Papas de Avignon.

39. La solución de la quinta torre flanqueando una puerta desplazada la encontramos en el castillo aragonés de Sádaba, por ejemplo. En el caso del Real esta operación debió realizarse ya en el siglo XIV, cuando la construcción del palacio de la Reina había aumentado la longitud del paramento a defender.

40. Hay que señalar que esta composición aparece principalmente en las columnas de arranque de las bóvedas. Las ventanas y portadas suelen ser más simples, incorporando a veces columnas adosadas a las jambas. Respecto a la forma de los arcos, los arquitectos federicianos conocen y utilizan los arcos apuntados, ya generalizados en la Sicilia normanda, aunque en muchas ocasiones se emplean arcos de medio punto dentro de una tendencia de emulación de la Antigüedad romana, como en el caso de Foggia.

41. Algarra et al., op. cit. (2006), p. 43. El capitel decorado con palmetas, por su forma, es similar a los usados en la Sala Capitular y en los arcos más nuevos del claustro de Poblet, ampliado en 1302. Lo más interesante es que está preparado para un pilar octogonal con dos columnillas adosadas, algo extraño en una arcada convencional, pero completamente en la línea de los soportes compuestos de las ventanas de Perpignan, de origen federiciano. El curioso diseño del capitel con las palmetas repetitivas recuerda a modelos de yeserías orientales.

Intencionadamente hemos comparado parcialmente el palacio de Perpignan con el Real de Valencia. Aparte de la preexistencia del ala oriental, los programas definidos a norte y sur del patio son similares. La similitud aumentaría si consideramos que seguramente el ala occidental del Real presentaba una galería ceremonial abierta al patio, como ocurre en Perpignan y también en la Almudaina, o en el Palacio Episcopal de Tortosa, ya posterior.

La relación del palacio valenciano con la residencia de Jaime II de Mallorca es evidente pero ¿de quién partió la idea? Las obras del Real de Valencia se acometieron entre 1307 y 1309, comenzándose a la vez o con cierta posterioridad con respecto a las de Perpignan. Jaime II de Aragón había sido antes rey de Sicilia, por lo que conocía de primera mano la arquitectura italiana. Además, el palacio de Perpignan presenta un modelo mucho más elaborado que el de Valencia, con influencias francesas y con la innovadora solución de los dos pequeños palacios privados. Todo ello nos lleva a pensar que el proyecto del Real de Valencia existiera ya antes de 1307, pero que se esperó a la muerte de la anciana emperatriz Constanza para comenzarlo. Avalaría esta hipótesis el hecho de que el almirante Roger de Lauria (1245-1305) levantara poco antes de su muerte en Cocentaina un majestuoso palacio fortificado de tipo italiano que podría entenderse como una idealización del esquema de renovación del Real. Las dimensiones del patio, la localización del gran salón –actualmente perdido– en la crujía del fondo, de mayor anchura, y la posición lateral de la puerta de acceso son sospechosamente similares a lo visto en el Real. Por otra parte, la torpe adición de un patio y palacio de la Reina, así como una capilla superior en la residencia de Valencia[42], indican que en la práctica lo que hubo fue una influencia cruzada.

Existe, sin embargo, una particularidad del Real que no se explicaría desde los planteamientos italianos. Se trata de las dos enormes torres del ala oriental. No se trata de pequeñas torres defensivas, como en Perpignan. Presentan la misma dimensión de la Torre del Homenaje de Cocentaina, aunque al duplicarse y flanquear el primitivo pabellón de Jaime I alcanzan un protagonismo singular. A nivel arqueológico, podemos señalar sólo una fecha *post quem* por el hallazgo de una moneda de 1258 en un pequeño basurero con cerámica en la zona donde se construiría una de las grandes torres[43].

La torre meridional, conocida posteriormente como *Torre de los Ángeles*, albergaba en su planta noble la habitación del rey, de unos 10 x 10 metros en planta, y una altura equivalente. En la reconstrucción del siglo XIV se cubrió con una bóveda estrellada, pero inicialmente pudo estar resuelta con una estructura de madera. La otra torre, en los planos del siglo XIX, aparece desmochada y transformada en una gran chimenea, aunque Wijngaerden la repre-

42. En 1309 se fundó la capellanía, mientras que en 1317 se realizaron las vidrieras. Gómez-Ferrer, op. cit. (2012), p. 29
43. Algarra et al., op. cit. (2006), p. 41.

sentó todavía entera en su vista de Valencia de 1563[44]. Tendría su lógica considerar que esta segunda torre, más delgada, hubiera sido prevista para uso de la reina.

La habitación del monarca quedaba así concebida como una gran *qubba* andalusí. Su tamaño, nada despreciable, coincide con el Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla y del recientemente excavado palacio de Alfonso XI en Tordesillas. Algo mayor es la Torre de Comares en la Alhambra, aunque no llega a los 11,5 metros de lado. Antonio Almagro ya estudió la influencia de la *qubba* en los palacios castellanos, y en ámbito valenciano pudo ocurrir algo similar[45]. Posiblemente existió una *qubba* en el Alcázar, usado por Jaime I hasta 1255[46]. La antigua Sala Capitular de la Catedral de Valencia, comenzada después de 1260, está pensada como una *qubba* abovedada en piedra. Por otra parte, Jaime II incorporó en 1316 un salón cúbico con cubierta ochavada en el palacio real de la Zuda, en Lérida, mientras que en el siglo XV Alfonso el Magnánimo levantaría con la misma tipología la *Sala dei Baroni* del Castelnuovo, en Nápoles[47]. Resultaría lógico, por tanto, la incorporación de la *qubba* como salón regio al ampliar el Real.

El traslado de la *qubba* a la planta noble parece una aportación cristiana, aunque la idea del pabellón andalusí flanqueada por grandes cubos podría haberse originado en Murcia, concretamente en el Alcázar Menor o *Qaşr al-Şagīr*. El palacio de *Qaşr al-Şagīr*, conocido por los cristianos como «Alcacer Ceguir» se encontraba en el interior del arrabal de la Arrixaca (*al-Rišaqa*) a escasos metros de la muralla norte de la *madīna*. Su nombre árabe significa «palacio menor» y posiblemente se tratara de una residencia de verano, como el Generalife de Granada, la Aljafería de Zaragoza o el Real de Valencia. Ha llegado hasta nuestros días al transformarse en convento de monjas, conservándose gran parte de los muros originales[48].

Según Julio Navarro Palazón, el palacio actualmente conservado debió ser construido durante el gobierno del caudillo antialmohade Ibn Hūd al-Mutawakkil (1228-1238), más concretamente durante los primeros años de la década de los treinta, coincidiendo con el momento de mayor protagonismo de Murcia durante el siglo XIII.

---

44. La chimenea puso construirse en la década de 1560, apareciendo acotada en un plano del siglo XVI que el profesor Arciniega ha relacionado con las intervenciones llevadas a cabo en esta época. (Arciniega García, Luis: «Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias», *Ars Longa* (2005-2006) nº 14-15 pp. 129-164
45. Almagro Gorbea, Antonio, *Palacios medievales hispanos* (discurso de ingreso), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2008
46. Las crónicas relatan que «en las casas del Rey Lobo» se celebraron las primeras Cortes. Quizá podría tener relación con los restos de una torre del siglo XII, con muros de gran espesor, que apareció en el ángulo SE del área excavada de la Almoina (Véase: Pascual Pacheco, Pepa y Vioque Hellín, José: *El Alcázar islámico de Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2010)
47. Serra Desfilis, Amadeo, «'È cosa catalana': La Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo», *Annali di architettura*, (2000) nº 12, pp. 7-16
48. Los datos sobre este edificio están extraídos de Navarro Palazón, Julio, «Un palacio protonazarí en la Murcia del siglo XIII: *al-Qaşr al-Şagīr*», en Navarro, op. cit. (1995), pp. 177-205.

Tras la capitulación de Alcaraz (1243) el Alcázar Mayor fue ocupado por una guarnición cristiana, por lo que resulta probable que durante el protectorado castellano (1243-1264) el «palacio menor» fuese todavía la residencia de los reyezuelos musulmanes. En 1272, tras diversas vicisitudes, las casas reales estaban en manos de la corona castellana. Así permanecieron hasta 1365, fecha en que Pedro I hizo donación a la abadesa Doña Berenguela de Espín y sus monjas clarisas para que pudieran ampliar su monasterio, el de Santa Clara la Real, que estaba contiguo.

El núcleo principal del Alcázar Menor se configuraba como un recinto rectangular cerrado con un gran patio de crucero, rematado a norte y sur por dos pabellones simétricos. Éstos se resolvían con el esquema típicamente andalusí del salón con alcobas precedido de un pórtico. Ambos pabellones quedaban flanqueados por dos cubos, de los cuales uno contendría un gran salón con una linterna soportada por cuatro pilares y el otro contaría con habitaciones en dos plantas.

Jaime II de Aragón pudo conocer de primera mano este edificio durante la ocupación del reino de Murcia, entre 1296 y 1304[49]. Seguramente le impresionó la solución falsamente simétrica de los dos volúmenes macizos y su relación con el patio ajardinado. La gran innovación en Valencia sería trasladar la *qubba* a la planta principal, como parte de una torre, una idea ya presente de alguna manera en el Palacio Real de Palermo, donde había residido Jaime II cuando fue rey de Sicilia.

La traslación del modelo murciano a un edificio desarrollado en altura es patente en el Alcázar de los Velasco, en la burgalesa localidad de Medina de Pomar. Gracias al estudio de Miguel Sobrino González es posible una aproximación a la configuración original del edificio, banalizado tras una discutible intervención de restauración[50]. El Alcázar de los Velasco se compone de dos imponentes torres cuadradas de dimensiones interiores de 10 x 10 metros, similares a la Torre de los Ángeles del Real, que flanquean un cuerpo intermedio alargado, con una longitud de aproximadamente 21,5 metros. Una de las torres contenía en planta noble un salón de gran altura, cubierto por una armadura ochavada de madera. La otra torre sustituía este salón por estancias en dos plantas, cuyos forjados apoyaban sobre una columna central.

Parece que el Alcázar de Medina de Pomar fue construido en el período 1370-1380 a raíz de la entrega del señorío a Pedro Fernández de Velasco por el apoyo a Enrique de Trastámara en la guerra contra Pedro I. Por la cronología, no es descabellado plantear que su promotor hubiera estado presente en el asedio a la ciudad de Valencia de 1363, donde

49. Hay que añadir que Jaime I también conocía el edificio, pues sofocó en 1266 la revuelta de los moriscos del reino de Murcia para su yerno Alfonso X, y visitó la ciudad nuevamente en 1274. Inicialmente escribimos este texto considerando que Jaime I habría levantado las dos torres poco antes de su muerte y que el resto de las construcciones del patio se habrían añadido más tarde. Sin embargo, esta cronología resulta incompatible con las modestas dimensiones del *Real Vell* o la imagen arquitectónica asumida en la Almudaina o la casa señorial de Sinyent.

50. Sobre este edificio puede verse: Sobrino González, Miguel, «El alcázar de los Velasco en Medina de Pomer (Burgos). Un espacio áulico andalusí en el Norte de la vieja Castilla», *Loggia* (1996) nº 11, pp. 10-21.

habría conocido de primera mano el Real antes de su destrucción. Además del Real, existía a las afueras de Valencia otro importante palacio cuya imagen conocemos por las antiguas vistas de Valencia y cuyas similitudes con el Alcázar burgalés eran aún mayores[51]. Desconocemos su origen, aunque quizá podríamos relacionarlo con el *Realet*, la residencia que entregó Jaime I a los hijos de su tercer matrimonio[52].

51. Aunque se demolió en el siglo XIX, las vistas de Wijngaerden (1563) Mancelli (1608) y Tosca (1704) muestran su configuración y la presencia de extensos jardines a sus espaldas, muy reparcelados incluso ya en el siglo XVI.
52. Estaba situado entre el Real y el palacio de la Zaidía, donde Doña Teresa Gil de Vidaurre fundó un monasterio y se retiró al ser repudiada por el monarca. Su nombre, *Realet*, es un diminutivo de la palabra Real.

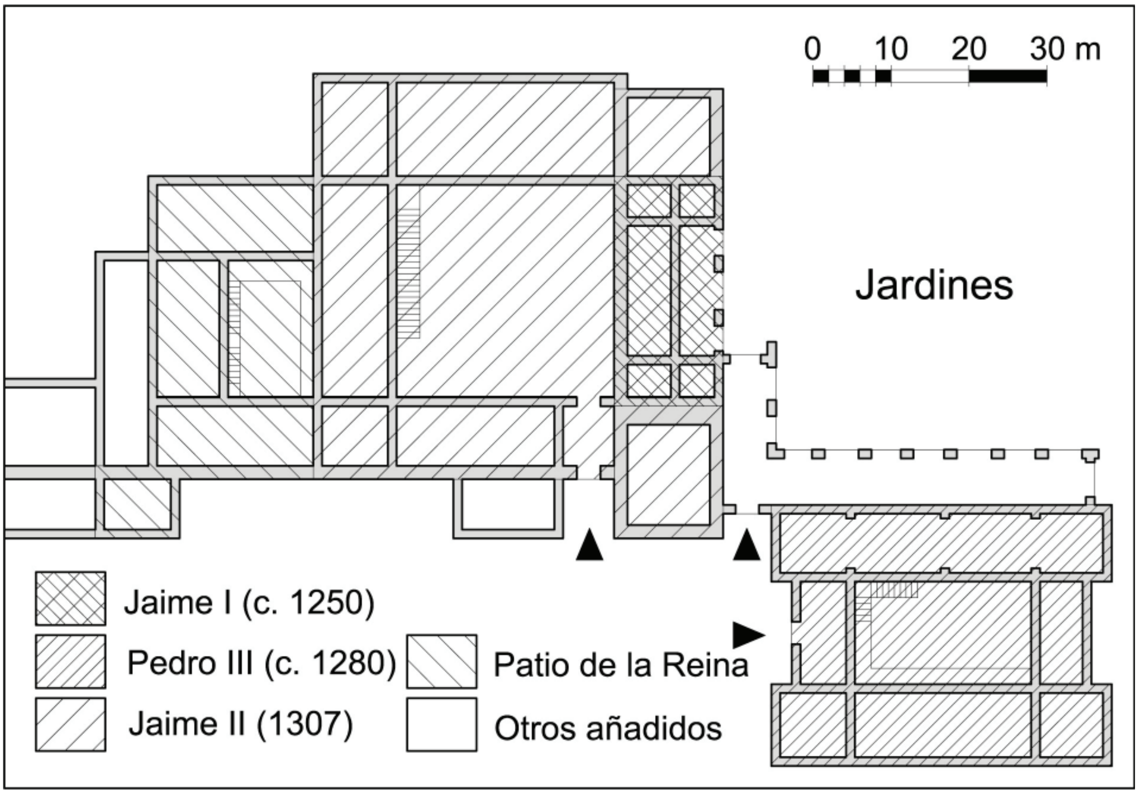


Fig. 1. Planta esquemática del Real en el siglo XVI,
redibujada de con indicación de las etapas constructivas más evidentes

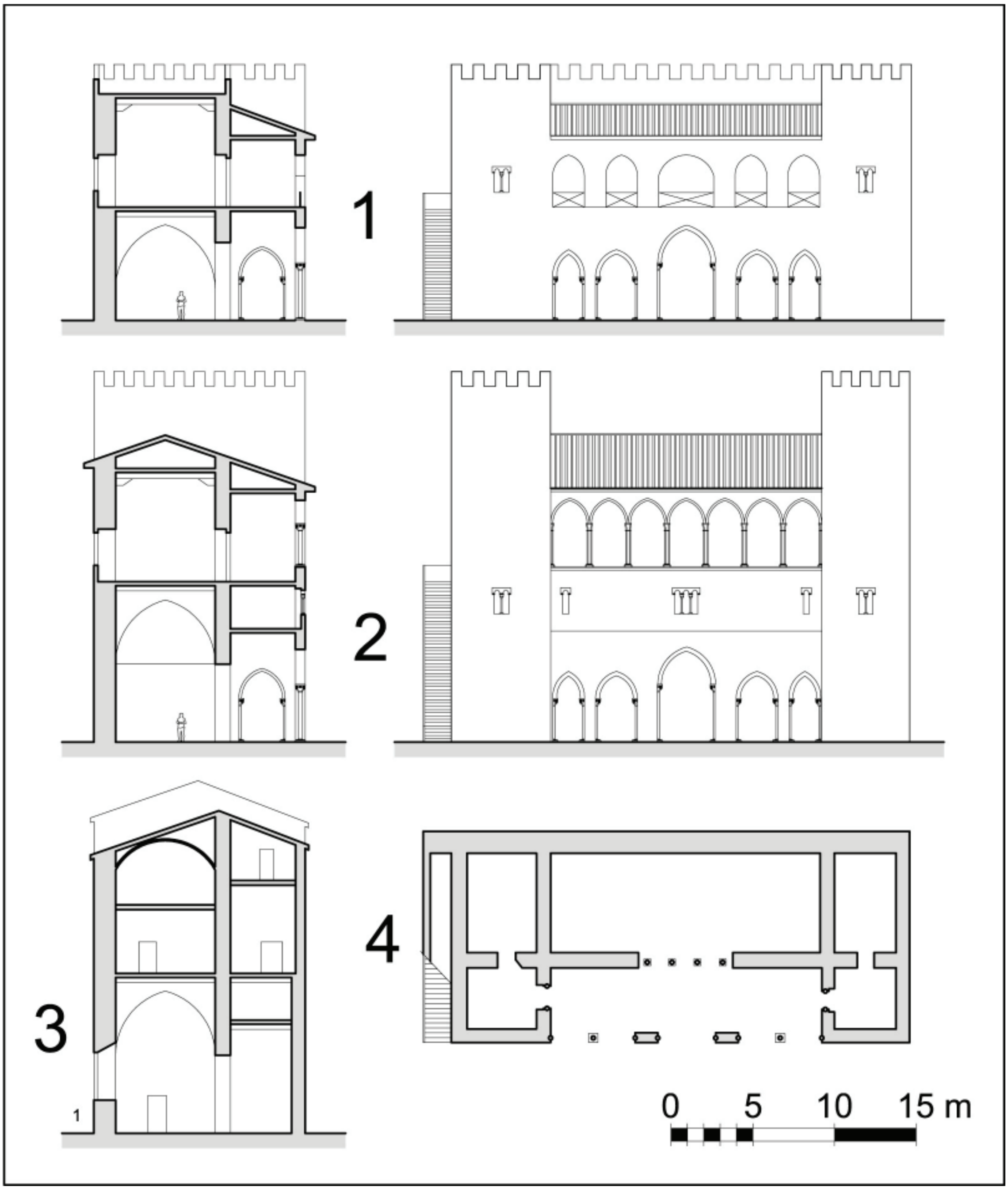


Fig. 2. El Real de Jaime I (c. 1250): 1.- Hipótesis 1 – similar al Palacio de Galiana; 2.- Hipótesis 2 – similar a la Almudaina; 3.- Sección en el s. XIX; 4.- Restitución planta primitiva

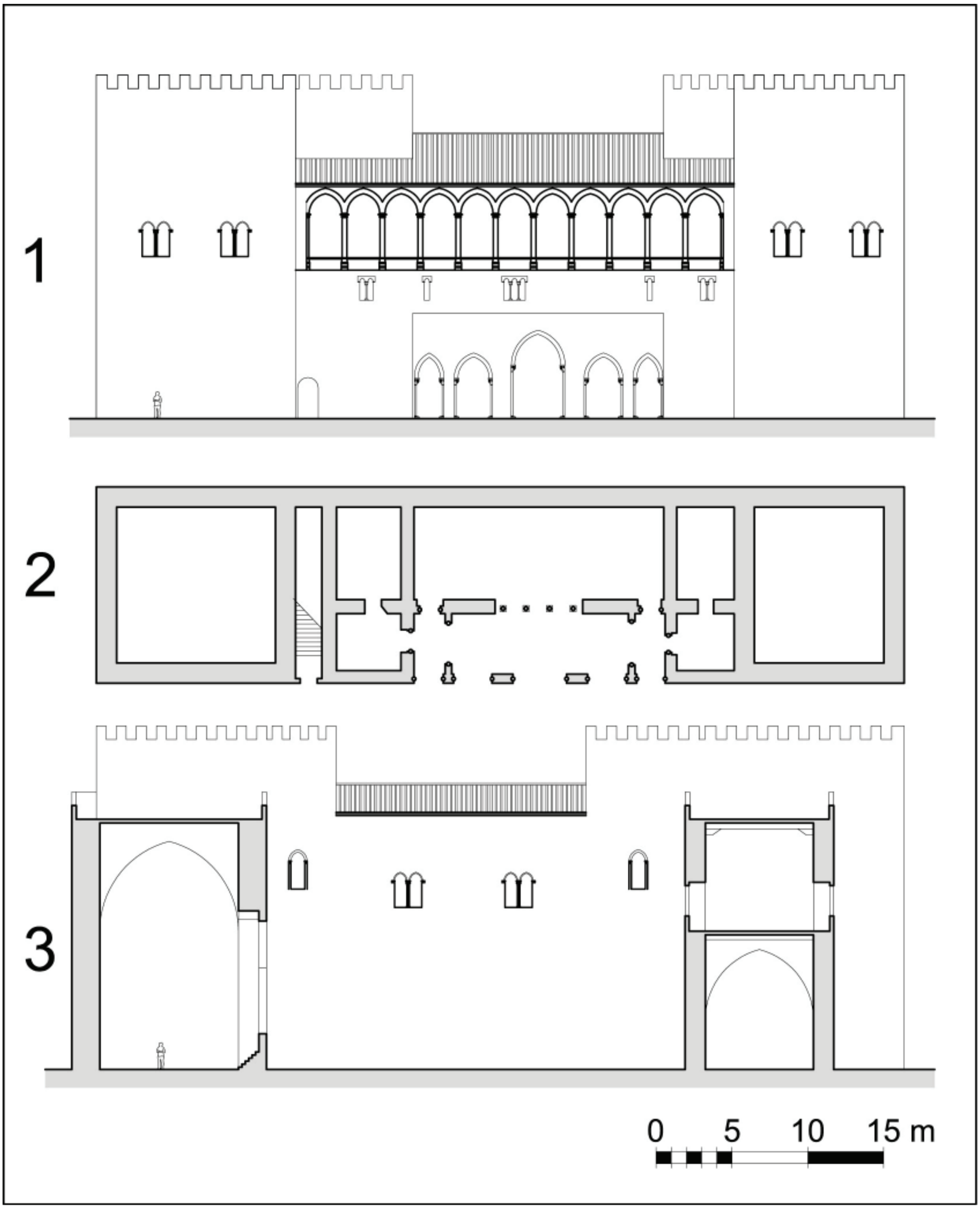


Fig. 3. El Real de Jaime II (1307-1309): 1.- Alzado del jardín; 2.- Planta; 3.- Sección por el patio.

«España vista otra vez», formas de poder en la arquitectura neohispana argentina

Dr. Arq. Fernando Luis Martínez Nespral
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario Buschiazzo»
Universidad de Buenos Aires

Resumen: Esta comunicación propone abordar la arquitectura «neohispana» argentina de la década de 1920 en relación con los poderes políticos, económicos y sociales de su tiempo. «España vista otra vez», es el título de un libro de Martín Noel, destacado arquitecto argentino, que visita España cuando se hace cargo de la obra que elegimos a manera de ejemplo, el Pabellón Argentino para la Exposición Iberoamericana de 1929; tarea que le fuera encomendada por dos de sus amigos y miembros de las elites porteñas, el entonces presidente Alvear y el delegado nacional para la Exposición sevillana, Enrique Larreta. Pretendemos abocarnos entonces, a desentrañar algunos aspectos de la compleja trama de relaciones entre esta obra, los personajes de su tiempo y las formas de poder simbólico, social y económico que hasta aquí hemos esbozado.

Palabras Clave: Arquitectura neohispana – Argentina – formas de poder

Abstract: This communication proposes to tackle the «Neo Hispanic» Argentine architecture from 1920 decade further to the political, economic and social powers of its time. «Spain seen again» is Martín Noel book's title, well known Argentine architect, who visited Spain when he was in charge of the building work that we chose as an example, The Argentine Pavilion for the Hispanic-American Exhibition, job that was entrusted by two of his friends and members of the Buenos Aires's high social elites, those days president Alvear and the national delegate for the Sevillan exhibition, Enrique Larreta. Then, we pretend to work on, to get to the bottom of some aspects of the complex plot

of relationships between this work, the characters of its time and the ways of symbolic, social and economic power which we are outlined here.
Keywords: Neo Hispanic Architecture – Argentina – Ways of power

Tres personajes y una obra

Las relaciones entre arquitectura y poder que trataremos en a presente comunicación giran en torno de tres de los personajes salientes en la historia argentina de la primera mitad del siglo XX que hemos mencionado en la introducción.

Todos ellos son por lo tanto contemporáneos, pero más allá de ello, miembros de una misma clase con fluidos intercambios sociales, económicos y políticos a lo largo de sus vidas.

Nos referimos a quien llegara a ser Presidente de la República entre 1922 y 1928, Marcelo T. de Alvear; a Enrique Larreta, uno de los más destacados intelectuales de su tiempo, también escritor y diplomático y por último a Martín Segundo Noel, célebre arquitecto, profesor y político.

Nos interesan especialmente sus relaciones, pues entre otros muchos aspectos que tuvieron en común, los tres se vinculan con una obra emblemática de la arquitectura neohispana argentina de su tiempo, el Pabellón Argentino para la Exposición Iberoamericana que tendría lugar en Sevilla en 1929.

Excede los fines del presente trabajo realizar una completa biografía de cada uno de ellos, pero a los efectos de presentarlos, esbozaremos algunas líneas principales de sus trayectorias.

Marcelo Torcuato de Alvear nació en Buenos Aires en 1868 en el seno de una familia de la alta burguesía porteña, muchos de cuyos miembros ocuparon lugares de singular trascendencia en la historia argentina de los siglos XIX y XX.

Era hijo de Torcuato de Alvear, primer Intendente Municipal de Buenos Aires, quien tuvo a su cargo uno de los procesos de transformación más asombrosos de la ciudad, la cual muy velozmente dejó de ser la «gran aldea» del siglo XIX para convertirse en una metrópoli reconstruida a partir de la emulación de las grandes ciudades europeas en general y París en particular. Una de sus principales obras fue la apertura de la Avenida de Mayo, obra contemporánea y en varios sentidos muy similar a la de la Gran Vía madrileña.

También nuestro personaje era nieto de Carlos María de Alvear, destacado militar y político de principios del siglo XIX, que llegaría a ocupar la primera magistratura del país cuando fue designado «Director Supremo» de las Provincias Unidas del Río de la Plata en 1815. Como ejemplo de la trascendencia que alcanzó su figura en la historia argentina, podemos mencionar a manera de ejemplo el magnífico monumento ecuestre erigido en su memoria en el barrio de La Recoleta de Buenos Aires, obra de Antoine Bourdelle, considerado por su autor y por la crítica como uno de los principales del mundo en su tipo.

Por lo tanto Marcelo T. de Alvear, encarna la tercera generación consecutiva de miembros de su familia que jugaron roles centrales en la historia del país.

La trayectoria política de Alvear, se desarrolla en la Unión Cívica Radical, partido político que luchó denodadamente contra los gobiernos conservadores de fines del XIX y principios del XX, integrados y dirigidos por las elites locales, por lo tanto, paradójicamente, el entonces joven Alvear integraba un grupo que pugnaba por reformar las formas del poder que detentaban entonces los miembros de su propia clase; lo cual finalmente consiguieron en las primeras elecciones libres de 1916, donde accede a la presidencia el carismático y popular líder del partido, Hipólito Yrigoyen.

Su condición de «miembro contestatario» de las clases altas se vio confirmada cuando contrajo matrimonio con la cantante de ópera Regina Pacini, situación inédita y muy mal vista en su cerrado círculo social.

Durante la presidencia de Yrigoyen, Alvear es designado embajador argentino en París y al concluir su gobierno en 1922, es el propio presidente quien lo propone como candidato a sucederlo y, con su apoyo, gana las elecciones del período 1922-1928.

Su mandato se desarrolló en una época de enorme prosperidad y fue caracterizada por los contrastes propios de su condición de aristócrata con el cariz más popular de su predecesor.

Alvear tuvo la responsabilidad de designar al delegado argentino para la Exposición Iberoamericana de Sevilla que tendría lugar en 1929, así como el arquitecto a quien se encargaría la obra del Pabellón nacional, aquí entran en juego los dos restantes personajes.

El siguiente es Enrique Larreta, nacido en Buenos Aires en 1873, y por lo tanto sólo cinco años menor que Alvear, provenía también del seno de una destacada familia rioplatense.

Larreta se casará con Josefina de Anchorena, hija de uno de los hombres más poderosos y ricos de su tiempo cuyo imponente palacio porteño es hoy sede de la Cancillería Argentina, con lo cual la posición social y fortuna del matrimonio se acrecienta exponencialmente.

Desde su juventud, en tiempos de estudiante en el Colegio Nacional de Buenos Aires, escuela donde también había estudiado Alvear, el joven Larreta tuvo inclinaciones hacia las letras en general y hacia la historia de España en particular y en su viaje de bodas a Europa, queda prendado de toda la Península, pero en particular de la ciudad de Avila, que imagina como escenario de una novela luego publicada en 1908 bajo el título de «La gloria de Don Ramiro», la cual será reconocida como su obra maestra.

Su libro contó con una muy buena recepción en la crítica de su tiempo, grandes personalidades como Rubén Darío, Anatole France y Grabriele D´Anunzio la elogiaron profusamente y el gobierno conservador argentino decidió aprovechar la notoriedad de Larreta en los círculos europeos designándolo Embajador en París, cargo que ocupó entre 1910 y 1916, y en el que será reemplazado luego de su regreso a la Argentina por el antes mencionado M. T. de Alvear.

Tanto por su fortuna personal, como por su función como diplomático, Larreta viajó en diversas oportunidades y residió durante muchos años en Europa, en tiempos de enorme

prosperidad de su país, cuando se difundió la frase «más rico que un argentino» y, en coincidencia con su pasión por la historia peninsular, se dedicó entonces a formar una importante colección que luego de su muerte sería la base del actual Museo de Arte Español de Buenos Aires.

A su regreso, en 1916, encomienda al arquitecto Martín Noel una serie de reformas en su residencia, una antigua casa criolla «italianizante» típica de mediados del siglo XIX que recibiera como regalo de bodas de su suegra, la influyente Mercedes Castellanos de Anchorena, a los efectos de convertirla en un palacete al estilo neohispano, cuyos salones engalanaría con las obras de su colección.

Algo similar sucederá con la mansión del mismo estilo que Noel proyectará para la hacienda rural o «estancia» Acelain de la familia en Tandil, al Sur de la Provincia de Buenos Aires.

Por lo tanto, muchas fueron las razones que motivaron al entonces presidente Alvear para elegir a un miembro de su misma y selecta clase, interesado en la historia de España e intelectual hispanista como cabeza de la delegación argentina para la exposición iberoamericana que se organizaba en Sevilla, y es aquí cuando entra en juego el tercero de nuestros personajes.

Martín Segundo Noel nació en Buenos Aires, el 5 de Agosto de 1888, y como podemos ver, era menor aunque contemporáneo a los dos anteriores.

Descendía de una familia de inmigrantes de origen vasco. Su abuelo, Carlos Noel, llegó a Buenos Aires en 1847 como un rico emigrado carlista y, ya afincado en Sudamérica, instaló una firma dedicada a la elaboración de chocolates y dulces; el padre de Martín, Benito Noel había hecho crecer la compañía hasta convertirla en una de las más famosas en su rubro.

Martín Segundo, al igual que los dos personajes anteriores, se formó en el marco de una familia de la alta burguesía porteña de su tiempo y, en virtud de la próspera situación económica de su entorno, estudió arquitectura en la Ecole Speciale d´Architecture de París, meca de entonces para sus colegas de todo el mundo, graduándose como arquitecto en 1909, título que luego revalidaría en la Universidad de Buenos Aires en 1928.

A partir de 1910, con la obra del Pabellón de su empresa en la exposición del Centenario de la Independencia Argentina, premiada con Medalla de Oro, da inicio a una brillante carrera, colmada de trascendentes edificios que le fueran encomendados por los miembros de su círculo social, las más encumbradas familias de Buenos Aires.

Martín y su hermano Carlos, fueron también figura de peso en la sociedad política de principios de siglo, Martín, llegó a ser Secretario del Comité Nacional de la Unión Cívica Radical, el partido que llevó a la presidencia a Alvear, y Presidente del Comité Capital del mismo partido, cuyo edificio de la calle Tucumán, también proyectaría en 1938.

Mientras tanto, Carlos Noel fue Intendente Municipal de la Ciudad de Buenos Aires durante la presidencia del ya mencionado Marcelo T. de Alvear, ocupando el mismo cargo que tiempo atrás detentara Torcuato, padre del presidente Alvear.

Finalmente mencionemos que el mismo Alvear será quien le encomiende a Martín Noel el proyecto y dirección de las obras del Pabellón Argentino en la exposición sevillana, cuya delegación presidiría el común amigo de ambos, Enrique Larreta, cerrando así el círculo de relaciones entre estos tres poderosos personajes de su tiempo en torno a la obra en cuestión.

Proyecto y obra del Pabellón Argentino, entretelones de una historia

Luego de recibir la encomienda del de manos del presidente Alvear en 1925, el arquitecto Noel proyecta un edificio de aproximadamente 4.500 m^2, que combina eclécticamente elementos del barroco americano, el andaluz y hasta temas ornamentales de inspiración prehispánica, en una composición propia de su tiempo, romántica y asimétrica.

En términos funcionales, se compone de tres cuerpos, el central entorno a un patio alberga el acceso principal, los salones para exposiciones artísticas y la biblioteca. A izquierda y derecha de éste, se ubican dos volúmenes compactos destinados al auditorio y al gran salón para la exposición de productos industriales respectivamente. Completa el conjunto una importante torre mirador ubicada en la parte trasera del edificio.

El proyecto será aprobado por el presidente y a principios de 1926, Noel viaja a España para hacerse cargo de las obras del Pabellón, viaje que también aprovechará para realizar estudios y observaciones sobre el arte español, así como una serie de encuentros con las autoridades de entonces.

Su llegada a la Península se produce el 9 de febrero de 1926 y el 20 del mismo mes, en compañía del Embajador Argentino, es primero recibido por el Rey Alfonso XIII y luego admitido como miembro de número en la Academia de la Historia de Madrid.

Paralelamente, durante esos mismos días, más precisamente el 10 de febrero, la célebre misión del avión Plus Ultra llega a Buenos Aires y su comandante, Ramón Franco recibe múltiples y simétricos honores en Buenos Aires, incluso se alojará en la residencia particular de los Noel, proyectada por el mismo Martín en la calle Suipacha y compartida con su hermano Carlos, quien como hemos visto era entonces Intendente Municipal de la ciudad.

Con Martín Noel en España, en abril de 1926 y a través de un solemne acto que contó con la presencia del Rey, se produce la cesión del terreno de algo más de 5.000 m^2 de superficie donde se luego se edificará el Pabellón Argentino.

Noel permanecerá en Europa un año y medio ocupado en las obras, que se realizarán con materiales tradicionales e incluyendo de manera especialmente destacada la misma azulejería sevillana con la que el arquitecto había engalanado la mayor parte de sus edificios porteños neohispanos como su propia residencia o las dos que realizara para Enrique Larreta.

Durante el transcurso de su viaje, Noel dedicará extensas jornadas recorriendo diversas ciudades de la Península, donde realiza múltiples apuntes y dibujos que luego servirían como punto de partida para la publicación del libro cuyo título hemos tomado para esta comunicación «España vista otra vez», editado en Madrid en 1929.

También dictará conferencias y recibirá múltiples honores en toda España, tales como su incorporación a la Academia sevillana de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría; pero también, visitará otras ciudades europeas en Francia e Italia e incluso, en el marco del mismo viaje, el 24 de junio de 1827, contraerá matrimonio en París con Elena Necol.

Noel regresa a Buenos Aires el 8 de agosto de 1927 cuando las obras del Pabellón aún no se habían concluido y luego de un año y medio en su país, vuelve a partir el 4 de enero de 1929 hacia Sevilla, ya durante la segunda presidencia de Irigoyen pues el período de Alvear había concluido en 1928.

Una vez en España se dedica a ultimar los detalles finales para la inauguración oficial del Pabellón Argentino que tendrá lugar el 11 de mayo de 1929, acto en que en presencia de Noel, el jefe de la delegación argentina, Enrique Larreta, pronunciará un discurso que será escuchado incluso por los Reyes.

Mientras tanto, durante este segundo viaje, Noel sigue cosechando múltiples preseas y el 11 de junio del mismo año llega a ser nombrado, por Real Orden, Profesor de Historia y Arte Colonial Hispano-Americano en la Universidad de Sevilla.

Luego de la Exposición, el edificio será cedido por Argentina al estado español en 1935, y será destinado a lo largo del tiempo a diversos usos. Desde fines del siglo XX hasta el presente funciona allí la Escuela de Danza de la Junta de Andalucía.

Noel, su Pabellón y el hispanismo argentino de las primeras décadas del s. XX

No era nueva en 1926, la adscripción de Noel a las ideas de varios intelectuales de su tiempo como Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y el propio Enrique Larreta quienes buscaban en lo hispano una fuente de inspiración para la construcción de la «identidad nacional» de una Argentina que a partir del proyecto de 1880 se había visto poblada de multitudes de inmigrantes de los más variados orígenes.

Desde su retorno al país, luego de sus estudios en Francia, Noel escribió numerosos artículos en diversos medios proponiendo esta búsqueda en las raíces «autóctonas» como camino para los arquitectos y de hecho, las más notorias de sus obras «hispanistas» ya mencionadas habían sido construidas para entonces.

Si nos situamos en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, y frente al alud inmigratorio, la composición de la sociedad argentina había cambiado enormemente si la comparamos con la época del nacimiento de los personajes como los que tratamos, miembros de la clase dirigente de entonces.

Como es sabido, más de la mitad de las personas que circulaban por la ciudad porteña, hablaban en otro idioma o se expresaban en lengua española pero con un evidente acento extranjero.

Por otra parte, la extracción social y el origen de los inmigrantes no era el que los promotores de tal movimiento imaginaron, como plantea Gutman:

> *«Los grupos dirigentes encontraron, de pronto, que la inmigración no constituía el factor de progreso imaginado por los hombres de la generación de 1880, sino que era portadora de una nueva barbarie.»*[1]

En ese marco surge este movimiento intelectual que pugnaba por una «vuelta» a lo hispano-americano como integrador de la diversidad cultural y como modelo de emulación frente al notorio impacto de la inmigración y de la integración del país al mercado internacional, en aras de conformar una sociedad «auténticamente» argentina.

Gálvez expresaba como esta corriente nacionalista tiene como objeto remitirnos a una común raíz hispano-americana, vista desde la perspectiva de las clases dirigentes con más generaciones en nuestro país y de origen generalmente criollo, como baluarte frente a la extranjerización que, en su mirada, nos alejaba de tal fuente:

> «Nos recuerda que somos latinos, pero antes españoles, pero antes aún americanos y antes que todo argentinos para que sacando de nuestra conciencia colectiva, de nuestra historia, de nuestra estirpe y de nuestro ambiente argentino, lo americano, lo español y lo latino que hay en nosotros, podamos, fundido todo en una fragua común, ofrecer al mundo una civilización original y propia....El nacionalismo combate todas las causas de desnacionalización.»[2]

En este sentido Noel, desde la arquitectura, adhiere firmemente a estas posiciones y adopta una actitud claramente reaccionaria frente a la diversidad surgida a partir de las corrientes inmigratorias. Su propuesta, encarna literalmente la *reacción criolla*, paradójicamente llevada adelante por un nieto de inmigrantes vascos que había estudiado en París, cuyo objeto consiste en *volver* y *restituir* el rumbo hacia lo *nuestro* encarnado simultáneamente por el gaucho y por lo virreinal.

> «...reacción de indianismo nuestro o, por mejor decir, de criollismo auténtico, del gaucho como símbolo integral del panorama de la pampa.»[3]
> «...de poco en poco, sus espirituales retoños peregrinarán de vuelta al santuario venerado.»[4]
> «...españoles y americanos restituyen, en los presentes días, la clara visión y trascendencia de la obra histórica virreinal...»[5]

El problema, que ya había detectado Gálvez en su libro hispanista «El Solar de la Raza» de 1913, se basaba en el notorio impacto «*vencedor*» de la masa de inmigrantes que en su afán

1. Gutman, Margarita: *Martín Noel y el neocolonial en Argenina: inventando una tradición,* en AAVV: *El Arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra,* Junta de Andalucía, Sevilla, 1995, pag. 42
2. Gálvez, Manuel: *El Diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina,* Taurus, Buenos Aires, 2001, pag. 201
3. Noel, Martín S.: *España vista otra vez,* Editorial España, Madrid, 1929, pag. 200
4. Noel, Martín S.: Op. Cit., pag. 127
5. Noel, Martín S.: Op. Cit., pag. 131

de enriquecerse, empobrecía los valores e ideales de la sociedad criolla preexistente, que su grupo social encarnaba.

> «El inmigrante ha introducido en el país, vencedor mediante su éxito en la adquisición de fortuna, un nuevo concepto de la vida. No traía otro propósito sino enriquecerse, y era, pues, natural que contagiase a los argentinos su respeto exclusivo de los valores materiales.»[6]

Por lo tanto la necesidad de lo español es entendida por el autor casi como una «*vacuna*» que incrementa las «*defensas*» del organismo social.

> «La influencia española es necesaria para nosotros, pues, lejos de descaracterizarnos, como ciertas influencias exóticas, nos ayuda a afirmar nuestra índole americana y argentina.»[7]

Y augura que esta influencia exotista no logrará su cometido pues:

> «...dentro de la latinidad somos y seremos eternamente de la casta española. Las inmigraciones, en inconsciente labor de descaracterización, no han logrado ni lograrán arrancarnos la fisonomía familiar.»[8]

Noel, también detecta el desvío del rumbo de la sociedad, pero vislumbra la solución en virtud del poco tiempo transcurrido en el camino equivocado y vaticina que los valores originarios ligados a lo hispano están *intactos* de manera que una vez *re*encausada la sociedad en el camino de la tradición habrá lugar para que se sume la influencia de la inmigración extranjera a un sentido nacional que pese a ello es *indestructible*.

> «Observamos además: que si bien nuestra República no obedece en manera integral a la cultura hispanoamericana, contados años de cosmopolitismo no pueden –en manera alguna– destruir los gérmenes de aquella civilización madre. Estas nuevas y felices migraciones vienen lógicamente a superponer su importante influencia al sentido indestructible de lo americano que se incorporó al ritmo universal merced a la conquista, viviendo luego por espacio de tres siglos bajo la custodia de España»[9]

Lo cierto es que frente al exotismo que percibieron las elites cultas de entonces en las influencias de los inmigrantes turcos, polacos o incluso italianos, que por otra parte no solo eran extranjeros sino que fundamentalmente eran pobres e ignorantes, lo español era posible de ser utilizado, con más o menos razón, como sinónimo de antigüedad en la tierra y por ende de pertenencia al grupo de los *auténticos* señores locales.

6. Gálvez, Manuel: *El solar de la raza*, Ed. Tor, Buenos Aires, 1936 (primera edición: 1913), Pág. 12
7. Gálvez, Manuel: Op. Cit., Pág. 16
8. Gálvez, Manuel: Op. Cit., Pág. 39
9. Noel, Martín S.: Op. Cit. pag. 13

Resulta por ello muy visible la intención de legitimación de los intereses de un grupo que se posiciona a partir de sus:

> «...aspiraciones cuyo árbol genealógico procede del más rancio y preclaro linaje...»[10]

Frente a otro, la inmigración extranjera, que para nuestro autor actúa:

> «...con la indolencia propia de quien no participa de la pujanza real de los sentimientos...»[11]

Y es que desde su perspectiva, esta vuelta a lo hispano trae de la mano una:

> «Rara elegancia, no a todos accesible, pero –en este caso individual– harto legítima.»[12]

A manera de conclusión, el Pabellón de la Raza

Para concluir, cabe destacar que fue el propio presidente Hipólito Irigoyen quien en 1917 instauró la celebración del 12 de octubre, denominado «Día de la Raza», incluso un año antes que Alfonso XIII lo hiciera en España en 1918.

Este hecho fue especialmente señalado en el Pabellón, pues se colocó una placa que informaba acerca del decreto del presidente argentino, tema que también fue destacado en el discurso de Larreta en ocasión de la inauguración.

Todo ello constituye una clara señal de cómo las elites sociales y del poder político argentino de las primeras décadas del siglo XX actuaron con el pleno convencimiento de que el acercamiento con España luego de la natural distancia surgida en las guerras de la independencia era un objetivo prioritario.

Este reencuentro tuvo un punto de inflexión con la presencia de la Infanta Isabel en las celebraciones del Centenario Nacional en 1910, y continuó su desarrollo con la consecuente constitución de España como «*Madre Patria*», portadora de los genes originarios de *la raza* que debía caracterizar a esta joven nación.

España y lo español eran entendidos por los selectos grupos de poder de entonces que se vieron invadidos por hordas de advenedizos como un antídoto frente a lo foráneo, como un modelo espiritual y artístico a emular para contrarrestar los efectos extranjerizantes de la masiva inmigración y a la vez como una marca de identidad que señalaba a quien lo viera quienes eran aquellos que habitaban y regían por derecho ese suelo *desde siempre*.

10. Noel, Martín S.: Op. Cit., pag. 65
11. Noel, Martín S.: Op. Cit., pag. 269
12. Noel, Martín S.: Op. Cit., pag. 285

Por lo tanto el Pabellón se erige como un símbolo, como la manifestación física de una fallida propuesta concebida por los círculos de poder de su tiempo que quisieron evitar lo inevitable, para la época en que el Pabellón se edificó, la Argentina ya estaba inexorablemente lanzada a partir del alud inmigratorio a la conformación de una sociedad que sólo puede definirse a partir de sus mixturas que para bien y para mal construyeron lo que un lugar común define como *«un pueblo de italianos que hablan español, pero quisieran ser franceses».*

Fig. 1. Pabellón Argentino para la Exposición Iberoamericana de Sevilla, Arq. Martín Noel, 1925-29. Fotografía del autor

Fig. 2. Pabellón Argentino para la Exposición Iberoamericana de Sevilla, Arq. Martín Noel, 1925-29.
Fotografía del autor

Arte y poder de las órdenes militares de Jerusalén en la Castilla Bajomedieval

Fernando Villaseñor Sebastián
Universidad de Cantabria

Resumen: De las tres órdenes militares de Jerusalén llegadas a la Península Ibérica a comienzos del siglo xii –Temple, San Juan y Santo Sepulcro–, la orden del Hospital fue la que tuvo una mayor proyección temporal, ya que vio incrementado su patrimonio tras la supresión del Temple en 1312 y la del Santo Sepulcro en 1489. A finales de la Edad Media, los hospitalarios –al igual que ocurrió con las órdenes militares hispanas– desarrollaron una nueva actitud en cuestiones artísticas, fruto de un cambio de mentalidad en el que participaron sus miembros y que cristalizó en diferentes comportamientos: la sustitución de los emblemáticos castillos por residencias palaciegas; la renovación de antiguas fábricas medievales; la fundación de nuevos hospitales y conventos, la configuración de espacios funerarios aislados y la donación de objetos devocionales.
Palabras clave: Ordenes militares de Jerusalén; Orden de San Juan; Orden del Hospital; Hospitalarios; Arte y patrimonio al final de la Edad Media.

Abstract: Among the three Jerosolimitan military orders which arrived to Spain in the 12th century –Orders of Temple, Saint-John and Holy Sepulchre–; the Order of the Hospital of St John of Jerusalem had a higher temporal projection, because it increased its heritage after the abolition of the Temple in 1312 and in the Holy Sepulchre in 1489. In the late Middle Ages, the Knights Hospitaller developed a new attitude in artistic matters, as happened with the Spanish military orders, and it is the result of a change of mind involving its members and which crystallized in different behaviors: the replacement of the iconic castles in palatial residences, the renovation of old medieval churches,

the founding of new hospitals and convents, and the configuration of funeral spaces and the donation of devotional objects.
Keywords: Military Orders of Jerusalem; Order of Saint John; Order of the Hospital; Knights Hospitaller, Art and heritage at the end of the Middle Ages.

El 18 de marzo de 1489, Inocencio VIII expedía la bula *Cum solerti meditatione,* mediante la cual se procedió a la supresión total y definitiva de la Orden del Santo Sepulcro de Jerusalén, de la Milicia de San Lázaro de Belén y Nazaret, y de la Orden de Domus Dei de Monte Morillón, incorporando todos los bienes de la Milicia y de las dos órdenes extinguidas a la Orden de San Juan de Jerusalén o del Hospital[1].

Esta orden ya había visto incrementado su patrimonio con anterioridad, cuando tras la supresión de la orden del Temple, en 1312, había recibido la mayoría de sus bienes en Cataluña, el reino de Aragón y la Corona de Castilla, por intervención del papa Juan XXII[2].

El cambio de titularidad sufrido por los propios edificios, primero a comienzos del siglo XIV y, posteriormente, a finales de la decimoquinta centuria, hizo que hubiera que adoptar formas de apropiación por parte de los propios comendadores sanjuanistas que, o bien añadieron elementos a las edificaciones prexistentes o emprendieron la realización de nuevas empresas constructivas adoptando las formas arquitectónicas y artísticas propias del momento. A esto hay que añadir, además, un momento de bonanza económica que coincidió con la subida al poder comendatario de destacados linajes y con la cesión de patronatos a nobles –muy significativo resulta, por ejemplo, el caso de Álvaro de Stúñiga, Prior de San Juan en Castilla, hijo de Leonor Manrique de Lara y Álvaro de Stúñiga y Guzmán[3], o Juan de Valenzuela– y engrandecidos concejos.

De este modo, tras un complejo proceso, y con alguna significativa excepción, la Orden del Hospital asumía la posesión y transformación de la práctica totalidad del patrimonio artístico de las tres órdenes militares de Jerusalén –Temple, San Juan y Santo Sepulcro– que, desde su llegada a la Península Ibérica a comienzos del siglo XII, habían intervenido activamente en el devenir histórico de la España medieval.

1. Sobre la anexión de la Orden del Santo Sepulcro a la de San Juan, v. Martínez Díez, G., *La Orden y los Caballeros del Santo Sepulcro en la Corona de Castilla*, Burgos, La Olmeda, 1995, pp. 165-171.
2. Martínez Diez, G., *Los templarios en la Corona de Castilla,* Burgos, La Olmeda, 1993, pp. 265-270.
3. Sabemos, por ejemplo, que llegó a prestar a su padre, administrador de la Orden de Calatrava y Conde de Plasencia, 9.000 mrvs. (Lora Serrano, G., «La organización de la defensa militar de un estado señorial y el potencial bélico de un noble a mediados del siglo XV», *Historia, Instituciones y documentos,* 18, 1991, pp. 297-338) y en la Guerra contra el Turco (1481), se arma por su cuenta en una nao (bautizada con el nombre de Santa María) para acudir al socorro de Rodas, expidiéndole Isabel un salvoconducto con fecha de 20 de octubre de 1480, para que pueda viajar libremente (Suárez Fernández, L., *Política internacional de Isabel La Católica. Estudio y documentos,* Valladolid, 1965-1972, 5 vols., I, doc. 101, pp. 485-486; Carrasco Manchado, A. I., *Isabel I de Castilla y la Sombra de la Ilegitimidad: Propaganda y Representación en el Conflicto Sucesorio (1474-1482),* Madrid, Silex, 2006, p. 463).

Si durante el reinado de los Reyes Católicos las órdenes militares peninsulares de Santiago, Calatrava y Alcántara se incorporan a la Corona al asumir Fernando la administración de sus respectivos maestrazgos[4], la Orden de San Juan en España hubo de esperar hasta 1802 para que el proceso de anexión fuese efectivo[5]. Sin entrar a valorar la estrategia de incorporación de las órdenes militares hispánicas frente a una orden de carácter internacional y la utilidad de la misma para los intereses de los monarcas en su política mediterránea[6], es muy significativo como éstos desarrollaron una política de protección hacia la propia Orden de San Juan[7].

En este sentido, los reyes ratificaron la vigencia de determinados privilegios sanjuanistas; y, desde el comienzo de su reinado, realizaron dos confirmaciones generales de los privilegios de la Orden en 1476[8] y 1477[9]. Asimismo, confirmaron la validez de determinados privilegios otorgados por sus antecesores al Hospital en 1477[10] y 1479[11]; preocupándose por el respeto de sus privilegios en numerosas ocasiones durante su reinado[12]. E incluso, existió, además, un interés en la defensa del patrimonio hospitalario, lo que se tradujo, en una provisión, en fecha desconocida, para que ninguna persona obtuviera bienes de la Orden[13].

4. Javierre Mur, A. L., «Fernando el Católico y las Órdenes Militares Españolas», *Vida y obra de Fernando el Católico. V Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Estudios,* Zaragoza, 1955, pp. 285-300; Ayala Martínez, C. de, «La Corona de Castilla y la incorporación de los maestrazgos», *Militarum Ordinum Analecta,* I, 1997, pp. 283-289; Barquero Goñi, C., *Los caballeros hospitalarios durante la Edad Media en España,* Burgos, La Olmeda, 2002, p. 227, nota 1087.
5. Guerrero Ventas, P., *El Gran Priorato de San Juan en el Campo de la Mancha,* Toledo, 1969, pp. 383-385, nº 40; Garía Marín, P., «La incorporación a la Corona del patrimonio hispano de la Orden de Malta», en Donezar, J. M. y Pérez Ledesma, M. (eds.), *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola. 2. Economía y Sociedad,* Madrid, 1995, pp. 169-184. Barquero Goñi, C., op. cit., 2002, p. 228, nota 1088.
6. Barquero Goñi, C., op. cit., 2002, pp. 223-230.
7. Barquero Goñi, C., op. cit., 2002, pp. 221-222.
8. Guerro Ventas, P., op. cit., 1969, p. 180. Barquero Goñi, C., op. cit., 2002, pp. 221-222.
9. *Registro General del Sello,* Valladolid-Madrid, 1950-1992, I, p. 277, nº 2188. Barquero Goñi, C., op. cit., 2002, pp. 221-222.
10. Archivo General de Palacio (AGP), Infante don Gabriel, Secretaría, legajo 760, *Fortaleza de Simancas. Año de 1629*; González, T., *Colección de privilegios, franquezas, exenciones y fueros, concedidos a varios pueblos y corporaciones de la Corona de Castilla, copiados por orden de S.M. de los registros del real Archivo de Simancas,* Madrid, 1830, V, p. 47; Barquero Goñi, C., op. cit., 2002, p. 222, nota 1052.
11. AGP, Infante don Gabriel, Secretaría, legajo 760, 1140 a 1479. *Privilegios y exempciones de la Orden de San Juan en los Reynos de Castilla y León confirmados hasta en tiempo de los Reyes Católicos*; Barquero Goñi, C., op. cit., 2002, p. 222, nota 1053.
12. Rodríguez Campomanes, P., *Disertaciones históricas del Orden y Caballería de los Templarios,* Madrid, 1747, pp. 250-252; De la Torre, A. de (ed.), *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos,* Barcelona, 1949-1966, III, pp. 208-209, nº 40; IV, pp. 199-200, nº 121; *Registro General del Sello,* Valladolid-Madrid, 1950-1992, XII, p. 594, nº 3690 y p. 606, nº 3759; XV, p. 239, nº 1561; Barquero Goñi, C., op. cit., 2002, pp. 222, nota 1054.
13. Archivo Histórico Nacional (AHN), Órdenes Militares (OO.MM.), Índice 175, f. 76r, nº 128, citado por Guerrero Ventas, P., op. cit., 1969, pp. 139 y 181; Barquero Goñi, C., op. cit., 2002, p. 222, nota 1057.

Además, se reitera la petición al papa de que provea los principales puestos sanjuanistas en sus reinos de la forma en que le supliquen los monarcas, como una de las instrucciones que los Reyes Católicos dan de forma reiterada a sus embajadores ante el pontífice[14].

A pesar de este aparente beneficio real hacia la Orden de San Juan de Jerusalén por los Reyes Católicos, Pérez Monzón apunta como, ni las posibilidades económicas de la institución ni las de sus máximos dirigentes, permitieron la ejecución de obras de primer orden como sí ocurre en las organizaciones calatrava y santiaguista[15]; por lo que, con frecuencia este patrimonio ha quedado infravalorado o sin su original identidad[16]. Sin embargo, «la totalidad de comendadores y maestres de las diferentes Ordenes Militares acometieron proyectos artísticos»[17]; y, por supuesto, también lo hicieron los sanjuanistas.

Siguiendo a Rodríguez Picávea, el priorato castellano-leonés sanjuanista contó con numerosas encomiendas dispersas por un territorio extenso. En esta Corona destacaba el primitivo señorío de la comarca del Guareña y su entorno, articulado en torno a las provincias de Zamora, Salamanca y Valladolid[18], y el del Campo de San Juan, con referencia inexcusable en la fortaleza de Consuegra, sede del priorato; además de importantes posesiones dispersas por Galicia, el reino de León y Castilla la Vieja, con especial referencia al Camino francés de Santiago. Al margen de este patrimonio señorial en la mitad norte, conviene reseñar la posesión de algunos enclaves meridionales como el extremeño de Fregenal de la Sierra, el sevillano de Tocina[19] o el murciano de Calasparra[20].

En todos ellos, se encuentran significativos ejemplos de la nueva actitud de la orden en cuestiones patrimoniales, fruto quizá de un nuevo cambio de mentalidad en la que participan sus miembros: la sustitución de los emblemáticos castillos por residencias palaciegas; la

14. Suárez Fernández, L., op. cit., 1965-1972, 5 vols., I, pp. 318 y 426; II, pp. 340 y 360; Prieto Cantero, A., *Archivo General de Simancas. Catálogo V. Patronato Real (834-1851)*, Valladolid, 1946-1949, I, p. 207, nº 1440; AGP, Infante don Gabriel, Anexo, legajo 1, a; Barquero Goñi, C., op. cit., 2002, p. 228, nota 1089.
15. Pérez Monzón, O., «Arquitectura religiosa y civil de las Órdenes Militares», *Del silencio de la Cartuja al fragor de la Orden Militar*, Aguilar de Campoó, 2009, pp. 201-227.
16. Pérez Monzón, O., «Arte de la Orden de San Juan en la Meseta Septentrional Castellana (siglos XII-XVI)», en *La Orden Militar de San Juan en la Península Ibérica durante la Edad Media, Actas del Congreso Internacional celebrado en Alcázar de San Juan los días 23, 24 y 25 de octubre de 2000*, Alcázar de San Juan, 2002, pp. 135-167; eadem, «Evocación y recuperación de un patrimonio artístico. La Orden del Hospital de Jerusalén en la Corona Castilla», en López-Yarto Elizalde, A. y Rincón Garcia, W. (eds.), *Arte y Patrimonio de las Órdenes Militares de Jerusalén en España: hacia un estado de la cuestión) Arte y Patrimonio de las Órdenes Militares de Jerusalén en España: hacia un estado de la cuestión*, Madrid-Zaragoza, Asamblea Española de la Soberana Orden Militar de Malta; Lugartenencias Españolas de la Orden de Caballería del Santo Sepulcro de Jerusalén; Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2010, pp. 39-70.
17. Ruiz Mateos, A.; Pérez Monzón, O.; Espino Nuño, J., «Las manifestaciones artísticas», en Nieto Soria, J. M., *Orígenes de la Monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid, Dykinson, 1999, p. 349.
18. Pérez Monzón, O., *Arte sanjuanista en Castilla y León. Las encomiendas de la Guareña y su entorno geo-histórico*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.
19. De Ayala Martínez, C., «Las órdenes militares en Andalucía», en Gómez de Terreros Guardiola, Mª del V. (ed.), *La arquitectura de las Órdenes Militares en Andalucía. Conservación y Restauración*, Huelva, Universidad de Huelva, 2010, pp. 28 y ss.
20. Rodríguez Picavea, E., *Los monjes guerreros en los reinos hispanos. Las órdenes militares en la Península Ibérica durante la Edad Media*, Madrid, La esfera de los libros, 2008, p. 350.

renovación de antiguas fábricas medievales y la construcción de otras; la creación de nuevas unidades asistenciales en relación a su primitiva razón de ser y, en último lugar, la configuración de espacios funerarios aislados y la donación de objetos devocionales.

De la fortaleza al palacio urbano: la nueva representación del poder

Comendadores y maestres precisaban una arquitectura multifuncional, capaz de dar respuesta a sus necesidades representativas, residenciales y económicas. El edificio donde residían ofrecía una simbología de poder y agrupaba, además en su planimetría salas domésticas, de recepción y de almacenamiento o elaboración de productos agrícolas y ganaderos. Estos edificios se configuraron durante los primeros tiempos como fortalezas, mientras que en los siglos bajomedievales fueron transformándose en palacios[21].

La situación fronteriza, en un primer momento, de la mayor parte de los núcleos vinculados a las Órdenes determinó el alzado de distintas fortalezas. Estos enclaves defensivos se ubican en lugares estratégicos y de amplia visibilidad y, como primeras residencias de los comendadores, se convirtieron en el mejor símbolo de su poder feudal. Los castillos más notables estaban definidos por la edificación propiamente dicha y un recinto defensivo perimetral[22]; existiendo en el caso de los sanjuanistas dos ejemplos muy significativos: el Castillo de Consuegra (Toledo)– y el de Castronuño (Valladolid), al participar, ambos, en los continuos enfrentamientos entre la nobleza y la monarquía que se produjeron al final de la Edad Media.

El castillo de Consuegra fue residencia prioral, sede del archivo sanjuanista y de la ermita de Nuestra Señora la Blanca, al ser donado por Alfonso VIII a la Orden de San Juan de Jerusalén y su prior Don Pedro Arias el 6 de agosto de 1183[23]; lo que confirmaba una bula de Lucio III dada en Verona el 21 de agosto de 1183[24]. Datada su construcción entre los siglos

21. Rodríguez Picavea, E., op. cit., p. 468.
22. Ruiz Mateos, A., et. al., op. cit., 1999, p. 350.
23. Sobre éste, v. Aguirre, D., *Descripción histórica del Gran Priorato de San Juan en los Reynos de Castilla y León*, Madrid, 1772 (1973); López Sánchez, M., *El Castillo de Consuegra*, 1871; Guitart Aparicio, C., «El Castillo de Consuegra», *Boletín de la Asociación española de Amigos de los Castillos*, 17, 1957, pp. 17-21; Jiménez Nieto, J., *El Castillo de Consuegra*, Toledo, 1963; Layos de Mier, J. C., *El Castillo de Consuegra*, Toledo, 1984; Pérez Monzón, O., «El Castillo sanjuanista de Consuegra», *Castillos de España*, 98, 1991, pp. 31-40; eadem, «Consuegra: un castillo de la Orden de San Juan», en *Actas del Primer Simposio Histórico de la Orden de San Juan en España*, Madrid, 25-29 de marzo de 1990, Consuegra, 30 de marzo de 1990, Toledo, Diputación provincial de Toledo, 2003, pp. 279-288.
24. Aguirre, D., op. cit., 1772, p. 5.

XII y XIII, cuando constan diferentes donaciones reales y obras en el mismo[25], como la elevación por Fernán Pérez Mozego, gran prior de Castilla y León en 1283, de la torre barbacana y el adarve o paseo de ronda[26]. A la decimotercera centuria hay que adscribir también la primitiva capilla –sustituida por la citada ermita en el siglo XVII[27]–, según Jiménez Nieto obra de 1229. El Conde de Cedillo, en el *Catálogo Monumental de Toledo*[28], señalaba la existencia de arranques de nervaduras góticas sobre ménsulas y Guitart Aparicio observó restos de tres bóvedas de crucería estrellada considerando que fue reformada en el siglo XV.

El cuidado de la fortaleza estaba a cargo del «alcayde» que desde el siglo XII era un caballero sanjuanista, el cual, dentro de los beneficios que recibía de la dignidad prioral, tenía el llamado derecho de castillaje o castillería, impuesto por el uso de caminos, puentes, barcas, cuya recaudación se destinaba a la conservación del castillo[29]; lo que produjo no pocas quejas por parte de los habitantes de Consuegra, algo ejemplificado en el pleito celebrado en 1452 entre el prior de San Juan y los vecinos de la villa. E incluso, la *Crónica castellana de Enrique IV de Castilla* relata cómo Juan de Valenzuela, prior de la Orden de San Juan, perdió temporalmente en manos del marqués de Villena la ciudad y el castillo de Consuegra[30].

Según Layos de Mier, entre los objetos aparecidos en la excavación efectuada en 1983 –azulejos usados para la decoración interior; atifles o utensilios de barro empleados por los alfareros; lucernas árabes; cerámica de Manises y numerosas monedas– figuraba cerámica de cuerda seca frecuente en los hornos toledanos mudéjares de finales del siglo XV[31], lo que pone de manifiesto el uso residencial del mismo. En el siglo XVI, se trasladaron las oficinas principales de la Orden, con sus diferentes dependencias y órganos, al palacio sanjuanista en

25. Así se señalan donaciones reales de ciertas cantidades de sal de las minas de Belinchón «para la obra del castillo de consuegra», otorgadas por Alfonso VIII (1200); Enrique I (1215) y Fernando III (1219). También Alfonso VIII, en su testamento del 8 de diciembre de 1204, nombró entre sus albaceas al prior del Hospital en Castilla, don Gutierre Ermíldez, y otorgó para la fábrica del Castillo de Consuegra «por un decenio, dos mil maravedises de las rentas en Toledo» (AHN, OO.MM, Asamblea, legajo 7864 e índice 121, fol. 6v. Documentos citados por González, J., *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, 1960; Guerrero Ventas, P., op. cit., 1969 y Pérez Monzón, O., op. cit., 2003, p. 279, nota 2.
26. Según informaba una inscripción en un sepulcro conservado, en tiempos de Aguirre, en la capilla del Rosario de la iglesia de Santa María de Consuegra (Aguirre, D., op. cit., 1772, p. 187; Pérez Monzón, O., op. cit., 2003, p. 281).
27. Aguirre, D., op. cit, 1772, p. 82.
28. Conde de Cedillo, *Catálogo Monumental de la provincia de Toledo*, tomo I, Pueblos de la Provincia, pp. 82-87.
29. AHM, OO.MM., índices 175, 14, 73, 76, 526, 83; Pérez Monzón, O., op. cit., 2003, p. 279, nota 2.
30. «(...) En estos días Sepúlveda –nos cuenta el relato cronístico–, villa muy fuerte e muy antigua que por el rey don Alfonso estava, fue tomada por algunos de los que al rey Enrique seguían, con muerte de algunos del marqués de Villena que la villa defendían; después desto el marqués requerido por letras de Carvajal, uno de los más amados criados del marqués de Calatrava que a Úbeda tenía, el marqués ovo de yr allá con trezientos de caballo, por desçercar aquella çibdat que tenía cercada el condestable Miguel Lucas e Iohan de Valençuela, prior de San Juan, que seguían la parte del rey don Enrique, a quien el maestre de Calatrava avie tirado la posesión de aquella çibdad y el castillo de Consuegra avie tenido çercado luengamente; el qual çerco el arzobispo de Toledo avie sostenido, en tanto que el marqués ayuntaba gentes contra la çibdat de Úbeda querían ocupar». *Cronica castellana de Enrique IV de Castilla (Crónica anónima)*, ed. Mª P. Sánchez Parra, II, Madrid, 1991, p. 190.
31. Layos de Mier, J. C., op. cit., 1984, pp. 44-48; Pérez Monzón, O., op. cit., 2003, p. 281, nota 14.

el interior de la localidad, aunque constan documentalmente diversas obras realizadas en la fortaleza en las centurias subsiguientes –destacando entre 1797 y 1798 las realizadas bajo la dirección del arquitecto Juan de Villanueva, autor del Canal del Gran Priorato de San Juan[32]– hasta su completa ruina en el siglo XIX, acelerada por la Guerra de la Independencia y la ley de Desamortización del 29 de julio de 1835[33].

Más esclarecedor resulta el caso de Castronuño. Andrés Bernáldez señala que «el rey lo fizo derribar e asolar todo por el suelo»[34]; mientras que Fernando del Pulgar justifica la acción «por los muchos robos e fuerzas que de ella se habían fecho e porque no oviese lugar donde más adelante se ficiesen»[35].

Otros ejemplos singulares de fortalezas se localizan en Andalucía[36]. Allí, a finales de la Edad Media la orden de San Juan agrupaba sus propiedades en torno a la bailía de Lora, la encomienda de Alcolea, la encomienda de Tocina con Robaina, el priorato de San Juan de Acre en Sevilla capital, un molino en Alcalá de Guadaira, las posesiones obtenidas en Gibraltar en 1467-68, otorgadas por la casa ducal de Medina Sidonia, y en el convento hispalense de Santa Isabel, fundado en 1490[37].

El Castillo de Lora del Río, datado por Valor Piechotta como una edificación almohade, *ca.* 1147-1248, que lo tipifica como pequeña fortificación aislada asociada a una población

32. AGP, Infante don Gabriel, Secretaría, legajo 163. Monleón Gavilanes, P., «Don Juan de Villanueva y el Canal del Priorato de San Juan», *Fragmentos*, 12, 13, 14, 1988, pp. 207-217.
33. Pérez Monzón, O., op. cit., 2003, pp. 281, nota 14.
34. *Memorias de los Reyes Católicos*, Madrid, 1953, cap. XXVIII, pp. 63-64; Ruiz Mateos, A., et. al., op. cit., 1999, p. 351.
35. *Crónica de los Reyes Católicos*, Zaragoza, 1970, pp. 329-330. De este modo, se contestaba de forma contundente a los antiguos partidarios de Juana la Beltraneja; entendiendo la destrucción de las fortalezas como un mecanismo de afirmación del autoritarismo regio. Ruiz Mateos, A., et. al., op. cit., 1999, p. 351.
36. La orden de San Juan llegó a Andalucía como las restantes órdenes militares, gracias a su participación en las campañas de conquista llevadas a cabo por Fernando III en el siglo XIII. Entre los años 1226 y 1253 obtuvo por donación lo que constituyó su patrimonio en la región andaluza, que quedó dentro del priorato castellano-leonés. Posteriormente a los repartimientos, la orden centró su interés en el rico territorio de la Vega del Guadalquivir, principalmente en torno a Lora. Algunas de las posesiones se perdieron, otras donaciones se añadieron y las encomiendas sufrieron algunas agregaciones y desagregaciones a lo largo de los siglos XIV y XV, como la villa de Alharín, Peñaflor, Almenara y Malapiel, que la orden perdió progresivamente. Gómez de Terreros Guardiola, Mª G., «La arquitectura de la Orden de San Juan de Jerusalén en la Provincia de Sevilla», en Gómez de Terreros Guardiola, Mª del V. (ed.), op. cit., 2010, p. 89. Sobre la presencia de la Orden de San Juan en Andalucía, v. González Jiménez, M., «La Orden de San Juan en Andalucía», en *La Orden Militar de San Juan en la Península Ibérica durante la Edad Media, Actas del Congreso Internacional (23 al 25 de octubre de 2000)*, Alcázar de San Juan, Patronato Municipal de Cultura, 2002, pp. 124-125. También Ladero Quesada, M. A. y González Jiménez, M., «La Orden Militar de San Juan en Andalucía», *Archivo Hispalense*, 180, 1976, pp. 129-139; González Carballo, J., «La Orden de San Juan en Sevilla (siglos XIII-XVI)», *Historia, Instituciones, Documentos*, 29, 2002, pp. 163-164; González Carballo, J., *La Orden de San Juan en Andalucía (siglos XIII-XVI). Las encomiendas,* Sevilla, 2002.
37. Toda la arquitectura se encuentra hoy en la provincia de Sevilla, y lamentablemente, la gran mayoría de los testimonios que se conservan, salvo los castillos, o es del siglo XVIII o fue ampliamente intervenida en este siglo; por lo que posibles testimonios documentales de la existencia de determinadas edificaciones no conservan su correlato material. Gómez de Terreros Guardiola, Mª G., op. cit, 2010, p. 91.

abierta y emplazada en una vía de comunicación importante[38]. El castillo se constituyó como un solo recinto, de planta prácticamente rectangular, que se adaptaba al perfil del terreno. González Carballo –recogiendo datos a partir de libros de visitas de 1550 y 1555– describe el castillo como propiedad de la orden, situado extramuros y dotado de torres, patios, aposentos, cámaras y bodega en la torre del homenaje. Señala que entre sus muros tuvo una iglesia, la parroquia más antigua de Lora, bajo la advocación de Santa Cruz, llamada después de Santa Ana. A mediados del siglo XVI aún se conservaba en un estado relativamente bueno, a pesar del deterioro sufrido en los años lluviosos, y fue arruinándose a partir de entonces[39]. El estado actual es prácticamente de ruina[40].

En el trascurso de la Edad Media, las residencias comendatarias y maestrales transformaron su componente defensivo-militar en otro lúdico-residencial. La evolución es la lógica consecuencia del proceso de aristocratización vivido en el seno de las órdenes militares y, en sus justos parámetros, nos sitúa nuevamente en las coordenadas de la arquitectura nobiliar, a la que por tipología y función pertenecen los edificios de las milicias. Para hacer efectivo este proceso se secundaron básicamente dos direcciones: la transformación de las primitivas fortalezas y, sobre todo, el alzado de nuevas construcciones[41].

Los motivos que determinaron la conservación de algunas fortalezas sobre otras son variados desde un aceptable estado de mantenimiento a su inclusión en el trazado urbano y conservación de su posición epicéntrica, pasando por la continuidad de su poder coercitivo o su efecto simbólico.

Un porcentaje destacado de residencias comendatarias fueron nuevas construcciones levantadas a lo largo del siglo XV; circunstancia que coincidió con la constitución de nuevas encomiendas, un momento de desarrollo económico y el acceso a las milicias de importantes linajes nobiliarios que emplearán su comitencia artística como medio de proyección social[42].

Las nuevas residencias comendatarias secundan varios planteamientos tipológicos en función de su ubicación geográfica: de estructura compacta y patio trasero en la meseta septentrional y organizadas en torno a un patio central en el centro y sur peninsular. Suelen denominarse en los textos como *casas buenas*, *casas grandes* o *casas principales*; y suelen caracterizarse por la excepcionalidad constructiva, las mayores dimensiones, la mejor calidad constructiva o en la presencia de motivos ornamentales y arquitectónicos de valor simbólico. También, en esta categoría hay que incluir el tratamiento formal de las fachadas, donde campean emblemas heráldicos alusivos tanto a la institución a la que pertenecen como a la dignidad comendataria

38. Valor Piechotta, M., «Las fortificaciones medievales en el reino de Sevilla: una aproximación a su tipología», en García Fernández, M. (dir.), *La Banda Morisca durante los siglos XIII, XIV y XV, Actas de las II Jornadas de Temas Moronenses (17 al 20 de octubre de 1994)*, Morón de la Frontera (Sevilla), 1996, pp. 55-71.
39. González Carballo, J., op. cit., 2002, pp. 196-197; Gómez de Terreros Guardiola, Mª G., op. cit, 2010, p. 94.
40. Según Gómez de Terreros Guardiola, «queda en pie un lienzo de Tapila de unos 90 metros orientado hacia el norte con restos de tres torres de planta cuadrangular y del parapeto, y otro tramo de unos 30 metros que mira a poniente, todo muy deteriorado». Gómez de Terreros Guardiola, Mª G., op. cit, 2010, p. 94.
41. Rodríguez Picavea, E., op. cit., p. 470.
42. Rodríguez Picavea, E., op. cit., p. 471.

patrocinadora; siendo el Palacio Sanjuanista de Castronuño un paradigma de la nueva realidad[43].

Un elemento destacado es la presencia de la torre. Algunas de estas viviendas adquirieron especial relevancia artística, como la casa de Consuegra (Toledo). La mejor cualificación de estas residencias palaciegas se materializa en la presencia de grandes salas de recepción, oratorios privados y jardines con especies vegetales de carácter aromático, animales en cautividad, fuentes en sus diversas tipologías y espacios recreativos como cenadores o quioscos.

El Palacio de Consuegra se debió edificar a finales del siglo XV o comienzos del XVI –momento al que corresponden la mayoría de las casas palacio que han llegado hasta nuestros días de las Órdenes Militares– datando las primeras noticias documentales del mismo del 27 de mayo de 1578, cuando se realiza una interesante descripción[44]. Igualmente, en 1754 el Maestro Vargas visualiza su imagen arquitectónica mediante la planta y dos alzados realizados el 1 de marzo de 1754. Para Ruiz Mateos, probablemente lo primero que se erigió fue la torre –único elemento que pervive–, construyéndose las alas del edificio, sin una traza inicial[45]. Nuevamente vuelven a ser las tropas francesas las que se encargaron de acelerar el progresivo deterioro, empleando sus escombros para construir otras casas de la villa.

Muy relacionadas con estos nuevos espacios representativos, hay que hacer alusión a las ceremonias comendatarias de fuerte componente simbólico. El comendador al hacerse cargo de la encomienda protagonizaba unas celebraciones llenas de simbolismos que enfatizaban su condición de señor de la villa. Éstas debieron mantenerse prácticamente inalterables

43. Sobre la Casa de la Encomienda de Castronuño, v. Pérez Monzón, O., op. cit, 1999, pp. 102-104.
44. «Iten los dichos apeadores apearan, deslindaron e declararon que la dicha Dignidad Prioral tiene en esta villa de Consuegra, vnas casas que se dice el Palacio de la Orden, la qual tiene dichos edifidios e aposentos altos e vajos, y caballerizas e una torre que está fundada sobre la puerta de entrada principal de las dichas casas, dentro de ellas un jardín e parral con su fuente y vn pozo con vna anoria con que se riega el dicho jardín, y otro pozo en la bajo de la dicha casa. La cual alinda con la Iglesia de Santa María de esta villa de Consuegra y las calles reales, y con una placeta que está desde las dichas casas a la tercia de pan y vino que es de la dicha Dignidad. Item los dichos apeadores apearon e declararon que las dichas casas de Palacio, y la dicha tercia está vna placeta que es de la dicha Dignidad Prioral, y vna escalera que de nuevo se a labrado por mandado de su excelencia que es de cantería, a la cual sirve para subir a la Iglesia de Santa María». AGP, Infante don Gabriel, Contaduría, legajo 146. Sobre éste, v. Ruiz Mateos, A., «La Casa Tercia de Consuegra», *Actas del Primer Simposio Histórico de la Orden de San Juan en España*, Madrid, 25-29 de marzo de 1990, Consuegra, 30 de marzo de 1990, Toledo, Diputación provincial de Toledo, 2003, pp. 387-390. Como señala Ruiz Mateos, el segundo documento es de 1656 y el siguiente de 1733. A partir de entonces y hasta 1827 aparecen referencias al Palacio en función de los reparos efectuados y los destinos que adquirirán ciertas piezas.
45. AGP, Infante don Gabriel, Secretaría, legajo 125. Ruiz Mateos, A., op. cit., 2003, p. 388.

desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, aunque, desgraciadamente, los primeros documentos conservados son tardíos, remontándose a finales del siglo XV[46].

Para la ejecución de la *verdadera, real, actual y corporal posesión del dicho lugar* se realizaban varias ceremonias donde, conforme a las prácticas de investidura del vasallo, el señor comendador recibía los símbolos de su tenencia en forma de referencias señoriales (vara, guante...) o territoriales (tierra, césped, ramo de flores...).

En primer lugar, el nuevo comendador se paseaba por los principales edificios de la encomienda. El orden solía ser el mismo: visitando primero el edificio civil, luego el religioso y por último los de carácter económico.

A continuación, el comendador procedía a la apertura y cerramiento de todos los inmuebles –una frase usual en estas ceremonias es la de «y abrió y cerró las puertas de dicha iglesia, castillo, orno y molino»–, como elemento simbólico de la toma de posesión del lugar; a la instalación de una horca en la plaza en señal de jurisdicción señorial, sobre la que colgaba su guante; y al recorrido por todo el territorio privativo de la encomienda. El «paseo» corresponde al rito denominado «hollar con los pies», un gesto simbólico de posesión de señorío habitual en las tomas de posesión de la nobleza[47].

La renovación de las antiguas fábricas

El territorio andaluz vuelve a aportar interesantes ejemplos de la renovación de antiguas fábricas; así como las construcciones de nueva planta en el período final del Medievo. En Lora del Río, la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción se conforma como un edificio gótico-mudéjar de tipo sevillano, cuya construcción se inició entre los siglos XIV y XV, sobre una antigua mezquita, continuándose a lo largo del XVI, tal y como se aprecia en elementos decorativos y portadas[48]. La iglesia es de tres naves separadas por pilares con pilastras adosadas y capilla mayor cuadrangular que, como las cabeceras de las naves laterales y el ante-presbiterio, se cubre con bóveda de nervadura. Las naves cuentan con cubierta de madera, en forma de artesa la central y de colgadizo las laterales[49]. Originalmente, la iglesia

46. Rodríguez Picavea, E., op. cit., p. 465. Pérez Monzón, Olga, *La encomienda de Novillas y su pasado histórico-artístico*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1997, pp. 42-46; Quintanilla Raso, C., «El orden señorial y su representación simbólica. Ritualidad y ceremonia en Castilla a finales de la Edad Media», *Anuario de Estudios Medievales*, 29, 1999, pp. 843-873, p. 859.

47. Rodríguez Picavea, E., op. cit., p. 465.

48. Angulo señala finales del siglo XV como fecha de su construcción (Angulo Íñiguez, D., *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932, p. 121). Lozano considera que la iglesia debió construirse a lo largo del siglo XIV, con trazas similares a las que hoy presenta, pero con menos capillas, tres accesos y una torre de tres cuerpos situada donde hoy está el archivo parroquial (Lozano, J. M., *Un pueblo andaluz y su Virgen. Historia de Lora y Setefilla*, Barcelona, 1986, pp. 25-26). Por su parte, Quiles García, atrasa la fecha de la construcción y considera que a mediados del siglo XV ya debían estar muy avanzadas las obras, en incluso el cuerpo de la nave a falta de la cabecera (Quiles García, F., *La parroquia de Santa María de la Asunción de Lora del Río y su orfebrería*, Lora del Río, 1992, p. 9). Gómez de Terreros Guardiola, Mª G., op. cit, 2010, p. 96, nota 34.

49. Gómez de Terreros Guardiola, Mª G., op. cit, 2010, p. 96.

contaba con tres portadas, pero hoy sólo se utiliza la del lado del evangelio, ya que la de los pies de la nave se perdió y la del lado de la epístola es de uso secundario y gran simpleza ornamental. La portada actual destaca por su ejecución en ladrillo, su decoración con baquetones, lacerías, ménsulas, y su forma de coronación, con almenas de gradas terminadas con formas casi circulares alternando ladrillos de colores[50].

En Alcolea del Río –población reconquistada en 1247 por los caballeros sanjuanistas, donada a la orden e incorporada a la bailía de Lora (Setefilla) de la que se separó constituyéndose como encomienda en 1504– destaca la iglesia de San Juan Bautista, de estilo mudéjar, y con la distribución típica de las parroquias sevillanas. Se trata de un edificio de tres naves, con cuatro tramos más el presbiterio de testero plano, con pilares sobre los que apoyan arcos de medio punto que sostienen la cubierta de armadura de madera, y con torre y otras dependencias adosadas a los pies. Lo más antiguo de su construcción se data en la primera mitad del siglo XVI y son los pilares octogonales que se apoyan en los muros de los pies. La iglesia poseía tres portadas: la de los pies, que se abriría bajo la torre, formada por un sencillo arco ojival que apea en imposta gótica, y está tapiada; la de la nave del evangelio, que responde al mismo esquema, con acuse de dovelaje y encuadrada en su alfiz; y la más interesante, la de la nave de la epístola, que consta de un arco conopial guarnecido por un alfiz con sencilla decoración, a cuyos caracteres se acomoda, al igual que la moldura bajo el alero del muro sur[51].

Nuevas fundaciones: hospitales y conventos

En el siglo XV surge un nuevo concepto de la beneficencia ligado, indisolublemente, a la aparición de nuevas monarquías centralizadas que convierten el hospital en un edificio de interés público. El Bien común como elemento último de la acción regia motivó la aparición del llamado Hospital General. La mencionada institución y sus más directos colaboradores estarán detrás de la fundación de los importantes centros de Santiago de Compostela, Toledo o Granada[52]. No obstante, son actitudes que ya habían sido desarrolladas por los Hospitalarios durante toda la Edad Media, y que seguirán ejerciendo con la creación de diversas fundaciones.

En el siglo XV, el prior de la orden en Castilla acometió una iniciativa de carácter asistencial muy interesante en el Campo de San Juan. Se trato, concretamente, de la fundación de un hospital en Consuegra. El hospital de San Juan Bautista, arruinado a comienzos del

50. Angulo Íñiguez, D., op. cit., 1932, pp.121-136.
51. Angulo Íñiguez, D., op. cit., 1932, pp. 96-97 y 159; Gómez de Terreros Guardiola, Mª G., op. cit, 2010, p. 87, nota 107.
52. Ruiz Mateos, A., et. al., op. cit., 1999, p. 343.

siglo XIX, se fundó el 29 de junio de 1453[53]. No se conoce su primitiva fábrica, tan sólo que estaba dotado con ocho camas, pero es probable que se tratase de un edificio de albañilería, como indican los materiales señalados en las diversas propuestas de reforma hechas en 1655, 1770 y, sobre todo, entre 1802-1804[54], pero con diversas dependencias según las funciones del mismo: las habitaciones dedicadas al cuidado de los enfermos; las ocupadas por los hospitaleros como vivienda y las destinadas al servicio espiritual (capilla con su sacristía)[55].

En Lora del Río, González Carballo recoge la existencia de un Hospital denominado Santa María (hoy desaparecido) que dependía de la iglesia parroquial y que debió construirse a mediados del siglo XIII, teniendo noticias del mismo hasta mediados del XVI. De igual forma se recogieron noticias de un corral, de casas principales, paneras, almacenes y otras posesiones que no han llegado hasta nuestros días[56].

Por lo que respecta a las fundaciones conventuales, la medida de carácter eclesiástico más importante que tomó la Orden del Hospital en el Campo de San Juan durante la Baja Edad Media fue sin duda la fundación del convento de Santa María del Monte[57]. Este era el convento donde se formaban los capellanes de la orden que, posteriormente, pasaban a servir en varias iglesias sanjuanistas del priorato de Castilla[58]. Además, el cenobio mantenía un hospital donde se desarrollaba una labor asistencial de cierta entidad[59]. Aunque en el lugar ya existía una iglesia y una puebla desde el siglo XIV, el convento fue fundado por el prior de San Juan, Gonzalo de Quiroga, y por el capítulo provincial de la orden reunido en Paradinas en 1447[60]. Durante la segunda mitad del XV el cenobio experimentó un desarrollo importante gracias al apoyo de los maestres del Hospital, quienes le concedieron diversos privile-

53. Según la carta fundacional, su origen está ligado a una especie de voto de los vecinos de la villa de San Juan Bautista con motivo de una «pestilencia» que había sufrido la comarca; siendo su creación obra del entonces Prior de la Orden en Castilla y León, frey Gonzalo de Quiroga «e todos los vecinos e moradores casados e viudos de la su/ (1v.) villa de Consuegra (...) siguiendo la via de la dicha Sta. Orden». AGP, Infante don Gabriel, Secretaria, legajo 113. Espino Nuño, J., «El Hospital de San Juan Bautista de la Villa de Consuegra. Aproximación al estudio de la arquitectura de las órdenes militares», en *Actas del Primer Simposio Histórico de la Orden de San Juan en España*, Madrid, 25-29 de marzo de 1990, Consuegra, 30 de marzo de 1990, Toledo, Diputación provincial de Toledo, 2003, pp. 383-386. Sobre éste, v. también Madrid Medina, A., «Aproximación a la atención hospitalaria en la orden de San Juan: la cofradía de Consuegra», *Anuario de Estudios Medievales*, 28, 1998, pp. 251-261.
54. AGP, Infante don Gabriel, Secretaria, legajo 114. «Expediente sobre reparos de la fábrica del hospital de la villa de Consuegra. Año 1802».
55. Espino Nuño, J., op. cit., 2003, p. 385.
56. González Carballo, J., op. cit., 2002, pp. 197-198 y 233.
57. Barquero Goñi, C., «El proceso de formación del convento hospitalario de Santa María del Monte (1375-1500)», *Anales Toledanos*, XXXVII, 1999, pp. 53-65.
58. Barquero Goñi, C., «La Orden del Hospital en el Campo de San Juan durante la Baja Edad Media. Siglos XIV y XV», en Ruiz Gómez, F. y Molero García, J. Mª (eds.), *La Orden de San Juan entre el Mediterráneo y la Mancha. II Congreso Internacional de la Orden militar de San Juan*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2009, pp. 53-80.
59. Guerrero Ventas, P., op. cit., 1969, pp. 145-155; Aguirre, D., op. cit., 1963, pp. 85-89; Barquero Goñi, C., op. cit., 2009, p. 69.
60. AGP, Infante don Gabriel, Secretaria, legajo 347, Santa María del Monte 1447 y 1457, pp. 1-4; Barquero Goñi, C., op. cit., 1999, pp. 63-65.

gios en los años 1450, 1454, 1467 y 1500[61]. La consolidación definitiva del convento seguramente se produjo por la misma época al obtener el respaldo pontificio. En 1464 el papa Pio II confirmó todas las posesiones y los privilegios de Santa María del Monte[62].

De nuevo en Sevilla, habría que señalar el Convento de Santa Isabel, edificio singular de la orden en la provincia. La fundación hay que vincularla con la importante presencia que, como ha señalado Barquero Goñi, tuvieron los conventos de religiosas sanjuanistas. Fundados los primeros a partir de finales del siglo XII; en el siglo XIII, sólo se contaban tres en España; y durante los siglos XIV y XV aparecieron varios nuevos conventos, siendo en la Corona de Castilla donde mayor proliferación hubo[63].

Así, en 1490 Isabel de León —viuda de don Gonzalo Farfán de los Godos y madre del comendador Frey Antonio, bailío de Lora— obtuvo licencia del maestre del Hospital, frey Pedro d´Aubusson, para fundar un monasterio de monjas de la orden en Sevilla, en unas casas de su propiedad de la collación de San Marcos, y para ser ella la primera priora, bajo la obediencia del prior de Castilla-Léon y la protección del comendador de Tocina[64]. Uno de los fines del monasterio era tejer lienzos para surtir a los peregrinos que iban a Tierra Santa, y las obras debieron empezar pronto ya que la primera iglesia del convento se consagró en 1493.[65]. Lamentablemente, del primer edificio del convento, casi nada se conserva, sólo algunos muros y un patio a modo de claustro de planta cuadrada, articulado con arcos de medio punto, soportado por pilares ochavados de ladrillo de principios del XVI. Gabardón de la Banda indica que debió ser un edificio gótico-mudéjar; y en el centro del patio de la primitiva construcción se sitúa una fuente de mármol blanco que contiene una lápida con la siguiente inscripción: «Esta agua se trajo año de 1586, 14 de agosto, siendo priora la muy ilustre señora doña Ana de Heredia»[66]. Sin embargo, el primer templo del convento se sustituyó por otro de nueva planta, realizado por Alonso de Vandelvira, entre 1602 y 1609,

61. AGP, Infante don Gabriel, Secretaría, legajo 347, *Santa María del Monte 1454. 1771*, pp. 1-5 y 5-10. Publicados en De Escaño, F., *Propugnaculum Hierosolymitanum sive Sacrae Religionis Militaris Santi Ioannis Hierosolymitani Militiae Regularis compendium*, Sevilla, 1663, pp. 325-327 y 327-331; y, de forma incompleta, en Guerrero Ventas, P., op. cit., 1969, pp. 352 y 353; AHN, OO.MM., carpeta 573, nº 3; AGP, infante don Gabriel, Secretaría, legajo 347, Santa María del Monte 1505; Barquero Goñi, C., op. cit., 2009, p. 69.
62. AGP, infante don Gabriel, Secretaría, legajo 347, *Santa María del Monte 1454. 1771*, pp. 21-22. Barquero Goñi, C., op. cit., 2009, p. 69.
63. Barquero Goñi, C., op. cit., 2003, pp. 205-211; Gómez de Terreros Guardiola, Mª G., op. cit, 2010, p. 96.
64. Gestoso Y Pérez, J., *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1892, t. III, pp. 45-46. Gómez de Terreros Guardiola, Mª G., op. cit, 2010, p. 118, nota 138.
65. Gonzalez Carballo, señala como una visita de 1587 reseñó los siguientes datos del convento: que lo regía una priora dependiente del prior de San Juan de Acre; que la iglesia conventual era de una nave y tenía otra estancia para sacristía; y que las dependencias propias del convento las constituían la clausura con puerta reglar, la portería del horno, otra portería, la depositaría, el granero, la enfermería, el noviciado, el coro, el refectorio y las celdas. González Carballo, J., op. cit., 2002, pp. 181-182; Gómez de Terreros Guardiola, Mª G., op. cit, 2010, p. 119.
66. Gabardón de la Banda, J. F., *Convento de Santa Isabel. Conociendo la Sevilla conventual del casco antiguo*, Sevilla, 2002, pp. 7-8.

conformándose como uno de los edificios protobarrocos más importantes de Andalucía occidental[67].

Enterramientos y objetos de culto

A pesar de que siempre se han señalado como ejemplos paradigmáticos del patrocinio de las Órdenes Militares al final de la Edad Media el caso del maestre de Santiago don Álvaro de Luna, a través de la construcción de su capilla funeraria en la girola de la catedral de Toledo, y la labor de Pedro Girón, al financiar la renovación del palacio de los Maestres calatravos en Almagro y la construcción de su capilla funeraria en el sacro convento de Calatrava la Nueva[68], en el caso de la Orden de San Juan normalmente aparecen inscripciones o escudos donde los emblemas de la Orden figuran aislados o superpuestos a armerías personales, como en la capilla funeraria de Pedro de Cárdenas en la iglesia de La Bóveda de Toro (Zamora)[69], aunque también existen interesantes ejemplos que, si bien no alcanzan la magnificencia de sus homólogos santiaguistas o calatravos hay que tener en consideración.

El maestre sanjuanista Fernández de Heredia dispuso su enterramiento en la localidad de Caspe, en un sepulcro yacente de atavío maestral[70] La procesión fúnebre cincelada en sus paredes prolonga una moda figurativa que, tuvo una de sus expresiones más acabadas en el cenotafio de Girón.

Las referencias de ámbitos fúnebres pueden extenderse a los templos parroquiales de las encomiendas donde se inhumaron los comendadores respectivos. Entre los ejemplos conservados se encuentra el arcosolio de yeso policromado del comendador sanjuanista de

67. Gómez de Terreros Guardiola, Mª G., op. cit, 2010, p. 119.
68. De ambos espacios en el contexto del patrocinio de las Órdenes Militares se ocupa Pérez Monzón, O., «La imagen del poder nobiliario en Castilla. El arte y las órdenes militares en el Tardogótico», *Anuario de Estudios Medievales*, 37/2, 2007, pp. 907-956. Sobre la capilla de Álvaro de Luna, pp. 926-935, y sobre la de Pedro Girón, pp. 912-917. Para la renovación del palacio de Almagro por este último, v. Espino Nuño, J., «El palacio de los Maestres de la Orden de Calatrava en Almagro en el siglo XV: nuevos datos documentales acerca de su construcción», *Anales de Historia del Arte*, 4, 1994, pp. 91-99.
69. Pérez Monzón, O., op. cit., 1999, pp. 80-82; Pérez Monzón, O., op. cit, 2010, p. 40.
70. Cortés Arrese, Miguel, *El espacio de la muerte y el arte de las órdenes militares*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1999, pp. 69-126.

Fresno desde 1491, dispuesto en la capilla mayor del templo Vallisoletano de Fresno el Viejo[71].

De algunos objetos que los priores de San Juan entregan a los monarcas da testimonio el documento de recepción en concepto de cargo por doña Violante de Albión, camarera de la Reina de un «Libro de Horas Ricas» enviado por Álvaro de Zúñiga, prior de la Orden de San Juan de Jerusalén, y fechado en Medina del Campo el 8 de marzo de 1504[72]. Destaca, sobre todo, por la minuciosa relación del contenido de las miniaturas que lo componen, así como las oraciones –algo poco habitual en los inventarios–; y una descripción de la encuadernación donde especifica la presencia del escudo de esta importante familia nobiliaria de la decimoquinta centuria y la adscripción del donante a la Orden de San Juan: «Y tienen más dos escudicos pequeños del dicho oro de martyllo, esmaltados de blanco y negro con una vanda en cada uno de Çúñiga». El final del documento no deja duda de la importante donación: «Las cuales dichas Oras envió en servicio a su Alteza don Álvaro de Çúñiga, prior de San Joan».

Los ejemplos anteriores ponen de manifiesto como la Orden de San Juan de Jerusalén desarrolló en toda la Península un amplio patrimonio que comparte los usos artísticos del final de la Edad Media; y tiene como denominador común el mecenazgo ejercido por el resto de las Órdenes Militares.

71. Según Pérez Monzón, entre esta fecha y la de su muerte en 1509, debe situarse la labra de su arcosolio situado en la capilla mayor, en la pared del evangelio. Obra realizada en yeso, donde alternan los motivos decorativos flamígeros y renacentistas; esto le ha servido a Pérez Higuera para sugerir su relación con la obra de un taller local activo en este entorno cuyo centro de acción en la ciudad vallisoletana de Olmedo (Pérez Higuera, T., *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, p. 133 y ss). Junto a la decoración, se encuentran referencias personales al finado en los escudos de armas que flanquean el sepulcro y en la inscripción laudatoria que reza: AQU LLAZE EL ONRADO CAVALLERO FREI FERNANDO de Cardenas COMENDADOR QUE FUE DESTA ENCOM. Pérez Monzón, O., op. cit., 1999, pp. 125-126.

72. Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, legajo 178, pliego XC. Transcrito por Ruiz García, Elisa, «Documento 8», en Nieto Soria, J. M., op. cit., 1999, pp. 416-417.

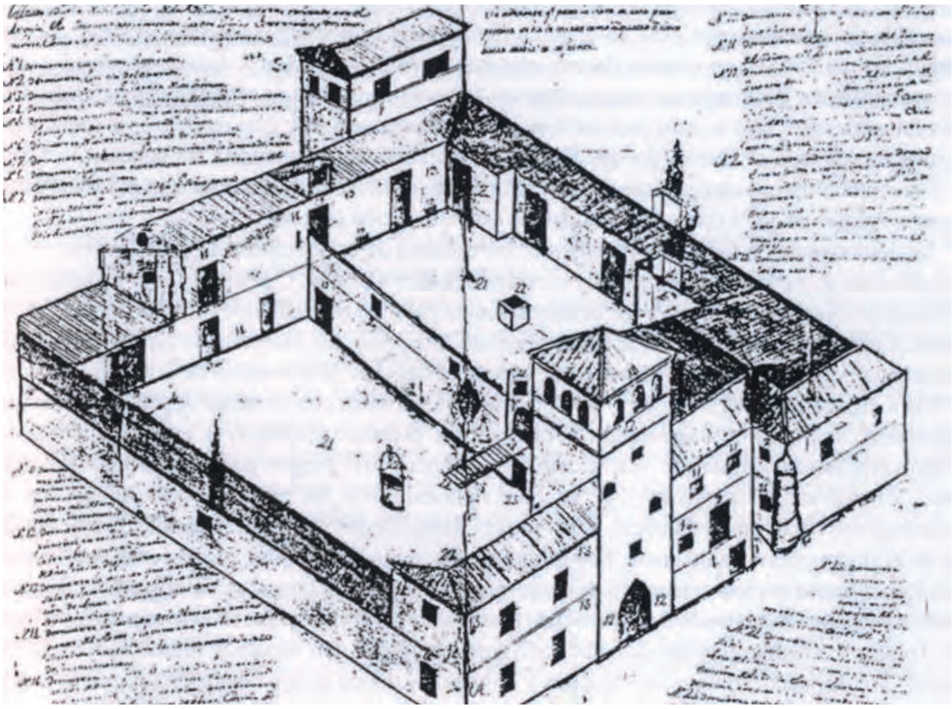


Fig. 1. Consuegra. Casa de la Encomienda. Perspectiva del Maestro Vargas. 1754, AGP, Infante Don Gabriel, Secretaría, leg. 125.

Fig. 2. Lora del Río. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Portada del evangelio. Siglo XV. Foto ca. 1900-1910.

Fig. 3. Sevilla. Convento de Santa Isabel. ca. 1490.

Fig. 4. Sepulcro de D. Juan Fernández de Heredia en la capilla del Santo Cristo de la Colegiata de Caspe. Desparecido en 1936 (Archivo Mas).

La vivienda en Madrid de Giovanni Battista Crescenzi, ¿espacio de representación del poder?

Gloria del Val Moreno
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Fueron varios los cortesanos que gozaron de magníficas viviendas en el Madrid del siglo xvii. El noble italiano Giovanni Battista Crescenzi, Marqués de la Torre, Caballero del Hábito de Santiago y Superintendente de Obras Reales, sería uno de ellos y de la «calidad de su casa» pudieron ser testigos Carducho o Díaz del Valle. En esta comunicación pretendemos mostrar algunos de los resultados obtenidos en la investigación en curso sobre la vivienda en Madrid de Crescenzi que desarrollamos en el marco del proyecto I+D *Los Lugares del Arte* (UCM HAR2010-19406). Una reflexión en torno a la vivienda de Crescenzi como espacio de representación de las ambiciones y aspiraciones profesionales en la Corte del Marqués, cuestionándonos la posible repercusión de la proyección de Crescenzi como imagen del poder y la magnificencia del Monarca Felipe IV y el Conde Duque de Olivares, verdaderos impulsores de su carrera y actividad artística cortesana.
Palabras Clave: Giovanni Battista Crescenzi, Lugares del Arte, Coleccionismo, Aposento, Residencias en la Corte.

Abstract: Several courtiers enjoyed superb dwellings in Madrid during the first half of the xviith Century. There is no doubt that the italian nobleman Giovanni Battista Crescenzi, *Marqués de la Torre, Caballero del Hábito de Santiago* and *Superintendente de Obras Reales,* was one of them as Vicente Carducho and Lázaro Díaz del Valle's testimony confirms. In that

paper we would like to consider some of the main issues regarding Crescenzi's house in Madrid and the first conclussions that have been obtained in our current research with the I+D research project: «*Los Lugares del Arte*» (Art Places) UCM I+D HAR2010-19406. We also would like to purpose a reflection about Crescenzi'dwelling not only as showing ambitions and career aspirations in the Court but also as a reflect of the magnificient power of Philiph IV and the Count Duque of Olivares, two of the main supporters in developing the Crescenzi's artistic career in Madrid.
Keywords: Giovanni Battista Crescezi, Art Places, Collecting, Aposento, Cour Dwelling

Su casa era un museo de preciosas colecciones de pinturas, esculturas, diseños y máquinas, adonde acudían los profesores y aficionados en busca de instrucción y de patrocinio que facilitaba a todos[1].

Así describía de manera un tanto literaria D. Agustín Ceán Bermúdez la vivienda en Madrid del que fuera Superintendente de Obras Reales, Marqués de la Torre y Caballero del Hábito de Santiago, Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635). Su actividad artística, desarrollada primero en la Roma del Papa Paolo V y a partir de 1618 en la Corte madrileña de Felipe III y Felipe IV, ha sido objeto de varias interpretaciones algunas contradictorias dependiendo del enfoque metodológico empleado[2]. Entre los varios análisis que los historiadores del Arte Español han dedicado a la actividad en Madrid de Crescenzi son muy escasas las noticias concretas sobre una cuestión que creemos podría contribuir de manera decisiva a la ampliación del actual conocimiento sobre la posición social y económica que gozó Crescenzi entre sus contemporáneos: el lugar donde Crescenzi residió en los 18 años que trabajó para los monarcas españoles[3]. Este aparente desinterés de los historiadores hacía la cuestión de la vivienda del que fuera Marqués de la Torre entendemos que puede tener lógicamente su origen en la escasez de noticias documentales concretas que puedan ayudar a situar físicamente dicha residencia cortesana entre 1618 y 1635, aunque veremos que existen testimonios suficientes para confirmar que sin duda existió. El primero de ellos es el relato del pintor Vicente Carducho recogido en sus *Diálogos de la Pintura*: «Lleváronme en casa del Marqués de la Torre, Superintendente de las Obras de su Majestad, y de la Junta de obras y bosques [...] Suplicámosle nos enseñase sus Pinturas; hízolo así, y con afectuoso gusto de todos nos enseñó grandes cosas destas artes del dibujo, como quien tan bien las

1. Ceán Bermúdez, Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* Madrid, 1965 (1800), p. 375.
2. Acerca de la personalidad y actividad artística de Crescenzi en España y su peso específico en el panorama cortesano desarrollamos actualmente nuestra tesis doctoral dirigida por la Prof. Beatriz Blasco Esquivias.
3. Esta investigación sobre la vivienda madrileña de Crescenzi, de la que ofrecemos ahora unos primeros resultados, se enmarca dentro del proyecto de investigación UCM I+D HAR2010-19406 titulado *Los Lugares del Arte: del taller del artista al espacio expandido en la sala de Exposición* y que tiene por objeto plantear una reflexión plural acerca de la vivienda y el taller del artista como lugar de creación y difusión artística.

conoce, y sabe hazer»[4]. También Lázaro Díaz del Valle recordaba años más tarde sus visitas a la casa de Crescenzi: «De sus grandes habilidades puedo ser yo testigo porque le visitaba muy familiarmente en su casa, y le vi muchas veces pintar y hacer curiosísimas trazas en papeles para el servicio del Rey nuestro Señor»[5]. El carácter literario de ambos relatos exime. por desgracia, a sus autores de una descripción precisa de la morada del Marqués aunque ambos pasajes indican dos interesantes rasgos de la vivienda de Crescenzi (y por extensión de su propia personalidad): su doble condición como *galería* y *taller*.

La primera y, hasta el momento, única prueba sobre al menos una residencia del Marqués en Madrid (la última) se encuentra precisamente en su partida de defunción publicada por Virginia Tovar en 1981, aunque hasta ahora no se había señalado su existencia. En este mismo artículo planteaba la historiadora que tal vez Crescenzi pudiera haber vivido en la Casa el Tesoro, hipótesis que discutiremos en estas páginas[6]. Tendremos que esperar a la década de 1990 para encontrar mayor información sobre la vivienda del Marqués. Cherry y Jordan permitieron seguir la pista al proceso de almoneda de dichos bienes al citar dos importantes documentos conservados en el Archivo Histórico de Protocolos. A partir de esta información, Peter Cherry publicó un primer listado de los cuadros que pertenecieron a Crescenzi para conocer algo más sobre «la calidad de la casa» del Marqués[7]. Y por último Juan Luis Blanco Mozo analizó el segundo inventario en el cual se incluían bienes muebles como libros, ajuar doméstico e instrumentos de trabajo, dado a conocer primero en 1996 y ampliado en 2007[8].

(fig. 1) Esta indeterminación a la hora de poder determinar la vivienda de Crescenzi en Madrid es tanto más notable si cabe cuando viajamos a la ciudad de Roma y sin necesidad de ninguna otra búsqueda podemos facilmente localizar el Palacio que en su día habitaron los Crescenzi y que en la actualidad pertenece a los Marqueses Serlupi-Crescenzi, herederos del *cassato*, ubicado en *Piazza Rotonda*, frontero al Panteón. Sin embargo la imagen actual dista mucho de aquella proyectada a comienzos del siglo XVII por el tándem formado por el ar-

4. Carducho, Vicente, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1979 (1633), p. 149. La visita a la casa Crescenzi se produce después de la visita al Príncipe de Esquilache, D. Francisco de Borja y Aragón y antes de aquella realizada por Carducho a Gerónimo Fures, también Caballero de Santiago y miembro del Consejo de Italia, al que por cierto halló pintando.
5. Díaz del Valle, Lázaro, *Origen e Ilustración del Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, 1656-1659, en la edición a cargo de García López, David, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España*, Madrid, p. 227, (f. 22v). En la biografía del pintor Antonio de Pereda, Díaz del Valle también recuerda cómo Crescenzi «se le llevó a su casa, en la cual debajo de sus documentos, cuando llegó a la edad de 18 años era pintor excelente», *Ibidem*, p. 304.
6. Tovar Martín, Virginia, «Significación de Juan Bautista Crescencio en la arquitectura madrileña del siglo XVII», en *Archivo Español de Arte*, 1981, vol. LVI, nº 215, pp. 390-391.
7. Cherry, Peter O., *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo del Oro*, Aranjuez, 1999, pp. 513-514. No obstante la primera referencia a dichos documentos en Jordan, William, y Cherry, Peter, *Spanish Still life from Velázquez to Goya*, Londres, 1995, pp. 70 y 192.
8. Blanco Mozo, Juan Luis, «Algo más en torno al equipaje ideológico y material de Giovanni Battista Crescenzi», en AA.VV, *El Mediterráneo y el Arte Español, actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1996, pp. 194-197. Especialmente interesante, como veremos, por constituir el primer análisis sobre los libros en posesión de Crescenzi y también confirmar la existencia de los famosos «modelos» para el Panteón y el Alcázar madrileño.

quitecto Niccolò Sebregondi y Crescenzi, cuyo aspecto original conocemos gracias al grabado realizado por Giovanni Battista Falda[9] (fig. 2) Dicho inmueble conserva todavía una buena parte de los frescos pintados por Cristoforo Roncalli, *il Pomarancio*, en colaboración con el que fuera su alumno más ilustre, un joven Giovanni Battista, en la llamada Sala dell'Accademia, salón principal del Palacio en el que podría desarrollarse la Academia artística en torno a Crescenzi y sus protegidos como describía el principal biógrafo de Crescenzi, el pintor Giovanni Baglione[10].

Crescenzi llegó a Madrid en septiembre de 1617 acompañando, según Baglione, al Cardenal Don Antonio Zapata en su regreso a la patria tras varios años de servicio al Monarca como defensor en Roma de los intereses de España ante la Santa Sede[11]. El Cardenal Zapata, en contacto con Crescenzi posiblemente a partir de 1612, fue sin duda uno de los principales apoyos del Marqués a lo largo de toda su estancia española y sin duda facilitó, desde su posición privilegiada y sus contactos con el Rey, la entrada de Crescenzi en la Corte madrileña. No es descabellado pensar por tanto que precisamente Zapata ofreciera hospitalidad a sus ilustres invitados: Crescenzi, el joven pintor Bartolomeo Cavarozzi y el milanés Giovanni María Forno, alojándoles de manera provisional en alguna de sus propiedades o en las de personas de su confianza[12].

Reflejo como ningún otro de la fortuna de su propietario, la vivienda de Crescenzi también evolucionaría para ennoblecerse en paralelo a la consolidación de su influencia y peso específico en las Obras Reales. A partir del definitivo encargo en 1618 de la supervisión de las nuevas obras en el Panteón de El Escorial, Crescenzi pasaría largas temporadas habitando en dicho Monasterio donde se ocuparía especialmente del control de la delicada labor de los

9. Ferreiro, Pietro y Falda, Giovanni Battista, *Palazzi di Roma dei più celebri architetti*, Roma, Gian Giacomo de Rossi, ¿1640-1665?, vol. 2, f. 82, ejemplar de la Biblioteca Nacional Española. Sobre el Palacio Crescenzi *vid*. Donadono, Laura, *Il Palazzo Crescenzi alla Rotonda. Storia e restauro*, Roma, 2005.

10. Baglione, Giovanni, *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 In fino a' tempi de Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Andrea Fei, 1642, ff. 363-365. Sobre la Academia *vid*. Grelle, Anna, «I Crescenzi e l'Academia di Via S.Eustachio» en *Commentari*, 1961, XII, pp.120-138 y el más reciente estado de la cuestión propuesto en Von Bernstorff, Marieke, «Künstlerzusammenkünfte in Palazzo Crescenzi», en *Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des Frühen 17. Jahnhunderts. Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi*, Munich, 2010, pp. 160-165.

11. «*Andò il Signor Gio Battista nell'anno 1617 col Cardinal Zappata in Ispagna*» *vid*. Baglione, Giovanni, *op. cit., 1642,* f. 365.

12. Por las relaciones de los embajadores florentinos sabemos que el Cardenal Zapata decidió alquilar una vivienda por su cuenta en lugar de instalarse junto a su hermano el Conde de Barajas: «*Il Car. Zappata ha aperto casa dapersé, non facendo vita col Conte di Barajas suo fratello come si credeva*», en *Archivio di Stato di Firenze (en adelante ASF), Fondo Mediceo del Principato, filza* 4945, f. 804 (3/11/1617). Quizá fuera en esta residencia junto al Cardenal desde donde Crescenzi prepararía su entrada en la Corte, ejecutando o dando los últimos retoques al lienzo con «*una varia mostra di cristalli*» que presentó al Monarca (*vid*. Baglione, Giovanni, op. cit, 1642, f. 365). Desde esta primera residencia saldrían además los cuadros que el pintor Cavarozzi realizó durante su estancia en Madrid, principalmente réplicas de sus «*Vírgenes con niño*» y «*Desposorios de Santa Catalina*», *vid*. Pérez Sánchez, Alfonso E., *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid, 1964, pp. 20-25.

bronces[13]. Para desempeñar esta tarea Crescenzi había contratado personalmente un buen número de broncistas italianos que vivían en los talleres construidos a tal efecto en los alrededores del monasterio, como dio a conocer D. Eugenio Llaguno en los albores del XIX: «se compuso aquí [en El Escorial] una casa para la labor del bronce, y para que viviesen en ella Juan Bautista Crescencio, Caballero Romano, que por orden de S[u] M[agestad] asiste a la dicha obra del bronce, y los demás oficiales que trajo de Italia»[14].

Su presencia en el Escorial sería continuada, especialmente entre 1618 y 1622, años en los que la obra del Panteón marchaba a buen ritmo. Crescenzi aprovecharía los frecuentes viajes a la Corte en Madrid no sólo para hacer acopio de aquellos materiales necesarios para la labor de bronce (como atestiguan sus relaciones de gastos) sino para poner en marcha otras iniciativas de índole privada, como ocurrirá a partir de 1622 con las obras para el sepulcro de la Emperatriz María de Austria en el Coro Alto del monasterio de las Descalzas Reales, o en 1623 para contratar con Antonio de Riera las esculturas que decoraban el trascoro de la Catedral de Burgos por encargo de su amigo y protector el Cardenal Zapata[15]. La presencia en Madrid de Crescenzi será cada vez más reiterada coincidiendo con los años en los cuales tristemente languidecen las obras del Panteón por falta de arbitrios con que socorrerlas y según el testimonio del Padre Santos era esta ausencia uno de los inconvenientes para el buen seguimiento de la obra[16].

Varios hechos permiten suponer que a partir de 1626 Crescenzi habría podido establecer su residencia definitiva en la Corte intentando asegurarse con este traslado un mejor

13. Acerca de la obra del Panteón *vid.* Martín González, Juan José, «El Panteón de El Escorial y la Arquitectura Barroca», en *Boletín de la Sociedad de Arte y Arqueología,* 1981, XLVII, 29, pp. 265-284 y Bustamante, Agustín, «El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid,* 1992, IV, pp. 161-215.
14. Llaguno y Amirola, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración,* t. III, Madrid, 1829, p. 371. Crescenzi pudo disfrutar aposentos privados, convenientes para un personaje tan ilustre linaje, como parece indicar el testimonio del veedor Pedro de Quesada en 1627, quien indica la existencia de «*una pieça adonde vive Juan Bautista Crescencio, a cuyo cargo está la dicha labor de los bronces y están los talleres donde asisten los oficiales a labrarlos*», *vid.* Martín González, Juan José, op. cit., 1981, n. 29, p. 275.
15. Acerca de la participación de Crescenzi en la obra de las Descalzas remitimos a Blanco Mozo, Juan Luis, *Alonso Carbonel (1583-1660), Arquitecto del Rey y del Conde Duque de Olivares, Madrid, 2007,* pp. 139-141. Sobre el trascoro de la catedral burgalesa, la primera noticia fue recogida por Martín González, Juan José, «Dos esculturas de Antonio de Riera en la Catedral de Burgos», en *Boletín de la Sociedad Española de Arte y Arqueología,* 1987, LII, pp. 360-363. Posiblemente Crescenzi hubiera participado en el proyecto del trascoro desde la temprana fecha de 1612 facilitando la primitiva traza del mismo al Cardenal Zapata *vid.* Losada, Cristina, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento, Juan de Naveda 1590-1638,* Santander, 2007, p. 213.
16. Santos, Francisco de los, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial,* Madrid, 1984 (1657), f. 118: «El otro [inconveniente] fue estar apartado de aquí el superintendente de la Obra, viviendo en Madrid, con cuya ausencia los Maestros y Oficiales no andavan con el cuydado y vigilancia que convenía». Detrás del Superintendente se encuentra la personalidad de Crescenzi, a quien sus contemporáneos consideraban responsable y superintendente de la fábrica, por encima del Prior o de cualquier otro responsable de las obras, *vid.* Del Val, Gloria, «Giovanni Battista Crescenzi: entre la *Soprintendenza delle fabbriche* del Papa Paulo V y la Superintendencia de obras reales en tiempos de Felipe V», en AA.VV., *Mirando a Clío. El Arte español espejo de su historia,* actas del XVIII CEHA, Santiago de Compostela, 2011, pp. 3162, n. 15.

futuro al servicio del nuevo monarca y del Conde Duque de Olivares quien habría visto en el italiano un nuevo apoyo en sus planes para tomar el control de las Obras Reales. En concreto consideramos que el nombramiento de Crescenzi como Marqués de la Torre por parte del Monarca y la apertura de las diligencias necesarias para la concesión del Hábito de Santiago, que comienzan el 22 de septiembre de 1626, marcarían el nuevo rumbo profesional para Crescenzi al margen de la fábrica escurialense[17].

A partir de este año vemos cómo Crescenzi comenzará a adquirir cada vez mayor peso específico en la Corte. En los primeros meses de 1627 participará en el certamen pictórico celebrado entre los pintores del Rey, ejerciendo como juez del mismo junto con el pintor dominico Juan Bautista Maíno[18] y en junio de ese mismo año viajaría a Sevilla con el recientemente nombrado aparejador del Escorial, Alonso Carbonel, para expresar su opinión acerca de las conflictivas obras realizadas en el llamado Monte Parnaso de los jardines de los Reales Alcázares[19]. Ambas intervenciones indican la confianza que tanto el nuevo monarca como su valido el Conde Duque depositaban en el criterio artístico del Marqués y suponen sendas pruebas de la gestación de su definitiva inserción en la Junta de Obras Reales, órgano de gobierno de las fábricas de Su Magestad, producida con todos los honores que su nombramiento como Superintendente de la Junta de Obras y Bosques le proporcionaría en octubre de 1630. Evidentemente en esta etapa su vivienda debe forzosamente localizarse en Madrid donde Crescenzi tiene obligación de dirigir y controlar las Obras Reales[20]. Hasta el momento, que sepamos se han barajado dos hipótesis acerca de dónde y cómo podría alojarse Crescenzi. Hace algunos años fue indicada como posible residencia de Crescenzi un inmueble situado en la importante calle de Atocha, muy próximo al Hospital General[21]. Efectivamente en la conocida relación titulada *Visita de las Casas* conservada entre la documentación de la desaparecida Junta de Aposento del Archivo Histórico Nacional, se menciona un inmueble propiedad del Capitán Don Francisco de Orduña «en frente de las casas del marqués de la torre», con fachada tanto a la calle de Atocha como a la actual calle de San Pedro[22]. Este documento se fecha en 1629 y ciertamente al menos desde 1626 Crescenzi era el Marqués de la Torre, pero tenemos indicios de que posiblemente el edificio en cuestión tuviera en la fecha otro ilustre inquilino y haya podido producirse alguna confusión

17. En relación con el Hábito de Santiago las pruebas se conservan en el Archivo Histórico de Protocolos (en adelante AHPM), Órdenes Militares, Caballeros de Santiago, Expediente 2209 (digitalizado). Con respecto al Marquesado de la Torre el asunto es algo más complejo al no haberse localizado todavía el título de concesión a Crescenzi por parte del monarca, aunque todas las fuentes reconocen dicho nombramiento a partir de 1626.
18. *vid*. Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura su antigüedad y grandezas,* Sevilla, 1649, f. 103.
19. *Vid*. Blanco Mozo, Juan Luis, *op. cit.,* 2007, pp. 143-148.
20. AGP, Cédulas Reales, t. XIII, f. 34.
21. La noticia referida en Morán Turina, Miguel y J. García, Bernardo (ed.), *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII,* vol. II, Madrid, 2000, pp. 123-124 y 195.
22. Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Fondo Consejos, Hacienda, Histórico, Libro 93 (microfilm nº 2387), f. 266v, 20/10/1629. Una copia del mismo documento en la Biblioteca Nacional, Mss 5918, *Índice de las calles y casas de Madrid Corte de España,* f. 124.

entre Marquesados. En la documentación generada a partir de elaboración de la Planimetría General de Madrid encontramos nuevos datos sobre el propietario del inmueble que nos ocupa, localizado en la manzana 254. En el *Libro de los Asientos de las Casas* correspondiente a dicha manzana se indica que la vivienda pertenece «al Conde de Mora Marques de la Torre»[23]. Si rastreamos la identidad que se esconde detrás de ambos títulos nobiliarios descubrimos que se trata de D. José Antonio Joaquín de Rojas Ibarra y Vargas, VII Conde de Mora y V Marqués de la Torre de Esteban Hambrán, lo cual nos lleva a pensar si no se trataría de una propiedad originalmente adquirida por Diego de Vargas Manrique, I Marqués de la Torre de Estebán Hambrán y estricto coetáneo de Crescenzi[24]. La hipótesis de una posible confusión debida a una abreviatura del título por parte de los aposentadores mayores podría quedar confirmada ante la prueba de la efectiva posesión de Diego Manrique de varias viviendas en la calle de Atocha tal como declara su esposa Doña María Zapata de Cárdenas en una información para su venta que hemos localizado en el Archivo de Protocolos de Madrid[25].

No sería esta la primera vez que puede existir una confusión con Crescenzi debida a una inexacta descripción de los títulos en la documentación relativa al marquesado de la Torre de Esteban Hambrán y quizá sea prudente descartar esta hipótesis[26].

La segunda posible residencia madrileña de Crescenzi fue sugerida por Virginia Tovar como hemos mencionado. Al localizar la partida de defunción de Crescenzi en los registros de la parroquia de San Martín, ubicada antaño en la Plaza de las Descalzas, Virgina Tovar supuso que Crescenzi habitaría en la cercana Casa del Tesoro, conjunto de aposentos donde residían un numeroso y variopinto grupo de criados del monarca[27]. Aunque conocemos algunas noticias puntuales de los inquilinos que en algún momento fueron hospedados a cuenta del monarca en el Tesoro, recibiendo por ello la merced real del aposento (conocido es el caso de artistas como Velázquez, Sebastián de Herrera Barnuevo o el florentino Cosme Lotti), todavía hoy son pocos los datos concretos que nos permitan estudiar la organización y jerar-

23. La referencia continúa de la siguiente manera: «Se compone de dos sitios ambos del referido Marq[é]s y de Arsenio Corfu y Miguel Salmeron quien la Privilegio sin carga en 9 de junio de 1618». La manzana nº 254, que fue medida por el arquitecto Nicolás de Churriguera, se encuentra descrita en el v. 3, f. 254 y sus asientos correspondientes en el v. 9, f. 105 de la *Planimetría General de Madrid*, 1749-1774. Hemos consultado el ejemplar disponible en la Biblioteca Nacional Española, MSS/1665 v. 3 y v. 9 respectivamente.
24. *Vid*. González-Doria, Fernando, *Diccionario Heráldico y Nobiliario de los Reinos de España*, Madrid, 1987, p. 251. Don Diego de Vargas Manrique pertenecía al importante linaje toledano de los Vargas y su padre, D. Antonio Manrique, fue II Señor de la Torre de Esteban-Hambrán. El Marquesado fue concedido por Felipe IV el 21 de febrero de 1629 y en 1635 fue heredado por su hijo Antonio de Vargas Zapata.
25. AHPM, Pº 4479, f. 195, 1/9/1636. Se trata de una información redactada por el escribano Juan de Béjar con intención de proceder a la venta de dichos inmuebles, unas «cassas principales en la calle de Atocha que están enfrente del Hospital General».
26. En la sección Consejos del AHN se encuentra un asiento de consulta del «Marqués de la Torre» fechado en 1631 «para que se le entregue el título que tiene pedido de Vizconde de Linares, y que por ser de distintas grandezas se declare no estar comprendido en regla general para que se suprima», que de nuevo se trata del Marqués de la Torre de Esteban Hambran y I Vizconde de Linares desde octubre de 1628, *vid*. AHN, Consejos, Leg. 2755, f. 95.
27. Tovar Martín, Virginia, op. cit., 1981, p. 301, n. 8.

quización de los distintos espacios que componían aquel conjunto, un organismo vivo y cambiante a merced de las precisas necesidades de la Monarquía, capaz de contener desde cuartos miserables hasta viviendas capaces para el hospedaje de embajadas ilustres y cuya capacidad rondaría, según el cálculo del maestro mayor de obras reales Juan Gómez de Mora, los 10.000 ocupantes[28]. El Tesoro podría ser considerada una hipótesis interesante como vivienda para Crescenzi pero en ningún caso dada una supuesta condición artística y como veremos tampoco como criado real. Como insistimos siempre que tenemos ocasión, Crescenzi marcó siempre las distancias que su aristocracia, italiana primero y española después, le permitía para distinguirse del resto de operarios y criados. El Marqués de la Torre en ningún caso sería considerado un pintor o arquitecto cualquiera al servicio del monarca y siempre fue, en Roma y en Madrid, antes noble que pintor o arquitecto aunque su capacidad para combinar teoría y práctica artística contribuiría por lo excepcional a granjearle parte de su éxito.

Por otra parte sólo en una fecha tardía Crescenzi sería considerado de manera «oficial» criado real, a partir de su nombramiento como Superintendente de Obras Reales, en octubre de 1630. En este momento Crescenzi se introduce oficialmente en la administración real y debido a su cargo Felipe IV tendría obligación de correr con los gastos de su aposento, tal y como confirmaría la documentación inédita que hemos localizado relativa a la reclamación del interesado de dicha merced a partir de 1632[29].

Crescenzi llevaba más de diez años en Madrid al servicio del monarca de manera indirecta como Superintendente del Pantéon, gozando por ello de un holgado salario vitalicio de 100 ducados mensuales (acrecentados precisamente en 1626 a 140) que bien podrían bastar para procurarle una digna vivienda en alquiler en las cercanías del Alcázar o quizá próxima a la nueva construcción del palacio del Buen Retiro, fábrica en la que empeñó los últimos años de vida y salud. A nuestro juicio, la Casa del Tesoro no era lugar para albergar a un personaje de la talla de Crescenzi en una Corte que sin duda podría ofrecer mejor residencia al digno hermano de todo un cardenal de la Iglesia de Roma, pero a falta de nuevas pruebas que ayuden a confirmar o desmentir su residencia tendremos que admitir el Tesoro como posibilidad, aunque sabemos al menos que no sería la última. En el documento analizado por Tovar, la

28. En el Tesoro se alojó la embajada del Príncipe Carlos de Inglaterra durante su viaje a la Corte en 1623 o la pequeña corte del cardenal Francesco Barberini en 1626, ofreciendo también hospedaje a Rubens durante su misión diplomática entre 1628 y 1629. Entre los intentos de abordar el estudio y composición de la Casa del Tesoro destacamos el pionero de Iñiguez Almech, Francisco, «La Casa del Tesoro, Velázquez y las obras reales», en *Varia Velazqueña,* t. I, Madrid, 1960, pp. 649-682 y Pérez-Juana del Casal, Irene, «Evolución y desarrollo de la Casa del Tesoro entre los siglos XVI y XVIII», en *Plaza de Oriente. Arqueología y evolución urbana,* Madrid, 1998, pp 89-119.

29. Con fecha de 1632 encontramos la siguiente consulta entre los papeles de la Junta de Aposento: «El Marqués de la Torre Ju.a Bapt.a Cresçençio que es de mi Junta de Obras y Bosques no tiene casa de Aposento por esta plaça. Ordeno y mando a la Junta se le señale material o dinero para ella el que le tocare, sin embargo de cualesquier ordenes que aya en contrario», AHN, Consejos, Hacienda, leg. 126, exp. 79, orden del Rey a la Junta de Aposento de 5 de Agosto de 1632, leída en Junta el 9 de agosto. Parece que en lugar de aposento, Crescenzi pudo recibir 200 ducados por dicho concepto: Al Marqués de la Torre Ju.a Bap.ta Cresçencio por ser de la Junta de Obras y Bosques se le dieron p[ar]a casa de aposento duecientos ducados en el valor de las de tercera p.te», AHN, Consejos, Hacienda, Libro 34, f. 68.

partida de defunción custodiada en el Archivo Histórico Diocesano de Madrid, se indica la última residencia del Marqués de la Torre en la Villa. Crescenzi falleció la madrugada del 10 de marzo de 1635 acompañado por sus criados en un lugar «frontero del Noviciado de la Compañía», en el barrio de San Bernardo[30]. No se indica si son casas propias y la referencia es tan imprecisa que realmente resulta difícil identificar esa posible residencia sabiendo además que la fábrica principal de la Iglesia del Noviciado estaba todavía en fase de construcción y que el vasto complejo que formaba junto con el colegio para la educación de los seminaristas ocupaba una enorme «isla» cuyos accesos principales se producirían por la calle ancha de San Bernardo y la calle del Noviciado (posteriormente llamada Calle de los Reyes) (fig. 3). Entre los propietarios de inmuebles en esta zona a comienzos del XVII se encuentran nombre ilustres como la Marquesa de Camarasa, quien cedió parte de los terrenos de su palacio para la construcción del complejo del Noviciado o D. Francisco Velázquez Minaya, caballero de Santiago y comendador de Lobón, propietario desde 1627 de unas casas que serían germen del futuro palacio del Marqués de la Regalía. Minaya pertenecía al círculo del Conde Duque de Olivares al cual dedicó su libro «*Esfera del mundo, con una breve descripción del mapa*» (Madrid, 1628), uno de cuyos ejemplares poseían Velázquez y el propio Crescenzi. Con ambos podría Minaya compartir su afición a la pintura ya que era uno de los nobles que se deleitaban con el ejercicio de este noble arte según Carducho[31]. Quizá fuera alojado en de manera provisional en alguna de las casas que los jesuitas tenían en la zona, ya que a partir de 1630 el Marqués de la Torre se muestra próximo a la Orden, como consta por las varias ocasiones en las que les ofreció su consejo en materia arquitectónica y por las lecturas relacionadas con la espiritualidad jesuíta presentes en su biblioteca, como veremos[32].

---

30. Archivo Diocesano de Madrid, Parroquia de San Martín, Libro de Difuntos, nº 3, f. 681v [imagen 1358], digitalizado. Publicado en Tovar Martín, Virginia, op. cit., 1981, n. 8, p. 301. En el testamento conservado en AHPM, Pº 5196, f. 224-229v, también publicado por esta misma autora en dicho artículo, no se indica el lugar donde murió Crescenzi, algo que suele ser habitual por otra parte en la redacción de este tipo de documentos. Tan solo en la declaración de uno de los testigos se indica que había visto muerto al Marqués «en las casas de su morada» (f. 225v).
31. Sobre las casas de Minaya, localizadas en la manzana 500 de la Planimetría, entre las calles de San Bernardo y de los Reyes *vid.* Marqués del Saltillo, «Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centenarias del siglo XIX», en *Arte Español,* 1947-1949, pp. 43-47. Su perfil como pintor en Carducho, Vicente, op. cit., 1979, p. 160. Para la librería de Velázquez, *vid.* Sánchez Cantón, F. J., «Los libros españoles que poseyó Velázquez», en *Varia Velázqueña,* I, 1960, p. 645.
32. En 1632 Crescenzi examinó unas trazas para las obras del refectorio del colegio sevillano de san Hermenegildo y en 1634 fue uno de los arquitectos consultados para proseguir precisamente las obras del Noviciado, *vid.* Marías, Fernando, «La arquitectura de Felipe II: de las ciencias matemáticas al saber bíblico», en *Felipe II y las Artes,* Madrid, 2000, pp. 221-230 y Rodriguez G. De Ceballos, Alfonso, «El antiguo noviciado de los jesuitas de Madrid», en *Archivo Español de Arte,* 1968, vol. XLI, nº 164, p. 260. Don Francisco de Tejada, Oídor del Consejor y muy bien relacionado con Crescenzi, pudiera haberle introducido en el ambiente jesuita en el cual participaba, *vid.* Aterido, Ángel, «Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión» en AA.VV., *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y Espacios,* Madrid, 2008, pp. 135-170 (especialmente pp. 152-158).

Podemos aportar algún otro dato acerca de otras posesiones en Madrid del Marqués. Siguiendo una costumbre habitual de algunos cortesanos, Crescenzi poseía unos terrenos con noria y estanque a las afueras de la ciudad, en las inmediaciones de las Vistillas de San Francisco, a modo de lugar de recreo que podría incluir una pequeña explotación agrícola[33]. Es interesante comprobar cómo estos suelos fueron adquiridos por Crescenzi al alarife y maestro de obras Miguel del Valle en 1632, cuando ambos coincidieron en las reformas del Cuarto bajo de verano del Alcázar, supervisadas por Crescenzi en calidad de Superintendente[34]. Estos terrenos son descritos en la documentación como «cinco suelos» que dan a las calles del Hermano Francisco y de San Buenaventura «con la noria y estanque que questa en medio dellos y con el agua que tienen con las labores y edificiaciones de paredes y cimientos tapias y piedra que tenia p[ar]a su lavor»[35]. Miguel del Valle declaró haber gastado 400 reales «en los reparos y adereços del jardín que el dicho Marqués hizo en los dichos suelos» y finalmente acabaron en propiedad del Conde de Castrillo, Don García de Aro y Avellaneda, otro de los personajes del entorno del Marqués[36].

No resulta fácil situar estos «suelos» en el Madrid del XVII a partir de las fuentes gráficas que nos describe la planimetría de la Villa en la Edad Moderna. En el llamado plano Mancelli-De Witt, que nos muestra una imagen de Madrid anterior a 1635, se dibuja un área sumamente imprecisa en el entorno del convento de San Francisco y la calle de San Buenaventura. La «*Topographia de la Villa*» de Pedro Teixeira en 1656 se muestra una zona más definida, dividida en importantes jardines como las propiedades de D. Baltasar Xilimón de la Mota, aquel de la Princesa de Melito o la casa principal del Conde de Villaverde[37] (fig. 4). Los «suelos» que poseía Crescenzi, exentos de carga de aposento pues no constan en los registros de la Visita de las Casas, tienen fachada a la calle San Buenaventura y además a la calle de San Francisco, que entendemos se debe tratar de la plazuela formada por el acceso

33. No serían estos los primeros «suelos» que adquiría Crescenzi, ya que el 10 de febrero de 1631 ante el escribano Baltasar Martínez compró tres suelos en la calle de Leganitos «pasada la p[uen]te» a Pedro de Uriarte, adquiridos a su vez de la extensa propiedad que fue del Contador Antolín de la Serna. Pocos años más tarde, el 12 de febrero de 1633, Crescenzi se los vendió a Dña. Francisca Guzmán y Belasco en nombre de su esposo D. Andrés Rodríguez de Ledesma, *vid.* AHN, Osuna, C. 37, d. 3 (digitalizados). Estos sitios acabaron en posesión de D. Gaspar Téllez Girón, V Duque de Osuna *vid.* Torrione, Margarita, «Isabel Farnesio en el 'Palacio Viejo' del Duque de Osuna: 1746-47. Tres planos de Virgilio Rabaglio y un coliseo privado», en *Archivo Español de Arte*, 1999, LXXII, 287, pp. 243-262.
34. Para las obras en el Cuarto bajo *vid.* Blanco Mozo, Juan Luis, op. cit., 2007, pp. 171-173.
35. El documento en el que aparece dicha noticia es el traspaso a D. Juan de Begabazán de la deuda contraída por Valle como acreedor de los bienes del difunto Crescenzi por la venta de unos suelos a dicho Marqués en 1632, AHPM, Pº 5202, 28/4/1637, ff.277-280v. Aunque se indica que la venta se hizo ante el escribano Juan de Bejarano el 23 de mayo de 1632, no hemos podido localizar la escritura entre los protocolos del dicho Bejarano conservados en el AHPM.
36. AHPM, Pº 6997, ff. 758-762. La primera noticia de este importante documento, a partir de la cual hemos podido localizar el traspaso de la deuda de Miguel del Valle a Begabazán, fue aportada por Blanco Mozo, Juan Luis, op. cit., 1998, n. 17, p. 196. La venta a Castrillo en AHPM, Pº 5202, 28/4/1637, f. 278.
37. Para una recopilación de los distintos planos y cartografía de Madrid *vid.* Sambricio, Carlos y Lopeaosa, Concepción, *Cartografía Histórica, Madrid región capital*, Madrid, 2000.

principal al convento franciscano, coincidiendo con las casas precisamente del Conde de Villaverde[38].

Hasta aquí nuestro conocimiento actual sobre el continente pero ¿sabemos algo más acerca del contenido de la vivienda del Marqués de la Torre?

El grueso de la información que poseemos sobre los bienes atesorados por Crescenzi en su vivienda procede de la documentación generada a partir de la almoneda efectuada después de su muerte y las noticias parciales acerca de su actividad como marchante y coleccionista. Veremos cómo a partir de esta información podemos valorar la residencia de Crescenzi como un verdadero lugar del arte, donde el Marqués se mostraba como exquisito coleccionista preferentemente de paisaje y *natura morta* y cómo seguramente supondría también un perfecto escaparate para mostrar las bondades de sus protegidos, los pintores Antonio de Pereda y Juan Fernández el Labrador principalmente. Una vivienda convertible también en espacio para el trabajo y quizá en Academia, entendida como lugar de reunión y tertulia artística, como lo fue bajo su protección aquel *Palazzo Crescenzi* alla Rotonda.

Afortunadamente se ha conservado una parte de la documentación generada en el proceso de almoneda de los bienes que Crescenzi atesoró en su residencia a partir de la cual podemos reconstruir parcialmente los objetos que acompañaban su vida cotidiana[39]. Si tenemos en cuenta que los dos inventarios que manejamos se refieren a aquellos bienes que todavía no habían sido vendidos podemos advertir cómo la almoneda de Crescenzi debió ser sin duda una de las oportunidades más jugosas para coleccionistas y artistas que pudieron disponer no sólo de pinturas o esculturas (muchas de ellas procedentes de Italia) sino de libros, ajuar doméstico y también material de trabajo. Podemos constatar a través de los inventarios de sus más allegados cómo varias piezas pudieron acabar tempranamente en las manos de los miembros de su círculo más íntimo, hipótesis avanzada por Peter Cherry, como es el caso del milanés Juan Maria Forno quien pudo adquirir una *Santa Catalina* reali-

38. *vid.* Morán Turina, Miguel y J. García, Bernardo (ed.), op. cit., 2000, pp. 119-120.
39. El proceso de almoneda de Crescenzi debió ser complejo dado el número de acreedores del Marqués y la dificultad del traslado y venta de los bienes muebles que poseía. Al parecer se prolongó durante varios años tras el fallecimiento en 1635 y al menos hasta 1641 interviniendo distintos escribanos en todo el proceso: Nicolás Gómez, Francisco Martínez y Diego Fernández Serrano. La documentación resulta incompleta ante la falta de los protocolos de Fernández Serrano en quien se depositó la almoneda, de modo que no se ha podido localizar el valioso primer inventario de todos los bienes con su tasación y posterior venta en las dependencias del notario y tan sólo conocemos dos listados parciales de los bienes, ambos elaborados ante circunstancias excepcionales como fueron los sucesivos traslados para proseguir con la almoneda en octubre de 1635 y en mayo de 1637. El testamento de Crescenzi fue publicado por Tovar, Virginia, op. cit., 1981, n. 7, pp. 300-301 y se localiza en AHP, Pº 5196, ff. 224-229, 10/3/1635 y el primer inventario de los bienes por Cherry, Peter O., *op. cit*, 1999, pp. 513-514, completado con las noticias contenidas en el segundo inventario de 1637 en Blanco Mozo, Juan Luis, op. cit., 1998, pp. 194-197. Vid también *Idem*, op. cit., 2007, pp. 181-186. Ambos documentos se encuentran en AHPM, Pº, 6385, ff. 451-452v, 12/12/1635 y AHPM, Pº 6387, ff. 180-185v, 12/5/1637.

zada posiblemente por Cavarozzi y bodegones el Labrador y de Van der Hamen, todos ellos pintores protegidos por el Marqués[40].

Si analizamos los datos que nos ofrecen sendos inventarios comprobamos cómo se detallan 66 obras entre lienzos, cuadros, láminas sobre cobre y bronce, un tríptico, estampas, dibujos y miniaturas (referidas como «pinturas sobre naype») de temáticas divididas entre el retrato, la pintura religiosa, bodegones y paisajes. De manera excepcional se indica el valor de un único lienzo, 300 ducados por una «tabla del desposorio de Santa Catalina» y apenas constan atribuciones, aunque estas seguramente procederían del círculo íntimo del Marqués[41]. Un análisis de los pocos artistas mencionados en el inventario nos revela cómo Crescenzi muestra una cierta sintonía con el gusto artístico predominante en la Corte que dictaba el afán coleccionista de Felipe IV. Entre otros pintores, Rubens y José Ribera eran dos de los artistas preferidos por el monarca quien atesoró a lo largo de su vida un buen número de obras de ambos artistas, encargos muchas veces directos como sucedió con las series para la Torre de la Parada realizadas en el taller de Rubens en Bruselas. Estos dos pintores «de vanguardia» aparecen significativamente mencionados entre las atribuciones del inventario de Crescenzi. Entre los cuadros se menciona una «pintura de un salbador de Pablo Rubens con sus molduras doradas» que quizá el Marqués pudiera haber encargado al propio pintor durante la segunda estancia del flamenco en la corte madrileña, entre 1628 y 1629. Recordando el testimonio de Lázaro Díaz del Valle, que más tarde recogería Palomino, durante dicha estancia además de disfrutar de la compañía de Velázquez, a Rubens «también le premio mucho Juan Bautista Crescencio, Marqués de la Torre». Este lienzo –cuyo paradero y aspecto ignoramos– sería una buena prueba de esa relación[42]. Otro pintor de vanguardia preferido en las colecciones de Felipe IV era el valenciano José de Ribera «el

40. Para el inventario de Forno y las posibles obras procedentes de la colección del Marqués *vid*. Cherry, Peter O., op. cit., 1999, p. 515. Forno se titulaba «criado del marqués» y fue uno de los estrechos colaboradores de Crescenzi en su etapa como Superintendente nombrado pagador del Buen Retiro (1630-1633) y a partir de 1636 teniente de alcaide de la Casa de Campo (*vid*. AGP, Personal, Caja 2688/8). En mayo de 1635 se llevó de su casa Luis de Guevara, portero de la Junta de la media Anata, «cuatro cuadros que valían más de 4.000 reales» que descolgó entre las «pinturas de la sala» como pago por el impuesto de la media anata que debía el Marqués de la Torre por sus servicios como Superintendente, *vid*. AGP, Personal, Caja 16813/30 (antiguo 261/30), publicado por Tormo, Elías, «Un gran pintor vallisoletano: Antonio de Pereda», en *Pintura, escultura y Arquitectura en España. Estudios dispersos*, Madrid, 1949 (1916), pp. 320-321.

41. Esta *Santa Catalina*, que según Cherry pasaría a la colección de Forno, tendría mucho que ver con los ejemplares de la misma temática realizados por Cavarozzi, y posiblemente varios colaboradores desconocidos, durante su estancia en Madrid, sin que podamos atribuirlo con certeza a ninguna de las copias hoy conservadas. Sobre los distintos ejemplares en colecciones españolas *vid*. Von Bernstorff, Marieke, op. cit., 2010, p. 54, n. 257.

42. Díaz del Valle, Lázaro, op. cit., 2008, p. 253. Con toda probabilidad Crescenzi y Rubens habrían tenido ocasión de encontrarse en Roma, durante la estancia en la ciudad del flamenco donde fácilmente podrían coincidir en el entorno de la *Chiesa Nuova* del Oratorio durante el periodo en el que Rubens ejecutó los cuadros para su Altar. Rubens conocía y estimaba el arte de Cristoforo Roncalli, pintor íntimamente ligado a la casa Crescenzi y también al Oratorio, y se conserva una carta escrita por Rubens – aunque no remitida – al Abbate Giacomo Crescenzi, hermano de Giovanni Battista *vid*. Van de Velde, Carl, «L'itinéraire italien de Rubens», en *Bulletin de L'Institut-Historique Belge de Roma*, XLVIII-XLIX, 1978-1979, p. 254. Para la fortuna en España de Rubens *vid*. Vergara, Alejandro, *Rubens and his spanish patrons*, Cambridge, 1999.

españoleto», cuyas obras comenzaron a llegar a España gracias al interés de los virreyes napolitanos en la temprana década de 1620. Al menos desde 1633 ya colgaban dos lienzos, hoy tristemente perdidos, de las paredes del también desaparecido Salón Nuevo del Alcázar madrileño, un espacio familiar para el Marqués de la Torre[43]. Resulta interesante por ello que entre los pocos cuadros atribuidos se encuentre precisamente «una pintura de un David sin moldura que es del Españolato», un tema que también aparecerá en las colecciones reales aunque en una versión más narrativa. Según consta en el inventario de 1666 del Alcázar, en la llamada pieza de la Aurora colgaba un gran cuadro de «tres varas y media de largo y 2 de alto marco dorado que es Davis cortando la cabeza a golias de mano de Jusepe de Ribera» tasado en la importante cantidad de «300 ducados de plata». Esta obra, devorada por las llamas de 1746, fue relacionada con un dibujo firmado y fechado por Ribera en 1624 que posiblemente mostraría el aspecto definitivo del lienzo como paso previo a la aprobación última del comitente[44]. El cuadro en posesión de Crescenzi describe como única figura protagonista a David pudiendo asemejarse al magnífico cuadro de la Colección Várez-Fisa, caracterizado por un lenguaje plenamente caravaggista, aprendido por el valenciano precisamente durante su primera etapa romana[45]. Un lenguaje que Crescenzi vio nacer y experimentar en uno de sus discípulos, el joven Cavarozzi, que en palabras de Baglione «*cangiò gusto e diedesi a ritrarre dal naturale*»[46].

Ribera fue uno de los pintores que decoraron con sus obras el Palacio del Buen Retiro, villa suburbana creada por voluntad del Conde Duque de Olivares para deleite del monarca y en cuya acelerada construcción Crescenzi jugó un papel de primer orden[47]. También en el Buen Retiro aparecieron cuadros de otro de los pintores registrados en el inventario del

43. Nos referimos a la pareja de lienzos «*Sansón y Dalila*» y «*Jael y Sísara*» registrados en el inventario de 1636 del Alcázar de Madrid. Sólo conservamos un dibujo a la sanguina que de la primera composición se conserva en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, *vid*. Pérez Sánchez, Alfonso E. y Spinosa, Nicola, *Ribera. 1591-1652*, catálogo de exposición, Madrid, 1992, pp. 445-446. Según la hipótesis de Gabriele Finaldi estos lienzos podrían haber sido encargados a Ribera por Duque de Alcalá, virrey de Nápoles, siendo colocados en el Salón Nuevo al menos desde 1633, fecha en la que Vicente Carducho constató su presencia, *vid*. Orso, Steven N., *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, New Jersey, 1986, pp. 58-59 y Finaldi, Gabriele, «Ribera, the Viceroys of Naples and the King. Some observations on their relations», en Colomer, José Luis (dir), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, pp. 379-387.
44. Pérez Sánchez, Alfonso E. y Spinosa, Nicola, op. cit., 1992, p. 443 y AA.VV., *Dibujos españoles de la Hispanic Society*, catálogo de exposición, Madrid, 2006, pp. 120-122. Aunque según Spinosa y Pérez Sánchez, Ribera realizaría varias versiones del tema de *David sujetando la cabeza de Goliat* (retomando, en parte, las versiones del tema realizadas por Caravaggio), no se han conservado muchos ejemplos. El Marqués de Leganés obsequió con un *David* de Ribera al pintor Diego Velázquez (cuadro identificado por Pérez Sánchez con el *David* de la Colección Várez Fisa) y entre los bienes del Marqués Vincenzo Giustiniani también se localizaba un *David con la cabeza de Goliat*, que Gianni Papi atribuyó a una obra hoy en paradero desconocido, *vid*. Spinosa, Nicola, *Ribera. La obra completa*, Madrid, 2008, pp. 345, 485 y 486.
45. Pérez Sánchez, Alfonso E. y Spinosa, Nicola, op. cit., 1992, p. 220.
46. Para la referencia a Cavarozzi vid. Baglione, Giovanni, op. cit., 1642, f. 287.
47. Para la construcción del palacio todavía sigue vigente la monografía de Brown, Jonathan y Elliot, John, *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, 2003 (1980). Para las obras del Ribera en el Retiro *vid*. AA.VV, *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, catálogo de exposición, Madrid, 2005.

Marqués de la Torre: el flamenco Juan de la Corte (Amberes, h. 1585-Madrid 1662) a quien se le atribuye una «pintura de una fuente», temática habitual en la producción de este artista especializado en vistas de «arquitecturas, batallas y países»[48].

Crescenzi fue mecenas y protector del joven pintor Antonio de Pereda (quien junto con su hermano vivió en casa de Crescenzi en calidad de criado) aunque no aparezca en el inventario ningún lienzo atribuido al vallisoletano. Encontramos en cambio cuadros de otro protegido, Juan Fernández el Labrador, de quien Crescenzi poseía «un liencecito pequeño de un plato de uvas»[49]. En relación con los bodegones, o *natura morta*, el inventario recoge de manera cuidadosa la temática de dos obras «una pintura pequeña de bidrios y búcaros con moldura negra» y «un quadro de granadas y benbrillos y uvas», además de «un quadro de flores con moldura negra» y «un quadro de peces», buena muestra del interés de Crescenzi por este género, que ya demostró en Roma al calor de las nuevas propuestas introducidas por Caravaggio y sus seguidores durante la primera década del siglo XVII. La difusión de estas nuevas ideas entre los artistas de su entorno queda demostrada a través de la práctica artística de Pereda, Juan de Van der Hamen o el Labrador, pintores que en mayor o menor medida sintieron la influencia del Marqués[50].

Como objetos curiosos, ya subrayados por Blanco Mozo, destacamos las herramientas para el trabajo de la piedra y del bronce que todavía seguían sin despertar el interés de los compradores y que efectivamente corroboran una actividad práctica de Crescenzi en su vivienda. Así se recogen «tixeras de cortar yerro», «un yunque de yerro con su tornillo y otro instrumento con el de yerro», «Cinco reglas y conpas de bronce», «dos libros de panes de oro», «una caxa de madera con diez y seis piedras de jaspe e hilos y granos»[51]. En la vivienda se encontraban además una serie de piezas que podríamos relacionar con el trabajo de

48. Para el Buen Retiro Juan de la Corte realizó «*El socorro de Valenza del Po por Don Carlos Coloma*» en el cual, según recogía el inventario del Palacio de 1701, Velázquez había intervenido para realizar el retrato de Colonna, *vid.* Angulo Iñiguez, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso E., *Historia de la Pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, pp. 349-368.

49. Un tema que sin duda nos remite al pequeño «*bodegón con un plato de uvas y peras*» que el Marqués regaló a Cassiano dal Pozzo durante su estancia en Madrid en 1626 y que a su vez retoma un fragmento de un lienzo de mayor tamaño de Juan de Van der Hamen, *vid.* Farina, Viviana, «Bodegón con uvas y peras encima de una mesa de piedra», en Elliot, John y Brown, Jonathan (dir.), *La almoneda del siglo: relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña: 1604-1655*, catálogo de exposición, Madrid, 2002, pp. 210-212. El estudio de las características de este pequeño cuadro –de momento perdido– podría seguramente contribuir a esclarecer las circunstancias en las cuales se ejecutarían tanto el bodegón de Crescenzi como el de Van der Hamen.

50. Argumento cuyo desarrollo excede las páginas y propósito de este estudio y de cuya extensa bibliografía citamos tan solo a Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, pionero en destacar el papel de Crescenzi como vehículo transmisor de las nuevas corrientes italianas en la pintura española de bodegones.

51. Esta valiosa información acerca del material de trabajo disponible en la casa de Crescenzi revela la capacidad de taller de la propia vivienda. Cherry vinculaba estas herramientas a la capacidad de Crescenzi para hacer modelos y para enmarcar en su casa algunas obras (op. cit, 1999), Blanco Mozo lo relacionaba con el trabajo del bronce que sin duda Crescenzi conocería muy bien después de su trabajo en el Panteón (op. cit., 1996) y Aterido suponía que gracias a estas herramientas Crescenzi podría instruir a Pereda en el arte de la escultura, *vid.* Aterido, Ángel, «Mecenas y Fortuna del pintor Antonio de Pereda», en *Archivo Español de Arte*, 279, 1997, pp. 273-276.

Crescenzi en el Pantéon de El Escorial, posibles modelos en barro para los ángeles («dos niños de barro») o piezas traídas incluso de la propia fábrica: «quatro pies de leones de bronce pequeños» (piezas en forma de garra que soportan las urnas), «quatro figuras de bronce sobredorados los estremos con dos alas cada figura» (los ángeles realizados como decoración) y piezas sobrantes quizá del frustrado proyecto de Crescenzi para el primer altar («una coluna de jaspe verde y negro de vara y quarta de alto con su pie»). Aunque sin duda, como ya destacó Blanco Mozo, el hallazgo más singular son los posibles modelos para el Panteón y posiblemente para la fachada del Alcázar que Crescenzi conservaría en su casa y que confirmaría el testimonio ofrecido por Vicente Carducho, quien vio en la residencia del Marqués de la Torre los modelos a partir de los cuales se ejecutó el Panteón: «un dibujo de una portada que es de madera y esta fundada en una tabla de una vara de largo», y «un dibujo de madera que es en forma de una capilla de media bara poco más»[52].

Sin embargo quizá la parte más interesante y desconocida de este segundo y último inventario de bienes de Crescenzi sea el listado de su «biblioteca» donde se elencan 41 títulos. Un examen de su contenido revela en primer lugar la abrumadora mayoría de obras de carácter religioso, desde la historia de las órdenes religiosas como la de los dominicos o la de los franciscanos de la provincia extremeña de San José, pasando por los tratados espirituales y aquellos relacionados con la administración de los sacramentos, la reflexión en torno a la oración o la Pasión de Cristo. Estas lecturas confirman sin duda la profunda religiosidad que acompañó a Crescenzi desde aquella juvenil vocación al sacerdocio, fraguada en los círculos del Oratorio, que fue convenientemente desaconsejada por el mismísimo fundador San Felipe Neri, en favor de un matrimonio que asegurara los intereses de la familia Crescenzi[53]. Por otra parte, analizando las obras de temática religiosa, sorprende comprobar cómo salvo el *Compendio degli Annali Ecclesiastici* del oratoriano Cesare Baronio adquirido con

52. Blanco Mozo, J. L. (1998), *op. cit.,* pp. 195-196. La forma de describir los modelos es sin duda algo equívoca pero las dimensiones nos indican que efectivamente podría tratarse del modelo dadas sus dimensiones: una vara para la portada del Alcázar y media vara el panteón. Un *dibujo de madera* podría quizá indicarnos también algún tipo de matriz o grabado aunque realmente dadas las dimensiones parece improbable. Estos modelos deben darse por perdidos aunque Forno podría haber comprado aquel del Panteón descrito en el inventario realizado con motivo de su matrimonio como «un sepulcro» tasado en 33 reales, *vid.* Cherry, Peter O., op. cit., 1999, p. 515.

53. Un primer análisis de la biblioteca de Crescenzi en Blanco Mozo, J. L. (1996), *op. cit.,* pp. 195-196. Junto con los Mattei o los Massimi, los Crescenzi fueron una de las primeras familias «adeptas» a la congregación del Oratorio, cuya intimidad y proximidad a este círculo y al Santo fundador queda demostrada en los testimonios del proceso de beatificación de Filippo Neri, en los cuales el propio Giovanni Battista confesó el episodio de su truncada vocación sacerdotal, *vid.* Incisa della Rocchetta, Gianni y Vian, Nello, *Il primo processo per San Filippo Neri nel Codice Vaticano latino 3798 e in altri esemplari dell'archivio dell'oratorio di Roma,* vol. 1, Città del Vaticano, 1957, pp. 52-53. Junto a su padre y hermanos (recordemos que los tres mayores siguieron la carrera eclesiástica) el joven Crescenzi participó además en varias Congregaciones y Hermandades de carácter piadoso, como la *Confraternità della Santissima Trinità dei Pellegrini* o la *Confraternità de San Salvatore* vinculada al Hospital de San Juan de Letrán, *vid.* Pupillo, Marco, *La SS. Trinitá dei Pellegrini di Roma. Artisti e committenti al tempo di Caravaggio,* Roma, 2001, p. 60 y p. 90, n. 194-195.

seguridad en Roma[54], el resto de libros (24) titulados en castellano posiblemente procedían de España y por las fechas de edición Crescenzi podría haberlos incluso adquirido en Madrid. Al fin y al cabo hemos visto cómo al final de sus días Crescenzi debió incrementar de algún modo su contacto con los círculos jesuítas y no es casual que el prior del monasterio del Carmen, Fray Antonio Pérez, sea nombrado su único testamentario.

En comparación con las lecturas «piadosas» puede resultar llamativa la escasa representación del resto de géneros literarios, especialmente aquellos presentes en otras bibliotecas «artísticas» como la del pintor Velázquez o la de Teodoro Ardemans por citar algunas de las mejor conocidas. Tan sólo una lacónica nota nos revela la existencia de un ejemplar de *Los Diez libros de Arquitectura* de Vitruvio («otro libro de Vitruvio de arquitectura de va[r]varo)», en alguna de sus ediciones italianas, y el «*deucladis clavi*» que se trataría, como observa Blanco Mozo, del *Euclides* de Christoph Clavio en su edición latina. Dos referencias que bastan no obstante para confirmar la formación y base teórica del Marqués en matemática y arquitectura, que aplicaría a su práctica artística[55].

Más sorprendente si cabe casi total ausencia de aquellas colecciones de grabados con las maravillas arquitectónicas de la Roma antigua y moderna, las esculturas de los palacios, y las fuentes y obeliscos de sus plazas que desde finales del siglo XVI y primeros decenios del XVII distribuían varios editores romanos. Sin duda, dada la calidad de las estampas incluidas, estos serían los volumenes más apreciados por los coleccionistas[56].

Por último el análisis del listado de los libros del Marqués nos revela un importante aspecto de su imagen y proyección pública. Como todo *gentiluomo*, Crescenzi poseía una versión italiana del *Cortiggiano* de Baldassare Castiglione además de las *Lettere di Giovan Francesco Peranda*, verdaderos manuales del comportamiento en la sociedad cortesana. También poseía una «Dotrina física y moral de príncipes» posiblemente el tratado escrito por Francisco Gurmendi y publicado en Madrid en 1615 y además la «*Razón de Estado*» de Giovanni Boterò

54. «Un libro de conpendio de egli anali eclesiasticі del padre Seçar Baronio». Existe además un libro también en italiano elencado como «Otro libro de reze [refe] et refenderazioni», que no hemos todavía podido identificar ni siquiera su argumento, quizá religioso o quizá alusivo a cuestiones de índole política.

55. AHPM, Pº 6387, f. 182, Blanco Mozo, J. L. (1996), *op. cit.*, pp. 195. Velázquez, como muchos pintores y aficionados, contaba en su biblioteca con la «*Geometría*» de Euclides en su versión castellana. Ardemans poseía una versión en latín de esta obra, *vid.* Blasco Esquivias, Beatriz, «Una biblioteca modélica. La formación libresca de Teodoro Ardemans (II)», en *Ars Longa*, 7-8, 1996-1997, p. 159.

56. Entre estos bienes de Crescenzi se encontrarían sin duda el corpus de dibujos del arquitecto Giovanni Battista Montano conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid *vid.* Rodríguez, Delfín, «Album de Antonio García Reinoso», en Páez Santiago, Elena M. (dir.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, t. I, Siglos XVI y XVII, Madrid, 1991, pp. 315-320 y posiblemente el ejemplar titulado «*Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonarrotti [...]*» conservado en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla que el editor Andrea della Vaccaria dedicó a Crescenzi en 1610, *vid.* Suárez Quevedo, Diego, «Arquitectura y ciudad. Teorías, biografías, modelos, lugares», en Idem, *Arquitectura y ciudad. Memoria e Imprenta*, catálogo de exposición, Madrid, 2009, pp. 27-74 (pp. 51-52).

en versión italiana o quizá española completaba su «formación» con las referencias a los clásicos, la «*Ética*» de Aristóteles y las «*Vidas*» de Plutarco[57].

El análisis de los bienes atesorados por Crescenzi en su vivienda bastan para confirmar verdaderamente que la casa del Marqués de la Torre debía ser una de las más principales del Madrid de la primera mitad del XVII, en sintonía con su posición privilegiada vinculada a la conexión directa con el monarca y su valido. Rodeado de una importante colección de obras de arte y dispuesto para el trabajo y la enseñananza artística, Crescenzi disfrutaría de una vivienda que reflejaría, como decía Carducho, la verdadera «calidad de su casa» y el poder que ostentaba el Superintendente de Obras Reales en la Corte madrileña.

57. El análisis de la biblioteca de Crescenzi, que debemos por extensión reducir a la mínima expresión en esta sede, conforma un capítulo importante dentro de nuestra tesis doctoral, actualmente en curso, cuyas conclusiones revelarán importantes aspectos sobre la formación e inquietudes intelectuales del Marqués.

Fig. 1. *Piazza Rotonda* en Roma con la imagen del Panteón y el Palacio Crescenzi (detrás del Obelisco). Fotografía actual.

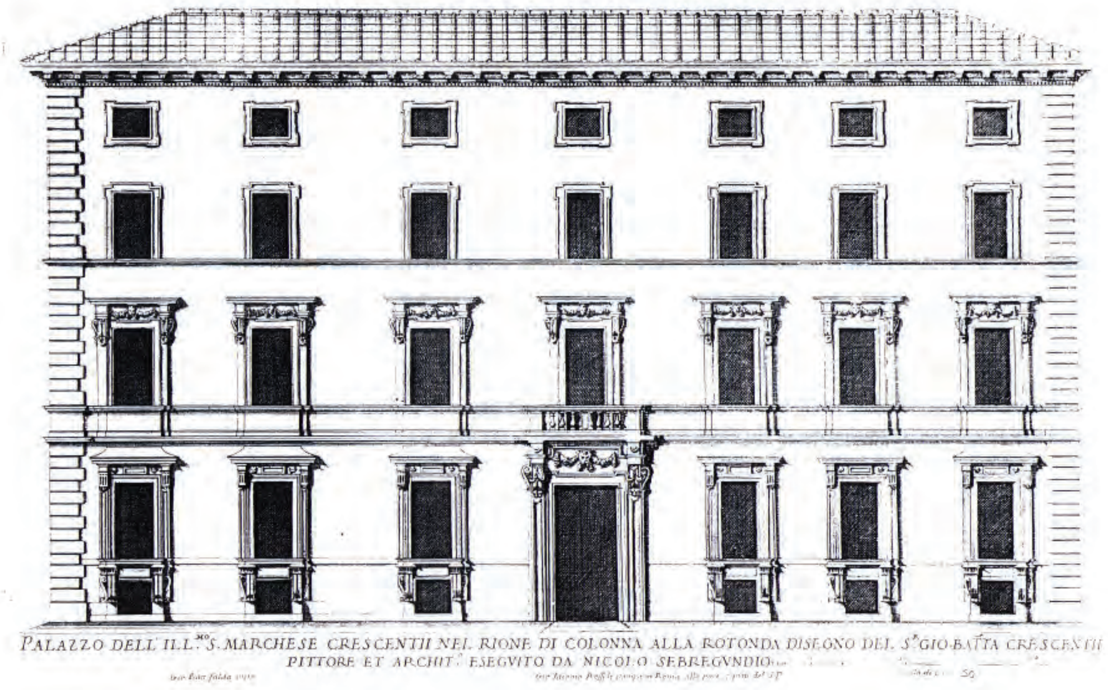


Fig. 2. Fachada principal del Palazzo Crescenzi, G.B. Falda, tomado de Ferreiro, Pietro y Falda, Giovanni Battista, *Palazzi di Roma dei più celebri architetti, Roma,* Gian Giacomo de Rossi, ¿1640-1665?, vol. 2, f. 82 (BNE).

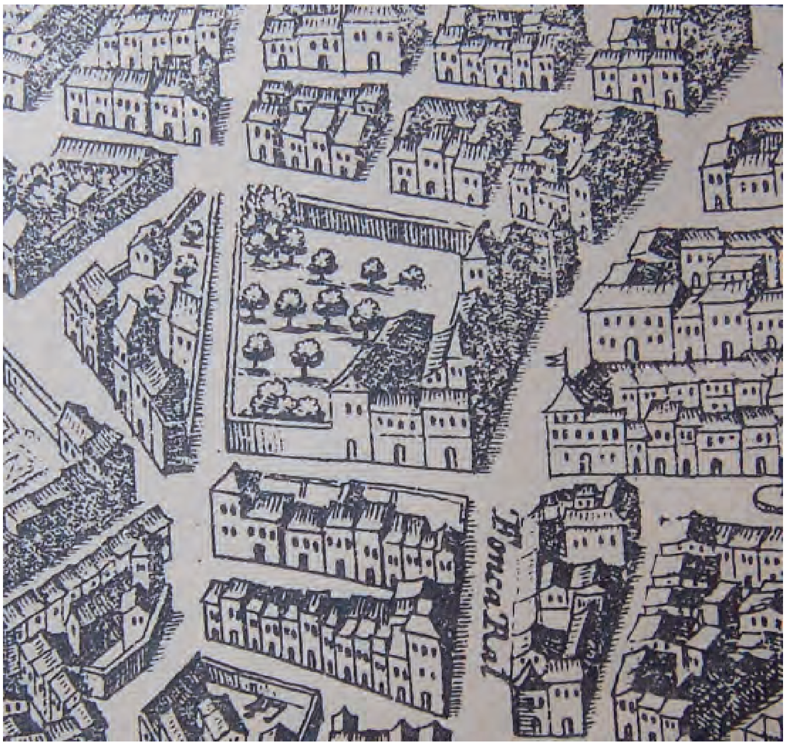


Fig. 3. A. Mancelli, *La Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de Espanna,* F. de Witt, h. 1635: la «isla» del Noviciado de los Jesuitas

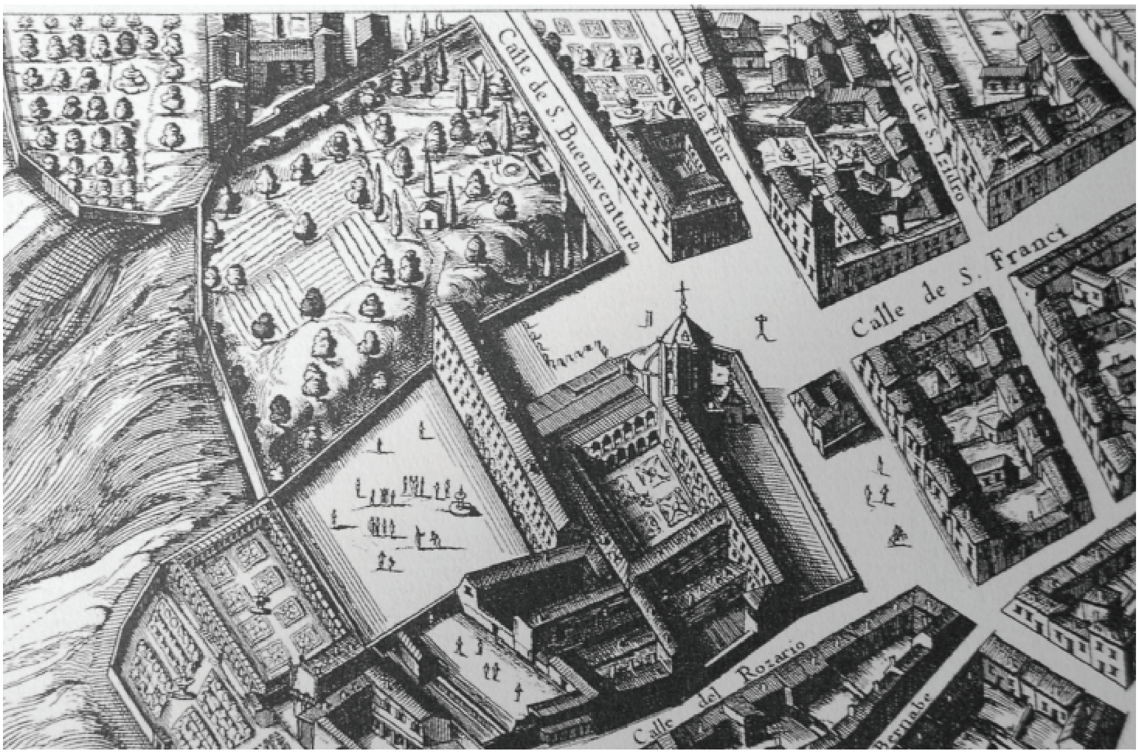


Fig. 4. Pedro de Teixeira, *Topographia de la Villa de Madrid,* Amberes, 1656, (detalle) Entorno del convento de San Francisco.

Los cambios urbanísticos en Valencia durante la crisis del antiguo régimen (1812-1833)

Inés Cabrera Sendra

Resumen: Durante el reinado de Fernando VII asistimos a una crisis que afectó irremediablemente a todos los sectores la sociedad española. De las artes, fue la arquitectura la que sufrió un mayor revés, siendo este un periodo de escasez constructiva, que no teórica. Durante estos años la ciudad de Valencia, bajo el mandato de sus distintos Capitanes Generales, se convirtió en escenario significativo de acontecimientos políticos, pero del mismo modo, tuvo que convivir con una inestable y frágil situación económica. Las consecuencias de esta complicada coyuntura se manifiesta en la morfología de su ciudad; Valencia sirvió a sus dirigentes para legitimarse, honró victorias, reyes, generales, etc. Aunque fueron reformas y proyectos moderados, estas acciones constituyen el primer urbanismo decimonónico de la capital valenciana y dejan entrever su futuro desarrollo.

Palabras Clave: Urbanismo/ Valencia/ reforma/ proyecto/ plaza/ paseo/ Antiguo Régimen/ Fernando VII/ siglo XIX/ crisis.

Abstract: During the reign of Fernando VII we witness a crisis that affected inevitably all the sectors in the Spanish society. When speaking of arts, it was the architecture the one that suffered the worst setback, as this was a period of shortage of constructions, although not theoretical. During these years the city of Valencia, under the mandate of its different General Captains, turned into a significant scenery of political events, however and in the same way, it had to coexist with an unstable and fragile economic situation. The morphology of the city was a demonstration of the consequences of this complex situation; Valencia was useful to its leaders in order to ascertain them, honor different victories, kings, generals, etc. Although they were moderate reforms and projects, these

actions represent the first nineteenth-century urbanism of the valencian capital and suggest its future development.
Keywords: Urbanism / Valencia / reform / project / square / avenue / Ancien Régime / Fernando VII / XIX century / crisis.

La Arquitectura ha constituido un fiel indicador y reflejo de los estamentos de poder a lo largo de la Historia. Su evolución, las distintas variaciones de formas e intenciones, han transcurrido estrechamente ligadas a los programas de los gobernantes, así como a los avatares de la Economía, por ser la manifestación artística más dependiente de las oscilaciones de esta última.

Partiendo de estas condiciones, entendemos el acuerdo existente entre los historiadores en afirmar que el reinado Fernando VII (1814-1833), propenso a la quiebra económica y al drama social, fue poco fértil en cuanto a arquitectura se refiere.

La arquitectura española del ochocientos se vio inevitablemente perjudicada por la guerra de la Independencia. Si bien es verdad que afectó a todas las artes, Pedro Navascués[1] apunta que fue especialmente traumático para la arquitectura; supuso la frenada en seco de una actividad constructora de gran calidad gestada ya durante el reinado de Carlos III y IV. Aunque referido a la arquitectura madrileña, a la llegada de Fernando VII, se intentó fijar una nueva imagen de la ciudad de acuerdo con el régimen y su monarca. No obstante, gran parte del programa conmemorativo no se realizaría por no contar con una situación financiera propicia.

Estas circunstancias se agravan si nos situamos en territorio valenciano; la ciudad y su entorno se vieron agitados por reaccionarias revueltas campesinas, la guerra del Francés y una precaria o casi inexistente burguesía fueron, entre otras, las causas que explican esta sequía arquitectónica durante las primeras décadas del siglo XIX. Si bien es cierto que no se puede hablar de importantes empresas arquitectónicas durante la etapa fernandina, sí que existió la voluntad de modernizar i ornamentar la ciudad de Valencia, y hacer de ésta una insignia de los distintos gobiernos instalados en su Ayuntamiento a través de tímidas reformas urbanas que expresan el proyecto de un cambio o una idea política en este caso.

Así pues, este escrito tiene la intención de ofrecer una visión, aunque sintética, lo más global posible del período fernandino valenciano en base a las acciones y decisiones vertidas en la morfología urbana, rescatando y analizando, siempre que sea posible, los contactos de Consistorio con una institución clave en esta época, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, ejemplo de instrumento ideológico de poder, como se demuestra con el control que ejerció en las directrices de las artes de este periodo.

1. Por citar una de las muchas obras de este autor sobre la arquitectura del siglo XIX: NAVASCUÉS Palacio, Pedro, *Arquitectura Española (1808-1914)* Madrid: Espasa-Calpe, 1993.

Dominación francesa y primeros cambios (del 9 de enero del 1812 hasta julio de 1813)

Por norma general, se toma el reinado de Fernando VII como la evidencia de que la caducidad e ineficacia de las estructuras propias del Antiguo Régimen estaban anunciando ya su cercano vencimiento. En Valencia estas circunstancias eran más que evidentes, pero para atender a un enfoque más completo sobre el periodo y los cambios que acusa la ciudad obedeciendo a los intereses de sus gobernantes, este estudio parte de la etapa de gobierno del mariscal Suchet.

Concluida la Guerra de la Independencia e instalado el gobierno del general francés, la nueva autoridad se mostró partidaria de reconstruir la ciudad, aplicar mejoras y ganarse para la causa las corporaciones y gentes que mayor influencia ejercían en la sociedad. Las primeras actuaciones empiezan antes inclusive de la llegada de Suchet a la ciudad; el Ayuntamiento, el día de antes, ordenó la demolición del monumento dedicado a Fernando VII que se encontraba en la plaza de la Virgen.[2] Esta misma plaza, entonces llamada de Fernando VII, era el centro de la ciudad y como tal acusó distinto nombres en base al color del gobierno, así que con los realistas se dedicó al rey, mientras que con los liberales a la Constitución.

Dos días después hacía su entrada el mariscal Suchet en Valencia y Natalio Cruz describe que fue un recibimiento de gran solemnidad, precisamente porque el pueblo valenciano quería demostrar que había sabido combatir con tenacidad, pero que además se mostraba arrepentido de su pasado comportamiento reaccionario y antifrancés.[3] Esta bienvenida podría interpretarse como una prefiguración de la relación colaboracionista de ciertos sectores de la población con la administración de Suchet.

El Ayuntamiento afrancesado se mostró predispuesto a devolver a la ciudad la normalidad, pero además aplicaron un programa de reformas. Uno de sus primeros objetivos fue rehabilitar la morfología urbana, la cual tenía que pasar necesariamente por tareas de reconstrucción. Así las primeas actuaciones son tan básicas como la composición de calles, reparación de puentes, de edificios (como el de la Universidad Literaria o el Almudín), y deshacer todas aquellas obras que se habían dispuesto para servir la defensa de la ciudad del ejército francés.[4]

Como decíamos, más allá de reparaciones y puesta a punto de la ciudad, el gobierno francés aplicó un plan de obras públicas propio y original que marcaría la futura apariencia de la Valencia decimonónica. Siguiendo la estela napoleónica, se planteó la reforma urbana con una sensibilidad distinta. Se trataba de proyectos que afectaban a la imagen de las ciu-

2. Cruz Román, Natalio, *Valencia napoleónica,* Valencia, 1968, p. 41
3. Ibíd. p.43.
4. Hernando Serra, María Pilar, *El Ayuntamiento de Valencia y la invasión napoleónica,* Valencia: Universitat de València, 2004. p. 174.

dades y a la práctica de su arquitectura. Los proyectos de Napoleón supusieron el cambio del trazado histórico al diseño de grandes avenidas y amplias plazas.[5]

En Valencia esto se aplicó a una escala reducida; fundamentalmente, hubo dos grandes focos de actuación; la primera en la zona intramuros, en el espacio localizado enfrente de la Aduana y el convento de Santo Domingo. El segundo foco se sitúa extramuros, en la otra orilla del Turia. Aunque contenidas acciones –tengamos en cuenta la brevedad de su estancia en el poder– éstas supusieron una planificación de la gestión triple: administrativa, social y económica.

Un escrito de la época, *Idea Sucinta de los últimos sucesos en Valencia,*[6] informa de los primeros movimientos del gobierno francés. Seis días después de llegada a la ciudad del Mariscal, el 20 de enero, el patriota autor del escrito explica cómo se ven tomar las primeras medidas en la plaza de Santo Domingo «no se sabe por ahora lo que saldrá de ellas, ni el verdadero objeto que tengan».[7] No obstante, este misterio pronto se ve desvelado, ya que en los días siguientes continúan las obras sobre esta zona y por una orden de Suchet, se insta a todos aquellos ciudadanos propietarios de las casas contiguas a la iglesia de predicadores, la Ciudadela, Puerta del Mar, entre otros, a que las abandonen en breve. Este apremio por despejar la zona se debía a que se trataba de una barriada pobre –Natalio Cruz emplea el término *barrio chino*–situada enfrente de uno de los edificios principales de la ciudad, la residencia del gobernador, el Palacio Cervelló, y seguramente éste se sentiría demasiado cerca la pobreza y su baja moralidad.[8]

Situándonos en el otro lado del rio Turia, antes de la misma guerra del francés, Valencia perdió uno de los símbolos por excelencia del Antiguo Régimen, estamos hablando del Palacio Real.[9] Es significativo rescatar de entre los proyectos de la herencia de Suchet aquel relativo a la búsqueda de un emplazamiento para un futuro palacio real que substituyese al desmantelado por los valencianos el 1810. En un principio se pensó en el convento de San Pio V y se encargó a la Academia que estudiara las modificaciones que serian necesarias para hacerlo posible. El informe emitido por la Comisión creada expresamente no fue favorable; argumentaron que no presentaba las comodidades y decoraciones idóneas para un edificio destinado a palacio real.[10]

El paseo de la Alameda gozó también del interés del gobernador francés. Situado sobre las ribas del Guadalaviar, se trata de un espacio importante de la ciudad y de dilatada con-

5. Kostof, Spiro, *Historia de la Arquitectura (3vols.),* Madrid: Alianza Editorial, 1988. Vol.1. pp.1004-1005.
6. *Idea Sucinta de los últimos sucesos de Valencia, con los partes comunicados desde aquella capital por un patriota, desde primero de Enero de este año hasta el 17 de Febrero,* Cádiz: Imprenta Tormentaria, 1812.
7. Íbid.p.21.
8. Cruz Roman, N., op.cit, 1968, p.175
9. Sobre este tema véase: Boira Maiques, Josep Vicent *El palacio real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero,* València: l'Ajuntament de València, 2006
10. Cruz Roman, N., op.cit, 1968, p.199

figuración formal,[11] que fue en una época el símbolo i exaltación del poder de la monarquía borbónica. Después de la guerra de Sucesión se emprendió la renovación del paseo por iniciativa del corregidor, administrador e intendente, Rodrigo Caballero. La Alameda, Arboleda o Prado de Valencia se convirtió en el paseo barroco por excelencia, donde se instaló en época ilustrada el primer Jardín Botánico de la ciudad. El grabado que acompaña a la descripción que hace Laborde del paseo de la Alameda ilustra perfectamente el carácter de éste; se trata del retrato de un lugar de encuentro de la *buena* sociedad, elegantemente ornado con bancos de piedra y varios motivos escultóricos. Además, aclara que aunque su nombre indique la presencia de álamos, había otras especies como el olmo, el ciprés, granados, adelfas y demás especies procedentes de la América meridional.[12] (fig. 1)

La guerra del Francés causó numerosos perjuicios al paseo; según la lectura de Gavara, desaparecieron los triunfos borbónicos, así como la ermita de la Soledad, los salones académicos, el perfil ovalado de la parte inferior y un gran número de especies de árboles por haberse talado y utilizado en la defensa y fortificación de la ciudad. El gobierno francés aplicó un nuevo proceso de ordenación para recuperar este espacio tan emblemático, al frente del cual estuvo el arquitecto mayor de la ciudad Cristóbal Sales. La recuperación del paseo pasó por la replantación de especies arbóreas y la aplicación de un diseño más funcional, sobretodo en el espacio que antes ocupaba el Botánico, ahora Plantío, acorde con la mentalidad utilitaria francesa en estos momentos.

En definitiva, aunque el período de dominación francesa fue fugaz, observamos evidentes rasgos de su política respecto a la ordenación urbana. Siguiendo las pautas de la línea estética napoleónica, aprovechando los edificios ya existentes y singulares, como la Real Aduana, se pretendió crear espacios regulares, útiles y monumentales dedicados a la autoridad. Sólo así se explica la pronta decisión de crear el paseo de Santo Domingo, futura Glorieta, delante de la residencia del Capitán General. En esta línea también están las distintas actuaciones relativas a enjardinar la ciudad, las destinadas a descongestionar y ganar en espacio, como ejemplo citamos el caso del cementerio de Santa Catalina, todo esto bajo la premisa que se pudiera lograr del modo más asequible posible.[13]

Es sugestivo pensar que de haberse prolongado el dominio francés unos años, con su arquitectura uniformada y urbanismo de grandes perspectivas, quizás hubiéramos asistido a un derribo de las murallas más prematuro que el de 1868, rompiéndose anticipadamente la imagen de ciudad conventual, una Valencia cerrada en sí misma.

11. Véase el artículo de Gavara Prior, Juan J., «El paseo de la Alameda de Valencia. Historia urbana de un espacio para la recreación pública (1644-1994)» En: *Ars Longa*, nº5, 1994, pp.147-157
12. Laborde, Alexandre de, *Viatge pintoresc i històric. El País Valencià i les Illes Balears*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1975.
13. Frampton, Kenneth., *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Barcelona: Gustavo Gil, 2000.p.15

Los nuevos y no tan nuevos proyectos del gobierno del Capitán Elío (1814-1820)

Como hemos visto, los primeros proyectos decimonónicos en la ciudad no suponen grandes empresas arquitectónicas, sino que se trata de acciones destinadas mejorar su gestión y embellecer ciertos espacios. Esta es la misma tónica que seguirá el Ayuntamiento de la ciudad una vez esté el territorio libre de la presencia francesa.

El 14 de julio de 1813 se constituía en Valencia un ayuntamiento provisional, pero hasta el 4 de mayo no se perpetúa el golpe de Estado que asienta a Fernando VII como monarca absolutista. Valencia, como es bien sabido, tuvo su papel protagonista en este hecho; fue escenario del triunfo de la contrarrevolución bajo la batuta del general Francisco Xavier Elío, quien después se convirtió en Capitán General de la ciudad.

El nuevo gobierno se enfrentó a una situación dominada por el trasfondo de una crisis generalizada, con caídas bruscas de precios que además empeoraba con la reactivación de la presión señorial al amparo de la legalidad absolutista, contribuyendo al estado de fuerte dramatismo social, con su correspondiente respuesta represiva.

Partiendo de esta coyuntura, se comprenden mejor las escasas iniciativas arquitectónicas y urbanas. Tendremos que esperar a mediados del siglo XIX para ver los primeros proyectos a gran escala; Juan Luis Piñón explica que anteriormente, por estar presente la estructura inmovilista propia del Antiguo Régimen, no van a ser posibles otras medidas que las alineaciones de fachadas y poco más.[14] Es decir, las dificultades económicas, los constantes cambios políticos y la convulsión social no van a permitir la estabilidad necesaria para el desarrollo ni ensayo de una arquitectura capaz de materializar la idea de una ciudad moderna. Ahora bien, tal y como ya hemos visto durante la estancia de Suchet, el hecho es que la ciudad acusó ciertos cambios en su ordenación urbana directamente vinculados y en función de los organismos de poder imperantes que supondrán la transición para el futuro progreso en la segunda mitad del diecinueve.

Siguiendo el ejemplo del régimen anterior, la reconstrucción de la ciudad fue la actividad predominante en estos momentos. El procedimiento era distinto dependiendo de la naturaleza del bien a subsanar; en las obras de carácter particular, como reconstrucción de fachadas o la totalidad de una vivienda, era el Tribunal del Repeso al que se debía presentar los planos instados por un arquitecto. Éstos eran revisados y si se estaba de acuerdo con la declaración de los peritos, se aprobaban las líneas y se pasaba parte a la Real Junta de Policía para poder pasar a su ejecución.

14. Piñón, Juan Luis, *Los orígenes de la Valencia moderna: notas sobre la reedificación urbana de Valencia en la primera mitad del siglo XIX*, Valencia: Alfons el Magnànim, 1988.

Respecto a las obras públicas, «los diseños de obras publicas sagradas o profanas se presentan a la Academia como está mandado en las Reales ordenes».[15] En estos momentos la Academia ejercía una férrea vigilancia sobre todas aquellas obras que se estaban practicando en el territorio y que entendía que eran de su competencia. Se calificaba de *abuso* la construcción de retablos y obras sin haber presentado previamente los diseños a la Comisión de Arquitectura para su debido examen y aprobación. Otra cuestión que les preocupaba en gran medida era la dirección de estos oficios por albañiles y no por profesionales colegiados, «á quienes la Academia tiene concedidos las facultades oportunas».[16]

Aunque Valencia estaba aún lejos de perder su carácter medieval y enclaustrado, hay indicios de que se empezaba a tener consciencia de la importancia de un ordenamiento urbano. Así lo demuestra la ordenanza de la Junta de Policía por la que se hizo saber al arquitecto municipal, Cristóbal Sales, y a los veedores del Repeso que «en lo sucesivo no permitan pasadizos, salidizos, corredores y otros edificios que saliesen del resto de la pared exterior [...]» y en caso contrario, una casa que sobresaliese de la línea aprobada, ésta se debía modificar. Es decir, existió la voluntad de mejorar el aspecto de la ciudad, cuidar su apariencia en favor de una más regular y hacer su tránsito más fluido. Además, se abrieron nuevas calles y se ampliaron algunas de las existentes.

Dejando a un lado las obras relativas a la composición de calles, actividad que por otro lado no cesaría durante el periodo que tratamos, otra empresa de gran calado fue la obra de la plaza de Santo Domingo.[17] Los primeros movimientos planteados para este paseo denotan que no estaba nada clara la finalidad de este espacio después de la marcha del ejército francés. Muchos de los propietarios de las casas que fueron obligados a abandonarlas entonces ahora, con el gobierno español, reclaman compensaciones. Estos fueron citados por el Tribunal del Repeso para que precisaran sus respectivos terrenos a partir de un plano topográfico en que había de quedar demarcadas las calles según el estado anterior a la reforma de Suchet. Según las actas municipales la cuestión duró años, pero finalmente, examinado y discutido, se decidió que edificios como la Real Aduana y el Paseo público eran dignos de que les acompañase un terreno despejado.[18] El 15 de enero de 1817 se aprobó el proyecto de la Glorieta en la plaza de Santo Domingo con un diseño de Manuel Serrano Insa.

Tal y cómo había hecho Suchet, el capitán Elío también tuvo cierta fijación y dedicación personal por el proyecto del paseo de San Domingo. Esto es lo que se traduce de los distintos textos que aparecen en la prensa de la época escritos por el propio Capitán General incitando al pueblo a contribuir con suscripciones o donativos en la composición de éste. El

15. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (en adelante A.R.A.B.A.S.C..) Actas de la Junta de Comisión de Arquitectura en 8 de Noviembre de 1816.
16. A.R.A.B.A.S.C.. Junta de Comisión de Arquitectura en 26 de setiembre de 1814
17. Para un estudio con más profundidad de este jardín, véase: Santamaría, María Teresa., *La Glorieta y el Parterre ; jardines de Valencia,* Valencia : Ayuntamiento de Valencia, 1985.
18. A.R.A.B.A.S.C.. Legajo 129A/5 Borrador de Actas de la Junta de Comisión de Arquitectura en 12 de Mayo de 1819.

General argumentaba que la ciudad necesitaba de un paseo dentro de su recinto; para convencer al pueblo no dudó en emplear calificativos que hasta ahora se habían aplicado a la Alameda, como el de ser un paseo donde se reunían las gentes *decentes* del pueblo, pero es que además ahora se le ven inconvenientes como el de situarse a la otra parte del río, estar abierto a los vientos del Norte y Mar y sujeto a la incomodidad de tener que cruzar un puente. Estos son algunas de las razones dadas para incentivar en la formación de este espacio, el nuevo Paseo, donde se aseguraba que quedaría reflejado en su diseño y monumentos el buen juicio de quien se encarga de su ejecución.[19]

Las esperanzas del general se cumplieron y los donativos de los vecinos hicieron posible que se avanzara en la formación del paseo, es más, la obra tuvo una buena acogida popular y el Ayuntamiento prestó especial atención en convertirlo en un punto atractivo para la ciudad, en palabras del general O'Donnell «he contribuido á la ejecución de un plan que, llevado á efecto, no solo formará las delicias de este hermoso Pueblo, sino que será la admiración y el embeleso de todas las Provincias de España».[20] No obstante, este empeño se paralizó con el Trienio Constitucional.

El paréntesis liberal (1820-1823)

Aunque la ciudad de Valencia no experimentó ninguna repercusión directa del pronunciamiento de Riego, los liberales avivadamente tomaron la iniciativa en el Consistorio. Fue elegido Capitán General el conde Almodóvar, sustituyendo al general Elío, quien fue encarcelado en la Ciudadela y ejecutado el 4 de septiembre de 1822.

El Ayuntamiento liberal pretendió dejar testimonio del cambio político en la ciudad; se presentó en 1822 la propuesta de convocar unos premios en colaboración con la Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos[21] con una doble finalidad; per un lado, estimular a los alumnos de dicha Academia en el conocimiento de las Bellas Artes, y por otro lado, perpetuar en la memoria los mártires de la causa liberal, precisamente ahora que se acercaba el aniversario de la publicación de la Constitución.[22] El 20 de enero de 1819 el General Elío había zanjado una conjuración liberal, que terminó con trece personas ejecutadas en la plaza del Remedio, todas ellas acusadas de haber participado en una conspiración instada por Manuel Bertrán de Lis desde Madrid y dirigida por el coronel Joaquín Vidal que intentaba asesinar al General Elío, destituir a Fernando VII y poner en su lugar a Carlos IV. En 1821el sector liberal consiguió que los restos mortales del coronel Vidal y los doce liberales fueran trasladados desde la fosa en el Carraixet hasta el cementerio nuevo, y el lugar donde

19. «Al pueblo de Valencia», *Diario de Valencia, 13 de Julio de 1817,* pp.359-360.
20. «El Capitán General interino», *Diario de Valencia, 9 de Julio de 1818,* pp.209-210.
21. Nótese como durante el periodo Constitucional se emplea el término Nacional y no Real aplicado a la Academia de San Carlos.
22. A.H.M.V, *Libro Capitular Ordinario de... 1822,* nº D-237, fol. 275-277

habían sido fusilados pasó a conocerse como *Mártires por la Libertad*, donde además se levantó un catafalco para la función de exequias, obra de Manuel Fornés.[23]

En el concurso, la sección dedicada a la Arquitectura tenía que constar de tres categorías: un cenotafio para eternizar la memoria de las 13 víctimas inmoladas (planta, perfil y corte todos geométricos); la segunda, una decoración para adornar una lápida sobre la Constitución; la tercera, una portada para el paseo público de la Plaza de Santo Domingo (en medio pliego de papel de Holanda planta y perfil). No obstante parece ser que los acontecimientos de finales de 1823 impidieron el avance de este concurso.

Epílogo del Antiguo Régimen. La Década Ominosa (1823-1833).

Tras la instauración del poder absolutista, comenzó una campaña de represión contra el sector liberal y contra todo aquello sospechoso de serlo. Pero con todo, el gran problema del gobierno de Fernando VII continuaba siendo la situación económica. Las dificultades de Hacienda, agravadas por la pérdida definitiva de las colonias, forzaron la práctica de un estricto control del gasto público. Respecto al País Valenciano, la represión ejercida por la autoridad fue especialmente feroz durante esta década.

En el terreno urbanístico, la restauración del gobierno absolutista se tradujo en la suspensión de toda la obra anterior. El entonces Capitán General, José O'Donnell quiso rendirle homenaje a su antecesor el general Elío. En primer lugar, erigir un obelisco en la plaza de Santo Domingo delante de la puerta la Mar i la Aduana. También se pensó y se realizó un busto del General para el llano del Real «*un monumento que perpetúe la memoria del Héroe que difundidos los sagrados derechos de S.M. fue inmolado por la furia constitucional*».[24]

Posteriormente se volvió a la idea inicial; el paseo al que tanta dedicación había brindado el general Elío, la Glorieta, era el lugar idóneo para su monumento. Cristóbal Sales presentó un proyecto para la puerta principal de entrada en el paseo ahora llamado *del General Elío*, en la Plaza de Santo Domingo, sobre la que descansaría un busto del antiguo Capitán General.[25] En 1827 el Capitán O'Donnell invitaba a los corregidores del Ayuntamiento a la subscripción para costear el dicho monumento al fundador de la Glorieta.

Conjuntamente, existió una propuesta de erigir una estatua de Fernando VII. Para esta empresa se pretendía reutilizar los jaspes que habían formado un obelisco que hubo en la plaza de Santo Domingo antes de la Guerra de la Independencia. Según cuentan las actas capitulares, dichos jaspes tenían su particular destino, según lo propuesto por el General Elío, de emplearse para el adorno del paseo «con erigir la estatua del Rey nuestro señor en

23. A.H.M.V, *Libro Capitular Ordinario de... 1822*, nº D-237, fol. 177r.
24. A.R.A.B.A.S.C.. Actas de la Junta Ordinaria del 6 noviembre de 1825.
25. A.R.A.B.A.S.C.. Legajo 129A/6 Borrador de Actas de la Junta de Comisión de Arquitectura en 31 de Agosto de 1825.

memoria de su tránsito y permanencia en esta Capital al regreso de su cautiverio en Francia con su real familia en el año mil ochocientos catorce».[26]

Aunque las arcas municipales estaban en una situación ruinosa, la voluntad de hacer de este paseo un espacio significante no cesó. En 1824 se construyeron dos portadas, una enfrente de la calle del Mar, y la otra que comunicara con el paseo del Remedio, con sus correspondientes canapés. Asimismo, se empiezan a presupuestar futuras obras como el cerramiento de cantería, dado el constante gasto que suponía la cerca de cañas, para un año después llevarse a efecto con un enverjado de madera, y así evitar el paso de carruajes, la entrada de perros y/u otros animales que «ofenden el pudor y la decencia por entregarse libremente a la torpeza y obscenidad».[27] Ya en 1826 son constantes los expedientes sobre la conservación y replantación de árboles del jardín, pero lo más destacado por novedoso es la petición del Capitán General de un tablado[28] en el paseo de Santo Domingo para la música en los días feriados.

Saliendo del cerco de la muralla, el Consistorio dedicó esfuerzos al paseo de la Alameda. De la información recogida en los libro de actas desprendemos la idea que básicamente se centraron en el cuidado y reposición de su arboleda, trabajos de mantenimiento, pero hasta la segunda mitad del siglo XIX, no se proyectarían nuevas reformas.

Otra de las intervenciones importantes de entonces es el relativo al camino del Grao, tanto al Nuevo como al Viejo. El profesor Fernando Pingarrón[29] realiza un cuidadoso análisis del expediente municipal de la apertura del Nuevo camino del Grao, así como de las medidas respeto el Viejo. Se trata de un proyecto ideado a finales del siglo XVIII, concretamente el 1787, pero durante los primeros años de gobierno del Capitán General Elío continúan localizándose sus obras. Un apunte más sobre esta empresa es que, pese a la reticencia inicial, durante este periodo sí que se contó con el trabajo de los presidiarios para aligerar la presión de falta de caudales y así poder seguir con las obras llevadas a cabo por el Ayuntamiento.

Por último, fuera del cerco de las murallas, pero pegado a ellas, se trazó el Paseo del Remedio. Debe su nombre a la cercanía del convento de Ntra. Sra. Del Remedio y su extensión debía comprender el tramo situado entre la Puerta la Mar hasta el puente homónimo. Aunque se planificó como un austero paseo, la imagen (fig. 2) nos muestra la similitud de éste con la Alameda: encabezando el paseo un óvalo que abre paso al camino que uniera la ciudad con el puente del Mar y paralelo a éste dos andenes flanqueados por moreras, y se eligió este tipo de árbol por proporcionar sombra y ser de aspecto agradable.

26. A.H.M.V, *Libro Capitular Ordinario de... 1827*, nº D-250, fol. 132r.
27. A.H.M.V, *Libro Capitular Ordinario de... 1825*, nº D-246, fol. 5v
28. En las actas capitulares aperece el término *tablado*, aunque Santamaría nos habla de la construcción de un pabellón de música.
29. Pingarrón, Fernando., «El expediente municipal para la apertura del Nuevo Camino del Grao de Valencia (1787-1790)» En: *Ars Longa*, nº7-8, 1996-1997, pp.111-124.

Las autoridades valencianas durante la época fernandina mostraron tener una verdadera conciencia en la preservación de los nuevos espacios. Muchas de las voces recogidas en las actas municipales hablan de la importancia de recuperar y salvaguardar el espacio arbolado. Muestra de esto último es la imagen de la fig. 2; ésta recoge la zona donde el Ayuntamiento concentró sus actuaciones urbanísticas que hemos tratado. Comparándose con el plano del pare Tosca (fig. 3) se precian mejor los cambios operados en la zona noreste de la ciudad, y vemos en ella una notoria presencia de vegetación.

Esta actitud en pro de la presencia arbórea podría estar relacionada con el pensamiento ilustrado, ya que éste había supuesto un cambio en el desarrollo del conocimiento y las ciencias naturales. Aunque también es verdad que la Ilustración valenciana se caracteriza básicamente por manifestaciones puntuales y no un movimiento con una fuerte presencia. Por tanto nos decantamos por pensar que esta actitud veladora de los espacios arbolados de la ciudad es únicamente una cuestión estética, y así lo pone de manifiesto un oficio, por citar uno, del mismo Capitán General José María de Santocildes en donde avisa de la falta de árboles en el Camino del Grao, «Ha demostrado la experiencia [...] que la falta de arboleda ofrece una vista triste y que hace desmerecer el mejor paseo de esta Capital» .

Igualmente, la Real Junta de Policía acordó que se publicaran edictos para la conservación de la Alameda y Camino del Grado; una de las medidas consistió en nombrar guardas, o peones comineros «para que se fijen en las Puertas del Mar y de Real, à la entrada de la Alameda, camino de la Soledad, del Grao, en la entrada de este Pueblo, y demás parajes que la Ilustre Ciudad...».[30]

Avances en la planificación: el plano geométrico de Valencia.

Una muestra del cambio de actitud respecto la gestión de la ciudad viene de mano de los regidores y comisarios; en un informe presentado el 12 de julio de 1830 hacían constar que hasta la fecha no había un plan general actualizado de todas las calles y plazas de la ciudad y sus arrabales. Afirmaban que era inexcusable su formación para seguir con la rectificación de calles y ensanche de Valencia. Un año después de la presentación de este informe se adquirió el plano del académico de San Carlos Francisco Ferrer, a partir del cual se tenía que formar un plan general para el ensanche de las calles.[31] De hecho fue así y se convirtió en la base para los trazados urbanísticos hasta mediados del siglo XIX. (fig. 4)

*

30. A.H.M.V, *Libro Capitular Ordinario de... 1815*, nº D-221, fol.194rº-195vº.
31. A.H.M.V, *Libro Capitular Ordinario de... 1831*, nº D-258, no foliado.

Recapitulando, coincidiendo con el turbio reinado de Fernando VII, el espacio urbano cumple su función respecto del poder: el servir como plataforma para glorificar a sus mártires y legitimarse delante del pueblo. Los distintos Capitanes Generales de Valencia –un total de once contando con el Mariscal Suchet– quisieron dejar reflejado en ella la huella de la potestad reinante en España, pues, al fin y al cabo, los regidores y comisarios del Ayuntamiento estaban en gran medida sometidos al poder central.

Igualmente, no olvidemos que las tímidas iniciativas urbanas vistas anteriormente hablan de cambio, sin embargo sin una idea clara acerca del futuro de la ciudad de Valencia. Y es que la ciudad apenas alteró su fisionomía aún siendo una urbe tan llena de divergencias. Aunque no existía un verdadero empuje industrial, no al menos ahora, sí que había una burguesía agraria deseosa de cambios, los cuales iban a repercutir a la larga en la ciudad. Así pues, la reedificación, el trazado de calles y plazas estuvieron sujetas a los mismos avatares que el resto de la economía; si ésta se encontraba paralizada o ralentizada por los mecanismos propios del Antiguo Régimen, su avance también se estancaba.

Con la muerte de Fernando VII se inicia el largo y complicado camino de la configuración del Estado Liberal y con ello se empiezan a evidenciar cambios más sustanciosos. Con la venta de los bienes desamortizados el suelo urbano entró en una fase de valoración, entrando en el juego dos factores importantes para el desarrollo posterior; por un lado las cesiones de este espacio para el beneficio público y el consecuente trazado de nuevos espacios mediante ordenanzas (recordemos el plano de Francisco Ferrer). Por otro lado, el progresivo, aunque lento, protagonismo de la burguesía que contribuiría en gran medida a la modernización, ya no sólo del trazado urbano, sino de la misma ciudad haciendo ésta espejo de su escalada social y éxitos mercantiles.

Fig. 1. Vista tomada de la entrada de la Alameda, paseo de Valencia. Geissler, Frederich (1806-1820). (Biblioteca Valenciana)

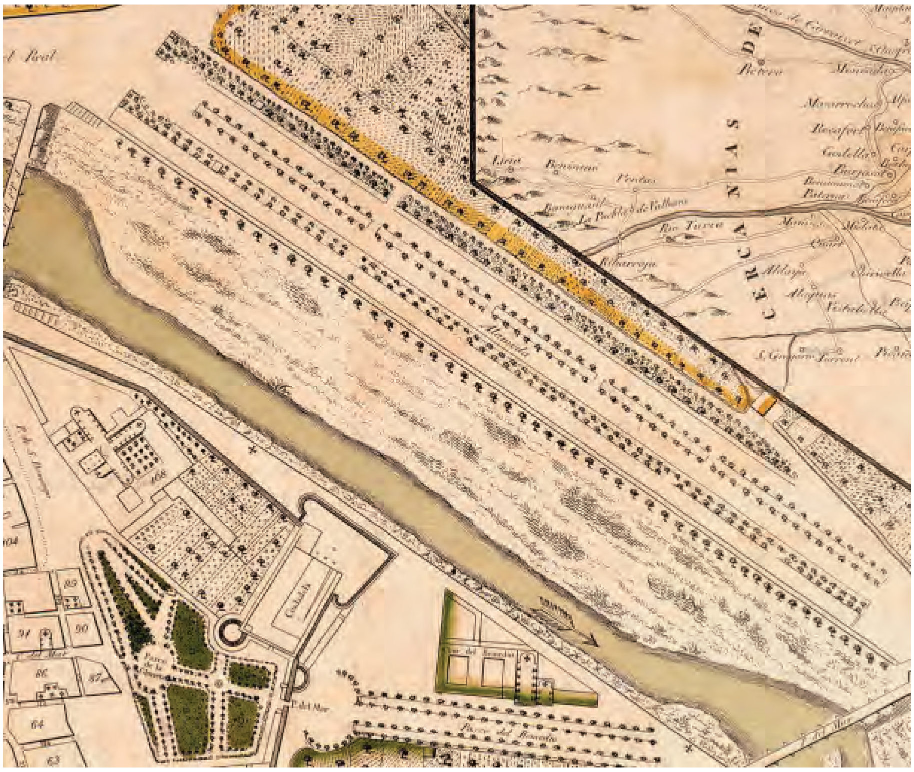


Fig. 2. Detalle del plano de Francisco Ferrer (1831) de la zona noreste de la ciudad, concretamente la Plaza de Santo Domingo, la Glorieta, el Paseo del Remedio y la Alameda. (A.M.V.)

Fig. 3. Detalle del plano *Valentia Edetanorum aliis Contestanorum, vulgo del Cid,* de Tomás Vicente Tosca (1704). (R.A.H.)

Fig. 4. Plano geométrico de la ciudad de Valencia, llamada del Cid. Francisco Ferrer (1831). (A.M.V.)

Un encargo insólito para un arquitecto municipal: Pere Falqués i Urpí y el proyecto del «Palacio Real del Parque» de Barcelona (1889-1900)

Joan Molet Petit
Universidad de Barcelona

Resumen: Una vez finalizada la exposición universal de 1888 el Ayuntamiento de Barcelona acordó transformar el antiguo arsenal de la Ciudadela en el nuevo Palacio Real de Barcelona. El desarrollo de las obras fueron de gran complejidad; la promesa de la Reina de volver pronto a la ciudad obligó a empezar sin demora los trabajos, de manera que fueron encargados directamente a Pere Falqués, quien había sido nombrado arquitecto municipal poco antes, y quien tuvo que ingeniárselas para dotar a un frío y desangelado depósito de municiones de la suntuosidad y la dignidad que todo Palacio Real exige, sin contar más que con el presupuesto ordinario del Ayuntamiento, que fue quien corrió a cargo de todos los gastos. Precipitación y carencia que abocaron el proyecto al abandono ocho años después del inicio de las obras.

Palabras clave: Arquitectura, Barcelona, Palacio Real, Pere Falqués, Exposición Universal.

El 27 de diciembre de 1888 Pedro Falqués Urpí fue nombrado arquitecto municipal de Barcelona[1]; como tal debió hacerse cargo de la finalización del nuevo matadero municipal y del mercado del barrio de Sants[2], pero a la vez tuvo asumir tareas menos comunes como adaptar algunos de los edificios de la recién clausurada Exposición Universal de 1888 a sus nuevos usos. Uno de éstos era el antiguo arsenal de la Ciudadela que fue utilizado como «Museo de artes retrospectivas»[3] durante el certamen universal, y que se creyó conveniente conservarlo y transformarlo en Palacio Real, dado que la ciudad Barcelona carecía desde 1875[4] de residencia oficial de los monarcas[5]. Tanto la elaboración del proyecto de reforma como la dirección de las obras recayeron en el recién nombrado arquitecto municipal, lo que realmente constituyó un encargo insólito y un verdadero reto para Pere Falqués.

La presentación del proyecto

A finales de enero de 1889, y aprovechando el clima de optimismo creado por la exposición, se presentó a la opinión pública el proyecto del Palacio Real en el periódico oficial del certamen[6] como brillante epílogo de la celebración universal, aunque la ratificación oficial no llegó hasta el 16 de mayo del mismo año, día en que se aprueba el proyecto elaborado por el arquitecto municipal[7], que en junio recibió la conformidad del arquitecto de la Real Casa, José Segundo de Lema, y fue presentado a la Reina Regente, a la que también se

1. La toma de posesión tuvo lugar el día 31 de diciembre del mismo año. «Sesión del Ayuntamiento», *La Vanguardia*, 28-12-1888, p. 2 y «Notas locales», *La Vanguardia*, 31-12-1888, p. 1
2. Obras iniciadas por su antecesor Antoni Rovira i Trias
3. A pesar de que la Ciudadela fue cedida a la ciudad de Barcelona en 1879 para construir el parque del mismo nombre, la capilla, el palacio del gobernador y el arsenal fueron usados por el ejército hasta el mes de abril de 1888 los dos primeros y hasta julio del mismo año el segundo, por lo cual hubo que integrarlos en el recinto de la exposición, inaugurada oficialmente el 20 de mayo. Hereu Payet, Pere, *Arquitectura i ciutat a l'exposició universal de Barcelona 1888*, Barcelona, 1988, pp. 117-119
4. Ese año un incendio destruyó el antiguo Palacio de los Virreyes que se utilizaba como Palacio Real de Barcelona.
5. Los estudios sobre la transformación del arsenal de la Ciudadela en Palacio Real se han enmarcado siempre en volúmenes dedicados a la historia del Parlament de Catalunya, institución que actualmente ocupa el edificio. La última contribución significativa ha sido la de Joan Ramón Triadó, véase «El Palau Reial» *El Palau del Parlament*, Barcelona, 2005, pp. 95-102. Nuestra comunicación viene a completar los datos aportados por el Dr. Triadó, centrándonos en otros aspectos y aportando nuevos documentos.
6. Según la citada publicación: «el Sr. Alcalde tiene el pensamiento de convertir uno de los edificios de la Ciudadela en Palacio Real, a cuyo efecto ha consultado el proyecto con algunos distinguidos arquitectos» «Sección Noticias», *La Exposición. Órgano oficial*, 1889, vol 2, p. 168
7. Una parte importante de la información sobre el proceso de transformación del arsenal en Palacio Real se encuentra en el expediente nº 1996 de 1888-89 del Arxiu Contemporani de l'Ajuntament de Barcelona, citado en el texto en J.R. Triadó. En este expediente se encuentra un escrito del 12 de agosto de 1889, firmado por los concejales Miquel Querol y Manuel Prat Amat en el que consta la fecha de aprobación del proyecto. Asimismo la noticia de la aprobación también tuvo eco en la prensa de la época, véase, «Sesión del Ayuntamiento», *La Vanguardia*, 17-05-1889, p. 1.

le hizo entrega de un artístico título de propiedad del palacio, elaborado por Alexandre de Riquer [8].

Los planos aprobados por María Cristina de Habsburgo-Lorena[9] daban la sensación de estar ante un proyecto completamente madurado, pero en el fondo se trabaja de un bosquejo brillantemente presentado ya que muchos aspectos se fueron perfilando durante el proceso constructivo, si bien se mantuvieron las líneas generales de la distribución de espacios, condicionada por la arquitectura preexistente[10].

Para aprovechar al máximo lo ya construido, Falqués decidió transformar las grandes naves de la planta alta en los espacios representativos: en el brazo longitudinal de la cruz dispone el Vestíbulo de Honor y al fondo, tras el crucero, el Salón del Trono precedido de una pequeña antesala, con lo cual se crea un eje visual y ceremonial desde el acceso a la planta noble hasta el Trono Real; el brazo transversal, a su vez, dio cabida, a la izquierda el Salón de Fiestas, seguido de la Capilla, y a la derecha al Comedor de Gala. Las naves de los cuerpos laterales se compartimentaron para ubicar los dormitorios y sus anexos de servicio, al igual que se hizo en el cuerpo de la fachada principal en el que se definió un gran salón en el centro, dos salones «de ángulo» en las esquinas y dos amplios corredores que los comunican. En la parte posterior se pretendía completar el cuerpo de edificación que faltaba para cerrar el cuadrado mediante sendas galerías sobre un porticado.

En cuanto a las comunicaciones verticales, éstas se reorganizan, creando una escalinata dentro del espacio del patio interior delantero en comunicación con el Vestíbulo de Honor y el de la entrada; asimismo se construye una nueva escalera secundaria detrás del pasillo que une las salas de la fachada principal y se anulan otras, conservándose las dos próximas a la fachada posterior, a la que también se adosan dos grandes escaleras exteriores que comunicarían la planta noble con el pequeño jardín trasero[11].

Las secciones transversal y longitudinal nos revelan más detalles de los interiores; el primer corte atraviesa la escalinata lo que nos permite observar que adoptaba una planta mixta dentro de una caja con muros de grandes sillares en los que se abren dos grandes hornacinas en los «ángulos» con sendos candelabros monumentales. En la parte superior de la caja, al

8. A.C.A.B, doc. cit, escrito de 12 de agosto de 1889 firmado por M. Querol y M. Prat Amat. Se puede ver una reproducción del título de propiedad en «Sección noticias» *La Exposición. Órgano oficial*, 1889, vol. 2. p. 216

9. La documentación conservada en el Archivo General del Palacio Real, inédita hasta la fecha, consta de siete planos, signaturas 1287 al 1293, sin fecha, y firmados por el Alcalde Constitucional, «El Marqués de Olérdola» (Rius y Taulet), el Secretario «Agustín Aymar y Rubió» y «P. Falqués, arqto.» Desafortunadamente no se conserva ninguna memoria ni texto adjunto.

10. El antiguo arsenal presentaba una forma cuadrangular con una cruz inscrita, formando cuatro patios interiores. El cuadrado solo tenía tres caras, faltando el cuerpo de edificación trasero, con lo que los dos patios posteriores quedaban abiertos; los brazos de la cruz eran cuatro grandes naves, cubiertas con poderosas bóvedas de cañón apoyadas en contrafuertes interiores; estas naves convergían en un espacio central octogonal cubierto con cúpula. Esta estructura se repetía tanto en la planta baja como en el piso alto.

11. Esta distribución se mantiene a grandes rasgos en las diferentes versiones del proyecto, lo cual ha facilitado la identificación del uso de los nuevos espacios, ya que éste no se consigna en los planos presentados a la reina, de un carácter más artístico que técnico.

nivel de la planta noble, se abrían grandes balcones antepechados con balaustrada integrados en arquerías de medio punto, en cuyos intradoses se encajaban sendos arcos moldurados sobre columnas. Un segundo orden sosteniendo un frontón triangular a la altura de la línea de impostas se inscribía a su vez en los vanos que dan acceso desde la meseta de la escalinata a la galería que la rodea, que se desarrollaba circundando por detrás las citadas arquerías.

El corte transversal continúa a través del patio interior delantero en el que observamos sencillos balcones antepechados con balaustrada con una moldura que enfatiza el perfil del vano. A derecha e izquierda de escalinata y patio, la sección transcurre a través de los cuerpos laterales mostrando los correspondientes tabiques forrados con arrimaderos, y puertas con dinteles moldurados, algunos coronados con decoración escultórica.

La sección longitudinal (fig. 1) cruza a través del Salón del Trono, del crucero bajo la cúpula, del Vestíbulo de Honor y de la sala central de la fachada principal. Los muros laterales del primero se articulan mediante tres balcones antepechados terminados en dintel sobre el que se dispone un guardapolvo sobre ménsulas, y entrepaños decorados con pinturas y consolas adosadas; el primer «balcón» de la derecha de ambos muros, a ambos lados del lugar previsto para el Trono era en realidad una puerta de acceso a las nuevas galerías de la parte posterior, cuya misión consistía en comunicar directamente la estancias privadas de los reyes con el área del sitial.

La habitación donde se cruzaban los brazos formados por las grandes naves tenía planta octogonal formada por cuatro potentes muros que se alternaban con los cuatro vanos bajo arco de medio punto que daban acceso a las citadas naves, sosteniendo todo ello una cúpula de media naranja sobre tambor, circunstancia que obligó a Falqués a mantener las cuatro gruesas paredes, aprovechándolas sin embargo para excavar en ellas sendas hornacinas, enmarcadas por arcos sostenidos por columnas exentas, dentro de las que se preveía colocar grandes jarrones decorativos; mientras pinturas murales debían realzar el interior del tambor y de la cúpula. En el Vestíbulo de Honor los muros reciben el mismo tratamiento que en el Salón de Fiestas, con el añadido de pinturas murales con motivos de grutesco en las enjutas y heráldicos bajo la línea de impostas.

Finalmente la sección longitudinal nos muestra el salón situado en el centro de la fachada principal, opuesto al Salón del Trono y dotado también de gran significado simbólico, al ser la «antesala» del balcón central del palacio, también añadido por Falqués, para la mostración de la monarquía se muestra al pueblo. Acorde a su importancia, éste hubiera sido el más suntuoso de todos los salones, con un planteamiento ornamental similar al del «grand foyer» de la *Grand Opéra* de París: los paños se articulaban mediante pares de pilastras de capitel corintio, con fustes adornados con grutescos, sobre plintos y sosteniendo potentes entablamentos con entrantes y salientes, sobre los que se hubieran alzado arcadas, cobijando motivos escultóricos formados por guirnaldas y óvalos. A esto se sumaría una boca de chimenea, entre las pilastras con un gran espejo encima enmarcado por columnas y guardapolvo, elemento que también se encuentra en los testeros del citado «Grand Foyer».

En esta primera versión las intervenciones en el exterior son mínimas; en la fachada principal sólo se añade el mencionado balcón central, mientras que las laterales a penas se

tocan y la posterior acusa las modificaciones derivadas de la configuración de un nuevo frontis surgido de la adición de las galerías sobre porticados que debían unir la parte trasera de los dos cuerpos laterales con la correspondiente de la nave central. Los pórticos de la planta baja están formados por arcos de medio punto, dando paso a los patios interiores traseros, y siendo sólo interrumpidos por las dos grandes escalinatas exteriores que suben a la planta noble, convirtiéndose el tramo de pórtico entre éstas en acceso a las dependencias bajas del palacio. A su vez, las galerías de la planta superior dibujan grandes vanos de arcos rebajados que conectan los muros ciegos en que terminan los cuerpos laterales, con el muro posterior del salón del trono, dignificado transformando el vano central preexistente en una hornacina donde se prevé instalar otro gran jarrón decorativo y realzado con un frontón cuyos relieves muestran un gran escudo de España flanqueado por las típicas matronas recostadas. Este remate serviría para indicarnos que se trata del testero posterior del Salón del Trono[12].

En este primer proyecto Pere Falqués pone en juego su vertiente más académica, imprimiendo un carácter neorrenacentista a los interiores del palacio, que asemeja al de palacetes madrileños, como el del Marqués de Salamanca (1855-58), de Narciso Pascual y Colomer o el de Gaviria (1846-51) de Aníbal Álvarez Bouquel, probable modelo de la configuración de la escalinata, cuyos balcones antepechados parecen inspirarse a su vez en aquellos del Teatro Real añadidos por Joaquín de la Concha en 1884[13].

Tiene sentido pensar que Falqués optara por este estilo tan convencional a fin de agradar al arquitecto de la Real Casa y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero si repasamos la producción de su primera etapa, que concluye precisamente con el nombramiento municipal de Barcelona, observamos que ya había empleado elementos de carácter neorrenacentista en numerosos proyectos[14].

12. Nos hemos permitido incluir esta prolija descripción del proyecto con la intención que sirva de punto de partida para comentar los todos los cambios que se introducen durante el largo proceso de realización de las obras; asimismo también nos ha parecido interesante extendernos en este punto, dado que se trata de un proyecto que hasta ahora no se había publicado.

13. Gran parte de la formación de Pere Falqués se produjo en la Escuela de Arquitectura de Madrid donde tuvo como profesores, entre otros, a Pascual y Colomer y a Álvarez Bouquel.

14. Cabe citar la Casa Camps (1881), la reforma del interior del Gran Teatro del Liceo (1883) el nuevo Salón de Plenos del Ayuntamiento de Badalona (1888) o la reforma de la fachada de la Casa de la Villa de Sant Martí de Provençals (1887). Asimismo hubiera sido muy interesante comparar el proyecto del Palacio Real con el que realizó para el palacete de Frederic Marcet Vidal, de cuya existencia sólo tenemos referencias por la prensa, ya que el comitente, que había encargado proyectos a varios arquitectos de Barcelona, al final eligió el del maestro de obras Tiberi Sabater. Véase Molet Petit, Joan, «La contribution des propriétés immobilières à la construction de l'image publique d'un parvenu: Frederic Marcet i Vidal (1826-1898)» *Journée d'étude l'art, le patronat et les artistes,* Perpignan, 2012 (en prensa)

El inicio de las obras: la adecuación de los espacios a las nuevas funciones

La vaga promesa de una visita real a Barcelona en junio de 1890 fue el pretexto para el rápido inicio de las obras, y para justificar el acuerdo del Ayuntamiento de encargar los primeros trabajos «por administración», designando directamente a los contratistas sin convocar concurso público de ofertas[15]. De este modo el 7 de octubre de 1889 empezaron a trabajar los picapedreros, y poco después los albañiles[16], mientras Falqués ultimaba el proyecto constructivo[17], que estará preparado en Febrero de 1890[18] considerando esa fecha el verdadero inicio de las obras[19].

El plano general de la planta noble[20] (fig. 2), nos informa en primer lugar de las reformas encaminadas a dotar de mayor luminosidad al edificio, ensanchándose muchas de las aberturas que daban a los patios interiores. Asimismo destacan importantes modificaciones de la estructura constructiva, sobre todo en el área del Salón del Trono, donde elimina los contrafuertes interiores y la pesada bóveda de cañón que sostenían, substituyéndola por una nueva cubierta de estructura metálica; además con el fin de dotar a ese salón de unas proporciones más equilibradas, construye un muro de unión entre los dos primeros contrafuertes,

15. En principio este procedimiento solo tenía que aplicarse a las primeras labores de derribo y del ramo de albañilería pero en sucesivos escritos vemos como se solicita reiteradamente al Gobierno Civil que permita seguir utilizando este procedimiento, hasta abril de 1890 cuando se confirma que la reina no tiene previsto visitar Barcelona, con lo cual se pueden ralentizar los trabajos y se puede aplicar el procedimiento ordinario de adjudicación de obras a través de subasta pública de ofertas. Vid. A.C.A.B. doc. cit., escrito de 21 de agosto de 1889 firmado por el secretario Agustín Aymar y Rubió y el Alcalde Pedro Casas. Escrito de 14 de febrero de 1890 firmado por el Alcalde Félix Maciá Bonaplata.
16. Conocemos estas fechas gracias a las facturas que los respectivos contratistas, Salvador Piera y Joan Font i Marieges, presentan al arquitecto municipal. Íbid.
17. Labor en la que le ayudan los arquitectos Emilio Cámbara, Antonio Costa e Isidoro Pedraza. Íbid., factura que Pere Falqués remite al Ayuntamiento el 1 de marzo de 1890 «por los trabajos de auxiliares de enero y febrero del presente año»
18. En febrero de 1890 Falqués presenta la factura por la elaboración de los planos y por el dinero que le han costado las copias encargadas a la Casa Teixidó de Barcelona. Íbid., factura firmada por Pere Falqués de 14 de febrero de 1890.
19. Creemos que entre octubre de 1889 y febrero de 1890 se realizaron básicamente labores de derribo para poder obtener material para la nueva construcción, tratándose no solo de aprovechar los sillares de los muros interiores del propio arsenal que debían derribarse, sino todo tipo de materiales procedentes de los edificios de la exposición que no estuviera previsto aprovechar en un futuro.
20. Un gran número de los mencionados planos auxiliares ha sido localizado en el Arxiu Històric Municipal de Barcelona; éstos no presentan fecha ni firma, y la gran mayoría ni siquiera estaban catalogados, pero analizándolos y comparándolos con el proyecto inicial y con diseños posteriores fechados por el arquitecto hemos podido establecer con bastante seguridad que corresponden a esta primera etapa del proceso constructivo. En cuanto al plano general de la planta noble, inédito hasta la fecha, en él se indica mediante trazos de diferentes colores, aquello que se quería mantener del edificio original, aquello que se quería eliminar y aquello que se pretendía añadir, por lo que nos ha sido muy útil para comprender el proceso de transformación del edificio así como la evolución del propio proyecto, haciendo más fácil entender las diferencias entre los planos presentados a la reina y la realización definitiva. A.H.M.B. Secció de Gràfics. «Palacio Real del Parque» Reg. 10376, (1-¿) código 10376/129

en el que abre el vano de la puerta principal, creándose una pequeña antesala en el espacio entre el salón y el crucero, estrategia que repite en el Salón de Fiestas y Comedor de Gala.

También se constatan en este plano algunos cambios significativos respecto a aquel presentado en Madrid: la escalinata (fig. 3) se compone ahora de tres tramos rectos así como los vanos del nivel superior de la caja se articulan mediante columnas pareadas de orden toscano adosadas a los entrepaños y no bajo los arcos[21]. Siguiendo con las comunicaciones verticales, desplaza las escaleras secundarias de ambos cuerpos laterales, convirtiendo los chaflanes preexistentes en ángulos rectos, lo que permite desplazar las escaleras al espacio ganado, y situar los excusados en la superficie liberada por éstas, resolviendo la carencia de este tipo de instalaciones del proyecto original. Esta variación afecta, a su vez, el aspecto de la fachada posterior, ya que la nueva terminación en ángulo recto de los cuerpos laterales permite abrir cuatro nuevos vanos en cada uno. Asimismo las galerías añadidas a la fachada posterior pasan a componerse simplemente con dinteles sobre pilares almohadillados, que en los tramos extremos se acompañan por antas, al tiempo que sobre el dintel, coronado los pilares se instalan esferas sobre peanas troncocónicas, imitando el elemento de remate sobre el vértice de la cúpula y sobre las mansardas de las fachadas originales, con lo cual se intenta integrar visualmente la nueva construcción con la preexistente[22].

En marzo se intensifica el ritmo de trabajo, con la incorporación de nuevos equipos de operarios[23], que se concentran en las dos estancias que requerirán una intervención más compleja: el Salón del Trono y la escalinata. En el primero se empieza colocando gran parte de los revestimientos de mármol de Tortosa que cubren los muros[24], así como los plintos que han de servir de apoyo a las columnas, que no pudieron ser instaladas, ya que solo se disponía de los fustes, faltando basas y capiteles. En cuanto a la escalinata se construyó la rampa, el forjado de la galería a su alrededor y las columnas que lo sostenían[25], asimismo se instalaron los mármoles del pavimento y del techo de ésta, algo insólito ya que no se llegaron a construir las arcadas alrededor de esa galería, sobre las que debía apear un lado del

21. Un último cambio en el ámbito de la escalinata consistió en proyectar dos pares de excusados en los ángulos de la galería que había de rodear la misma, ubicación harto curiosa ya que éstos hubieran interrumpido la citada galería y hubieran deslucido esta zona del palacio altamente representativa.
22. En los planos de la fachada posterior tampoco se consignan los elementos decorativos no arquitectónicos, como el relieve escultórico del frontón del cuerpo central ni el gran jarrón de la hornacina bajo éste. De hecho no solamente falta el jarrón, sino que la hornacina ha sido eliminada dejándose a la vista el vano original.
23. Las relaciones de jornales nos indican los diferentes oficios que se van integrando a las obras: en marzo de 1890 ya están trabajando los carpinteros, en abril los escultores decorativos, en mayo se incorporan los pintores, en agosto los cristaleros y en octubre los cerrajeros. La compra de los distintos materiales también nos informa del progreso de las obras: en mayo se adquieren tejas vidriadas, en junio diferentes tipos de baldosas y azulejos, en julio material de ferretería para montar las estructuras metálicas de las nuevas cubiertas sobre vigas de hierro y en octubre productos de alfarería para algunos pavimentos... vid. A.C.A.B. doc. cit. y A.H.M.B. doc. cit.
24. Suministrados por Luis Nogués Vid. A.C.A.B. doc. cit.
25. Adquiridas a Salvador Piera. Íbid.

techo[26]. La combinación de distintos mármoles aportaba cromatismo a este espacio; en el pavimento alternaban recuadros de mármol rojo de Alicante y rojo de Mallorca, plafones de amarillo de Mallorca y pequeños rectángulos de Campán verde, a la par que en el techo los recuadros eran de Campán verde, los plafones de amarillo de Mallorca, y los rectángulos de rojo de Mallorca y de Alicante[27]. Aunque no se llevó a cabo en esta primera etapa constructiva, se definió el proyecto de la llamada «Sala de Caoba», ubicada en la esquina izquierda de la fachada principal, cuyos muros debían revestirse de maderas nobles imitando el «opus spicatum»[28].

Empieza la ornamentación de las estancias representativas

El 1 de julio de 1890 Joan Coll i Pujol es investido nuevo alcalde, habiendo solicitado ya un informe a Pere Falqués sobre el estado de las obras, donde el arquitecto afirma que «la distribución general está terminada en el interior, faltando sólo cubrir los cuerpos aislados y de menor área, lo cual se terminará en breve plazo para continuar las obras de decorado empezadas ya en algunos puntos. La escalera de honor recibe ya el techo de su galería, y a primeros de julio recibirá la cubierta[29]»

Sólo cuatro meses después se informa de que ya se ha «prácticamente» terminado la obra civil y se ha empezado a instalar los elementos decorativos de carácter estructural, sin sobrepasar el presupuesto aprobado para la terminación del edificio, gracias al aprovechamiento de los materiales de derribo. A renglón seguido Falqués sostiene que dicha suma no incluía los elementos aplicados que, según él, quedaban fuera del concepto de «construcción», por lo cual solicita un nuevo presupuesto[30]. Esto convenció al consistorio que el 22 de noviembre aprueba una nueva dotación económica. Del análisis de los detallados epígrafes de las nuevas cuentas deducimos que de los grandes espacios representativos sólo se había empezado a decorar el Salón del Trono, a pesar de que ya se habían adquirido algunos materiales para las otras estancias, como el mármol para los fustes de las columnas de la Sala de Fiestas que aún no se habían podido instalar a la espera de los elementos sobre los que debían apoyarse[31]. A su vez estas cifras documentan nuevos cambios: por un lado, se pro-

26. De hecho, el mármol para los fustes de las columnas adosadas a los entrepaños de las arcadas alrededor de la escalinata ya se había empezado a extraer de unas canteras de Huelva, propiedad de la empresa Hispania, así como ya se contaba con las 24 basas y capiteles correspondientes a éstas. Carta de José Torras Argullol, a Pere Falqués de 24 de mayo de 1890. A.H.M.B. doc. cit.
27. Conocemos la combinación de colores gracias a los proyectos coloreados que se han conservado. Íbid.
28. Íbidem.
29. A.C.A.B. doc. cit.
30. Íbidem.
31. Lista presentada por Luis Nogués el 23 de octubre de 1890 reclamando el pago entre otras cosas de «16 columnas de «campan vert» de 1m. x 33 x 33» medidas que corresponden a las de las columnas del dicho salón de fiestas. Íbid.

duce una redefinición del Salón del Trono que se amplía incorporándole el espacio de la antesala, así como añadiendo sendas galerías laterales ocupando una franja de los patios interiores. También creemos que es en este momento cuando se renuncia a las arcadas que debían rodear la escalinata, dado que no se menciona ninguna partida destinada a ello, y que éstas ya no se consignan en planos posteriores. Esta delicada decisión, probablemente exigida por la falta de presupuesto, comportó el desmontaje del techo y del pavimento de la galería, junto a las arcadas, obligando a recolocar los mármoles en los techos de otras estancias del palacio[32].

Los planos que pertenecen a esta segunda fase constructiva se centran en aspectos concretos de la decoración de los grandes salones, sobre todo del Salón del Trono. Falqués ya define la que será la versión definitiva, incluyendo las galerías adyacentes, con cinco arcos de medio punto organizando los muros laterales y columnas jónicas pareadas de fuste liso sobre plinto, delante de los entrepaños. En la pared del fondo, se abre un vano a la fachada posterior, flanqueado por dos pares de pilastras y una columna en cada esquina, semejante a las anteriores; en el muro de enfrente, un arco central y dos puertas pequeñas a ambos lados se alternan también con los pares de pilastras y las columnas angulares; como remate un poderoso entablamento se apoya sobre pilares y columnas resiguiendo los entrantes y salientes que estas configuran.

En los planos también se describe con detalle la estructura del techo de esta sala[33]; Falqués planeó eliminar completamente pesada la bóveda para poder suprimir los contrafuertes interiores y dar mayor prestancia a este espacio sobrealzando los muros, sobre los que dispuso un sistema de jácenas metálicas formando una cuadrícula: dos de ellas recorrían la sala longitudinalmente apoyándose en los testeros, otras cuatro dispuestas transversalmente servían de apoyo a las primeras y apeaban en el muro por encima de pares de columnas. Con el fin de conectar visualmente los elementos verticales y horizontales añadió unas piezas metálicas curvadas, que simulaban ser la continuación de las jácenas, y que descasaban en la parte sobresaliente del arquitrabe.

Entre el entramado de vigas se dispuso un artesonado, en el que se integraron cupulines marcando el eje principal de la sala. Éstos y el artesonado eran de madera, mientras que las vigas dejaban ver su naturaleza metálica e incluso los remaches. Precisamente en otro plano de esta colección, se detalla todo este gran armazón metálico, que por su parte superior presentaba un tejado a dos aguas sobre viguetas.

Para el diseño de la Sala de Fiestas el arquitecto propone algunas variantes a partir de la misma idea: una gran ménsula adosada a la cara de los contrafuertes interiores que mira hacia el centro de la sala, sobre la que se apoya una columna (o columnas pareadas, en la

32. Asimismo hay que recordar que ya se había adquirido las basas y los capiteles de las veinticuatro columnas, así como cuatro fustes y 171 peldaños que seguramente también fueron substituidos.
33. Esto es de gran interés ya que este techo fue transformado en los años treinta para mejorar la acústica de la sala, al instalarse el actual hemiciclo del Parlament de Catalunya. Ver, Socias Batet, Immaculada, «El Palau de la Ciutadella com a Parlament» *El Palau del Parlament*, Barcelona, 2005, pp.143-153

versión alternativa) de fuste muy corto pero con una basa y un capitel sobredimensionados, inspirándose el segundo libremente en el jónico y configurada la primera a partir de grandes hojas de acanto, sobre un pie colosal, que abrazan el fuste y terminan en una collarina en celosía que recuerda las vigas metálicas. Por debajo de esta gran ménsula se construye, alrededor del contrafuerte, un banco corrido de mármol cuyo perfil está formado por molduras sobredimensionadas, siendo limitado en sus extremos por grandes volutas de carácter vegetal semejantes a la ménsula. Por encima de las columnas, la bóveda se estructura mediante grandes casetones.

De todos modos, la solución construida fue ligeramente distinta, con cambios resultantes de revestir los muros de los contrafuertes con paramento de obra recubierto de mármol, consiguiendo que éstos adopten el aspecto de gruesos machones de ángulos redondeados, obteniéndose de este modo más espacio para situar delante los elementos decorativos y a la vez alargar los bancos. Cabe tener en cuenta que un espacio destinado a celebrar fiestas de la corte y bailes de gala requiere de gran cantidad de asientos para el descanso de las damas, necesidad que quedaba en parte cubierta con los mencionados bancos. En otro orden de cosas huelga recodar que los elementos arquitectónicos sobredimensionados en ubicaciones atípicas es una característica del estilo personal de Falqués, calificado de «ciclopeista» en los primeros estudios sobre el modernismo catalán[34]. Asimismo, el motivo del banco combinado con grandes volutas es muy apreciado por este arquitecto como vemos en el diseño de las farolas del Salón de Sant Joan de 1907[35].

Por último, el Comedor de Gala se dibuja con una decoración más sencilla; se vuelve a cambiar el perfil del extremo de los contrafuertes que asemeja al de grandes pilares cruciformes sobre los que apean arcos fajones simulados en la bóveda mediante estuco. El aspecto de «pilares» se refuerza mediante recuadros de mármol blanco aplicados en sus simulados fustes.

La descripción del diseño de estos salones nos permite ver como el interiorismo que nos propone Falqués en esta fase de las obras dista bastante del que nos dejaba entrever el proyecto entregado a la reina, con una relectura mucho más atrevida del lenguaje clásico, en la que, sin embargo, las columnas continúan aportando nobleza y los mármoles suntuosidad. A su vez, la documentación nos confirma que durante estos meses se dio prioridad a los trabajos decorativos, ya que ésta se compone principalmente de facturas por la compra de mármoles, por esculturas realizadas por Manuel Fuxà, Pere Carbonell y Manuel Balmaña, y por pintura decorativa de Pere Graner y de empresa Saumell y Vilaró[36].

---

34. Cirici Pellicer, Alexandre, *El arte modernista catalán*, Barcelona, 1951, p. 77
35. Vid. Molet i Petit, Joan. «Un arquitecte municipal de l'època de la Restauració: Pere Falqués i Urpí (1850-1916)» *Actes Congrés Internacional d'Història Catalunya i la Restauració*, Manresa, 1992, pp. 403-409
36. Facturas presentadas el 21 de marzo de 1891 por F. Cuchí; el 4 de abril por Manuel Fuxà; 16 de mayo por P. Graner, M. Balmaña, y Saumell y Vilaró, y el 6 de junio por P. Carbonell. A.C.A.B. doc. cit.

Una vez más, en julio de 1891, se nombra un nuevo alcalde, Manuel Porcar y Tió, quien solicita el correspondiente informe sobre la marcha de las obras así como el consabido presupuesto para la terminación «definitiva» de los trabajos.

Hacia un proyecto «definitivo»

Aunque el nuevo presupuesto no se entregó hasta enero de 1892, la importante factura de vidriería que se presenta a finales de septiembre nos demuestra que no se detuvieron las obras; en ésta se reseña la instalación de 180 cristales para los vanos de las fachadas exteriores, 90 cristales para el salón del Trono y 300 cristales para la claraboya de la escalera[37], con lo que queda confirmado que por esa fecha ya se había renunciado a construir las arcadas alrededor de la escalinata al cubrirse todo el patio interior donde se había instalado por ese gran lucernario, lo que a su vez indica que ya se habría desmontado los techos de la prevista galería alrededor de los mencionados arcos.

Las nuevas cuentas y los planos que las acompañan dibujan una idea aproximada del progreso de las reformas, a la par que ratifican nuestras suposiciones respecto a los cambios introducidos al plano de 1890, de modo que la versión de 1892 se podría considerar la «definitiva».

Estas últimas variaciones afectaron básicamente a las estancias privadas y a sus correspondientes cuartos y escaleras de servicio, parte más sencilla de resolver y que el arquitecto había dejado para el final. En este ámbito se vuelve a desplazar las escaleras secundarias, cediéndose su espacio en los dos ángulos de la fachada posterior a sendos salones, y encajonándolas entre éstos, los excusados también reubicados, y el dormitorio principal de cada uno de los cuerpos laterales, de modo que quedan reducidas a angostas escaleras de servicio. Siguiendo en la parte posterior, ahora se prevén tres galerías rodeando los dos patios interiores, suprimiéndose la inicialmente prevista sobre el porticado de la fachada posterior. Por otro lado, se proyecta un comedor privado a la derecha del Comedor de Gala, resultado de compartimentar en cinco estancias más pequeñas la sala prevista en esa zona.[38].

En la parte delantera se añade una segunda escalera secundaria dispuesta simétricamente a la ya prevista, y se añade otra galería adyacente al patio delantero de la izquierda[39], mejo-

37. Factura presentada por Salvador Blanchart, sucesor de Salvador Noguera y Planas el 20 de septiembre de 1891. A.H.M.B. doc. cit.
38. Presupuesto y plantas de planta baja y planta del primer piso, firmados por P. Falqués el 18 de enero de 1892. A.C.A.B. doc. cit . Estos planos son muy útiles ya que en ellos aparecen consignados los diferentes espacios pudiéndose deducir su función.
39. Esta galería es conocida por el busto de Carlos III y los de los cuatro reyes medievales de la Casa de Barcelona que decoran sus muros. Sin embargo, no hemos hallado ninguna referencia documental a estas esculturas que nos permita saber quien las realizó y cuando fueron instaladas. Lo mismo sucede con el escudo de Felipe V que presidía la Puerta de Socorro de la Ciudadela y que fue instalado en el realce del cuerpo central de la fachada principal del palacio, una obra que tampoco se menciona en la documentación manejada.

rando la comunicación del cuerpo lateral izquierdo con la escalinata que ya aparece sin las arcadas de la parte superior.

El citado presupuesto de 1892 consigna básicamente labores de acabado: pavimentos, revestimientos de muros y techos, pintura de interiores y exteriores, carpintería, cerrajería, vidriería[40]... nos llama la atención comprobar que todavía quedaba por colocar casi todos los pavimentos, incluidos los escalones de la escalinata, los mármoles de los muros de la Sala de Fiestas amén de algunos detalles decorativos del Salón del Trono; en el crucero aún no se había empezado, pero sí que se había decidido substituir las hornacinas por un recubrimiento de mármoles; por otra parte, en el exterior faltaba aún la losa del balcón principal y los relieves del frontón de la fachada posterior, así como las escaleras posteriores, para las que se reserva una partida presupuestaria.

El nuevo impulso que se pretendía dar a las obras queda recogido en el artículo de *La Ilustración Artística* publicado solamente una semana después de la presentación del presupuesto, en el que se afirmaba que «Nueve cámaras y salones están terminados » pero «falta todavía embellecer mayor número y ejecutar por completo la reforma o transformación exterior del edificio», texto acompañado de seis grabados que reproducen el Salón del Trono; una «galería de servicio» ya terminada; la escalinata todavía muy atrasada, sin los antepechos; así como sendos detalles de la decoración del Salón de Fiestas y de los techos de dos habitaciones que son identificadas en el pie de imagen como la «cámara de la reina» y el «despacho de la reina» [41]. Gracias a los diseños del revestimiento de los forjados hemos podido identificar estas dos habitaciones reproducidas en los grabados: el «despacho» sería el salón «de ángulo» delantero del cuerpo de la derecha, mientras que el dormitorio sería el espacio de mayores dimensiones ubicado en la parte posterior del dicho cuerpo derecho, situado entre el excusado y una habitación «de servicio», quizás un vestidor, que a su vez se conecta con dos pequeños cuartos cuyo pavimento de «baldosa de alfarero» puede indicar que se tratara de la zona de aseo y baño[42].

A pesar del optimismo transmitido en los grabados de *La Ilustración Artística* de enero de 1892, el presupuesto presentado en esa fecha no fue aprobado hasta el 6 de marzo en una tempestuosa sesión del Ayuntamiento en la que por primera vez se escucharon voces reclamando la suspensión de los trabajos «hasta tanto que el Ayuntamiento haya satisfecho otras obligaciones urgentes»[43]. A esta oposición se unió el escándalo provocado al constatarse

40. Aunque se consigne de manera muy general e incluso contradictoria, la lista de materiales de este presupuesto nos permite pensar que será a partir de este momento que se realizarán los magníficos techos que combinan maderas nobles, mármoles de colores y forja, y aquellos más sencillos de ladrillo, basados en la tradicional técnica catalana, uno de los elementos que ha destacado la bibliografía existente sobre este edificio. La falta de documentación sobre éstos nos aconseja no añadir nada a lo que ya se ha dicho. Vid Triadó, J. R. op. cit. p. 100; Vicens, F. «El Palau del Parlament» *El Parlament de Catalunya*, Barcelona, 1993, pp. 125-126.

41. «Palacio Real de Barcelona (en construcción) composición y dibujo de D. Nicanor Vázquez», *La Ilustración Artística*, 1892, nº526, p. 58

42. De hecho en los excusados también se prevén las citadas «baldosas de alfarero»

43. «En la Casa Consistorial» *La Dinastía*, 07-03-1892, p.2

que se había pagado jornales a operarios que jamás habían participado en los trabajos[44]. Este ambiente enrarecido propició que el 21 de enero de 1893 se decidiera detener las obras, tras haber licitado en noviembre de 1892 trabajos menores de pavimentación, revoque de muros y colocación de vidriería[45].

La liquidación del proyecto

Las obras permanecieron paradas hasta abril de 1895 cuando un nuevo alcalde del Partido Liberal Conservador, Josep Maria Rius i Badia, decide acometer la terminación de la planta baja[46] para darle un uso cultural compatible con las funciones de un Palacio Real[47]. Este nuevo impulso dura poco y en 1896 se licitan los últimos contratos en dos lotes: en febrero se presenta el pliegue de condiciones para la construcción de los albañales de los tres patios interiores, así como para la construcción de las galerías junto a los patios traseros de la planta noble, que ahora se reducen a dos: las que flanqueaban los laterales del Salón del Trono y las paralelas a los cuerpos laterales[48] (fig.4); el segundo lote se tramita en septiembre y comprende la pavimentación de los patios, la colocación de las tejas de la cubierta del Salón del Trono, y la construcción de las escaleras exteriores que bajaban al jardín, además del saneamiento del pórtico de la fachada principal substituyendo algunos sillares.

El 30 de marzo de 1898 Pere Falqués certifica la terminación de estos últimos trabajos[49] y a partir de este momento cesó toda actividad constructiva en el antiguo arsenal, sin que se hubieran terminado las obras del Palacio Real. Los operarios no volverían a este recinto hasta principios de 1900, después de que el 31 de enero el Ayuntamiento de Barcelona hubiera decidido destinar el edificio a sede de los museos municipales[50], siendo éstos inaugurados el 27 de septiembre de 1902 durante las fiestas de la Mercè[51].

44. «Crónica de la capital» *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1894*, Barcelona, 1893, pp. 55-69. Ésta y otras irregularidades fueron investigadas por el Gobernador Civil, lo que provocó la dimisión del Alcalde el mismo día en que se inició el expediente, así como la dimisión forzosa de los 14 concejales encausados el día de la presentación de las conclusiones.
45. El pliego de condiciones se dio a conocer el 21 de noviembre de 1892 y el presupuesto se aprueba el 17 de diciembre. A.C.A.B. doc. cit.
46. Se trata de trabajos menores de pavimentación, revoques, estucados y revestimientos. A.C.A.B. expediente nº 2350 de 1894-95, «Sesión del Ayuntamiento» *La Vanguardia* 30-08-1895, p.1;
47. En diciembre de 1895 se plantea instalar en la planta baja una biblioteca de autores catalanes «Notas locales» *La Vanguardia* 10-12-1895 p. 2.
48. Si bien las galerías adyacentes al Salón del Trono se construyeron en toda su longitud, las del otro lado del patio no llegaron hasta la fachada posterior, lo que implica que el acceso a los salones angulares de la parte posterior debía realizarse saliendo al exterior, por lo que creemos que seguramente se habría previsto acabar la construcción de las citadas galerías en una fase posterior. Este grupo de obras se dio por terminado en noviembre de 1896. A.C.A.B. expediente nº 2474 de 1895-96
49. A.C.A.B. expediente nº 2577-A de 1897.
50. March, Eva, «El Museu», *El Palau del Parlament*, Barcelona, 2005, p. 107
51. «Programa de festejos para hoy» *La Vanguardia*, 27-09-1902, p. 2

Las numerosas fotografías así como el plano del museo[52] nos permiten apreciar hasta que punto habían avanzado realmente las obras: las bóvedas de los grandes salones seguían sin decorar, el Salón de Fiestas no se había pavimentado; la escalinata se quedó sin antepecho, ni en las rampas ni en la planta noble, donde éste hubiera debido substituir las fallidas arcadas. Por otro lado, muchas habitaciones estaban aún por pavimentar y revestir, ofreciendo el conjunto un aspecto lamentable que aún distaba mucho de la, nobleza, grandiosidad y suntuosidad consustanciales a un «palacio real»

Conclusiones

El análisis del proceso de construcción del Palacio Real del Parque de Barcelona ha puesto en evidencia que este fue un proyecto fallido a causa de la improvisación y la falta de medios con las que se trató de llevar a cabo, además de la ingenuidad que suponía pensar que sería relativamente fácil i barato transformar un edificio, oscuro e inhóspito, de gruesos y fríos muros, pensado para alojar armas y proyectiles, en un lugar cómodo y lujoso, digno de la realeza. Seguramente fue el entusiasmo provocado por el éxito de una exposición universal organizada en muy poco tiempo y contando también con escasa dotación económica lo que hizo creer a nuestros próceres, y el primero el alcalde impulsor de ambas ideas Rius i Taulet, que con la misma imaginación y el mismo carácter resolutivo con el que se había salvado una exposición que parecía abocada al fracaso se podría llevar a cabo en poco tiempo esta magna obra. Incluso la designación del arquitecto fue bastante temeraria: Falqués acababa de ser nombrado Arquitecto Municipal de Barcelona, y aunque tenía experiencia en la construcción de viviendas burguesas e incluso había llegado a presentar el proyecto de un palacete, nunca había afrontado un encargo tan complejo y costoso como este, con el que tuvo que luchar no sólo contra las restricciones presupuestarias[53], sino contra la inestable situación política del Ayuntamiento de Barcelona, con constantes cambios en la alcaldía[54], que provocaban constantes revisiones de un proyecto que al final se convirtió en una pesada herencia, en un compromiso adquirido en el pasado, en el que ya no creían ni el consistorio ni la propia Reina Regente que jamás mostro gran interés.

Por otra parte, el querer relacionar este proyecto con la exposición universal precipitó su presentación lo que obligó al arquitecto a rehacerlo constantemente al ir adquiriendo consciencia de la compleja realidad del edificio a reformar así como del escaso presupuesto con el que se pretendía llevar a cabo la obra, y el error de creer que el aprovechamiento de materiales de derribo de la exposición abarataría sumamente los costes, cuando entre éstos no

52. Plano publicado por Eva March, op. cit. p. 108
53. Este aspecto ya ha sido puesto de relieve en el artículo de Joan Ramon Triadó, op.cit.
54. Entre 1890 y 1898, los ocho años que aproximadamente duraron las obras, hubo diez alcaldes distintos en Barcelona.

había bronces, ni maderas nobles, ni mármoles, precisamente aquellos materiales que lastraron el presupuesto.

Para terminar quería remarcar que a pesar de los contratiempos, Pere Falqués supo sacar partido al complicado espacio preexistente, implantando unos ejes representativos, separando dichos espacios de las estancias privadas, arropadas con materiales cálidos, e aportando soluciones imaginativas como aumentar las superficies del pequeño jardín trasero incorporando visualmente los patios interiores ajardinados mediante los porticados traseros. Por ello, a pesar del fracaso que supuso la no terminación de las obras, creemos que el arquitecto municipal de Barcelona cumplió con éxito este insólito encargo.

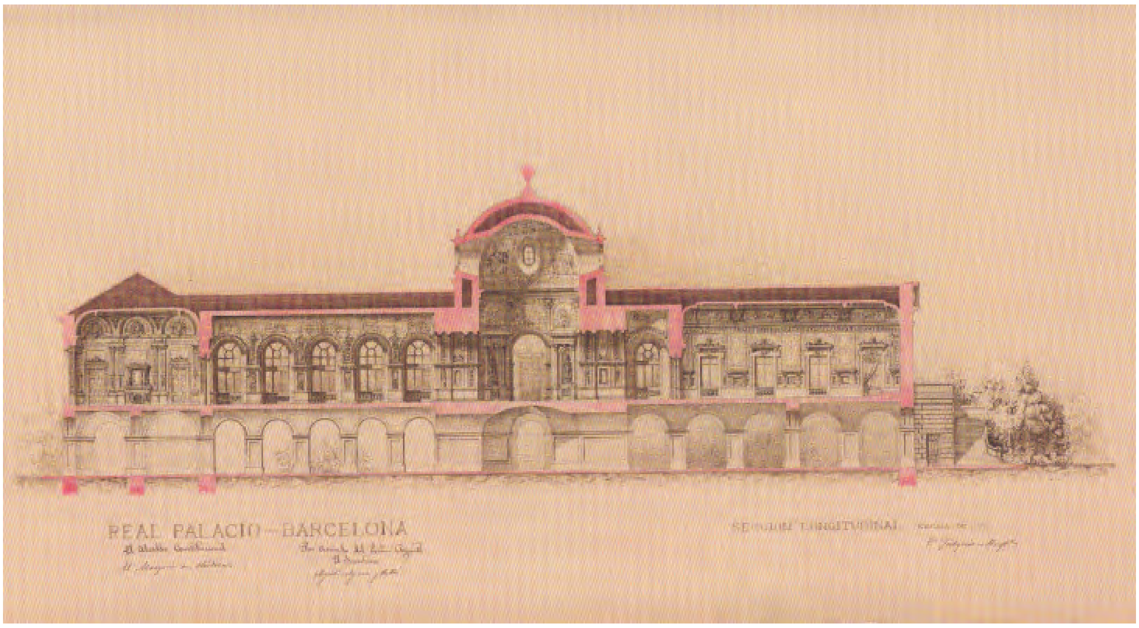


Fig. 1. Sección longitudinal del proyecto de Palacio Real presentado a la Reina Regente en junio de 1889.

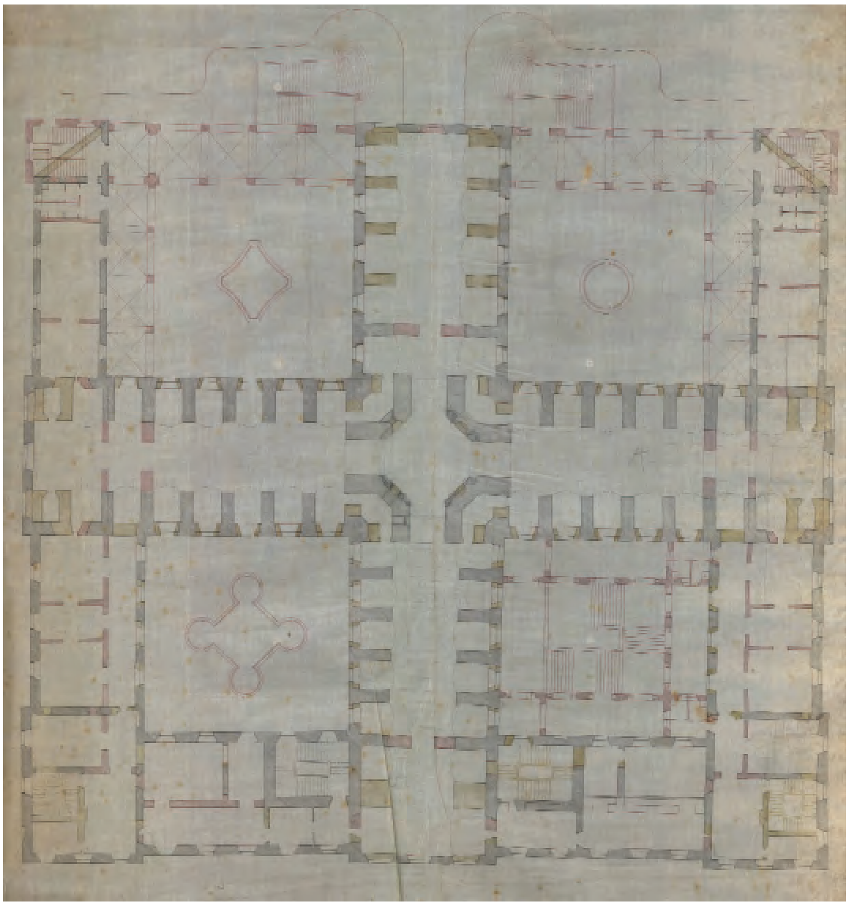


Fig. 2. Plano general de la planta noble del Palacio Real, febrero de 1890

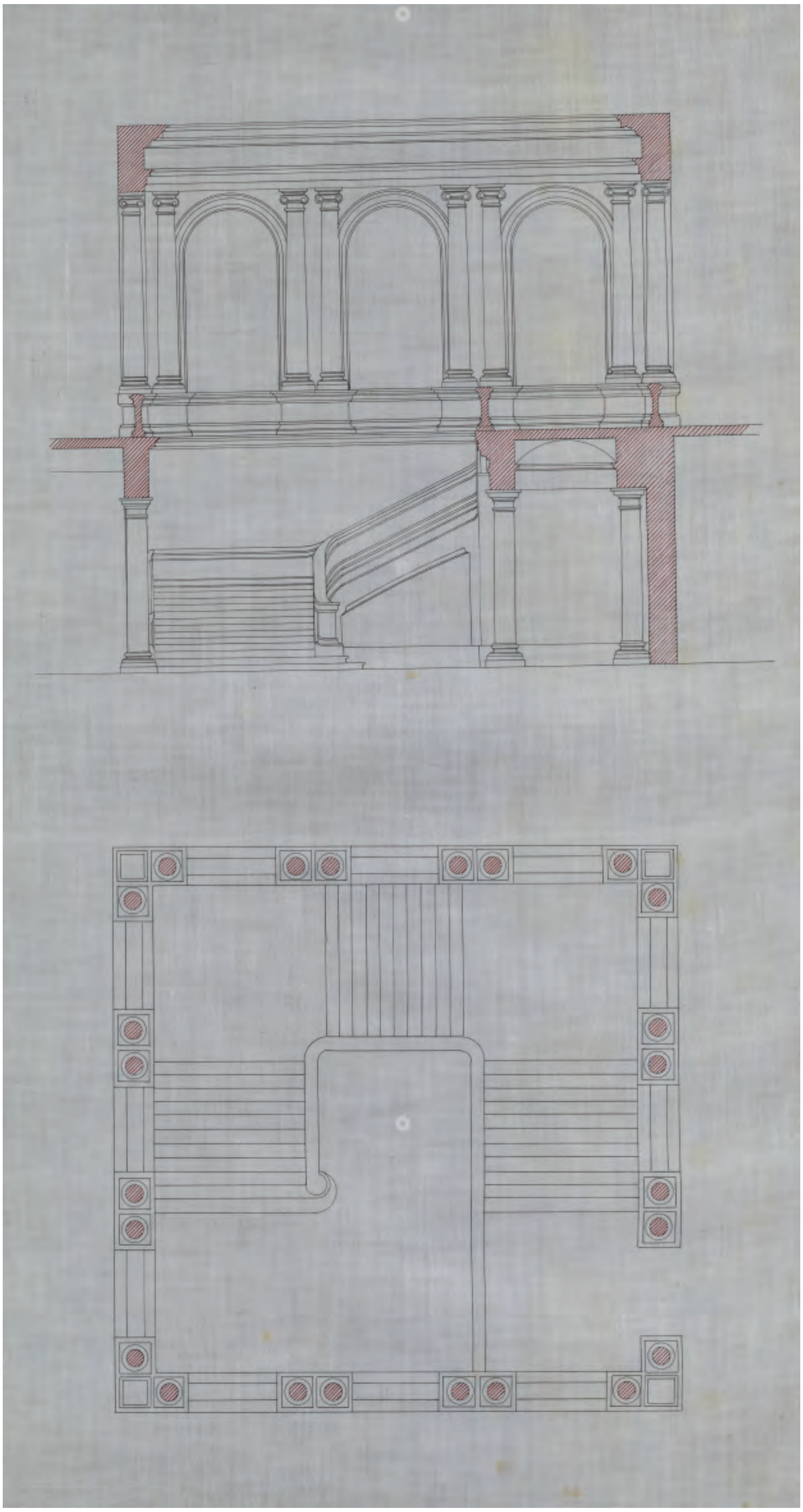


Fig. 3. Planta y alzado de la escalinata del Palacio Real, febrero de 1890

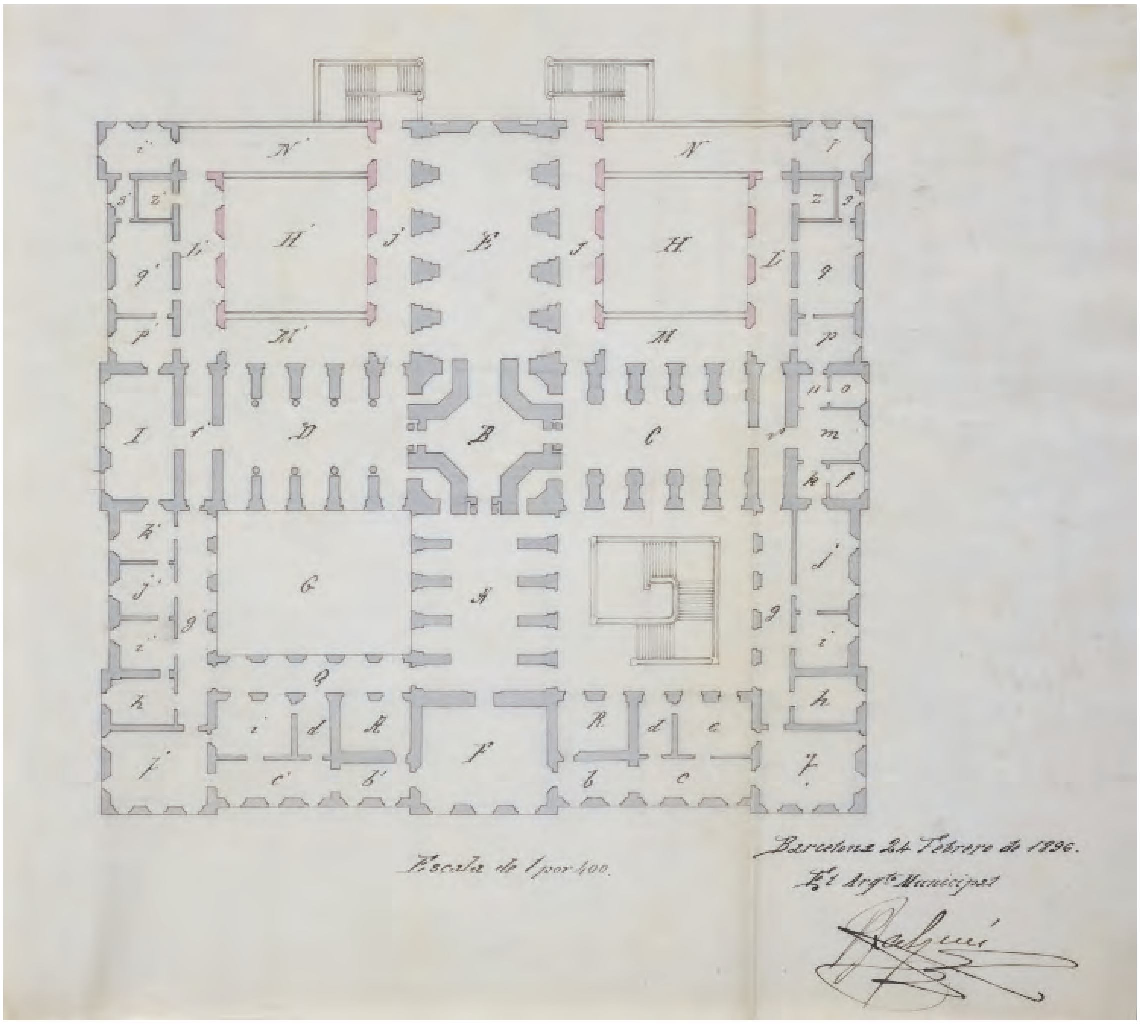


Fig. 4. Proyecto de construcción de galerías junto a los patios interiores del Palacio Real, febrero de 1896.

Dignidad y desconfianza: lectura simbólico formal de un edificio del poder (las nuevas casas reales de San Luis Potosí, 1767-1798)

Dr. Armando Hernández Soubervielle
El Colegio de San Luis

Resumen: El presente trabajo resume en unas cuántas páginas la historia de las casas reales de San Luis Potosí, desde su erección en el año fundacional del pueblo, hasta el asedio que sufrió durante los tumultos de 1767. Habiendo apaciguado los levantamientos, el visitador general, José de Gálvez Gallardo, dejó establecido que se habrían de construir unas nuevas casas reales en la cuadra frontal al antiguo edificio. Por diversas razones el edificio tardó en comenzarse 31 años, aunque el diseñador de esta nueva obra, el ingeniero militar Miguel Costanzó, dejó una impronta simbólica en los elementos arquitectónicos con que conformó el edificio. A partir de ellos, analizaremos el mensaje de dignidad y poder, pero también de desconfianza que desde la orden dejada por Gálvez, se había establecido para este nuevo edificio del poder.

Abstract: This paper summarizes in a few pages the history of the royal houses of San Luis Potosi, since its erection in the founding years of the town, until the siege suffered during the riots of 1767. Having pacified the uprising, the General Visitor José de Gálvez Gallardo, established the build of new royal houses in the block in front to the old building. For various reasons the building was slow to begin 31 years, although the designer of this new work, the military engineer Miguel Costanzó, left a de cualquier fundación, destinándosele por ubicación la plaza principal, la participación de los po-

bladores para su construcción y el ejercicio de un impuesto a las mercaderías para que fuese lo primero que se edificara.[1]

A través de estas construcciones el gobierno buscaba por un lado satisfacer una necesidad espacial, y por el otro demostrar –como siempre ha sucedido en la historia–, su poder por medio de la construcción: la obra ejecutada se constituía así en la cara pública del poder establecido, en una suerte de rostro de piedra para el poder. A estas edificaciones se les denominaba casas reales o casas del rey, las cuales eran utilizadas como casa habitación del gobernador, armería y muy frecuentemente, cárcel.

La tipología arquitectónica de las casas reales tiene sus antecedentes en las cortes de Toledo de 1480, cuando por motivo de estarse empleando edificios poco convenientes y adecuados para representar al gobierno e impartir la justicia –a saber torres, iglesias, mezquitas y palacios–, los reyes católicos ordenaron la construcción de edificios destinados exclusivamente para el ayuntamiento. Esta disposición se ratificó en 1500, en Sevilla, estableciendo no sólo el que se incluyera la cárcel en el mismo edificio de las casas reales sino que ambos por ley fueran construidos en aquellos lugares donde no los hubiera.[2] Para el caso de Nueva España, el primer vestigio de este tipo de edificaciones lo habremos de encontrar en la sede de gobierno establecida en La Antigua (Veracruz) hacia 1523.

En algunos casos, la funcionalidad del edificio como sede gubernamental, trascendió el período virreinal, convirtiéndose por continuación en la sede de los gobiernos independientes; el caso de las nuevas casas reales potosinas es prueba de ello al convertirse a inicios del período independiente de México en Palacio de Gobierno del Estado de San Luis Potosí.

Para el caso de San Luis Potosí, las casas reales primigenias de lo que fue el pueblo de españoles –o viejas casas reales como serían llamadas posteriormente– se empezaron a construir en 1593, tan pronto se dio el repartimiento de solares que daría forma a la fundación del pueblo. Estas casas seguramente consistían en apenas algunos cuartos de adobe con cubiertas de bajareque y terrado,[3] habilitados para la tarea administrativa, corrales para los víveres que se traían a comerciar de las cercanías y una incipiente cárcel. Sin embargo y a pesar de la bonanza minera que caracterizaría al recién fundado pueblo, lo cierto es que las

1. *Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias dadas por Felipe II, el 13 de julio de 1573 en el bosque de Segovia*, número 126: «En la Plaza no se den solares para particulares, dense para fábrica de la iglesia y Casas Reales y propios de la ciudad, y edifíquense tiendas y casas para tratantes y sea lo primero que se edifique para lo cual contribuyan todos los pobladores, y se imponga algún moderado derecho sobre las mercaderías para que se edifiquen». Véase también la *Recopilación de Leyes...*, libro IV, título VII (De la población de las ciudades, villas y pueblos), ley VIII, f. 90v: «Y entre la plaza mayor, y Templo se edifiquen las Casas Reales».
2. Gutiérrez, Ramón, *et al. Cabildos y Ayuntamientos en América*, México, 1990, pp. 9 y 12.
3. Piedra, adobe y tejamanil fueron los materiales utilizados en los sistemas constructivos del siglo XVI y XVII en la Nueva España. Galván Arellano, Alejandro. *El desarrollo urbano en la ciudad de San Luis Potosí. Estudios de arquitectura del siglo XVII*, San Luis Potosí, 2006, p. 187.

casas reales no contaron desde un principio con la calidad suficiente[4] para representar el poder político, manteniéndose en un estado poco menos que lamentable a lo largo del siglo XVII y hasta 1767, año en que, debido a los tumultos que asolaron algunas regiones del virreinato, incluido San Luis Potosí,[5] el visitador general, José de Gálvez Gallardo, ordenó se construyeran unas nuevas.

En el caso particular de la alcaldía de San Luis Potosí el primero de los levantamientos sociales ocurrió el 10 de mayo de 1767, siendo éste el pretexto para que los serranos atacaran al alcalde mayor en el mismo acto de publicación. Mientras tanto en la ciudad de San Luis Potosí, con motivo de la extracción de un reo, la gente del pueblo de indios de San Sebastián se amotinó al punto de apedrear la casa del alcalde mayor, Andrés de Urbina y Eguiluz. Este primer levantamiento fue tomado con sorpresa por el funcionario quien prudentemente se ofreció a escuchar las quejas de los amotinados.[6] Le siguió en orden cronológico un motín en la ciudad el 27 de mayo, esta vez con motivo del encarcelamiento –la noche previa– de unos vecinos de los pueblos de indios del Montecillo y San Sebastián.[7] El reclamo de los tumultuosos no se limitó esta vez a la manifestación pública de sus protestas, sino que por primera vez atacaron las casas reales, apedreando las instalaciones de la cárcel por el costado oriente en una clara actitud de desafío y falta de respeto hacia la autoridad representada en el edificio.

Un tercer tumulto sobrevino el 6 de junio; en esta ocasión la gente del Cerro de San Pedro se alió con los del real de Los Pozos, San Nicolás de Armadillo, amén de haberse granjeado el apoyo de los rancheros de La Soledad y La Concepción, así como de los alcaldes de los pueblos de indios. Esta vez la turba tomó la plaza mayor cercando las bocacalles con gente armada, mientras un grupo de ellos se adentraba en las casas reales, donde se encontraba el alcalde mayor, a quien le entregaron un pliego petitorio,[8] cuyas demandas le hicieron prometer cumpliría. La frágil y delicada situación en la que se encontraba el alcalde –donde su vida misma corría peligro– lo obligó a aceptar las condiciones que le planteaban, al tiempo de liberar a una veintena de delincuentes que en ese instante le fue exigido desencarcelar. La celebración de los serranos fue solemnizada con un nuevo ape-

4. La prontitud con que habían llegado mineros y comerciantes al Puesto de San Luis, ante la expectativa de la bonanza minera, precipitó de algún modo la edificación de los espacios públicos que, aunque faltos de calidad constructiva, cubrían la necesidad inmediata de impartición de justicia, ejercicio del gobierno y administración de hacienda.
5. La historia de los Tumultos acaecidos en 1767 en diversas poblaciones del virreinato (Apatzingán, Uruapan, Pátzcuaro, Guanajuato, San Luis de la Paz, San Felipe y San Luis Potosí) ha sido ya ampliamente expuesta, contando incluso con el informe que el visitador «y ejecutor del apaciguamiento de dichos tumultos» José de Gálvez le hizo llegar al virrey marqués de Croix en diciembre de 1767 (Gálvez, José de. *Informe sobre las rebeliones populares de 1767*, México, 1990).
6. Yale University Library (en adelante YUL), San Luis Potosí (City), México. Cabildo. Libro de acuerdos de el Ille. Cavildo, de essta mui noble, i leal ciudad de San Luis Potosí para esste año de 1767. Colección de Manuscritos Latinoamericanos, Vol. 60, ff. 9rv. Mayo 23 de 1767.
7. Gálvez, *op. cit.*, 1990, p. 36.
8. Estas demandas pueden verse en: YUL, *Cabildo. Libro de acuerdos...*, ff. 43r - 45v. Junio 8 de 1767.

dreamiento de las casas reales, la cárcel, el real estanco de tabaco y las casas de otros principales de la ciudad, y con una celebración en la casa del alcalde del Montecillo.

Este último tumulto ya no contaba con la precipitación y desorden de los anteriores, sino que se había tratado de un asalto perfectamente organizado cuyo objetivo había sido el tomar el núcleo de la ciudad, atacándolo desde su parte ciega y cercando los accesos de la plaza mayor, debilitando y tomando por sorpresa a la casi nula defensa con que se contaba. Habría que considerar lo que este ataque supuso, ya que en la plaza mayor se encontraba la alhóndiga y se concentraban infinidad de puestos ambulantes; la abarrotada plaza más la incursión de los tumultuarios debieron de causar un caos absoluto en el sitio, al tiempo que se hacían evidentes las carencias defensivas del primer cuadro de la ciudad.

A consecuencia de los disturbios las casas reales habían quedado en una posición muy delicada, no sólo en el aspecto constructivo –el cual no se encontraba en las mejores condiciones[9]–, sino en cuanto a su imagen y seguridad. Al día siguiente de los tumultos del día seis, Andrés de Urbina convocó en junta de cabildo no sólo a los regidores sino a los alcaldes ordinarios cadañeros y pasados con la indicación de que ésta «se celebrase en casa particular por el mayor sigilo, reservando el que no con el hecho de ver entrar, varios y distintos sujetos en las casas reales, tuviesen nuevo pretexto para otra moción». En dicha junta Urbina puso sobre la mesa tres puntos: primero la necesidad de resguardar la ciudad; segundo urgía al cabildo resolver qué arbitrios se darían para sostener a los cuerpos de a pie y a caballo que en un momento dado se aprontasen; y como tercer punto, que se le concediera a los tumultuosos lo solicitado, distrayendo con ello las acciones que el ayuntamiento tuviera que llevar a cabo.[10] Hasta aquí el cabildo ya no era dueño absoluto de la seguridad de la ciudad, a grado tal que no podían entrar siquiera en el edificio que simbólica y materialmente lo representaba, sin que esto causara descontento entre los sediciosos.

Habiéndoseles concedido algunas de las peticiones, los tumultuosos entraron en cierta calma, no obstante, el 17 de junio se originó un nuevo descontento, y con éste, Urbina perdió por completo el orden de la ciudad, aunque sus problemas apenas comenzaban.

El 24 de junio de 1767 el alcalde Urbina abrió un pliego que contenía la orden del virrey de Croix de ejecutar la tarea de extracción de los jesuitas de tierras potosinas. Para facilitar esta tarea, el virrey marqués de Croix, había enviado un escuadrón de 120 dragones provinciales desde Querétaro, con el inconveniente de que dicho escuadrón venía desarmado, teniendo que hacer escala en la hacienda del Jaral en espera de que se les enviara armamento desde la ciudad.[11] Considerando el aún muy fresco antecedente de que no sólo la población de la ciudad sino también la de los barrios circunvecinos y de las poblaciones

9. De hecho, a finales de 1766 el cabildo le había solicitado el fiscal de Real Hacienda, permiso para gravar vinos, aguardiente y frutas con el fin de componer y reedificar unas casas reales que se encontraban a punto de irse «a plomo» con el riesgo de que «envolviesen en sus ruinas al alcalde Mayor y capitulares». YUL, *Cabildo. Libro de acuerdos...*, ff. 35rv. Noviembre 7 de 1766.

10. *Ibidem*, ff. 10v - 11v.

11. Castro Gutiérrez, Felipe. *Nueva ley y nuevo rey. Reformas borbónicas y rebelión popular en Nueva España*, México, 1996, p. 129.

cercanas habían manifestado ya su inconformidad de forma violenta, Urbina informó y solicitó a don Francisco de Mora, capitán de milicias y rico hacendado del Peñasco, se trasladara de inmediato a San Luis Potosí con gente armada. Una serie de imprevistos, incluido el clima, no le permitieron llegar a Mora sino hasta las siete de la mañana, cuando ya había sido esparcida entre la población la noticia del arresto de los regulares de la Compañía del colegio potosino, lo que ocasiono un nuevo y enardecido tumulto, en el que se verificó el «rescate» de los ignacianos, la destrucción de la picota levantada al centro de la plaza, un nuevo rescate de reos de la cárcel pública y el insulto simbólico a la sede del poder.

La comisión que había recibido Urbina quedaba así «de momento» sin ejecutarse. El segundo intento de extracción se programó para el 9 de julio, pero al enterarse los habitantes de esta resolución decidieron atacar la ciudad durante la noche del día 8 y la madrugada del 9, asaltándose de nuevo las casas reales y la plaza principal; originándose una batalla entre los hombres de Francisco Mora y los tumultuosos que nuevamente exigían la libertad de los jesuitas. Hasta ese momento Urbina parecía incapaz de concluir la tarea que le había sido encomendada.

El 24 de julio entraba en la ciudad de San Luis Potosí, con los piquetes de tropa veterana, José de Gálvez Gallardo, quien «sin encontrar resistencia» fue dejando «en las calles las tropas que lo acompañaban».[12] Acto seguido, concretó con mano militar y un despotismo digno de la Ilustración la tarea dejada a medias por el alcalde. Nada detendría al visitador quien por la fuerza ingresó al colegio jesuita para ejecutar, de una vez por todas, la extracción de los padres de la Compañía, al tiempo de castigar a los protagonistas de los recientes tumultos.

El resultado fue una inconformidad generalizada del pueblo ante la imposición de la ley por medio de la violencia. Los más afortunados fueron encarcelados, cuarenta y cuatro fue el número de descuartizados (entre ellos los gobernadores de los pueblos de indios que habían firmado días antes un pacto de paz y fidelidad a la Corona), doce ahorcados y decapitados y uno más banqueteado, amén del sinnúmero de desterrados de la provincia, castigo que también fue impuesto a sus descendientes. Muchas casas fueron derrumbadas[13] y terrenos sembrados de sal para dejar inservible la tierra,[14] y, por último, se perdió para siempre la dignidad de pueblo que tenían las poblaciones circunvecinas, pasando a ser simples barrios, agregados sin personalidad jurídica.

Más importante que la cantidad de muertos fue el encono de un sector del pueblo potosino, que difícilmente volvió a confiar en la Corona española. El vínculo que unía a San

12. Decormé, G. *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial*, México, 1941, p. 453.
13. En el caso particular de las Casas de Comunidad de los barrios de Santiago, San Sebastián y Montecillo, donde habían tenido lugar *juntas y pláticas sediciosas*, mandó que se les quitara la honra al despojarlas de las Armas Reales, condenándolas a no servir jamás como punto de reunión de los naturales. YUL, *Cabildo. Libro de acuerdos...*, f. 75r. Octubre 10 de 1767.
14. YUL, *Cabildo. Libro de acuerdos...*, ff. 54r-58v. Agosto 22 de 1767.

Luis con la monarquía peninsular se había fracturado, lo mismo que la confianza del visitador hacia un pueblo que, pensaba, podía volver a sublevarse en contra del gobierno. En el informe que Gálvez le hizo llegar a Croix, al hablar de la causa seguida a la «plebe y de los siete barrios de San Luis Potosí», la certeza de esta desconfianza fue absoluta:

> Si en esta expedición no hubiera examinado por mí mismo el interior y los corazones de más de tres mil naturales, entre indios, mulatos y otras castas, confieso a vuestra excelencia que no habría salido del error común en que estaba de conceder a los primeros alguna sinceridad y sencillez que se niega a los otros; pero lo cierto es que a todos los he hallado iguales en la malicia y que se habían puesto perfectamente de acuerdo para nuestro daño.

La «malicia» que había encontrado el visitador entre el pueblo se había traducido en desconfianza hacia éste, y esta suspicacia tendría por resultado el mandato de construir un edificio que pretendería convertirse en un hito que denotara esa desconfianza hecha piedra.

En el marco de los levantamientos la plaza principal de la ciudad sufrió muchos daños, pero en especial las de por sí paupérrimas casas reales. La situación en la que se encontraban, sin duda alguna contravenía la idea de que el edificio capitular, debía ser el eje central de referencia de la ciudad y expresión del municipio; una suerte de hito urbano que representara simbólicamente la fuerza, el poder, el control y la conducción de los destinos de la población.[15] La lamentable realidad del edificio condujo a que el visitador dispusiera una serie de acciones para la mejora y decoro de este vital espacio arquitectónico.

En sendas cartas fechadas el 10 y el 12 de octubre de 1767, José de Gálvez instruyó al ayuntamiento respecto al tema de las casas reales. En ellas establecía la necesidad de construir «a la brevedad posible» unas nuevas casas reales y cárcel debido a que en el trance de los tumultos el edificio que servía para tal fin había quedado en una «deplorable situación..., así por el deterioro que ha padecido su fábrica en las pasadas turbaciones y su limitada capacidad como por ser la mayor parte del deleznable material de adobe o tierra»;[16] aunque principalmente debido a «los rebeldes [quienes] en sus repetidas invasiones contra los jueces y principales vecinos de San Luis» habían atentado contra el edificio y sus símbolos.[17]

Las cartas en cuestión hablaban de la aprobación del virrey para que se construyeran unas nuevas casas reales, de acuerdo a un «plan que mandó formar».[18] De igual forma menciona los detalles que debería cubrir, entre los que destacan la seguridad, el decoro y el ornato. En las actas de cabildo de 1768 se hace referencia a la carta de 12 de octubre de 1767,

15. Gutiérrez *et al.*, *op. cit.*, 1990, pp. 9-10.
16. Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí (en adelante AHESLP), Actas de Cabildo, 1768.1, f. 118r. Noviembre 26 de 1768.
17. Gálvez, *op. cit.*, 1990, p. 57.
18. YUL, *Libro de acuerdos...*, ff. 21r-22v. Octubre 10 de 1767. En el vocabulario de la época, *mandar formar un plan* o *plano*, equivalía a mandar a hacer los dibujos que servirían como guía de la obra; de hecho esta actividad se describe como «mandar a formar los planes» o «planos» o «plan». En el *Léxico de los alarifes* se define éste como «el diseño, planta o descripción de alguna plaza, castillo... descripto o delineado en el papel», García Salinero, Fernando. *Léxico de alarifes de los siglos de oro*, Madrid, 1968, p. 182 (véase vocablo *plano*).

la cual contiene el testimonio de la orden dada por el visitador para que el tesorero de la Real Caja, Felipe Cleere,[19] se hiciera cargo de la construcción siguiendo las instrucciones establecidas en cuanto al diseño del edificio. Esta instrucción nos permite visualizar con minucia cuál era el concepto que Gálvez buscaba se plasmara en el proyecto:

> He determinado que se construya una nueva fábrica en la cual se comprendan igualmente así las Casas Reales y cárceles referidas, como la Caja con todas sus oficinas, las tres viviendas de los dos oficiales Reales y el ensayador [...]; cuya sala deberá bien comprender una sala de armas para custodia de las que tenga la ciudad [...], asimismo, las piezas que alrededor de ella y en su primer piso, puedan estrechamente acomodarse, cuyos arrendamientos quedaran al beneficio de la ciudad. Para verificar el todo, he resuelto que se ejecute en el cuadro entero, que ocupan las casas de todo el frente de la plaza que mira al oriente [...]; con cuatro pequeños baluartes en los cuatro ángulos, en donde se coloque un proporcionado número de pequeños cajones de artillería, o terreros, que servirán de defensa y oposición a cualquier motín o sedición que intente la plebe en lo sucesivo, como últimamente se ha experimentado con insolente desobediencia a las leyes y determinaciones de Nuestro Soberano y temeraria irreverencia a los jueces.[20]

De esta forma, Gálvez pensaba en un edificio solucionado con la tradicional estructuración de pórtico y arcadas, en el que se contemplaban espacios para comercio así como para el resguardo de armas. Muy interesante resulta que desde su perspectiva de visitador y ejecutor de la ley, determinó la necesidad de ubicar cuatro baluartes con sus respectivos cajones de artillería en las esquinas del recinto, con lo cual cubría en su diseño la necesidad defensiva que se tenía. Gálvez no era un simple jurista, dentro de su formación y discurso podemos ver la clara visión ilustrada de su época, por lo que no resultaba extraño que conociera de diversos temas, como lo era el del arte militar[21] de la fortificación, tal y como lo demuestra el hecho de que entre los libros de su biblioteca personal que trajo de España a México se encontraran los 14 tomos del *Compendio Mathematico* (Valencia, 1712), del padre Tomás Vicente Tosca,[22] cuyo tomo número V versaba específicamente sobre el arte de la arquitectura civil, militar y la pirotecnia. Dicho tratado ejemplificaba y recomendaba ciertos elementos arquitectónicos con la finalidad de brindar mayor seguridad a los moradores de los edificios, entre ellos el uso de baluartes defensivos, tal y como sugirió el visitador se instalaran en su proyecto de nuevas casas reales.

19. Aun sin ser alarife, Cleere había mostrado su gran capacidad como diseñador y director de obras, ejemplo de ello es que bajo su dirección y en base a su diseño se reconstruyó el edificio de la Real Caja, además de la construcción del Santuario de Guadalupe y la Casa de Recogidas de la ciudad.
20. AHESLP, Actas de Cabildo, 1768.1, ff. 118r-119r, referente a la carta de 12 de octubre de 1767: Testimonio de la orden del visitador don José de Gálvez para que don Felipe Cleere construya las Nuevas Casas Reales.
21. De hecho, su actuación ante las conmociones fue, según su propio decir «a estilo militar». Gálvez, *op. cit.*, 1990, p. 28.
22. Rubio Mañé, Jorge Ignacio. *México en el siglo XVIII. José de Gálvez Gallardo, 1720-1787* (investigador y recopilador: Francisco Rodas de Cos), México, 1983, p. 36.

En el informe que rindió al virrey, marqués de Croix, el 25 de diciembre de 1767, Gálvez mencionó también la necesidad de dejar a la ciudad en algún régimen y en más *lustre* del que tenía, con un edificio acorde a la «arquitectura exquisita y suntuosa» que prevalecía en los demás edificios de la ciudad.[23]

En teoría el proyecto que planteaba el visitador resultaba de lo más interesante, sin embargo, la bonanza minera había decrecido hacía mucho tiempo ya, y una construcción que fuera acorde a la arquitectura que prefiguraba Gálvez resultaría sumamente costosa. Era necesario se tomaran en cuenta otros medios para hacerse de recursos para comenzar la construcción de este nuevo espacio. Consciente de la situación económica de la ciudad, Gálvez dejó instrucciones para la construcción tanto en el ámbito de la mano de obra como en lo monetario: para obtener medios que solventaran la obra instruyó que a partir del primero de noviembre de 1767 se cobrara un impuesto consistente en una tasa de dos reales sobre cada fanega de maíz que se expendiera para el consumo público. Un real por cada fanega de trigo, cebada y demás granos; así como uno por quintal de harina, lo cual habría de durar sólo el tiempo que se empleara para concluir los trabajos proyectados; mientras que la construcción correría por mano de los reos y habitantes de los barrios sublevados.[24]

El visitador pretendía materializar un concepto que se puede resumir en la frase que envió al marqués de Croix en septiembre de 1767: «es indispensable establecer y vincular en este gran pueblo el respeto y la obediencia que hasta aquí no ha conocido a las órdenes superiores del alto Gobierno».[25] El que ante los ojos del pueblo potosino y a expensas de su erario se construyera un nuevo edificio con tales características eran medios simbólicos para dejar en claro los conceptos vertidos en dicha frase.

Por otro lado, Gálvez estaba considerando una serie de elementos de logística al señalar el lugar preciso donde se construiría el edificio. El cuadro de la plaza pública que hacía frente a la parroquia estaba conformado por una serie de edificios que incluían a la alhóndiga así como a principales del comercio de la ciudad.[26] Al menos durante los primeros meses posteriores a la salida del visitador, el cabildo trató de proponer otras soluciones, que se resumían en reconstruir las antiguas casas reales, mudar a este edificio la alhóndiga y convertir la alhóndiga vigente en cárcel, evitando con ello incomodar al vecindario, además de que le permitiría a la ciudad ahorrarse una fuerte suma.[27] Sin embargo Gálvez no condescendió cambiar el sitio designado inicialmente, antes al contrario, reafirmó en cada ocasión su mandato.

23. Gálvez, *op. cit.*, 1990, p. 58.
24. YUL, *Cabildo. Libro de acuerdos...*, ff. 79r-81r. Octubre 10 de 1767. No nos detenemos aquí en analizar las consecuencias de este impuesto ni la fuerte oposición que tuvo el proyecto de construcción de Nuevas Casas Reales, llevándolo a postergarse por 31 años. Sobre el particular se encuentra en prensa nuestro trabajo sobre la historia del actual palacio de gobierno.
25. Gálvez a Croix, septiembre 24 de 1767, *Apud*, Brading, David A. *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, 1993, p. 315.
26. AHESLP, Actas de Cabildo, 1763-1769, Exp. 4, ff. 91v-97r. Diciembre 23 de 1768.
27. *Ibidem*, ff. 97v-98r. Diciembre 23 de 1768.

La lógica seguida por el visitador era que el ataque que había sufrido la ciudad –tomándola desprevenida en muchos sentidos– había provenido del oriente, justo del rumbo por donde se llegaba del Cerro de San Pedro, Armadillo, la Soledad de los ranchos, el pueblo del Montecillo y, en último término, desde el pueblo de San Sebastián. En sus ataques, los tumultuosos habían cercado las bocacalles que llegaban a las casas reales por el oriente, y una vez liberados los reos de la cárcel (que se encontraban en la parte posterior de las casas reales, justo en el camino por el cual habían entrado a la ciudad y la plaza pública), habían tomado el edificio despojándolo de la exigua seguridad provista por la guardia (fig. 1). Desde la perspectiva de Gálvez –y de cualquier estratega–, si el peligro latente provenía de la parte oriental de la ciudad, lo lógico era salvaguardar el espacio de gobierno ubicándolo de forma tal que cualquier ataque, en caso que llegara hasta la plaza pública, no los tomara por sorpresa. Un rápido análisis de Gálvez le había permitido darse cuenta que la ubicación actual del edifico constituía una desventaja frente a los claramente declarados enemigos de la corona en San Luis Potosí. De esta forma, la ubicación y las ventajas de la artillería ubicada en los baluartes, le daría una ventaja a los defensores de la ciudad, así como mayor tiempo para reaccionar ante cualquier intento de asalto a la plaza y al edificio del poder.

La orden del visitador sobre cambiar el sitio de las casas reales adquiere así una lógica que supera el obstáculo de lo financiero, ya que lo que estaba en juego era la seguridad y control de una población que no contaba ya con las confianzas del gobierno. Gálvez había dejado instruida la hechura de un edificio que cumplimentaría dos cosas: por principio de cuentas supliría uno que en lo material era inservible y que en lo defensivo y logístico era defectuoso; y por segundo término, uno que demostraría (a través del símbolo materializado) que el poder real de la casa de Borbón no toleraría se alzara la mano en su contra. En lo simbólico, el discurso que pretendía fuera dado por el edificio era el de la grandeza de la monarquía hispánica, pero también el de la desconfianza, desconfianza hacia los súbditos contra quienes no se dudaría en usar las armas. La pretendida dignidad que le quería otorgar al edificio del poder, buscaba al mismo tiempo ser una dignidad atemorizante, una suerte de advertencia constante para el pueblo potosino. El rostro de piedra que Gálvez había pretendido darle al gobierno local tenía por base un total desapego de las instituciones respecto al pueblo y un claro mensaje militar de desconfianza.

Sin embargo de la lógica impuesta en la orden de Gálvez y en sus posteriores argumentos, ya fuese por cuestiones de economía, logística o por simple desentendimiento del cabildo potosino, el proyecto se retrasó 21 años, quedando así, por mucho tiempo, nugatoria su orden.

Intentos los hubo de hacer el nuevo edificio, aunque ya no se estimaron las ideas propuestas por el visitador inicialmente. En 1782 Francisco Bruno de Ureña entregó al cabildo un nuevo proyecto de diseño, aunque éste, por ser barroco, fue rechazado tajantemente por la Academia de San Carlos, la cual estaba a cargo de inspeccionar los proyectos para obras como ésta. Transcurrirían trece años más para que se recibiera un nuevo proyecto, uno ya

bajo la visión ilustrada[28] y que serviría no sólo para alojar al cabildo, sino que sería la sede de la intendencia más grande que tuvo el virreinato de la Nueva España.[29] Este nuevo proyecto (fig. **2**) sería ejecutado por el ingeniero militar Miguel Costanzó, quien había conocido a Gálvez en la expedición a las Californias poco tiempo después que el visitador apaciguara los tumultos de 1767,[30] y quien, de alguna forma retomó las ideas militares que el visitador tenía para este edificio. Ya sin los baluartes y sin ocupar la totalidad de la cuadra, pero con un acusado sentido militar en algunos de sus componentes arquitectónicos.

Habiendo sido aceptada la propuesta de Costanzó, y transcurrido algún tiempo más en lo que se compraban los terrenos y derruían las casas, los trabajos comenzaron el 10 de febrero de 1798. Nos hemos cuestionado cuáles fueron las bases o los criterios empleados por Costanzó para diseñar un edificio que debía en parte cubrir las necesidades planteadas por Gálvez en 1767, pero que al mismo tiempo estuviera acorde con las tendencias arquitectónicas del momento. Viendo la solución no hemos podido dejar de preguntarnos ¿se trata de un cuartel convertido en casas reales o unas casas reales militarizadas? Lo siguiente pretenderá darle respuesta.

Por principio de cuentas no se puede olvidar que Costanzó fue formado como ingeniero militar, para lo cual atendió a la Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona. En ella se habría de formar como un excelente ingeniero y dibujante que lo llevó a ocupar importantes puestos cuando en 1764 llegó a tierras novohispanas. Aunado a su formación como ingeniero militar habremos de partir del hecho que la monarquía hispánica, desde el siglo XVII, había echado mano de recursos simbólicos dentro del programa estatal de la arquitectura militar en los reinos españoles, para amparar los procesos políticos y sicológicos del conjunto social,[31] lo cual sería determinante para el «régimen de lo simbólico de las imágenes de intencionalidad persuasiva».[32] Ahora bien, este uso de lo simbólico no se reducía al uso exclusivo de imágenes o emblemas, sino que la arquitectura misma, con su volumen, espacialidad y presencia, se vuelve metáfora; en este caso, de lo solemne, de la defensa, y también, de la persuasión.

Con ello en mente ¿cuáles fueron las influencias de las que abrevó Costanzó? Y en este sentido ¿qué proyecta la parte más visible del edificio, es decir, su portada?[33] La solución de la portada a partir de un bloque continuo y su frontis vertical en resalto, así como las pilastras colosales enmarcando el acceso principal del edificio y acentuando los entrepaños cen-

28. Para un recuento de los diferentes diseños que se hicieron para este proyecto, véase Hernández Soubervielle, J. Armando. «El diseño de las Nuevas Casas Reales de San Luis Potosí. Entre lo barroco y lo académico», en *Fronteras de la Historia*, Vol. 13-2, 2008, pp. 281-303.
29. Las intendencias fueron instauradas en la Nueva España el 10 de mayo de 1787.
30. Moncada Maya, José Omar. *El ingeniero Miguel Constanzó. Un militar ilustrado en la Nueva España del siglo XVIII*, México, 1994, pp. 136-143.
31. Rodríguez de la Flor, Fernando. «El imaginario de la fortificación entre el Barroco y la Ilustración española», en *Los ingenieros militares de la Monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 2005, p. 34.
32. *Ibidem*, p. 35.
33. Debido a la cortedad de espacio, nos dedicaremos a analizar tan sólo el frontis de las casas reales.

trales nos hablan de un diseño en el que ni siquiera se consideró incluir una arcada, lo cual llama la atención al ser éste un elemento común –mas no condición– en los espacios administrativos.[34] El uso de arcada sería habitual en los palacios reales de México durante el siglo XVIII, en los que la crujía exterior servía –y aún hoy sigue sirviendo en algunos casos– de área de comercio tanto a través de las accesorias que tenían acceso a lo largo del paño exterior,[35] como de la propia arcada, bajo la cual se podían establecer comerciantes. Con la ausencia de arcada, el edificio adquiere un aspecto de marcada rigidez y limpieza de líneas compositivas, aunque al mismo tiempo se desarticula de alguna forma de la plaza. Simbólicamente el edificio se ha cerrado al contacto con la población que la arcada solía ofrecer.

Ahora bien, debemos recordar que no sería ésta la primera vez que se utilizara un partido arquitectónico cerrado para un edificio gubernamental. La práctica de construir casas de concejo y cárcel con un carácter introvertido, robusto y macizo, característicos de un edificio militar, había sido común en el siglo XV español, tendencia que pasó de una tipología militarizada a una palacial hacia principios del siglo XVI.[36] Esto refuerza la idea vertida líneas arriba: el imaginario defensivo-barroco[37] se continuó en algunas obras cuya conceptualización y diseño, pretendían hacer evidente la idea del Estado. De esta forma el lenguaje arquitectónico, al vincularse con el discurso de poder, contribuía a hacer manifiestas las diferencias sociales, empezando por aquellas que separan gobernantes de gobernados.[38]

Podemos comenzar por vincular la estructuración arquitectónica de las nuevas casas reales de San Luis Potosí con la tipología de los *palazzos* italianos diseñados en el siglo XVII, caracterizados por ser grandes construcciones formuladas a manera de bloque. Este diseño arquitectónico tendría mucho éxito en Europa, de forma tal que sobrevivió en muchos países como típica morada urbana a lo largo del XVIII.[39] El carácter del *palazzo* italiano fundamenta su lenguaje arquitectónico en la consecución de un espacio cerrado y privado, que oculta tras los muros su estructura interna; mientras que al exterior se manifiesta, comúnmente, como una obra espaciosa, representativa y dominante;[40] características que a su vez encontramos en el edificio que estamos analizando. Siguiendo este orden de ideas, el diseño de las nuevas casas reales nos recuerda al frontispicio del *Palazzo Madama*, construido en Turín entre 1718 y 1721 sobre el diseño de Felipe Juvarra (fig. **3**), el cual conserva aún el resabio

---

34. Cuya cabeza de serie tipológica es el Palacio de Saldañuela, en Burgos, el cual estaba compuesto por una arcada más una tribuna en la planta alta, lo que a su vez sirvió como referente de los Palacios y Casas Reales novohispanas, comenzando por el de Hernán Cortés en Cuernavaca. Gutiérrez *et al.*, *op. cit.*, 1990, p. 13.
35. Angulo Íñiguez, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona-Madrid, 1945, t. I, p. 468.
36. Gutiérrez *et al.*, *op. cit.*, 1990, p. 12.
37. Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, 2005, p. 35.
38. A decir de Balandier, esto se lleva en ocasiones a un extremo donde la palabra política no se transmite directamente sino por repetidores (Balandier, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, 1994, p. 29). En ese orden de ideas, el intermediario simbólico del poder, será la obra arquitectónica como escenario del poder mismo y límite formal entre gobierno y sociedad: espacio cerrado, aislado, defensivo.
39. Norberg-Schulz, Christian. *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1989, p. 39.
40. *Ibidem*, p. 40.

característico del último estadio del alto barroco italiano sin negar la inspiración modélica que era Versalles en su época.[41] Este modelo lo reutilizaría Juvarra en España, al realizar el diseño de la gran fachada que mira a los jardines del Real Palacio de la Granja de San Ildefonso (Segovia, 1734-36), la cual se caracteriza también por tener un cuerpo central adelantado sostenido por medias columnas y pilastras del orden colosal.

Las casas reales de San Luis Potosí, conservan de esta forma la estructuración de un *palazzo*; sin embargo, a diferencia del *Palazzo Madama*, cuyo frontis mantiene un lenguaje arquitectónico femenino –baste recordar el uso del orden corintio para las cuatro columnas colosales y el jónico en el resto–, o las fachadas del Real Palacio de Madrid y el de la Granja de corte palatino a la usanza europea, el lenguaje arquitectónico de las nuevas casas reales denota una fuerte expresión masculina y militarizada, manifiesta por la ausencia de los ventanales típicos del barroco tardío, así como por el uso de los órdenes dórico y jónico (fig. 4).

Tanto el segundo cuerpo del frontispicio y la fachada norte pertenecen al orden dórico (lo mismo que el interior del edificio); sobre éste nos menciona Serlio que cuando se utilizare en una construcción civil, fuera en el caso de que ésta estuviera dedicada a un «caballero muy esforzado o persona muy valerosa, como sería si fuere un general o capitán de un ejército, si el tal, mandase hacer algún edificio así público como dentro de la casa...»[42]. La acotación de Serlio queda en un sentido ornamental, sin embargo, los teóricos del siglo XVIII hubieron de adicionar la idea de carácter a la arquitectura,[43] donde conceptos como lo sólido, lo masculino, lo majestuoso formaban parte de esa búsqueda de dotar al espacio de un carácter que lo diferenciara. De esta forma al hablar del orden dórico, diferentes teóricos del siglo XVIII terminaron por convenir con Serlio por caminos diferentes.[44] Aquí cabe recordar la jerarquía de Gálvez como promotor primero de la construcción de las nuevas casas reales, y de los alcances del intendente Bruno Díaz de Salcedo, propulsor del proyecto. En cuanto al orden jónico, representado en los capiteles de las pilastras colosales, los teóricos del siglo XVIII le otorgaban un carácter más bien delicado,[45] sin embargo nuevamente es Serlio

41. Toman, Rolf. *El Barroco. Arquitectura, escultura, pintura,* Barcelona, 2004, p. 58.
42. Serlio Boloñés, Sebastián. *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura* (facsímil de la edición toledana de 1552), México, 1978. Libro Cuarto, *De la orden Dórica,* Cap. VI, p. XIX.
43. El carácter arquitectónico entendido no como un principio estético, sino como uno de los objetivos de la creación arquitectónica, la cual debía anunciar al espectador su destino. Szambien, Werner. *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica, 1550-1800,* Madrid, 1993, pp. 235, 237.
44. Por ejemplo Boffrand habría de establecer, al igual que Boullée y Blondel que: «L'ordre Dorique doit être employé aux ouvrages graves & majesteux» (Boffrand, Germaine. *Livre d'Architecture. Contenant les principes generaux de cet art, et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batimens fait en France & dans les Pays etrangers. Par le Sieur Boffrand, Architecte du Roy, & de son Academie Royale d'Architecture, Premier Architect & Inspecteur Général des Ponts & Chaussées du Royaume. Ouvrage Fraçoise et Latin. Enrichi de Planches en Taille Douce. A Paris, chez Gillaume Cavelier pere, Rue Saint Jacques, au Lys d'Or, MDCCXLV. Avec approbation, et privilege du Roy,* p. 24). Y en un ámbito más filosófico, Winckelmann –teórico conocido en la Academia de San Carlos de México, donde enseñó también Costanzó– establecía que para «producir un carácter esencial bastaba con inspirarse en el orden dórico, donde la expresión de la armadura y de los tipos constitutivos del arte es enunciada» (citado en Szambien, *op. cit.,* 1993, p. 249).
45. «L'ordre Ionique d'une proportion plus délicate & dont le chapiteau a été imité de la coiffure des femmes, convient à des ouvrages plus legers» (Boffrand, *op. cit.,* MDCCXLV, p. 24).

quien soluciona su presencia en las nuevas casas reales: «si algún edificio público o secreto se hubiere de hacer de esta forma para algunos hombres, será a letrados [...], y no a robustos ni delicados, porque para los tales letrados, de cualquier facultad que sean, será a su propósito este orden Jónica».[46] De esta forma, en el frontispicio vemos reflejados dos aspectos fundamentales que se ciñen al objetivo del edificio: por un lado, la referencia militar en las pilastras dóricas, mientras que en las cuatro pilastras jónicas están representadas la razón y la ilustración, ambas a la misma altura: lo militar flanqueando lo gubernativo. Esto no puede menos que recordarnos las «cuatro causas» o facultades de la Intendencia: *Justicia, Policía, Hacienda* y *Guerra*; cuatro las causas, cuatro las pilastras. La milicia y el gobierno –fórmula eminentemente borbónica– una al lado del otro en la definitiva conexión del pensamiento ilustrado.

Las fuentes del poder de la monarquía española quedan así representadas de forma simbólica en el edificio para sorprender a los súbditos del pueblo potosino, quienes estaban para obedecer y callar, y no inmiscuirse en los altos asuntos del gobierno. La idea que había sido planteada en las Ordenanzas de Felipe II de 1573, a través de la cual se buscaba causar admiración y temor en los indios a través de la edificación sólida de la defensa y las casas –por extensión las casas reales–,[47] se traduce en este caso al gobierno Borbón frente al pueblo potosino. La búsqueda de la admiración y el temor simbólicos, sumados a la desconfianza de Gálvez hacia el pueblo de San Luis Potosí seguían siendo las mismas.

46. Serlio Boloñés, *op. cit.*, 1978. Libro Cuarto, *De la orden Jónica*, Cap. VI, p. XXXVIII.
47. *Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación...*, número 137: «En tanto la nueva población se acaba, los pobladores en cuanto fueren posible procuren evitar la comunicación y trato con los indios, y de no ir a sus pueblos, ni divertirse, ni derramarse por la tierra, ni que los indios entren en el circuito de la población hasta tenerla hecha y puesta en defensa, y las casas, de manera que cuando los indios las vean les cause admiración y entiendan que los españoles pueblan allí de asiento y no de paso, y los teman para no osar ofender y respeten para desear su amistad...».

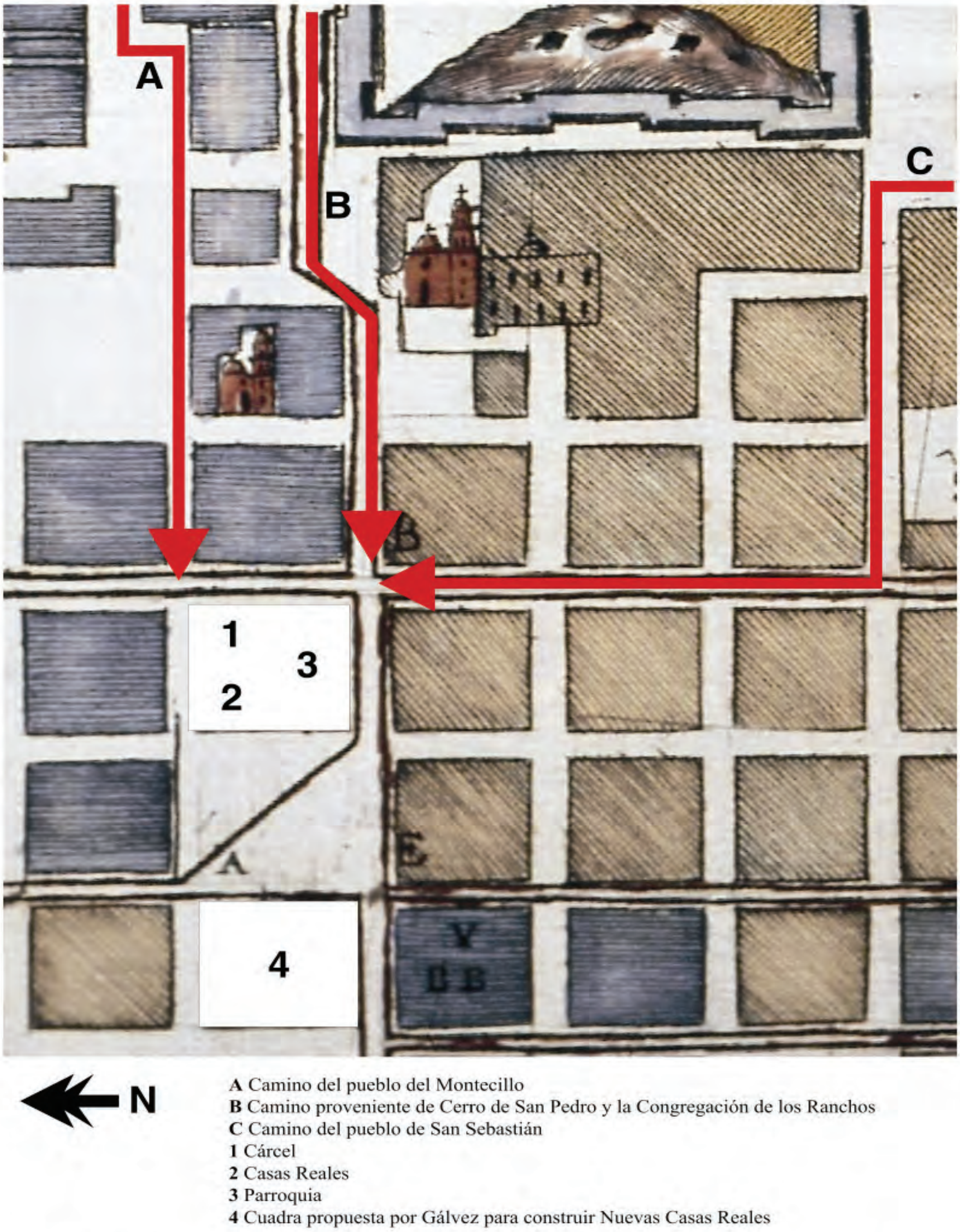


Fig. 1. Hipótesis de incursión de tumultuosos a la plaza principal, casas reales y cárcel sobre un detalle del plano de Manuel Pascual de Burgoa, 1794.

Fig. 2. Palacio de Gobierno de San Luis Potosí (otrora nuevas casas reales), *Ca.* 1900.

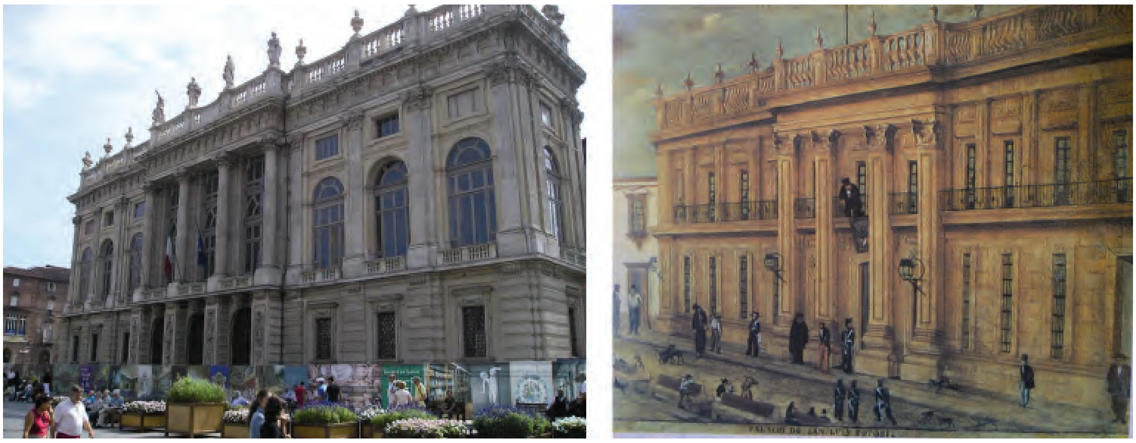


Fig. 3. Vista del Palazzo Madama (Turín, 1718-1721), en comparación con el Palacio de Gobierno de San Luis Potosí, representado aquí por medio de un óleo sobre tela (primera mitad del siglo XX, Colección Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí).

Fig. 4. Detalle de pilastras colosales y dóricas del segundo cuerpo del Palacio de Gobierno de San Luis Potosí. El edificio muestra ya en el remate las adecuaciones hechas en 1950.

El pórtico románico: una estructura eclesial para el ejercicio del poder

José Arturo Salgado Pantoja
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: En el presente artículo se analiza la influencia de los poderes eclesiástico y laico en la fijación y el desarrollo de las funciones que cumplieron los pórticos y atrios, espacios de gran importancia en las iglesias del románico castellano.
Palabras clave: Pórtico, Atrio, Poder, Laico, Eclesiástico

Abstract: Porticos and atriums were very important areas within the Romanesque churches in Castile. The present article analyses to what extent ecclesiastical and secular powers influenced the establishment and development of their functions.
Keywords: Portico, Atrium, Power, Secular, Ecclesiastical.

Uno de los elementos más genuinos del románico hispano es, sin duda alguna, el pórtico o galería porticada. Esta estructura, que debió de ser relativamente frecuente en buena parte de la península Ibérica, logró su máximo esplendor en tierras de la Extremadura castellana, donde fue erigida con piedra y decorada con profusión. Desde su caso más antiguo conocido, en San Miguel de San Esteban de Gormaz (1081), hasta sus últimos ejemplares, propios de un avanzado siglo XIII, los pórticos se extendieron con especial éxito en las localidades situadas dentro del triángulo que describen las sedes episcopales de Burgo de Osma, Sigüenza y Segovia.

El origen de los mismos y el hecho de que se desarrollasen en un ámbito geohistórico tan concreto siguen siendo, a día de hoy, unas incógnitas difíciles de resolver. Sin embargo,

su multifuncionalidad, ya atendida por Bango Torviso o Martínez Tejera entre otros[1], aún ofrece sugerentes vías de estudio. En el presente trabajo, se abordan algunas de las manifestaciones del poder, ya eclesiástico ya laico, en los pórticos y atrios, piezas fundamentales en la topografía templaria del románico hispánico.

La jurisdicción eclesial

Tras la conquista y repoblación cristiana de la mitad norte peninsular, las comunidades de parroquianos que habitaban las villas y aldeas quedaron articuladas en torno a los templos de culto, símbolos del nuevo poder religioso imperante. Éstos, construidos entre los siglos XI y XIII bajo los principios estéticos del arte románico, gozaban, al igual que sus antecesores tardoantiguos o altomedievales, de un derecho de propiedad sobre parte del área que los circuía: la llamada tierra patrimonial. Sobre ella ejercían, al menos en la teoría, una total potestad. No en vano, de la regulación de sus usos y de su correcto mantenimiento y aprovechamiento dependía, en muchas ocasiones, el sustento y la prosperidad del propio edificio parroquial.

La extensión de la referida franja de terreno, también llamada *pasales* o *dextros ecclesiae* en alusión a su medición en pasos, solía venir determinada por la categoría o entidad religiosa del templo al que rodeaba o, incluso, por la propia disponibilidad de terrenos libres en la zona. Hay casos en los que podía alcanzar un radio de varias millas[2]. Pese a ello, parece que

1. De los trabajos más específicos sobre los aspectos funcionales del pórtico, pueden destacarse los siguientes: Bango Torviso, I. G., «Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40-41, 1975, pp. 175-188. Martínez Tejera, A. M., «El pórtico románico: origen y funcionalidad de un espacio arquitectónico intermedio de la edilicia medieval hispana (*atrium/porticus/vestibulum*)», en *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, Aguilar de Campoo, 2008. Esteras Martínez, J. Á., Gonzalo Cabrerizo, C. y Lorenzo Arribas, J. M., «Claustros y galerías porticadas en el románico de Soria», en *Paisaje interior*, catálogo de la exposición de Las Edades del Hombre, J. C. Atienza Ballano coord., Soria, 2009, pp. 125-162.
2. López Quiroga y Martínez Tejera se hacen eco del caso de la catedral de Santiago de Compostela, que según un documento fechado el 4 de septiembre del año 834, contaba con una tierra patrimonial de tres millas de radio. López Quiroga, J. y Martínez Tejera, A. M., «*De corporibus defunctorum*: Lectura e interpretación histórico-arqueológica del canon XVIII del Primer Concilio de Braga (a. 561) y su repercusión en la arquitectura hispana de la Antigüedad Tardía», en *Morir en el Mediterráneo Medieval: Actas del III Congreso de Arqueología, Arte e Historia de la Antigüedad Tardía y Alta Edad Media peninsular (Madrid, 17-18 de diciembre de 2007)*, Madrid, 2009, p. 156.

las dimensiones más usuales oscilaron entre los treinta[3] y los ochenta y cuatro pasos alrededor de la iglesia, quedando siempre integrados los doce más cercanos por el atrio:

> Mandamos que ninguno posea en iglesia alguna por derecho hereditario lo que está dentro de los 84 pasos, y que no se reciban los diezmos y oblaciones de los escomulgados[4].

A diferencia del dextro, el atrio[5] era un espacio delimitado por sólidos muros de piedra, a menudo amojonados por cruces o estelas discoideas. Éstas, como ya advirtió Bango Torviso, debieron de estar ligadas a la liturgia estacional que se celebraba en las inmediaciones de las iglesias, y de la que pórtico sería la parada principal[6]. Por desgracia, la posterior obsolescencia de estas piezas esculpidas, fundamentales en su contexto medieval, provocó su destrucción o, en el mejor de los casos, su reaprovechamiento como material constructivo u ornamental en el templo u otras construcciones aledañas[7].

En contacto directo con el atrio se hallaba el templo, un todo conformado por un conjunto de piezas; o mejor, «una combinación gloriosa de mil símbolos que se funden en ese símbolo total que él mismo constituye»[8]. Un órgano de importancia cardinal dentro de la totalidad del santuario era la galería porticada, una estructura delimitada, parcialmente abierta al exterior, cubierta, adosada a la iglesia y estrechamente ligada a la misma. Por su

3. «Que los legos no habiten dentro de los *dextros* de la iglesia (treinta pasos al rededor), ni posean derechos». Canon II, Concilio de Coyanza, 1050, cit. *Colección de cánones y de todos los concilios de la iglesia de España y América*, III, J. Tejada y Ramiro ed., Madrid, 1859-1863, p. 97. «Et los obispos deben señalar los cementerios á las eglesias que tovieren por bien que hayan sepulturas, de manera que las eglesias catedrales ó conventuales hayan cada una dellas quarenta pasadas á cada parte por cementerio, et las otras eglesias parroquiales treinta: pero este se debe entender desta manera, si fueren fundadas en tales lugares que non gelo embarguen castiellos ó casas que esten muy cerca dellas. Et este cementerio debe amojonar el obispo quando consagrare la iglesia segunt la contia sobredicha, si non hobiere embargo que gelo tuelga». Ley IV, tít. XIII, partida I, cit. Alfonso X, Rey de Castilla, *Las Siete Partidas del rey Don Alfonso el Sabio*, I, Madrid, 1807, p. 383.
4. Canon II, Concilio de Palencia, 1129, cit. *Colección de cánones y de todos los concilios…*, *op. cit.*, III, p. 257. Esta delimitación ya aparece en documentos del antiguo reino asturiano: «Sicut canónica setentia docet: duodecin passales pro corpora tumulandum» […] «Post usu vel stipendia sacerdotum vel clericorum et adolentis adoribus sacris et sacrificis Deo placabilis in circuitu atrii alios LXXª IIº passibus, sicut lex docet». Cit. Bango Torviso, I. G., «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico», en *VII Semana de Estudios Medievales, Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996*, J. I. de la Iglesia Duarte coord., Logroño, 1997, pp. 64-67.
5. En el caso hispánico, al igual que también en otros contextos, los atrios de reminiscencias clásicas, propios de la edilicia romana y tardoantigua, fueron dejando paso, a partir de los siglos VII al IX, a unas nuevas áreas ceremoniales, *in circuiti ecclesiae*, que perdieron en buena parte el sentido arquitectónico y monumental de los primeros.
6. «Es de suponer que en las iglesias rurales las procesiones siguiesen las estaciones marcadas por las cruces que rodeaban el atrio, y tuviesen su estación solemne en el portal, como se hacía en los monasterios (las estaciones que rodean generalmente el «compás» de las iglesias rurales son de época barroca y vinieron a respetar por lo general la estructura del antiguo atrio)». Bango Torviso, I. G., «Atrio y pórtico en el románico español…», *op. cit.*, pp. 184-185.
7. Existe bastante información sobre estas estelas discoideas en los libros de actas de los «Congresos Internacionales de Estelas Funerarias». Para el presente estudio, resulta de especial interés las *Actas del V Congreso Internacional de Estelas Funerarias. Soria, 28 de abril a 1 de mayo de 1993*, C. de la Casa Martínez ed., 2 vols., Soria, 1994.
8. Hani, J., *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, 2000, p. 13.

situación, en el ámbito intermedio entre el edificio de culto y el atrio, a menudo se confunde con éste terminológicamente hablando. Sin embargo, la precisión con la que se diferencia entre «atrio» y «pórtico» (o «portal») en la documentación de archivo, no deja lugar a dudas sobre la perfecta diferenciación física y terminológica entre uno y otro elemento [Fig. 1].

Los atrios y pórticos no sólo ocupaban un lugar destacado en el radio sometido al poder jurisdiccional del templo, sino que, debido a ello y a sus particularidades físicas y simbólicas, también se convirtieron en espacios preferenciales para el desarrollo de algunos actos vinculados con la liturgia cristiana. Aparte de su citado papel en la celebración de las procesiones, su carácter intermedio, entre lo profano y lo sagrado, hizo que resultasen idóneos para albergar, de manera provisional, a todos aquellos que no estaban integrados en la comunidad cristiana (catecúmenos), o que, por diversos motivos, se hallaban temporalmente apartados de ella (penitentes). Del mismo modo, este espacio inmediatamente extramuros de los templos también debió de ser ocupado por otras celebraciones paralitúrgicas de cuyo desarrollo o existencia, por desgracia, no han quedado testimonios documentales[9].

Por otro lado, la paulatina cristianización de la muerte había ido generando un acercamiento físico entre las necrópolis y los templos, de manera que éstos fueron invadidos por numerosos enterramientos. La lucha de las autoridades eclesiásticas contra esa práctica, considerada insalubre y poco decorosa, ya quedó de manifiesto en concilios tan tempranos como el de Braga (561)[10]. Ya en el siglo XIII, otros, como los celebrados en León, vuelven a incidir en esta prohibición, de la que, en algunas ocasiones, podían quedar eximidas ciertas personalidades:

> Otrosí, establecemos et ordenamos que ningún Clérigo non sea osado de soterrar en la Eglesia dientro algun ome finado, aunque la Eglesia haya dos naves ó tres. Et el Clérigo que contra esto ficier, peche LX soldos, et non cante en na Eglesia, nen entre, et aquella Eglesia fique devedada fasta que aquel cuerpo sea ende tirado. Et aquellos que lo soterraren en na iglesia, pues fueren amonestados, no lo quisieren ende tierra, finguen descomungados fasta que lo tiren[11].

9. Bango Torviso, I. G., «Atrio y pórtico en el románico español...», *op. cit.*, pp. 183-186.
10. «También se tuvo por bien que no se dé sepultura dentro de las basílicas de los santos a los cuerpos de los difuntos, sino que si es preciso, fuera, alrededor de los muros de la iglesia, hasta el presente no está prohibido, pues si hasta ahora algunas ciudades conservan fuertemente este privilegio que en modo alguno se entierre el cadáver de ningún difunto dentro del recinto de sus muros, ¿cuánto más debe exigir esto mismo la reverencia de los venerables mártires?». Canon XVIII, Concilio de Braga, 561, cit. *Concilios Visigóticos e Hispano-Romanos*, J. Vives i Gatell ed., Madrid, 1963, p. 75.
11. Canon *De Sepulturis,* Concilio de León, 1267, cit. *Colección de cánones y de todos los concilios..., op. cit.*, III, p. 398. En el concilio de 1288, celebrado en la misma ciudad, se dispone que «ninguno non sea soterrado en los cuerpos de las Eglesias aunque haya hi duas naves ó tres, se non aquellas personas que el derecho manda, et aquellos que de otra manera fecieren, tambien el clerigo, como los que fueron en la soterracion, peche cada uno LX. soldos, et los finados que por esta razon se dejan soterrar en suas Parroquias, et procuran que sean soterrados en las Eglesias de los Religiosos, finquen en pecado mortal, et los Religiosos que los asi sotierran, facen contra derecho escripto, et pecan mortalmiente, et los seglares que fueren en tales soterraciones pechen LX. soldos». Cit. *Ibídem*, III, p. 408.

Como consecuencia, los espacios de inhumación fueron trasladados a la tierra patrimonial de las iglesias, quedando sus atrios convertidos en cementerios parroquiales. Las galerías porticadas, en virtud de su ubicación dentro del atrio y su carácter monumental, pasaron a ser los lugares preferenciales de enterramiento, destinados, como ya señaló Bango Torviso, a los fieles más distinguidos de la comunidad[12]. Así se explican mejor dos hechos: por un lado, la aparición en su interior de tumbas notabilísimas –San Martín y la Santísima Trinidad de Segovia–; por otro, la existencia, en algunas iglesias, de unas tasas concretas para aquellos que deseaban reposar eternamente bajo el suelo de las galerías:

> Dotes del portal: En el portal todos los q^e se sepultasen a Cien maravedís[13].

Sin embargo, durante los años del románico los edificios de culto fueron costeados y construidos por y para los parroquianos. Este hecho favoreció que la franja de terreno sometida a la jurisdicción y autoridad eclesial a menudo se convirtiese en un ámbito frecuentado por los miembros de la comunidad, e ideal, por su situación privilegiada, para el desarrollo de algunas manifestaciones propias del poder laico.

La invasión seglar

El dextro de los templos gozaba de una inmunidad simbólica que lo convertía en un espacio seguro, a salvo de cualquier agresión externa. Toda persona, incluso la que había delinquido, podía encontrar amparo temporal en él. Sin embargo, esa inviolabilidad fue ocasionalmente quebrantada, como así testimonian las condenas a aquellos que expulsaban por la fuerza a estos refugiados[14]. En otras ocasiones, parece que fueron los propios sacer-

12. «La proximidad a las puertas del templo satisfacía una doble ambición de los difuntos o de sus familiares: 1) se encontraban cerca de la puerta del paraíso, para ser los primeros a la hora de ser llamados a la diestra del Padre; 2) las pequeñas o grandes «memorias» monumentalizadas que recuerdan el nombre de los difuntos podían ser contempladas por cuantos acudían a la iglesia, utilizándose así esta ubicación de la sepultura como exponente de prestigio social y orgullo de clase [...] La liturgia hispana es muy proclive a marcar fuertes diferencias entre los fieles, señalando según su clase [...] espacios muy diferenciados para su ubicación, cabe pues pensar que también se permitiese una cierta diferenciación a la hora de la elección de la sepultura». Bango Torviso, I. G., «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, 1992, p. 97.
13. Archivo Histórico Diocesano de Osma, Sección Parroquias, Paones, Libro de Fábrica I (1520-1647), ref. 347/18, 1530, s/p.
14. «Los que fuyen á la iglesia, ó al portal de la iglesia, nul omne non los tire ende por fuerza; mas demándelos al sacerdote, ó al diáchono que ge los dé. E si es tal omne que non debe prender muerte, el sacerdote deve rogar por él á aquel que lo quere prender, que le perdone. E si algun debdor fuye á la iglesia, la iglesia nol deve defender; mas devel entregar man á mano á su debdor, en tal manera que non lo fiera, ni lo tenga ligado; mas ponga delante el sacerdote un plazo fasta quandol dé su debda, que mager que les otorgado que fuya á la iglesia, non deve tener lo ageno. E de los omizeros, é de los otros malfechores que fuyen á la iglesia, fallaredes de cada uno en sus leyes y en sus títulos». Fuero Juzgo, Libro IX, tít. III, canon IV, cit. *Fuero Juzgo en latín y castellano, cotejado con los más antiguos y preciosos códices*, Madrid, 1815, p. 163.

dotes, u otros personajes distinguidos de la parroquia, los que hicieron un uso abusivo de su autoridad, beneficiándose de los recursos que producían dichas tierras, u ocupando los solares con construcciones ajenas a finalidades religiosas:

> Las casas del Señor, construidas especialmente para tributarle alabanzas, son sin licencia de los prelados convertidas en castillos, atrincheradas y fortificadas, en contra de los estatutos de los santos Padres, por algunos nobles y poderosos, y reducidas además indebidamente á servidumbre. Por lo tanto establecemos que ninguno de los referidos se atreva á obrar así por temeridad propia con las iglesias y cementerios, no mediando una causa grave é inevitable: y si lo hicieren algunos seglares, queden por ello escomulgados, y sus tierras entredichas. Pero si fuere una comunidad la que de este modo se portare, ó lo mandare ejecutar, quede sujeta á entredicho eclesiástico. Estas sentencias las publicarán solemnemente los obispos en los sínodos[15].

Por otro lado, algunas celebraciones prohibidas en el ámbito templario debieron de encontrar en el área inmediatamente extramuros un lugar idóneo para su desarrollo. Aunque la documentación es parca al respecto, cabe suponer que los atrios y pórticos pudieron ser, al menos en algunas ocasiones, el escenario tanto de dramas litúrgicos como de espectáculos profanos[16]. Éstos, protagonizados por juglares, acróbatas y danzantes, parecen tener su reflejo en las transgresoras escenas que decoran algunos capiteles y canecillos de estas galerías. También la práctica de juegos en los pórticos debió de ser relativamente frecuente. Pese a que tanto éstos como las apuestas estaban prohibidos lejos de las *tafurerías*[17], son harto elocuentes los numerosos tableros de alquerque que aún se conservan grabados en los basamentos de dichas estructuras [Fig. 2].

Las constantes medidas adoptadas en los sínodos y concilios para regular el acceso y el uso de las tierras patrimoniales de los templos, sin embargo, no consiguieron erradicar, al menos a corto plazo, estas prácticas populares. Al contrario, la jurisdicción eclesial terminó por ser invadida incluso por las propias manifestaciones del poder secular. En efecto, en la mayoría de las aldeas y colaciones, el marco cuasi teatral que formaban el atrio y el pórtico se convirtió en un lugar perfecto en el que dirimir los asuntos propios de la comunidad. El carácter sacro del área, además, confería una legitimación simbólica a las decisiones acordadas

15. Canon XVIII, Concilio de Valladolid, 1322, cit. *Colección de cánones y de todos los concilios…, op. cit.*, III, pp. 494-495.
16. «En el siglo XII, el Papa Inocencio II prohibió que se realizaran estas escenificaciones en el interior de las iglesias y que los religiosos participaran en ellas. Por esta razón, se empezaron a representar en el atrio de la iglesia, pasando después a las plazas públicas». Berber Irabien de Raiko, D., «El teatro como participación viva», en *El español como lengua extranjera: del pasado al futuro. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (Alcalá de Henares, 17-20 de septiembre de 1997)*, K. Alonso, F. Moreno Fernández y M. Gil Bürmann dirs., Alcalá de Henares, 1998, pp. 152-153. «Todo ello nos hace pensar en la necesidad de intérpretes, muchos de ellos juglares, y en la secularización de estos dramas, que pasarán de la iglesia al pórtico y del pórtico a la plaza». Infantes de Miguel, V., *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, 1997, p. 133.
17. Alfonso X, Rey de Castilla, *Libro de los juegos: acedrex, dados e tablas; Ordenamiento de las tafurerías*, R. Orellana Calderón ed., Madrid, 2007, pp. 376-406.

en dichas asambleas, celebradas, según reiteran las actas que se conservan, a campana repicada en el atrio, portal o *portegado* de la iglesia:

> En el nombre de Dios, e del Fijo, e del Espíritu Santo, que son tres personas e un Dios. Sepan quantos esta carta vieren como Nos, el conçejo, e alcaldes, e juez, e regidores e omes buenos de Verninches, logar que es de la orden de Calatrava en la encomienda del Collado, otorgamos e conosçemos, estando juntos en el conçejo, en el portal de la eglesya, a canpana repicada, segunt lo avemos de uso e de costumbre[18].

Una evidencia más de que las reuniones concejiles junto a los templos se convirtieron en una práctica habitual, es la que aportan algunas disposiciones de los concilios eclesiásticos, donde aparecen condenas expresas a la celebración de las mismas. Una de las prohibiciones más tempranas, si bien procedente del imperio carolingio, queda recogida en el concilio tauriense del año 813[19]. Para el caso hispano, existen otros mandatos similares: por ejemplo, en los fueros otorgados por Gelmírez en 1114 a la diócesis de Compostela[20].

Sin embargo, las juntas seglares no dejaron de tener lugar en el referido ámbito hasta bien avanzado el siglo XV o principios del XVI. A partir de ese momento, y como consecuencia de la orden de los Reyes Católicos en las Cortes de Toledo de 1480[21], comenzaron a erigirse unos edificios destinados *ex profeso* a dicho fin[22]. Se consumaba así el establecimiento de una marcada diferencia entre los espacios propios del poder laico y los del poder eclesiástico. Sin embargo, en las arquerías exteriores de estos primeros edificios concejiles, verdaderas joyas

18. Archivo Municipal de Berninches, Documento de cesión del término de La Golosa a Berninches, 1391, s/p. Aunque la celebración de estas asambleas está documentada en todo el territorio castellano, también abundan las alusiones a las reuniones en el *portegado* en otros ámbitos peninsulares: «El conceio de la dita villa (Teruel) plegados e ajustados en el portegado de la egleia de Santa Maria de la dita villa, do es acostumbrado plegar conceio». Archivo de la Corona de Aragón, perg. 2044 de Jaume I, cit. Miret i Sans, J., *Itinerari de Jaume I, el Conqueridor*, Barcelona, 1918, p. 442.
19. «Se prohíbe a los legos celebrar audiencias en las iglesias, o debaxo de su vestíbulo». Canon XIX, Concilio de Tours, 813, cit. Bango Torviso, I. G., «Atrio y pórtico en el románico...», *op. cit.*, p. 181.
20. «Prohibimos que en la iglesia ni en sus términos haya concilio de sayones ni reuniones de soldados». Canon XX, Concilio de Compostela, 1114, cit. *Colección de cánones y de todos los concilios...*, *op. cit.*, III, p. 237
21. *«Ennoblécense las ciudades y villas en tener casas grandes y bien fechas, en que fagan sus Ayuntamientos y Concejos, y que se ayunten las Justicias y Regidores y Oficiales á entender en las cosas cumplideras á la República que han de gobernar: por ende mandamos á todas las Justicias y Regidores de las ciudades y villas de nuestra Corona Real y á cada una dellas, que no tienen casa pública de Cabildo ó Ayuntamiento para se ayuntar, de aquí adelante cada una de las dichas ciudades y villas fagan su casa de Ayuntamiento y Cabildo donde se ayunten; so pena que en la ciudad ó villa donde no se hiciere, que dende en adelante, siendo por su culpa, los dichos Oficiales hayan perdido y pierdan los oficios de Justicias y Regimientos que tuvieren».* Ley 105, Cortes de Toledo, 1480, cit. *Novísima recopilación de las leyes de España*, lib. VII, tít. II, ley I, Madrid, 1805-1829, pp. 280-281. En las Cortes de Sevilla de 1500 se ratifica dicho mandato: *«Mandamos á los Corregidores, que se informen si en la ciudad, villa ó lugar donde fueren proveídos, hay casa de Concejo, y cárcel qual convenga, y prisiones; y si no las hubiere, den órden como se hagan».* Cortes de Sevilla, Pragmática e instrucción, cap. XXIX, 1500, cit. *Ibídem*, lib. VII, tít. II, ley II, p. 281.
22. Con anterioridad a esta fecha, no es fácil encontrar edificios destinados a la celebración de las asambleas municipales. Uno de los casos más importantes es el de la *domus muicipalis* de Bragança, en Portugal.

del arte civil renacentista, aún siguió reproduciéndose, quizá a modo de recuerdo histórico, la típica estampa de los viejos pórticos románicos[23] [Fig. 3].

Antes de su definitiva extinción en la Edad Moderna, otras de estas reuniones *ante portas* tuvieron como fin resolver los litigios existentes entre los habitantes del concejo. Se continuaba así con la antigua costumbre, ya señalada incluso en el Antiguo Testamento, de zanjar los pleitos delante las puertas de la ciudad: «aborreced el mal y amad el bien / y haced justicia en las puertas; / quizá Yavé, Dios de los ejércitos, / tenga piedad del resto de José»[24]. En cualquier caso, cabe suponer que los asuntos que se dirimieron junto a las iglesias parroquiales debieron de ser, en su inmensa mayoría, de escasa importancia. Los procesos más graves tendrían lugar en otros foros más adecuados: en la villa o ante el propio rey. No obstante, algunos documentos, como el fuero de Pamplona, indican la celebración de procesos judiciales en el pórtico eclesial[25], práctica que quedó tajantemente prohibida en el concilio de Valladolid de 1322:

> Por lo tanto mandamos á todos los prelados eclesiásticos que cuiden de que se publique en las iglesias de sus diócesis la constitución del Papa Gregorio X (acaso sea V.) que empieza DECET DOMUM DOMINI, en contra de los jueces seglares que oyen causas en las iglesias. Y no obstante esto amonesten y persuadan á los mismos jueces, á que desistan de semejante perturbación de los oficios divinos; y sino lo hacen, que procedan en contra de ellos empleando la censura eclesiástica: haciendose también saber que las sentencias allí pronunciadas no tienen fuerza alguna por virtud de la referida constitucion[26].

En último lugar, un documento de compraventa del siglo XIII pone de manifiesto el desarrollo de algunas actividades de carácter comercial bajo el cobijo de las galerías

23. «De igual modo, los Consistorios edificados en la Península Ibérica durante el seiscientos son, por regla general, construcciones de una o dos crujías, con amplia fachada y escaso fondo. Una de sus principales peculiaridades es la apertura de sus fachadas al espacio urbano mediante el pórtico, generalmente en arcos de medio punto». Leis Álava, A. I., «Noticias sobre las casas consistoriales de Bizkaia durante el Renacimiento», en *Ondare*, 17, 1998, p. 267.
24. Am 5, 15. Aparecen otras alusiones similares en el Antiguo Testamento, especialmente en el Deuteronomio (Dt 22, 15-22 y 25, 7-10), y en el Libro de Rut: «Boz subió a la puerta de la ciudad y se sentó allí. Vio pasar al pariente mencionado y le dijo: «detente y siéntate aquí, fulano». Detúvose el hombre y se sentó. Llamó Boz a diez de los ancianos de la ciudad y les dijo: «Sentaos aquí» [...] «Boz dijo a los ancianos y a todos los presentes: «Testigos sois hoy de que yo compro a Noemí cuanto perteneció a Elimelec, a Quelyón y a Majalón, y que tomo al mismo tiempo por mujer a Rut, la moabita, mujer de Majalón, para que no se borre de entre sus hermanos y de la puerta de la ciudad el nombre del difunto. Testigos sois de ello». Respondió todo el pueblo que estaba en la puerta y los ancianos: «somos testigos...». Rt 4, 1-2 y 4, 9-11.
25. «En todo pleyto que sea feyto en Pomplona de franco & de nauarro deue ser la testimonia de entrambas de la postremera cruç ena entro & deue ser casa tenient e uezino entegro que [...] aya peinos biuos & que sea abonido por sus uezinos en el portegado de la glesia». *Fuero General de Navarra [Versión A] B.N.M. Ms. 17653*, P. Sánchez-Prieto Borja ed., Alcalá de Henares, 2004, párrafo 5.
26. Canon XVIII, Concilio de Valladolid, 1322, cit. *Colección de cánones y de todos los concilios...*, *op. cit.*, III, pp. 493-494.

porticadas[27]. Esta noticia, lejos de hacer referencia a un caso aislado, es sólo un mínimo testimonio de cómo algunos templos parroquiales, y en especial su dextro, llegaron a convertirse en verdaderos mercadillos, lonjas o casas de cambio[28]. Una vez más, los obispos del territorio hispánico intentaron poner freno a estos usos, que poco a poco fueron reubicándose en espacios regidos por el poder laico, o en edificios privados y acondicionados para tal fin:

> Estando totalmente prohibido que las iglesias sirvan de casas de contratación, mercados y lonjas, porque puede originarse de esto que no sea fácil celebrar los dichos oficios, presentándose con ello una ocasión evidente para cometer en las iglesias muchos abusos, establecemos, que quien ejecutare todo esto ó algo de ello, quede por tan acto escomulgado. La misma pena imponemos si se hace plazuela de comestibles en los cementerios. Los sacristanes y tesoreros de las catedrales y colegiatas y los rectores de las parroquias vigilarán para echar de sus iglesias á tales mercaderes, no permitiendo que en ellas se hagan negociaciones que deshonren su decoro: y si fueren en esto negligentes, sean castigados por sus ordinarios[29].

El ocaso de los atrios y pórticos

La constante lucha de las autoridades religiosas por mantener el patrimonio territorial de sus templos libre de los citados usos comerciales, de esparcimiento o cívico-judiciales, produjo, con el paso de los siglos, el alejamiento de estas manifestaciones de la vida seglar de la jurisdicción eclesial. Ese hecho también trajo consigo una inevitable consecuencia: la pérdida de muchas de las funciones que, tanto los pórticos como los atrios, habían poseído durante toda la Edad Media. De ese modo, y a partir del siglo XVI, la única finalidad que mantenían estos espacios relativamente intacta era la de amparo físico y simbólico.

De forma paralela, y sobre todo tras la expulsión de los judíos y los moriscos, se había reducido drásticamente el catecumenado de adultos. A la par, la férrea penitencia pública del Medievo había ido relajándose, y muchos de los usos paralitúrgicos del pórtico y el atrio, a buen seguro existentes durante el Medioevo, habían quedado relegados al olvido. Las procesiones, por su parte, salieron de los dextros y comenzaron a invadir las calles de las poblaciones, a veces dirigiéndose hacia los calvarios y ermitas, santuarios menores cuya edificación se generalizó a partir de la Edad Moderna.

Las actividades de ocio fueron diversificando sus formas y lugares de desarrollo, y ni siquiera el uso funerario del entorno eclesial, que permanecería aún vigente durante varios

27. Esta escritura de compraventa, fechada en Segovia el 15 de septiembre de 1260, indica que «esta carta fue hecha en el portegado de Sant Martin, miercoles XV dias del mes de setiembre en era de mille e CC e LXXXX e VIII annos». Cit. Monterero y Simón, C., *Apuntes de iniciación a la paleografía española de los siglos XII a XVII*, Madrid, 1979, p. 99.
28. «Las operaciones de cambio se efectuaron durante toda la Edad Media, en las plazas de las iglesias y catedrales, a veces hasta en el mismo pórtico». Gómez Gómez, A., *El Protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*, Bilbao, 1997, p. 118.
29. Canon XVIII, Concilio de Valladolid, 1322, cit. *Colección de cánones y de todos los concilios...*, *op. cit.*, III, p. 494.

siglos, era ya tan acusado como tiempo atrás. Desde la Baja Edad Media se había vuelto a permitir, no sin reticencias, el enterramiento en el interior de los edificios religiosos, convirtiéndose en una práctica más frecuente que la inhumación extramuros. Esa invasión del suelo de los templos, bien documentada tanto en los libros parroquiales de difuntos como en los de fábrica, llegó a tal extremo que, en época de Carlos III, y ante el peligro que suponía la salubridad pública, se acordó la construcción de cementerios municipales, alejados de los núcleos poblados:

> Se harán los cimenterios fuera de las poblaciones, siempre que no hubiere dificultad invencible ó grandes anchuras dentro de ellas, en sitios ventilados é inmediatos á las Parroquias, y distantes de las casas de los vecinos; y se aprovecharán para capillas de los mismos cimenterios las ermitas que existan fuera de los pueblos, como se ha empezado á practicar en algunos con buen suceso[30].

Entre los siglos XVIII y XIX, por tanto, se procedió a la supresión del cometido funerario del entorno eclesial, manteniéndose sólo en los casos cuyas circunstancias concretas lo permitían. A ello se unió la ya señalada creación de los edificios concejiles, destinados al ejercicio del poder laico, y que se convirtieron en elementos destacados de las plazas municipales[31]. Las iglesias parroquiales, despojadas de toda función ajena a lo exclusivamente religioso, dejaron de ser el único punto de referencia de las villas y aldeas. Mientras tanto, los pórticos y atrios, despojados de sus antiguas atribuciones, perdieron casi toda su razón de ser.

En el caso de las galerías porticadas, las más afortunadas fueron tabicadas y reconvertidas en naves adicionales, graneros, osarios, almacenes, sacristías o en otras estructuras acordes con las nuevas necesidades del templo [Fig. 4]. Los libros de fábrica refieren con frecuencia estas transformaciones:

> Yt trescientos, nobenta y nuebe rs y medio, que tubo de costa el rebocar de cal por la parte de adentro el granero viejo de la Iglesia, y la extension, y añadiencia que a dho granero se le ha dado del portico viejo de la Igª, cerrando sus arcos de buena mamposteria y terraplenando la parte de dho portico, que se ha añadido a dho granero para que todo el quedase a un piso[32].

30. Real Cédula de 3 de abril de 1787, cit. *Novísima recopilación de las leyes…*, *op. cit.*, lib. I, tít. III, ley I, Madrid, 1805-1829, pp. 18-19.
31. «Para la plasmación de la nueva imagen urbana fue decisiva la continuación de la política edilicia que se venía desarrollando a partir de las Ordenanzas de los Reyes Católicos. Frente a la diversidad de construcciones que en épocas anteriores habían acogido las reuniones de los Concejos (Casas particulares de los alcaldes, pórtico de la iglesia, la sombra de un árbol próximo a la iglesia o camposanto…) se intentaba, siguiendo los nuevos postulados culturales, la construcción de edificios funcionales y representativos». Leis Álava, A. I., *op. cit.*, p. 267.
32. Archivo Histórico Diocesano de Osma, Sección Parroquias, Barca, Libro de Fábrica I (1749-1793), ref. 64/21, 1785, s/p

Sin embargo, la desaparición de las funciones que durante la Edad Media habían desempeñado estos espacios, los fue relegando al olvido. No es de extrañar, por tanto, que su costoso mantenimiento fuese frecuentemente desatendido. Como consecuencia, algunos se derrumbaron, aunque la mayoría fueron completamente demolidos entre los siglos XVI y XX, ocupándose su espacio para otros fines[33]. Se consumaba así, como ya indicaba Marías Franco en su artículo de 1974, la muerte de una tipología[34]; el ocaso de unas estructuras que, durante siglos, fueron escenarios tanto del poder eclesiástico como del seglar.

33. Por desgracia, los últimos pórticos románicos en desaparecer han sido derribados en pleno siglo XX. Uno de ellos es el de Alcuneza, en Guadalajara, del que aún es posible percibir un capitel y restos de molduras. En efecto, la documentación de archivo confirma su reconversión en una segunda nave entre los años 1944 y 1945. Archivo Histórico Diocesano de Sigüenza, Alcuneza, Libro de Fábrica V (1903-1976), 1944-1945, s/p. He estudiado el caso más en profundidad en Salgado Pantoja, J. A., «Talleres de filiación seguntina en el románico del Alto Henares: el caso de las galerías porticadas», en *Actas del XII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, 2010, pp. 455-469.
34. «Ahora bien, ¿por qué a finales del siglo, desaparecen las galerías porticadas y no vuelve a utilizarse esta tipología? ¿Es su causa un cansancio formal, tantas veces alegado como justificante de fenómenos de esta índole? Creo que no y que la razón hay que buscarla en la desaparición de la función práctica de las galerías». Marías Franco, F., «Las galerías porticadas del siglo XVI. La muerte de una tipología», en *Celtiberia*, 47, 1974, p. 70.

Fig. 1. Atrio y pórtico, iglesia de San Juan, Revilla de Orejana (Segovia), principios siglo XIII.

Fig. 2. Tablero de alquerque en el pórtico, iglesia de San Miguel, Fuentidueña (Segovia), siglo XIII.

Fig. 3. Detalle de la plaza mayor, Sigüenza (Guadalajara), fin. siglo xv.

Fig. 4. Pórtico transformado en nave, iglesia de Santa María Magdalena, Baides (Guadalajara), principios siglo xiii.

La arquitectura del poder en Extremadura (España), 1812-2012

José-Manuel González González
Universidad de Extremadura

Resumen: Muchos de los edificios asociados al poder en Extremadura se construyeron en la edad contemporánea. La mayoría de estos edificios son palaciegos y muestran un interés por un estilo clásico, con una magnificencia contenida en materiales nobles, volúmenes rotundos, amplios espacios, y algunas decoraciones interiores, elementos simbólicos que recuerdan ejemplos del pasado en muchos casos. Los ejemplos más avanzados y originales se observan en las últimas décadas donde, frente a lo ocurrido anteriormente, no hubo problemas de financiación. Estas arquitecturas casi siempre responden a momentos de auge económico y a la implantación de nuevos gestores políticos. Algunos nombres destacados trabajarán en Extremadura, como Gutiérrez Soto, de la Sota, Corrales y Molezún, Yarnoz, Moneo, Lamela y otros.
Palabras clave: Arquitectura, poder, Extremadura (España), edad contemporánea, siglo XIX, siglo XX, siglo XXI.

Abstract: Many of the buildings associated with the power in Extremadura were built in the contemporary age. Most of these are palatial ones and show an interest in a classic style, with a magnificence contained in noble materials, larges volumes, wide spaces, and some interior decorations, symbolic elements that remember past examples in many cases. The most advanced and original examples were seen in recent decades where, contrary to what happened before, did not have financial problems. These architectures usually respond to times of economic boom and to the inauguration of new policy-makers. Some

prominent names worked in Extremadura, like Gutiérrez Soto, de la Sota, Corrales and Molezún, Yarnoz, Moneo, Lamela and others.

Keywords: Architecture, power, Extremadura (Spain), contemporary age, XIX century, XX century, XXI century.

Introducción general, reflexiones iniciales (lenguajes, símbolos, materiales, alturas, etapas)

El ser humano ha pretendido desde sus orígenes demostrar su poder a través de diversos medios, no siendo ajenos a ello el arte y la arquitectura, conservándose numerosas muestras desde las culturas antiguas hasta nuestros días. La edad contemporánea aumentó los edificios destinados a ejercer la autoridad, en un momento clave pues se produce un cambio en las estructuras de poder: la influencia de la burguesía, la industrialización y la expansión del comercio, el parlamentarismo, las dictaduras[1] y la democratización trajeron nuevos modelos, aunque algunos siguieran inspirándose en parte en el pasado. En España, y dentro de esta etapa que va de 1812 a 2012, podríamos hablar de la importancia de ejemplos como las sedes gubernativas, los palacios, los rascacielos, y los equipamientos públicos.

En este sentido, Extremadura no ha sido en estos dos últimos siglos una tierra donde hayan estado presentes de forma muy acusada los poderes, ni los políticos, ni los económicos, ni otros. Extremadura fue y sigue siendo una región periférica, y los ejemplos que aquí abordaremos son los realizados por unos hombres de escasa influencia, si exceptuamos las excepciones de aquéllos con un poder suprarregional. No obstante, y aunque a menor escala que en otras zonas, abundan las arquitecturas de este signo, como iremos comprobando en este ensayo.

Conviene centrarnos primero en el uso de determinados símbolos o lenguajes, dominando el panorama arquitectónico en un primer momento el clasicismo. Durante el s. XIX y buena parte del XX la sociedad apostará por edificios de carácter clásico, buscando seguramente en el pasado un símbolo de continuidad y de respeto universal, la grandeza alcanzada por imperios como el romano, el origen de la civilización europea[2]. Así, el neoclásico y el historicismo clasicista sobreviven en muchos ejemplos, siendo normal el empleo de columnas dóricas, jónicas, corintias, toscanas o compuestas, y elementos decorativos de este tipo (en especial frontones, molduras, cornisas, etc.). Este gusto por lo clásico a veces toma elementos más modernos, e incluso manieristas influidos por arquitectos como Serlio, Palladio u otros: búsqueda de la armonía a través de la distribución de masas y huecos, utilización de

1. Llorente Hernández, Ángel: «¿Por qué a los dictadores les gusta el arte clásico? Arte y política en los totalitarismos europeos del siglo XX», Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte: *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, edita CSIC, Madrid 2008, pp. 389-397.
2. Navareño Mateos, Antonio: «La imagen de la arquitectura y el lenguaje del poder», pp. 257-286 del libro *Las edades de la mirada* (coord. Díaz Barrado, M. P.), edita Universidad de Extremadura, Salamanca 1996.

elementos tomado de las antiguas y paradisiacas villas romanas[3] imitando los aparejos o disponiendo fajados, etc.

El uso de la piedra es también un símbolo de poder por sus cualidades. Material noble, resistente, duradero, y elegante suele emplearse en sus variedades más raras o más puras, en especial el mármol y el granito. En ocasiones cuando no se puedan utilizar determinados materiales por no encarecer en exceso el presupuesto, se optará por enlucidos, empleándose a veces falsas sillerías o trampantojos pintados, sobre todo en los interiores. El color también singularizará estos edificios, aunque desde el s. XIX se note un aprecio por tonos más suaves y apastelados.

El volumen o superficie ocupada también vendrán a ser característicos en este tipo de edificios. Se buscará inmuebles que impresionen por sus dimensiones, por su altura, por su monumentalidad, e incluso será habitual la búsqueda de una arquitectura cúbica, quizás por influencia herreriana pero también por el aprovechamiento máximo del espacio. Por ello, también interiormente tendrán mucha importancia en la consideración social las habitaciones amplias, y con techos de gran altura y decoradas a la moda. Pero todo esto sin abusar en exceso y queriendo producir la impresión de cierta contención y economía, como queda demostrado en las aseveraciones de los arquitectos en las memorias de los respectivos proyectos. Aun así podemos hablar de la repetición de un modelo palaciego, y no sólo en los ejemplos residenciales.

Los edificios singularizarán determinados elementos, en general vanos o huecos, sobre todo a través de puertas de entrada y balcones, muchas veces con volúmenes adelantados hacia el exterior o con recercos y molduras. Las entradas suelen cuidarse especialmente, pues son la carta de presentación y en ella se esmeran los artesanos. Los muros o macizos suelen dejarse desornamentados en este momento. También se destacarán elementos en altura, en especial torres o torretas, recordando antiguos símbolos de poder que de nuevo se retomarán; en el s. XX la altura será clave para definir el poderío económico o moral.

El equilibrio compositivo será también clave en estos edificios, predominando el eje de simetría para producir una mejor armonía. Suelen ser habituales también composiciones de base numérica, donde el número tres cobra especial importancia. El uso de la geometría también dará pruebas del dominio técnico, de la sabiduría y buen juicio de los poderosos.

Consideramos que para este tipo de arquitectura en Extremadura hay dos periodizaciones: una primera etapa de 1812 a 1962 y una segunda etapa de 1962 a 2012, aproximadamente. En la primera domina un lenguaje tradicional, ecléctico pero clasicista en líneas generales; en la segunda el lenguaje es más vanguardista y rompedor, más funcionalista y menos clásico.

3. Bentmann, Reinhard y Müller Michael: *La villa como arquitectura del poder*, Barral editores, Barcelona 1975.

Pasaremos a ver a continuación los principales ejemplos, ordenados según los segmentos de poder y con criterios cronológicos, en muchos casos con informaciones entresacadas de noticias de prensa, el conocido como cuarto poder[4].

La arquitectura del poder político en Extremadura

El poder ejecutivo es uno de los poderes estables durante todo el periodo, poder necesario en la gobernanza de los pueblos y ciudades y existente desde etapas anteriores; las únicas novedades que se implantaron en los siglos XIX y XX fueron las diputaciones provinciales, los gobiernos civiles y militares y los gobiernos autonómicos. Los edificios construidos por este poder fueron numerosos en este periodo que analizamos.

Sobresalen por su número y variedad los de la administración más cercana. Los ayuntamientos de las principales poblaciones erigen nuevos inmuebles en la segunda mitad del XIX, momento especialmente próspero y de cierta estabilidad. Destacamos los ejemplos de Badajoz (1856), Cáceres (1862), Mérida (1883) y Navalmoral de la Mata (1882).

Badajoz posee un edificio grandioso, de tres plantas, compuesto hábilmente y jugando con el característico ritmo ternario inspirado en modelos neoclásicos y renacentistas. Lo más significativo, aparte de la fortaleza de los simulados y leves torreones laterales, es la erección de una galería porticada abierta que recuerda modelos palatinos y religiosos y que permite utilizarse como balcón o púlpito, siguiendo el esquema de la tradicional tribuna de poder elevada y distinguida usada desde antaño. Cáceres tiene un edificio más rotundo, más cerrado en sí mismo, y algo más tradicional en su lenguaje, quizás por la influencia de la plaza donde se asienta; destaca su volumen compacto, símbolo de fuerza y secreto de gobierno, y su posición en la parte más alta del lugar, aspecto éste incrementado mediante el uso de escaleras de acceso.

Mérida y Navalmoral tienen edificios más pequeños, aunque los esquemas se repiten. Como suele ser habitual presentan la típica galería porticada inferior, que distingue muchas veces el edificio del resto y que entronca con la tradición, como elemento continuador o recuerdo de un pasado grandioso. También presentan un pequeño remate superior en el que

4. La mayoría de las noticias aquí vertidas están basadas en nuestra tesis doctoral publicada parcialmente y en investigaciones posteriores, cuyas referencias pueden consultarse en los siguientes libros: González González, José-Manuel: *Arquitectura contemporánea en Extremadura*, editora Regional de Extremadura, Mérida 2010. González González, José-Manuel: *Guía de arquitectura de Badajoz 1900-1975*, edita Junta de Extremadura y Feder, Badajoz 2011. González González, José-Manuel: *La arquitectura de los años cincuenta en la ciudad de Badajoz*, edita Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz 2003. También se han analizado otros libros, especialmente VV. AA.: *Guía de la Arquitectura de Extremadura 1975-2006*, edita Junta de Extremadura y Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, Badajoz 2007. Asimismo véase el amplio resumen especial publicado con motivo del 75 aniversario del Periódico *Extremadura*.

se suele colocar un símbolo de nobleza: un reloj[5], un escudo, una campana, una fecha... El remate es también el recuerdo a las antiguas torres de concejo, símbolos de poder por su altura y seguridad, torres que daban las horas de la localidad y marcaban los hechos principales, avisando de fiestas y alertando ante los peligros.

La mayoría como vemos recurren a un lenguaje clásico, con elementos comunes sobre todo en frontones. También se refuerzan algunas zonas con el empleo de sillares de piedra.

De esta misma época es la sede de la Diputación Provincial de Badajoz, que en 1868 rehabilita un antiguo convento desamortizado con proyecto de Francisco Morales Hernández. El amplio edificio crea una nueva fachada de tres plantas, con vanos rematados por frontones triangulares de influencia neoclásica. En 1892 una reforma remodeló sus patios interiores, donde se utilizó estructura metálica, y modificó su portada principal, enriqueciéndola con abundantes adornos de influencia ecléctica, aunque todavía clásicos, realizados por el arquitecto Ventura Vaca.

A finales del XIX algunos se renuevan con fórmulas herederas del Romanticismo, buscando los orígenes del poder en los estilos medievales, aunque son escasos los ejemplos, pues la mayoría quedaron sobre el papel. Quizás el ejemplo más evocador sea el de Torrejoncillo (1895), de Félix Navarro.

A mediados del XX se construirán algunos ejemplos más, sobre todo renovando algunos pueblos con edificios en mal estado o con necesidad de ampliación de sus sedes. Entre estos sobresale el ejemplo de Villanueva del Fresno (c. 1939), en un bien compuesto edificio que se organiza con una torre prexistente y que añade un inmueble adyacente renovando completamente el lenguaje de fachada, dentro de los cánones oficiales del primer franquismo, cuya inspiración es la arquitectura de Herrera o Villanueva.

Es ahora también cuando se implantan nuevas sedes para los Gobiernos Civiles provinciales. El más antiguo es el de Cáceres (1941-1944), pues se inicia antes de la Guerra Civil, hacia 1934, siendo el arquitecto director de las mismas Javier Fernández Golfín. El proyecto[6] incluye también el edificio destinado a Cuartel de las Fuerzas de la Policía Armada y de Tráfico, asociando de este modo poder militar y político en un mismo programa. El proyecto final es de Rafael Fernández-Huidobro y Pineda, arquitecto de la Dirección General de Arquitectura en Madrid.

El edificio se compone de tres cuerpos en su fachada principal, dos laterales de menor tamaño y uno central, en una equilibrada y simétrica composición de tres plantas. Este juego

5. Aranda Huete, Amelia: «El reloj, símbolo de poder social en la Europa humanista», Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte: *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, edita CSIC, Madrid 2008, pp. 153-167.
6. Archivo General de la Administración, sección obras públicas, legajos 26/15865-15866. El presupuesto fue de 2.258.630,54 pesetas, importando la ejecución material 2.230.281,99. El proyecto se aprobó por Orden del Ministerio de Gobernación el 15-09-1941. Se adjudicó al contratista cacereño Acha el 24-09-1941, comenzando las obras el 01-11-1941. En la segunda etapa fue director de las obras el arquitecto municipal Ángel Pérez. La recepción oficial se produjo el 22-02-1944. Entre octubre de 1934 y marzo de 1935 se invirtieron en la obra 100.000 pesetas, fundamentalmente en labores de cimentación.

ternario se aprecia también en la disposición de los huecos, con un juego de tres vanos en los cuerpos laterales y cinco vanos en el central, subdividiéndose éstos a su vez en un conjunto de uno-tres-uno. Hay tres puertas y tres balcones también, siendo los centrales de mayor ornamentación y desarrollo. La decoración se reduce a un juego de masas, con pequeños entrantes y salientes, algunos fajados, despieces de labra, recercos, y un pequeño frontón partido. En la puerta principal destacan unos sillares almohadillados con formas de punta de diamante, símbolo de la permanencia que alude al pasado.

El modelo es palaciego claramente y se inspira en el barroco hispano. Interiormente se organiza en base a dos crujías paralelas a fachada, divididas por un pasillo, si bien los cuerpos laterales se prolongan hacia el fondo dejando un amplio patio abierto. Hay tres cuerpos de escalera, el principal o noble, el destinado a viviendas y otro auxiliar. Las viviendas se localizan todas en la tercera planta. La distribución de todos los espacios interiores responde a los principios de máximo aprovechamiento y racionalidad.

El Gobierno Civil de Badajoz (1944-1952) es el prototipo de edificio oficial de los años cuarenta: serio, recio, varonil, académico e imperial. Situado en la arteria principal del ensanche, pretendía ser el símbolo de la concepción del Estado, una arquitectura del poder, un ejemplo de orden y claridad, de fortaleza y virtud. Obra de un Villanueva curiosamente, Luis de Villanueva y Echevarría, contó con los materiales más nobles y con decoradores especializados venidos de otras regiones[7].

El solar ocupado por el Gobierno Civil era de 35 metros de fachada por 48 de fondo. El edificio, exento, de tres plantas y con estructura de hormigón armado, responde claramente a la influencia de un modelo muy en boga en estos años: el Monasterio de El Escorial. Los ecos son evidentes tanto en su planta en forma de parrilla como en sus alzados.

En planta un gran patio central distribuye las distintas salas y dependencias en un programa complejo que dispone una comisaría en planta baja, las dependencias de gobierno en la principal y las viviendas del Gobernador, del Secretario y de dos subalternos en la planta superior. En fachada sobresale su cuerpo principal, adelantado y con un amplio balcón. Entre las dos plantas superiores, cuatro columnas dóricas de orden gigante sostienen un friso clásico que se remata en un frontón de carácter barroco en el que, a su vez, se inserta el escudo de la nación. En el resto de las fachadas una seriación de vanos con recercos de granito da rotundidad al edificio.

Este arquitecto, Villanueva y Echevarría, también trabajará en el Gobierno Civil de San Sebastián, en este caso junto a Pedro Bidagor; el modelo se repetiría con leves variaciones en otras capitales, siempre realizado por arquitectos ministeriales y con un estilo similar hasta

7. Archivo General de la Administración, sección Obras Públicas, legajos 26/15862-15864. Presupuesto: 2.756.925'09 pesetas. En la correspondencia, el Gobernador Civil de Badajoz ruega en 1943 al Ministro de la Gobernación «*que el edificio que representa a España tenga el decoro y presencia debida*». Colaboraron en la dirección de las obras Luis Morcillo, Enrique López Izquierdo y Ramón de Olano y López de Letona, estos dos últimos arquitectos de la Dirección General de Arquitectura y el primero arquitecto provincial.

finales de los cincuenta, cuando el modelo de Tarragona cambie los esquemas habituales y se convierta en un símbolo de aperturismo.

La influencia fascista y de la posguerra italiana también se deja ver en la provincia, aunque ya con un estilo más acorde con la modernidad. Dos ejemplos de ello son la Casa de la Falange de Badajoz (1951), de Jaime Ruiz Ruiz y el Edificio de los Sindicatos de Cáceres (1960), de Fernando Hurtado Collar. Obras recias, robustas, con sensación de permanencia y autoridad indiscutibles; en ellas predominan las líneas rectas, que sugieren seriedad y masculinidad, en un lenguaje geométrico severo.

La administración estatal promovió a mediados de siglo un intento de repoblación muy serio que dejó en Extremadura el mayor número de pueblos de colonización construidos en España. Los nuevos pueblos fueron fundados entre los años cuarenta y sesenta, dejando muestras arquitectónicas muy variadas, que van desde un tradicionalismo sencillo de carácter regional a una vanguardia que entronca con el organicismo y el brutalismo entonces en boga, y que renueva los modelos de ayuntamiento hasta entonces conocidos. En las imágenes de estas casas consistoriales se puede apreciar cómo permanece la idea del soportal ya sea adintelado o con arcos, la idea de balcón representativo, y la idea de la torre singular o remate superior con reloj; en los casos más modernos estos elementos comunes quedan más desdibujados.

En los años sesenta y setenta fue habitual la construcción de los denominados como edificios múltiples, centro administrativo estatal que reunía los diversos organismos ministeriales en un único edificio, evitando la habitual dispersión de los mismos en edificios de alquiler y los problemas operativos que esa situación generaba. Así, en toda España y también en nuestra región, se construyeron estos edificios con un carácter funcional tan acusado que en muchas ocasiones se han implantado con dificultad en algunos ensanches. En el caso extremeño, el primero fue el de Cáceres (1973) que, influido por lo estadounidense, propone un elevado paralelepípedo acristalado con detalles en aluminio, totalmente liso en fachada y con importantes problemas actualmente de aclimatación; en Badajoz (1978) se optó por un inmueble con menos vanos, con un aspecto más de fortaleza, aunque poco relevante estéticamente y discreto en su aspecto exterior.

En los últimos años, especialmente en la década de 1980 con la llegada de la democracia, se construyeron nuevas casas consistoriales, con lenguajes más avanzados en principio, aunque no han aguantado bien el paso del tiempo ni tampoco han alcanzado casi nunca un aspecto respetable o majestuoso.

Más protagonismo han cobrado los equipamientos culturales y deportivos, sobre todo los pabellones cubiertos y las casas de la cultura, que son un nuevo modo de demostrar el poder y la riqueza de las administraciones local y regional. Entre estos, conviene señalar por su importancia la Casa de la Cultura de Don Benito (1997) del arquitecto Rafael Moneo. De nuevo el edificio compacto, llamativo, sereno, con torre simulada. Tampoco se deben olvidar las inversiones en equipamientos educativos, muy importantes desde la década de 1980, y cuyas obras más avanzadas son los institutos de enseñanza secundaria.

En lo que se refiere al poder militar, varios cuarteles se construyeron en esta etapa, aunque generalmente su arquitectura fue poco relevante, pues dispuestos en pabellones se buscaba más la funcionalidad y su diseño correspondió muchas veces a los ingenieros; quizás lo que más denote el poder sea la extensión que ocupaban a las afueras de las ciudades. Por destacar algún ejemplo quizás habría que quedarse con el Palacio de Capitanía en Badajoz (1876) del ingeniero Carlos Vila.

El poder judicial obtuvo por parte del Estado inversiones para realizar nuevos palacios de justicia. Entre estos se conocen los ejemplos decimonónicos de Almendralejo (1886), Valencia de Alcántara (1909) y posteriormente los de Badajoz (1969), Cáceres (2002) y Mérida (2011), con estilos muy diversos pero todos llamativos por su volumen y símbolos.

La arquitectura del poder económico en Extremadura

El poder del dinero ha dejado también interesantes muestras en Extremadura, destacando los ejemplos que pertenecieron o pertenecen a la arquitectura bancaria. En ese sentido, a principios de siglo tanto en Badajoz como en Cáceres se construyeron nuevos inmuebles para el Banco de España, si bien el ejemplo cacereño no se conserva. El de Badajoz (1915), adaptado para conservatorio, es un ejemplo compacto, con planos en resalte que dotan de cierta modernidad y ritmo a la propuesta que se recubre de bloques de piedra caliza, y que apenas usa decoración. Exteriormente la sensación de fortaleza se acentuaba con dos torreones en la calle lateral y con el remate cúbico en forma de almenas. El de Cáceres era un edificio más palaciego, con el típico lenguaje clasicista y simétrico, y con los habituales frontones.

Ya en los años veinte y treinta comienzan a aparecer los inmuebles de las primeras firmas privadas. Es el caso de la Banca Sánchez de Cáceres (1944), con proyecto de Luis Gutiérrez Soto, en un edificio serio y sobrio entre medianeras con fachada a las dos calles más comerciales del momento. Similar, aunque con enfoscados, era la sede de la Caja de Ahorros de Plasencia (1951), de José María Pellón que compartía proyecto con el Hotel Alfonso VIII.

De un estilo oficial o nacional quizás convendría citar el del Banco de España de Don Benito (1948), ahora Ayuntamiento, en un edificio con los tradicionales soportales de granito, que incorpora la usual plaqueta de ladrillo hispana combinada con los chapados en piedra blanca de Colmenar, materiales autárquicos; la simetría, el aspecto palaciego, el recuerdo a construcciones madrileñas del XVIII, entre otros, son motivos característicos del nuevo poder. El nuevo Banco de España de Cáceres (1958), situado en el ensanche, fue realizado por José Yarnoz Larrosa, y el estilo empleado retrotrae el inmueble a épocas anteriores. Edificio de cuatro pisos y semisótano, con planta en forma de «U» recuerda modelos palladianos, con una columnata adosada a las plantas intermedias que ennoblece el edificio y lo dota de ese estilo recurrente, aunque algo desfasado en estos momentos. Para caracterizarlo aún más se emplean fajados despiezados a modo de pilastras y zócalo de granito.

Nada tiene que ver esta propuesta con la que edifica en Mérida también por esos años Banesto, una central contable (1956) en la línea de la arquitectura moderna y el estilo internacional, lo que denota el diferente camino escogido por el poder público y el poder privado. Edificio de líneas rectas, cúbico, de extensa planta, de geometría rigurosa, acristalado, a las afueras de la ciudad, y con un carácter más industrial, huyendo de entradas representativas. El empleo de materiales modernos en estructura nos habla de un evidente canto al progreso. Posterior es la sede que la misma entidad construye en Badajoz (1966), de Marcos Rico Santamaría, obra influida por el rascacielos americano y que incluye el símbolo de la torre, aquí utilizada para disponer el cartel anunciador, un reloj y un relieve decorativo.

Un poco después, se construyen las nuevas sedes de la Caja de Cáceres (1968) y la Caja de Badajoz (1977), la primera más conocida como Caja de Extremadura. Son dos edificios modernos, funcionales, con un estilo poco definido, y que apuestan por inmuebles altos y amplios, preocupándose por la iluminación pero queriendo dar en los dos un carácter de fortaleza; en el primero con paños prefabricados con formas puntiagudas y en el segundo mediante elementos salientes a modo de matacán.

El más nuevo y único Banco de España de Extremadura activo en estos momentos se sitúa en Badajoz (1982). Es obra de los arquitectos Corrales Gutiérrez y Vázquez Molezún. De nuevo un edificio compacto, alejado de las miradas por un cierre perimetral, y con una sensación clara de santuario tanto en la disposición de los vanos, que recuerda el templo griego, como en la pérgola de entrada, que semeja un palio vegetal. El volumen del inmueble impresiona, así como la rotundidad de sus formas. La influencia posmoderna es evidente, sin olvidar el ladrillo de nuestra tierra.

El último edificio construido por entidades bancarias extremeñas es la nueva sede de Caja de Badajoz (2011), que se ha convertido en el edificio más alto de la región, con unos ochenta metros de altura. Situado en el segundo ensanche, con vistas hacia Portugal, es un rascacielos que combina fórmulas heredadas del estilo internacional con una cierta preocupación por la sostenibilidad. Como suele ser habitual en este tipo de edificios se proyectó justo antes de una crisis, lo que sin embargo no ha impedido su finalización, aunque está dificultando la recuperación del capital invertido. Es obra del estudio Lamela.

En lo que se refiere al poder comercial, las tiendas y negocios más prósperos también buscaron ofrecer una imagen de poder asociada a la marca, aunque hay que reconocer que sólo en contados casos. Quizás el ejemplo más espectacular sea el de los Almacenes La Giralda de Badajoz (1931), que reproduce a una escala tres veces menor el motivo sevillano, siendo uno de los edificios más altos del momento y más llamativos.

La instalación de firmas pujantes a nivel nacional se inició en los setenta, cuando Galerías Preciados (1974) construyó un enorme inmueble en la Gran Vía de Badajoz, incluso sin respetar la concesión de la preceptiva licencia municipal, lo que nos da ya una idea del poder del dinero. El edificio, de Mariano Ruipérez Abizanda y Javier Feduchi, ocupaba las plantas bajas para el comercio y vendía el resto como viviendas para clases medias y altas. Lo mismo ocurrió más recientemente en la capital con El Corte Inglés (1999), al que se le cedieron gratuitamente los terrenos, aunque este mastodóntico edificio se destinara por completo en

sus siete plantas más sus tres sótanos a la firma comercial. En ninguno de estos casos destacó la estética, más bien la falta de ella.

Los palacios privados o particulares y su relación con la arquitectura del poder son un tema fascinante, y que demuestra la influencia de la antigua nobleza y sobre todo de la nueva burguesía[8]. En Extremadura son muy abundantes a finales del XIX y principios del XX, con un estilo palaciego y clasicista que a veces permite notas interiores románticas, aunque también la búsqueda de la originalidad y la diferencia se fomentaron con el modernismo y el regionalismo, antes de que se popularizaran otras soluciones menos públicas e influidas por modas consumistas que fomentaban la segunda vivienda. Citaremos como ejemplos destacados los siguientes: el Palacio de los Pacheco en Mérida, el Palacio del Conde de la Corte en Zafra, el Palacio en San Martín de Trevejo, la 'Casa Grande' en Cáceres, etc.

La arquitectura del poder religioso en Extremadura

La influencia de este estamento todavía es relevante en estos dos siglos. Las construcciones cristianas se diversifican en esta etapa, e incluso se puede hablar de una cierta modernidad en algunos momentos. En Extremadura los templos de nueva planta son fruto del aumento poblacional de ciertas zonas[9]. Así, dos de los mejores ejemplos decimonónicos los encontramos en Don Benito, en las iglesias de San Juan Bautista y Santa María (1881-1888), obras de Vicente Paredes Guillén, de estilo neogótico y neorrománico. Esta línea romántica, casi siempre ecléctica, permanece durante largo tiempo en la región, pues se asocia el estilo al destino del edificio; así lo vemos en el Colegio Jesuita de San José en Villafranca de los Barros (1895-1908) de Francisco Rabanal y Enrique Fort, y en el Convento de las Adoratrices de Badajoz (1917), obra del ingeniero y decorador Curro Franco que obtiene aquí uno de los mejores neogóticos de la región. Otro ejemplo similar, aunque algo retardatario, es la Ermita de la Soledad de Badajoz (1931-1959) de Martín Corral y Benito Watteler. Martín Corral también proyecta un proyecto no construido finalmente con el título de Monumento al Sagrado Corazón de Jesús (1954); se trata de una idea megalómana que alcanzaba los cuarenta metros de altura, que contenía una capilla con capacidad para doscientos fieles y que se remataba con una gran escultura de Jesús[10]. El poder aquí se manifiesta a través de ese entronque con la tradición, por el sentido ascensional y por la abundancia decorativa.

8. García Gutiérrez-Mosteiro, Javier: «Poder y arquitectura en el Madrid isabelino: Pascual y Colomer (1808-1870) y el origen de la ciudad de la burguesía», Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte: *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, edita CSIC, Madrid 2008, pp. 355-368.
9. González González, José-Manuel: «Arquitectura religiosa del siglo XX en Badajoz capital (Extremadura)» en *II Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, Orense 2009. En prensa, por ahora está disponible en internet www.arquitecturareligiosa.es.
10. Archivo Municipal de Badajoz, legajo 3111.

En los pueblos de colonización también se construyeron nuevos templos con ejemplos muy imaginativos y novedosos en aquéllos construidos desde los años cincuenta. Rompen por el aspecto formal, muchas veces alejado del modelo basilical, pero también por los materiales empleados o la distribución. Es el caso de Villafranco (1955) o Entrerríos (1961), el primero de José Antonio Corrales Gutiérrez y el segundo de Alejandro de la Sota, por poner dos ejemplos[11]. De todos modos, la torre se va a convertir en el hito más alto y más sobresaliente de cualquier pueblo de colonización, lo que permite muchas veces variadas y complejas soluciones. Generalmente estos edificios son los que reciben unas partidas más elevadas.

El siglo XX dejará numerosos colegios religiosos en la región, la mayoría con grandes y completos programas, algunos con una estética más conseguida que otros. Así, en Badajoz se construye el Seminario (1929) de Francisco Vaca en estilo regionalista, el colegio masculino de los Maristas (1958), de Pedro Benito Watteler en estilo nacional, y de los Salesianos (1968) de Alfonso Gómez de la Lastra con una cierta basculación hacia el funcionalismo; los femeninos de las Josefinas (1948) y de la Compañía de María (1956), ambos de Martín Corral Aguirre se orientan hacia el neogótico y la monumentalidad heredada de un Antonio Palacios. En Cáceres el gigantesco Seminario (1954) de los arquitectos Luis García de la Rasilla y Vicente Benlloch tiene un estilo nacional de influencia barroca, y los colegios femeninos de las Carmelitas (1965) de José Casas Hernández, y del Sagrado Corazón de Jesús (1967) practican el funcionalismo. Éste último posee una capilla novedosa, con un gran atractivo visual exterior, que participa del organicismo tan en boga entonces.

Posteriormente, los ejemplos más avanzados los encontramos en la capital de la Baja Extremadura. En este sentido, el Colegio OSCUS y el Colegio de Santa Teresa de Jesús (ambos de 1968) son dos muestras de la modernidad que presidirá durante unos años este tipo de edificios educativos financiados por comunidades religiosas. Organicismo, constructivismo y brutalismo, en composiciones originales y fachadas que huyen en cierto sentido de las imágenes acostumbradas, y donde destacan las capillas; obras erigidas por los arquitectos Eduardo Morcillo y José Mancera en el primer caso y por Rafael Andreo en el segundo, la prensa de la época afirmó que tenían aires de fortaleza.

De similar estética es la Iglesia de San Fernando y Santa Isabel en Badajoz (1972) de los arquitectos Daniel Calero y Manuel Briñas, ejemplo renovador influido por la corriente del Concilio Vaticano II y lleno de influencias de Le Corbusier o Wright, aunque en este caso la propuesta es más intimista, más humana y no tanto una exaltación de poder.

En los últimos años también se han erigido nuevas parroquias como las de José Obrero en el barrio del Cerro de Reyes (2002) en Badajoz, obra de Enrique Salazar, o la Sagrada

11. González González, José-Manuel: «Los pueblos de colonización en Extremadura. Una realización del siglo XX con el agua como protagonista», Actas del V CIOT (Congreso Internacional de Ordenación del Territorio), Málaga 2007. Edita FUNDICOT (Asociación Interprofesional de Ordenación del Territorio). Madrid 2011, pp. 1387-1397.

Familia en el barrio de Nuevo Cáceres de Cáceres (2003) de Ignacio Dols Yuste. Son iglesias poco arriesgadas en lo estético, y no completamente novedosas, pues utilizan recursos de composición y distribución ya ensayados entre 1965 y 1975, haciendo notar una cierta crisis de creatividad artística. En el primer caso, financiada por un particular, el deseo de poder es evidente, por su emplazamiento en la parte más alta del barrio, por sus numerosas cúpulas, por sus torreones en las esquinas y por la impactante disposición de la luz cenital.

Para cerrar este apartado, vamos a analizar uno de los ejemplos de arquitectura funeraria más impactantes de este periodo en Extremadura, y que es un verdadero símbolo de poder. El deseo de perdurar se observa muy evidentemente en este panteón familiar de finales del siglo XIX, situado en la localidad de Villasbuenas de Gata (Cáceres), cuyos planos están trazados por el destacado político Carlos Godínez de Paz, según consta en una lápida conmemorativa. En una planta centralizada, el panteón (1886) se alza sobre un enorme pódium de doce escalones, número simbólico para el cristianismo; se trata de un edificio porticado con elegantes columnas toscanas y que se sitúa en lo alto, bien visible, con una cubierta piramidal rematada con una elegante cruz. Bajo éste, y con entrada descendente una cripta con bóvedas de arista acoge a otros miembros de la familia, en una bien compuesta planta centralizada. El recuerdo a los enterramientos de la antigüedad es muy fuerte, en esta composición de perfección geométrica. El conjunto ocupa un enorme espacio en el cementerio, especialmente llamativo si se compara con el resto de sepulturas.

Fig. 1. Ayuntamientos de Badajoz y Cáceres.

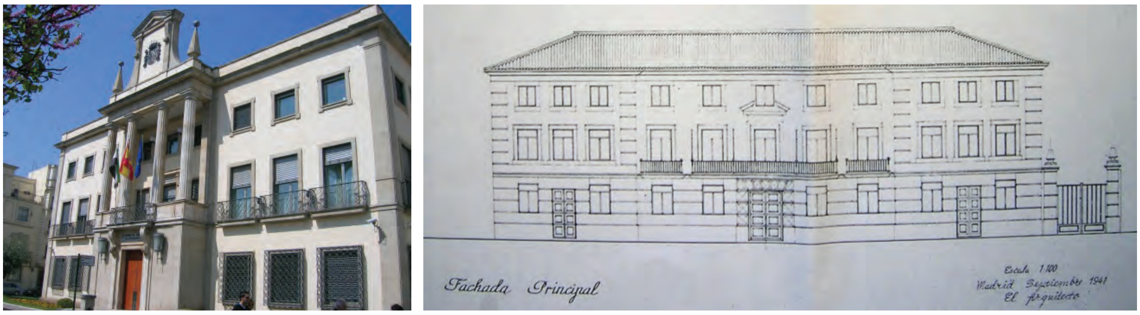


Fig. 2. Gobiernos Civiles de Badajoz y Cáceres.

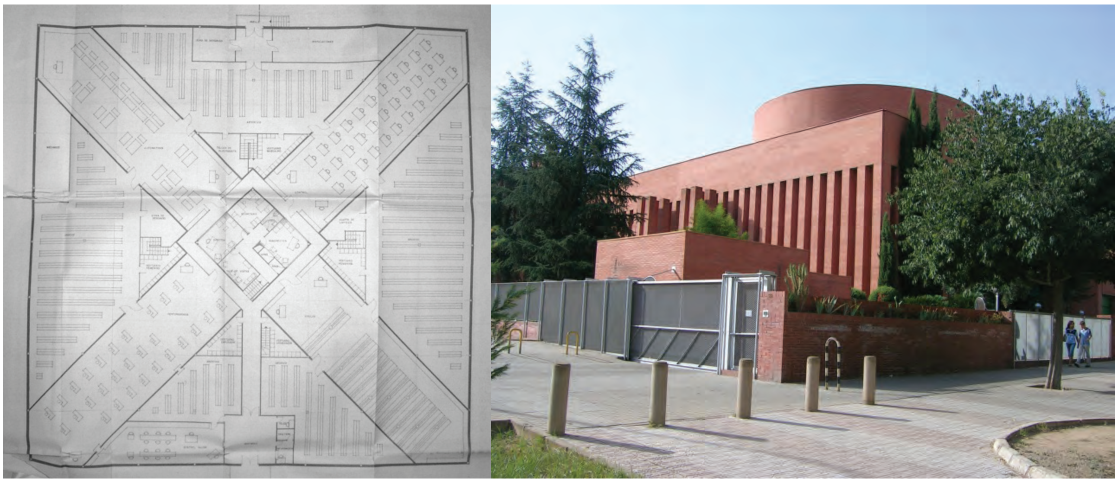


Fig. 3. Central Contable de Banesto en Mérida y Banco de España en Badajoz.

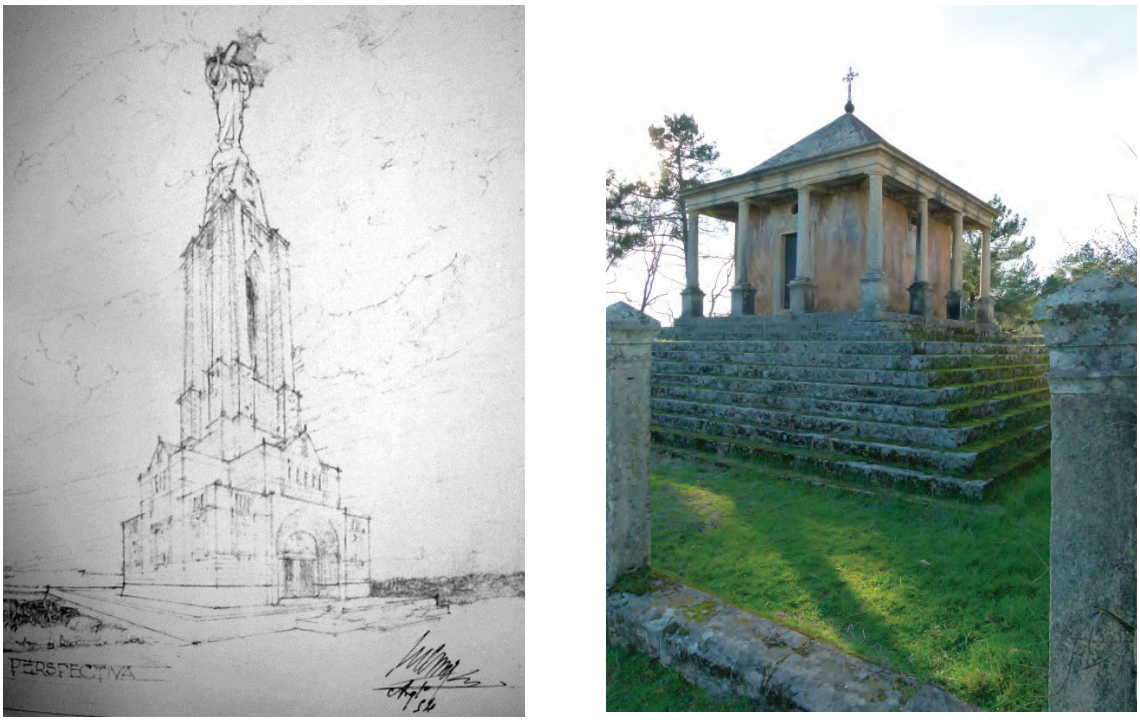


Fig. 4. Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Badajoz y Panteón Godínez de Paz en Villasbuenas de Gata.

Claves pétreas del poder. La catedral de Orihuela (Alicante)[1]

Juan Carlos Navarro Fajardo
Universidad Politécnica de Valencia

Resumen: Existe un reducido número de bóvedas de crucería en el área valenciana que cierran sus arcos con claves que contienen imágenes de escudos del Reino o de la ciudad. El predominio absoluto de símbolos del reino de Valencia en las claves se muestra en la catedral de Orihuela (Alicante). Las bóvedas de sus naves, elevadas desde la segunda mitad del siglo xiv hasta principios del xvi, suspenden tipos diferentes de tallas con escudos barrados. Curiosamente, ninguna de las claves de las bóvedas de esta catedral recoge escenas de iconografía religiosa. Un caso de clara manifestación de poder expresado en el cenit del espacio arquitectónico, que será estudiado y puesto de relieve en esta comunicación. El peso del poder de la Corona prevalece sobre los cánones iconográficos de tradición religiosa, dejando patente su huella en la propia arquitectura.
Palabras clave: bóvedas valencianas, claves de bóveda, iconografía.

Abstract: A small number of vaults in the area of Valencia who close their arcs with keys that contain images of coats of arms of the Kingdom or of the city. The absolute predominance of symbols of the Kingdom of Valencia in the keys shown in the cathedral of Orihuela (Alicante). The vaults of their ships, high in the second half of the four-

1. El presente trabajo se enmarca dentro del contexto del proyecto de investigación que lleva por título «Trazas y monteas de la arquitectura. Bóvedas del renacimiento valenciano» (HAR2009-13684), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

teenth century to the early sixteenth suspended sizes with different types of shields barred. Interestingly, none of the keys to the vaults of this cathedral contains scenes of religious iconography. A case of clear manifestation of power expressed in the zenith of architectural space, which will be studied and highlighted in this communication. The weight of royal power prevails over religious tradition iconographic canons, clearly showing their mark on the architecture.
Keywords: vaults Valencia, keystones, iconography.

La intersección de dos o más nervaduras de cualquier bóveda de crucería se soluciona mediante una pieza especial denominada clave. Tanto las claves como los enjarjes están considerados los elementos más complejos a la hora de proceder a su corte. Las formas más comunes de las claves son las generadas por envolventes de cilindros o de troncos de cono, de las que nacen varios brazos, en número igual al de nervaduras que a ella concurren y que serán, necesariamente, coincidentes con las nervaduras de los arcos. El diseño se realiza directamente sobre le bloque de piedra desbastado, sobre el sólido común, y su labra se realiza por el maestro siguiendo un sencillo procedimiento que fue explicado por Robert Willis en 1842. El corte de claves precisa tan sólo el trazado de la planta en esquema y la definición de los ángulos de los lechos donde atestaran las últimas dovelas. Con estos datos, más la perfecta definición de las plantillas de los nervios, se está en disposición de proceder a tallar el bloque de piedra. Su traza, volumen, descuelgue, longitud de brazos, programa iconográfico y otras características formales y funcionales definirán los tipos más usuales de estas piezas que, como ya hemos indicado, por su dificultad de traza y singularidad de labra, serán de corte exclusivo del maestro[2].

Se ha dicho muchas veces que la arquitectura gótica se rige por una aplastante lógica constructiva, derivada de la aplicación de unas pautas geométricas relativamente sencillas. Pero en la arquitectura gótica existen elementos que, además de desempeñar un papel estructural, responden a intenciones de carácter simbólico. Este es el caso de las claves de bóveda, que convierten sus torteras en espacios para la representación en relieve tallado. La iconografía contenida en las claves, aspecto pocas veces estudiado, ha seguido todo un proceso evolutivo a lo largo de los siglos, como podremos ver a continuación.

La iconografía de las claves y su evolución

En principio la decoración de claves mediante motivos geométricos o vegetales fue una práctica generalizada durante la segunda mitad del siglo XIII en tierras valencianas, continuando su aplicación durante el XIV, y perdiéndose progresivamente en el XV, para reapare-

2. Sobre las «claves sin dibujo» y el método de R. Willis véase Rabasa, E., *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo* XX, Akal, Madrid, 2000, pp. 105-119.

cer con más protagonismo y con un léxico propio del momento en las bóvedas del XVI, de marcado carácter renacentista. El ejemplo más completo de este modo de decoración quizá lo encontremos en la metropolitana de Valencia. No obstante, existen algunas otras claves de las primeras crucerías que se ornamentan de este modo. Este es el caso de las claves polares de las capillas de la cabecera, del lado de la Epístola de la iglesia del monasterio de Santa María de Benifassà, que labran motivos vegetales en disposición radial que se consiguen más orgánicos, o lo que es lo mismo, menos geometrizados que los diseños de la catedral de Valencia. La sala capitular de este monasterio, del siglo XIV, cubierta por dos tramos de crucería, uno perlongado y otro ochavado a modo de cabecera, resuelve en este último la transición del cuadrado al ochavo en altura mediante trompas nervadas (terceroles), que disponen de claves decoradas con una roseta y con una palma abierta.

Por otra parte, el fervor religioso de los primeros años de conquista cristiana en territorio valenciano se pone de relieve, al margen de otras muchas y consabidas manifestaciones, en el cuerpo inferior y por consiguiente visto de las claves de los arcos de las construcciones. Por ello la iconografía preferentemente religiosa predominará, compaginándose con decoraciones geométricas o vegetales, sobre cualquier otra, desde la segunda mitad del siglo XIII hasta todo el siglo XIV. A partir de este último, durante el siglo XV y hasta el XVI se impondrá la combinación de imágenes de tipo religioso con la iconografía civil.

Existe un reducido número de bóvedas de crucería en el área valenciana que cierran sus arcos con claves que contienen únicamente imágenes relacionadas con los escudos del Reino, de la ciudad, o bien con las armas de alguna familia de abolengo. En esta ocasión destacaremos las más relevantes por su relación con el poder civil. En tierras castellonenses se construye en el siglo XIV la sala capitular del citado monasterio de Santa María de Benifassà, cerrándose con dos tramos de crucería. El primero de ellos, el de cabecera, eleva una crucería sobre planta ochava en altura y en la clave polar, de seis brazos, traza cilíndrica y sin descuelgue, sitúa el escudo labrado del abad Pons de Copons. En el otro tramo, en el perlongado, se dispone clave, de las mismas características formales, con el escudo de armas de los Cervera. Las desaparecidas claves de los tramos de la nave de la iglesia del referido monasterio también recogían motivos de orden civil, según Francisco Ubach se representaban en ellas las armas reales de Aragón y la «parrilla y ramos de laurel», en alusión al Abad.

También del siglo XIV, en este caso de finales, data la construcción del Portal de Serranos de Valencia. Estas monumentales torres, que cubren todas sus estancias mediante sistemas de crucería simple, sitúan en ellas claves polares que aún mantienen en su entorno algo de policromía, del tipo cilíndrico y sin descuelgue, con la representación del Reino mediante escudos coronados, con las barras verticales ondulándose al viento, similares en cuanto al efecto de movimiento al escudo de la clave de terceletes de la capitular del monasterio de Simat de la Valldigna, y cerrados con círculo vegetal. Estos escudos tienen la peculiaridad de presentar en su borde la deliberada falta o mordida, que un siglo más tarde será aplicada sistemáticamente por Pere Compte en todos los escudos de las claves del salón columnario de la Lonja valenciana.

En el primer tramo del siglo XIV de la iglesia de Santa María de Ontinyent las claves de terceletes recogen símbolos de orden exclusivamente civil, dos de ellas son escudos de la corona de Aragón, uno con las barras en vertical y en interior de un rombo, y el otro con las barras en horizontal enmarcadas por un hexágono curvilíneo. Y las otras dos son torres almenadas, una única y la otra tríada, en alusión a la Ciudad.

A principio del siglo XV se culminó la cubrición de las últimas pandas del claustro de la catedral de Segorbe. Sus crucerías se cierran con claves de sección troncocónica y con descuelgue. En algunas quedan restos de su intradós en el que se labran escudos del reino de Aragón con las barras verticales enmarcadas en un rombo. En la sala capitular de esta misma catedral, elevada en el siglo XV, de planta ochavada en altura y con trompas, se cierran sus ojivas con clave polar ornada con el escudo de la Ciudad.

A partir del siglo XIV, durante todo el siglo XV y hasta las primeras décadas del siglo XVI, en tierras valencianas se elevan un gran número de bóvedas, tanto de crucería simple como en disposiciones estrelladas. El denominador común de las claves que cierran estas estructuras de piedra es la iconografía del intradós de las mismas. El programa consiste básicamente en alternar, de un modo u otro, imágenes religiosas (Jesucristo, la Virgen, los Santos, o sus símbolos) con escudos del Reino en algunas ocasiones, o con los de armas familiares en otras. Da la sensación de que la sociedad civil, con cierto afán de protagonismo, buscase un lugar en el Firmamento de las crucerías, ocupando espacios hasta entonces restringidos a los mortales. Comenzaremos nuestro recorrido por los monasterios góticos valencianos.

El monasterio de San Jerónimo de Cotalba, en Alfahuir (Valencia), dispone en el claustro bajo, del siglo XIV, de claves polares de cantería, que cierran las nervaduras de ladrillo aplantillado, con relieves de bustos de personajes del clero que se alternan con escudos de armas. El aula capitular se cierra con clave labrada con otro escudo. Y el claustro alto, en sus pandas del siglo XVI, continúa con la iconografía del inferior, imágenes del clero y escudos de armas, pero en este caso se labran en alto relieve, se orlan con ramajes y se pintan con vivos colores, que aún se conservan en parte. Las pandas del piso superior, del siglo XVII, cierran los nervios de sus crucerías con claves con motivos geométricos y vegetales, más propios del momento.

Continuando con los programas de contenido figurativo-religioso mezclado con escudos de armas nos encontramos con los restos de otro cenobio, el convento de Santo Domingo de Xàtiva (Valencia), cuyo claustro, de crucería simple, fue construido en el siglo XIV, del que se conservan algunas de sus claves en el suelo. Son de tipo troncocónico y con descuelgue, y en su trasdós muestran escudos de armas y figuras de santos con contorno circular vegetalizado.

El coro del monasterio de la Trinidad de Valencia, cerrado con tres tramos de crucería de perfil esquifado en el siglo XV, sitúa en la polar del tramo central una sotaclave de madera policromada del siglo XVII, con orla de corte clasicista formada por ovas y dardos, rodeada de volutas y florones, que recogen en su interior el escudo de sor Isabel de Villena.

La cabecera de la iglesia del monasterio de Corpus Christi de Lluxent, del siglo XV, cerrada con bóveda estrellada, sitúa la polar y las claves de terceletes con un perfil acampanado,

con bastante descuelgue, y contienen imágenes de ángeles y escudos de armas labrados; restauradas en fechas recientes se pueden apreciar con absoluta perfección. Los motivos heráldicos con orlas vegetalizadas se reproducen igualmente en las claves polares de las crucerías de la nave.

Dignas de especial mención son las claves de las bóvedas del monasterio de Simat de la Valldigna (siglo XV). El variado programa iconográfico se nos muestra en las 9 claves de la bóveda estrellada de la sala capitular del monasterio, recientemente recontruida. En primer lugar la clave polar contiene una escena de la Virgen de la leche con San Bernardo arrodillado que recibe el sagrado líquido Mariano. A continuación las de terceletes, en número de ocho, cuyo variado programa iconográfico se centra fundamentalmente en la exaltación de la familia Borja, compartiendo espacio con escenas de santos de la Orden y otros escudos. La primera y segunda de ellas muestran un escudo de armas con castillo y dos báculos. La tercera es la imagen de San Bernardo de Claraval, impulsor del Cister. La cuarta y quinta son escudos de la Corona de Aragón de barras enmarcadas en un rombo y a su vez coronado, con el intradós formando ondulaciones emulando el movimiento de la bandera al aire. La sexta clave contiene una imagen de San Benito. Y por último la clave séptima y octava están dedicadas a la familia Borja. Una de ellas en honor a Rodrigo de Borja, el denominado Papa Alejandro VI, con su escudo cuadrangular formado esencialmente por el tradicional toro, las fajas horizontales y las borlas cardenalicias. Y la otra, dedicada a su hijo César Borja, con el escudo de forma triangular con el toro, las fajas y las borlas.

Otro programa iconográfico con absoluto protagonismo de representaciones, de los más variados diseños, de escudos de la Corona lo tenemos en la Sala de Contratación, o salón columnario, de la Lonja de Mercaderes de Valencia. Las hoy conocidísimas bóvedas (no en vano La Lonja está declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO) de este espacio, monteadas todas a la misma altura y desdoblándose cada una de ellas en cuatro crucerías, en una original solución que pronto se extendería a otros lugares, sitúan en las intersecciones de los nervios cruceros y en otros puntos menos comunes una serie de claves que responden a un orden premeditado en cuanto a su contenido iconográfico. Las claves polares de cada tramo cuadrado son representaciones del Reino mediante escudos, todos ellos distintos, que están labrados en un alto relieve de extraordinaria finura que se exagera todavía más al desbordarse del circulo exterior que los trata de contener. Aparece el yelmo con el dragón frontal sobre las barras, el conocido escudo romboidal coronado con las barras, y el más conocido de la Generalitat del Reino con el escudo barrado montado, en este caso de perfil, por el yelmo con dragón alado, de gran similitud con el de la claraboya del claustro del convento de Santo Domingo de Valencia. Estos escudos que contienen en su interior las barras de la Corona presentan una curiosa peculiaridad, todos ellos tienen una mordida deliberada en su contorno. Este bocado característico de los escudos barrados también se encuentra en las claves de las crucerías simples de las Torres de Serrano en la misma ciudad, construidas un siglo antes. Los arcos perpiaños, al recoger ligaduras, también disponen de claves que en este caso todas ellas presentan un tema único: cestas de panes, quizá en relación con el carácter mercantilista del edificio. Otro grupo claramente diferenciado de imágenes

en las claves lo tenemos en el intradós de las claves secundarias de los cruceros, las que cierran las aparentes cuatro crucerías de cada tramo, que al estar a mitad de las ojivas se trata de claves sustentadas. En ellas se contienen imágenes de un variado repertorio de ángeles músicos en su mayor parte, que se alternan con la aparición de algún santo. Aún nos quedan las semiclaves del perímetro, que lo mismo que las de los otros perpiaños contienen cestillas de panes[3].

Y por último, en este salón sobresale una sotaclave de madera policromada superpuesta, formada por cuatro escudos del Reino coronados y unidos entre sí, que por su factura no estaría incluida entre las de origen. Continuando con la misma línea iconográfica, la capilla de la Lonja coetánea del anterior salón columnario, cerrada con una bóveda estrellada de terceletes y nueve claves del tipo troncocónico y con descuelgue, contiene en la polar la imagen de la Virgen de la Misericordia con su manto acogiendo a los fieles, y en las claves de terceletes sitúan, formando parejas, escudos romboidales coronados del Reino y ángeles músicos (dos tocando instrumentos de viento y dos tañendo de cuerda)[4].

En la misma ciudad de Valencia, la cabecera de la iglesia del convento del Carmen, compuesta por un ábside poligonal ochavado y un tramo perlongado, cerrada en el siglo XVI mediante bóveda estrellada con terceletes, de clara inspiración francesa, dispone de una primera clave polar de 14 brazos en el ábside, portando la imagen de Cristo mayestático. La clave polar del tramo perlongado, de 12 brazos, de las mismas características formales que la anterior, recoge una escena de la Virgen María entronizada con el Niño. El resto de las claves, las de terceletes y las semiclaves decorativas del arco toral, contienen escudos de la Corona, en las primeras las barras verticales están enmarcadas en un octógono curvilíneo y en las segundas las barras horizontales se cierran con un hexágono curvilíneo.

Por otra parte de la geografía valenciana, dos aisladas y casi desconocidas ermitas, de reducidas dimensiones y de un peculiar encanto, se encuentran en privilegiados montículos de las inmediaciones de la ciudad de Xàtiva. Son las ermitas de Santa Ana y de la Virgen del Puig. Las bóvedas de la ermita de Santa Ana, datadas en el siglo XVI, se cierran con 4 claves con el intradós labrado que portan las siguientes escenas. La primera de ellas, algo deteriorada, es Santa Ana. La segunda, que se reconoce perfectamente, es la Virgen María y el Niño. En el tercer tramo la imagen de San Miguel, una de las devociones borjianas. Y en el cuarto y último las armas de la familia Borja, que incluye el toro, las barras horizontales y el capelo cardenalicio sin borlas.

Las crucerías de la ermita de la Virgen del Puig, tal vez monteadas por las mismas fechas que la anterior, también se reparten en cuatro tramos que se cierran con sendas claves, representando las siguientes escenas en su intradós. La primera, de confusa imagen, tal vez sea la

3. Otras imágenes de las claves en la Sala de Contratación de la Lonja son representaciones de San Cristóbal, San Andrés y San Onofre. Salvador Aldana observa en el programa de esta bóveda una «clara iconografía gremial» (Aldana, S., *La Llotja de Valencia*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 1988, pp. 148-149).
4. Sobre los tipos de instrumentos musicales y la interpretación iconográfica detallada de las 9 claves de esta bóveda véase Aldana, S., op. cit., pp. 194-200.

Anunciación de la Virgen. La segunda es el escudo romboidal de la Corona con barras verticales, cerrado con rosetas en círculo. La tercera es el escudo de la Ciudad con orla de rosetas en círculo como la anterior. Y en la del cuarto tramo, por su estado de deterioro, apenas se atisba una escena que parece ser la Virgen y el Niño. El ingreso de la ermita se cierra con un atrio cubierto con crucería que dispone de clave polar que recoge otro escudo de Aragón romboidal y con barras en sentido vertical, similar al de la clave de la nave, pero en esta ocasión se circunda con ramaje labrado.

Este recorrido por el cenit de las construcciones góticas y tardogóticas valencianas nos ha servido para poder observar la lenta progresión que ha llevado el poder real para imponer su presencia y, por consiguiente, su fuerza y predominio en la imagen final de la arquitectura. Esta presencia, que poco a poco ha ido eclipsando la iconografía de carácter religioso, se pone plenamente de manifiesto en las claves de bóveda de la catedral de Orihuela.

Claves pétreas del poder

La catedral de Orihuela es junto con la de Valencia uno de los edificios góticos más importantes del antiguo reino de Valencia. En su interior guarda un rico y original repertorio de sistemas de construcción abovedados. Las peculiaridades formales y las trazas de sus crucerías, algunas de ellas de indiscutible complejidad técnica, son un referente básico en el diseño de las bóvedas de crucería[5]. Casi siempre se han puesto de relevancia las pautas geométricas seguidas para su construcción y las correspondientes trazas de montea, pero se suele dejar en el olvido el programa iconográfico contenido en las torteras de las claves.

La catedral del Salvador y Santa María de Orihuela, en su fisonomía gótica, fue construida en el primer tercio del siglo XIV. Por sus características formales, y sobre todo por sus proporciones, la historiografía la ha enmarcado dentro del denominado *gótico mediterráneo*. Su composición planimétrica responde al tradicional esquema de nave mayor, colaterales y capillas entre contrafuertes, con cabecera poligonal y girola. A principios del siglo XVI se realiza una importante remodelación del espacio crucero a la que posteriormente se le anexiona el cerramiento abovedado del presbiterio (Fig. 1).

Bajo los principios de la bóveda de crucería simple, con rampantes llanos, se diseñan y construyen en el siglo XIV los cerramientos de los primeros tramos de la catedral de Orihuela. Su traza guarda gran similitud con la nave mayor y las colaterales de la metropolitana de Valencia, con la excepción del material empleado en la formación de los plementos. En Orihuela, en vez del empleo del ladrillo dispuesto a rosca, el aparejo de los cuatro paños de las bóvedas es de cantería. Esta tradicional y serena forma de construcción del gótico clásico

5. Para mayor abundamiento en el estudio de las bóvedas de la catedral de Orihuela, y su relación con el resto de bóvedas del gótico valenciano, véase Navarro Fajardo, J. C., *Bóvedas valencianas de crucería de los siglos XIV al XVI. Traza y montea,* Publicacions Universitat de València, València, 2006.

queda sorprendentemente alterada nada más superar las dos primeras crujías. A partir de aquí, el espacio destinado a la tercera y cuarta crujía se cierra mediante una estructura abovedada que pierde los dos pilares centrales del pórtico intermedio, configurando una especie de crucero atrofiado. La imagen final de este espacio nos recuerda, salvando las lógicas diferencias de forma y escala, la unión de la girola, preparada para tres naves, de la catedral de Girona, con la nave única que al fin se construyó.

En el siglo XVI los abovedamientos que se construyen casi de forma generalizada adoptaran formas próximas a la cúpula esférica. Las controversias por la aplicación del rampante llano o por el redondo han acabado, ya no tiene sentido hablar de rampante, el casco de la bóveda es una superficie continua, sin plegamiento alguno, y por consiguiente las nervaduras de sus arcos se montean exclusivamente con el medio punto.

El predominio absoluto de símbolos del reino de Valencia en las claves de bóveda se muestra, con una nutrida representación, en la catedral de Orihuela (Fig. 2). Ya al principio de su construcción se emplea la iconografía heráldica. Las crucerías de la nave mayor y de las colaterales, de la segunda mitad del XIV, suspenden tres tipos diferentes de tallas con el escudo del Reino. El primero de ellos es simplemente el escudo barrado con borde vegetal, le sigue otro más ornamentado, que contiene el mismo escudo con ángeles tenantes y corona. Y un tercer tipo es el escudo inclinado hacia la derecha, de oro con cuatro palos de gules, heredado de Pedro el Ceremonioso de la Generalitat del Reino, con el yelmo de plata coronado, mantelete que cuelga, y por cimera un dragón naciente alado, en este caso con abundante decoración vegetal en su interior y en el borde. Los últimos levantamientos fotogramétricos[6] realizados para concretar los modelos 3D de las claves de la catedral han puesto de manifiesto curiosos detalles, hasta ahora inéditos y en cierto modo originales. Se trata de los cuatro bustos en relieve que se sitúan en las cuatro superficies cilíndricas del cuerpo de la clave de este escudo de la Generalitat. Representan a dos mujeres y a dos hombres con aspecto naturalista, sin atributos ni signos de ostentación alguna, con un significado de difícil determinación que quizá guarde relación con algunos personajes anónimos (Fig. 3). Es un caso único de decoración del espacio de revolución de la clave mediante bustos en relieve.

La bóveda de dos terceletes de la capilla del lado de la Epístola, a los pies templo, dispone en sus claves escudos barrados sobre marco cuadrado y con perímetro de ornamentación vegetal. La única bóveda que rompe con esta tónica es la del crucero, del siglo XVI, con

6. Para la realización de los modelos 3D de las claves se parte de la determinación de las coordenadas de cualquier punto situado en la superficie objeto de estudio. Para ello hemos utilizado lo que se ha dado en llamar fotogrametría *convergente,* de fotos cruzadas o fotogrametría *multiimagen.* Estas acepciones identifican un sistema de fotogrametría gráfica con medios informáticos, que presenta grandes ventajas y pocos inconvenientes para la obtención de resultados satisfactorios en el levantamiento arquitectónico, y que se basa en el conocido principio de que *todo lo que podemos fotografiar lo podremos medir y dibujar.* El objetivo último de nuestro levantamiento gráfico será definir, con la mayor precisión posible, la forma de las claves para posteriormente llegar a vislumbrar su proceso de diseño y su construcción, hasta llegar a apreciar sus más mínimos detalles.

sotaclaves de chapa decorada con motivos vegetales, quizá de época posterior a la construcción de la bóveda. El resto de capillas del templo descuelga claves polares con los mismos motivos heráldicos. De entre todas ellas destaca una en especial (capilla 5) con el escudo barrado sustentado por calada tracería gótica, que ha sido compuesta mediante el giro del cuadrado (Fig. 4).

Y, por último, la completa exaltación del Reino se manifiesta con toda su plenitud en las 25 claves de la capilla mayor de la catedral. Las mismas se distribuyen del siguiente modo: clave polar con el escudo barrado, 6 claves de terceletes con el escudo en marco cuadrado, 3 claves de contraterceletes iguales que las anteriores pero de menor tamaño, 4 claves de contraterceletes repletas de macolla y 12 claves sustentadas[7] en nervaduras, con escudos barrados y aislados, mera prolongación de las dovelas. Durante la monarquía hispánica de los Reyes Católicos, se sigue con la tradición secular que se impuso desde su fundación en el siglo XIV, manteniendo la imagen de la corona, y por ende la manifestación de su poder, en el firmamento de la catedral de Orihuela.

Curiosamente ninguna de las claves de las bóvedas de la catedral recoge escenas de iconografía religiosa. El peso del poder civil, en este caso de la Corona, prevalece sobre los cánones iconográficos de la tradición religiosa, dejando patente su huella en la propia arquitectura, convirtiéndose en autentico promotor de esta iglesia catedralicia.

Por otra parte, en un recóndito lugar de la catedral, la torre campanario, aparecen dos claves de bóveda representando un gorro frigio con flores de lis estampadas y final con el mismo motivo. El gorro frigio desde sus orígenes ha sido símbolo de libertad, no obstante en este caso no sabemos si las intenciones del cantero se quedaron en un mero sello personal o, por el contrario, se buscaba una mayor trascendencia en su obra tratando de conseguir algún reconocimiento. Sea como fuere, en este extremo del templo se abandona la representación de imágenes religiosas y también heráldicas, encontrándose un lugar para la representación de carácter profano que podría estar relacionada con el universo simbólico del propio oficio de la cantería.

También en la ciudad de Orihuela, la iglesia de las Santas Justa y Rufina despliega, aunque no con tanta abundancia como en la catedral, una serie de claves con escudos barrados que se alternan con otras de motivos varios. Su nave única contiene una clave polar con el escudo real sobre águila bicéfala. Otra clave polar recoge la imagen esculpida de las Santas Justa y Rufina con las palmas del martirio. Y el resto de las claves se decoran con cartelas,

7. No todas las claves tienen la misma misión constructiva dentro de la línea estructural del arco. Cuestión que se resume perfectamente por parte de Rodrigo Gil de Hontañón (Simón García, op. cit., f. 24): «... también ay claues que sustentan y otras que son sustentadas: las que están en el arco del cruzero o terçelete son sustentadas, y las que están en los vltimos fines de los arcos de los terçeletes sustentan todas...» Por lo tanto existen dos tipos diferenciados de claves, las sustentantes que son la polar o principal y las de terceletes, y por otra parte están aquellas que son sustentadas como las de ligaduras y combados o, como dice Gil de Hontañón, las que están en mitad de los propios nervios, con una función más decorativa que constructiva, y que no son imprescindibles. Gil de Hontañón también llega a facilitar una formula que sirve para calcular el peso necesario que debe tener la clave polar para su correcto funcionamiento estático.

ollas coronadas, vegetales y águilas, motivos propios del siglo XVI. Las capillas de esta iglesia cierran sus crucerías con claves polares con el escudo del Reino dentro de un marco cuadrado.

De forma dispersa hemos podido rastrear por la geografía valenciana diversas manifestaciones del poder de la Corona en las claves de bóveda de las crucerías de iglesias, monasterios y edificios civiles, que en muchas ocasiones conviven con las tradicionales claves de iconografía religiosa. Claves con escudos barrados de los más diversos tipos y formas que los maestros labraron con esmerada delicadeza y los enriquecieron con llamativa policromía, muchas veces perdida, para que pudieran ser observadas desde el suelo de estas construcciones. Y, como colofón, hemos puesto de relieve las claves de la catedral de Orihuela, auténtica expresión del poder Real en el cenit de un espacio eclesial.

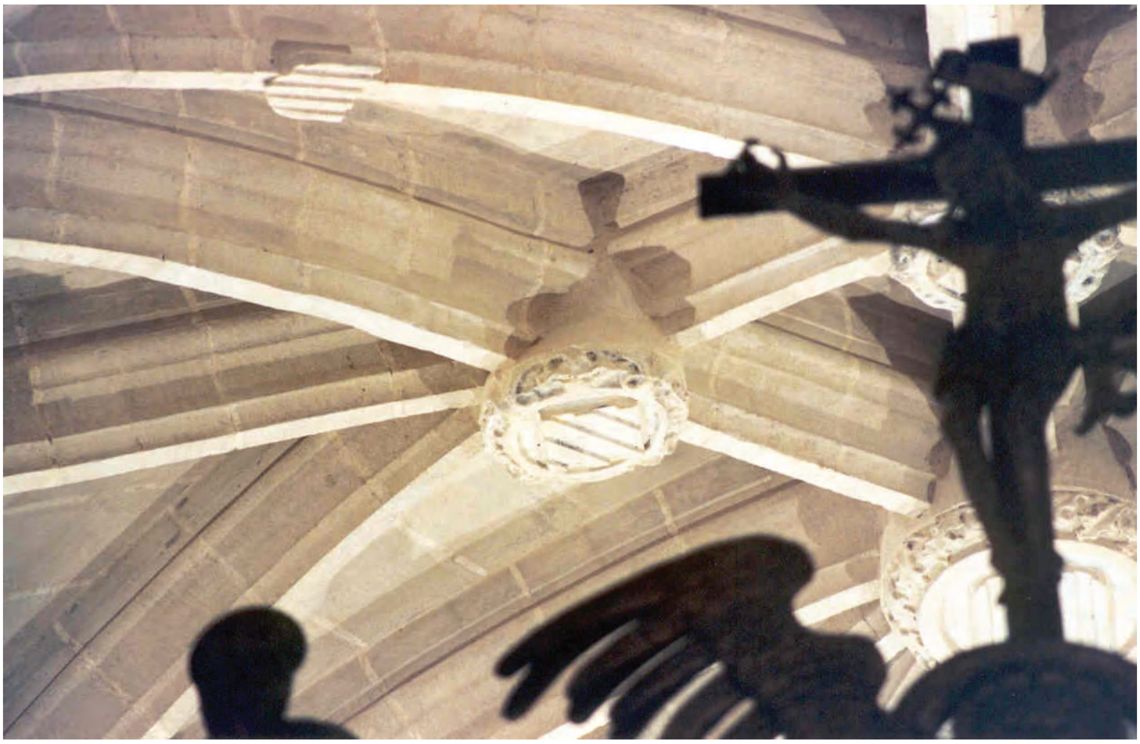


Fig. I. Claves de la bóveda del presbiterio de la catedral de Orihuela.

Fig. 2. Claves de la catedral de Orihuela. Capilla mayor (1-polar, 2-terceletes, 3-contraterceletes tipo A, 4-contraterceletes tipo B, 5-sustentadas). Transepto (6-única). Nave principal (7-polar primer tramo, 8-polar segundo tramo). Nave lateral (9-polar epístola primer tramo, 10-polar resto). Girola (11-polar lado evangelio). Capillas epístola (12-polar capilla 1, 13-terceletes capilla 1, 14-polar capilla 1B, 15-polar capilla 2, 16-polar capilla 5, 17-polar capilla 6). Capillas evangelio (18-polar capilla 6). Escalera acceso torre (19-polar). Torre (20-polar nivel 1).

Fig. 3. Clave polar del primer tramo de la nave principal de la catedral de Orihuela. Restitución fotogramétrica.

Fig. 4. Clave polar de la capilla 5 de la catedral de Orihuela. Restitución fotogramétrica.

Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico. *Castilla, Granada y la cultura visual del poder en la Génesis del Estado Moderno*

Juan Carlos Ruiz Souza (ucm)
Proyecto I+D har2009-08901

Resumen: La arquitectura palatina en el mundo hispano, especialmente en la Corona de Castilla y en el Reino de Granada, experimenta una interesante especialización que adelanta fórmulas que después se verán en Europa. Desde la Historia del Arte se intentará abordar dicho proceso, primordial en lo que hoy conocemos como la Génesis del Estado Moderno, en el amplio contexto del Mediterráneo. En este artículo, especialmente se estudia la estructura arquitectónica compuesta por un arco del triunfo, una plaza y un salón del trono en alto.

Palabras clave: Palacio real, Génesis del Estado Moderno; salón del trono en alto; arco del triunfo; plaza; Palacio de Comares (Alhambra); Pedro I de Castilla; Alcázar de Sevilla; Alcázar de Segovia; Castillo de Coca.

Abstract: The palatine architecture specializes during the later Middle Ages in the Kingdoms of Hispania, specially in Castile and Granada, in a pioneering process with regard to Europe. This complex and essential process within the Genesis of Modern State will be analyzed from the point of view of Art History, stretching all the Mediterranean context. This article studies, specially, the architectonical structure consist of triumphal arch, square and throne hall on the upper floor.

Keywords: Royal Palace, Genesis of Modern State; throne hall on the upper floor; triumphal arch; square; Comares Palace (Alhambra); Pedro I of Castile; Alcazar of Seville; Alcazar of Segovia; Castle of Coca.

El desarrollo que adquirió la arquitectura áulico-civil en Al-Andalus no pasó desapercibida en los reinos cristianos del norte. La corona de Castilla, inmersa entre los siglos XIII y XV en la *Génesis del Estado Moderno*, elaboró y creó un nuevo concepto de palacio especializado en el que no faltaron los aportes andalusíes. Se llegó a crear una ciudad palatina en toda regla, tal como aún se estudia en los Reales Alcázares de Sevilla, en donde la monarquía castellana elabora sus espacios de representación, o mejor dicho de exaltación. En ellos el rey se expone y lidera sin competencia de eclesiásticos y nobles los designios de su reino, como el único «señor de tanta buenas gentes, e de tan grandes tierras», tal como se recuerda en el prólogo de las Partidas de Alfonso X[1].

Contexto histórico

La *Génesis del Estado Moderno*[2] se desarrolla especialmente entre los reinados de Alfonso X y de los Reyes Católicos. A lo largo de los dos siglos que transcurren entre ambos asistimos a una mayor concentración del poder en manos del rey y a una mayor especialización de la administración puesta a su servicio, con el fin de racionalizar y extender a todos los rincones de sus dominios el ejercicio de su autoridad. Alfonso X en el tercer cuarto del siglo XIII mediante la elaboración de la gran obra jurídica de *Las Partidas* intentó crear un conjunto de leyes comunes para todos sus reinos, lo cual no era compatible con los derechos y privilegios particulares y consuetudinarios adquiridos por la nobleza y el clero a lo largo de los siglos. Tras la muerte del heredero Fernando de la Cerda en 1275, el futuro Sancho IV apoyado por parte de la nobleza en las Cortes de Valladolid, consiguió en 1282 arrinconar a su padre en Sevilla, y hacerse con el cetro real frente a los derechos dinásticos de sus sobrinos los infantes de la Cerda. Durante las minorías de Fernando IV y Alfonso XI su tutora, María de Molina, consiguió un difícil equilibrio con las aspiraciones de la nobleza gracias al siste-

1. Alfonso X, *Las Siete Partidas*, Glosadas por el licenciado Gregorio López del Consejo Real de Indias de su Magestad, Salamanca 1555, Edición facsimilar Madrid: BOE, 1985, Vol.I, fol. 3r y 3v.
2. Respecto a este proceso denominado como «La Génesis del Estado Moderno», véanse especialmente las dos siguientes publicaciones en las que se recogen diversos artículos de los máximos especialistas del tema: Genet, Jean-Philippe y Vincent, Bernard, *État et Église dans la genèse de l'Etat Moderne. Actes du colloque organisé par le Centre National de la Recherche Scientifique et la Casa Velázquez, Madrid 30 novembre et 1er decembre 1984*, Madrid 1986. Rucquoi, Adeline (coord.); *Génesis medieval del Estado Moderno: Castilla y Navarra (1250-1370)*, Valladolid 1987.

ma de cortes[3]. Alfonso XI, tras su victoria de 1340 sobre los meriníes en la Batalla del Salado, volvió a plantearse la necesidad de implantar el gran proyecto de Alfonso X, y así, mediante el denominado *Ordenamiento de Alcalá de Henares* de 1348 intentó retomar el espíritu de fortalecimiento del poder real y de homogeneización jurídica de los territorios de la Corona presente en *Las Partidas*. El proyecto quedó abortado con la muerte del monarca en 1350, victima de la peste desatada en el cerco de Algeciras. Su heredero Pedro I retomará el espíritu del proyecto en las Cortes de Valladolid de 1351. La nobleza, reacia a perder sus privilegios, tomará como abanderado de sus intereses al conde de Trastámara, futuro rey Enrique II, hijo bastardo de Alfonso XI. Enrique inicia lo que Luis Suárez ha denominado «la Revolución Trastámara»[4], que se saldó con una guerra civil en Castilla entre 1366 y 1369, y con la muerte del rey legítimo don Pedro en el castillo de Montiel. La situación vivida por Alfonso X y su hijo Sancho IV parecía repetirse un siglo después.

Después de 1369 asistimos a un proceso más lento de fortalecimiento del poder real. Se produce la paulatina creación de órganos y cargos de poder al servicio del monarca (Audiencia, Consejo Real, creación de la figura del Condestable, establecimiento de un ejército permanente, institucionalización del heredero con el título de Príncipe de Asturias, etc.), y al definitivo triunfo de la autoridad real durante el gobierno de los Reyes Católicos en la segunda mitad del siglo XV[5].

¿Y Granada? La inestabilidad de la institución monárquica castellana durante el siglo XIV, los conflictos con la Corona de Aragón y la necesidad de asimilar, repoblar y articular los grandes territorios andalusíes conquistados durante el siglo XIII, produjo un claro parón en el avance castellano hacia el sur, una «paz insólita» como escribe Ladero Quesada[6]. Ello hizo posible la existencia del emirato nazarí de Granada. Durante los reinados de Yusuf I y Muhammad V, artífices de los palacios más famosos de la Alhambra, floreció la corte cultural más brillante del occidente islámico del siglo XIV.

---

3. También fue un período donde las Cortes, o reunión del rey junto a representantes de la nobleza, clero y concejos de ciertas villas y ciudades, tuvieron un gran desarrollo como ha demostrado Julio Valdeón Baruque, ya que mediante este sistema la reina regente pudo en parte equilibrar las demandas de los nobles gracias al apoyo recibido de los concejos, los cuales fueron adquiriendo poco a poco un mayor protagonismo. Son numerosísimos los trabajos que podríamos citar de Julio Valdeón Baruque referidos al tema de las Cortes y al siglo XIV en general, entre ellos podemos recordar: «Las cortes castellanas en el siglo XIV», *Anuario de Estudios Medievales*, vol.7, (1970-71), pp.633-644; y «La crisis del siglo XIV en Castilla: revisión del problema», *Revista de la Universidad de Madrid*, XX, (1971), pp. 161-184.
4. Suárez Fernández, Luis, *Monarquía hispana y Revolución Trastámara*, Discurso leído el día 23 de enero de 1994 en el Acto de su Recepción Pública por el Excmo. Sr. D. Luis Suárez Fernández y contestación por el Excmo. Sr. D. Juan Pérez de Tudela, Madrid, Real Academia de la Historia, 1994. Véase también Valdeón Baruque, J., «La victoria de Enrique II: los trastámaras en el poder», *Génesis medieval del Estado Moderno: Castilla y Navarra (1250-1370)*, Rucquoi, Adeline (coord.), Valladolid 1987, pp.245-258.
5. Podemos encontrar una clara síntesis a todo este proceso en Valdeón Baruque,Julio, *Crisis y recuperación (siglos XIV y XV)*, Historia de Castilla y León nº 5, Valladolid 1985, pp.77 y ss.
6. Ladero Quesada, Miguel Ángel; *Granada. Historia de un país islámico (1232-1571)*, Madrid 1989 (3ªedic.), pp.157-165.

Todas las circunstancias anteriormente apuntadas ocasionan «la Reinteriorización de la Corona de Castilla» durante el siglo XIV, frente a ese período de europeización que caracterizó las tres centurias anteriores[7]. Frente al protagonismo que adquirieron las formas francesas (románico-góticas) en catedrales y monasterios entre los siglos XI-XIII de la mano de la monarquía y del clero, asistimos a una mayor asimilación y aceptación del arte andalusí en las realizaciones de los reinos castellanoleoneses desde las últimas décadas del siglo XIII en adelante[8].

El Palacio Real y la cultura visual compartida del poder. Escenarios del monarca en la Génesis del Estado Moderno

En dicho proceso, en la Corona de Castilla se asumieron, copiaron y emularon edificios de Al-Andalus en diferentes grados, tal como las formas evidencian[9]. En ocasiones se tomaron elementos decorativos, espacios o incluso mensajes ideológicos, tal como se demuestra en tantos palacios reales y de la nobleza erigidos entre los siglos XIV y XV. Especialmente interesante fue el reinado de Pedro I durante el cual se construyeron importantes complejos palatinos como los alcázares de Sevilla y Carmona, el que sirvió de fundamento al convento de Santa Clara de Tordesillas o el convento-palacio de Santa Clara de Astudillo. El monarca pudo ver en la arquitectura de Al-Andalus, y en particular en la Alhambra de Muhammad V, el palacio especializado (salones del trono, fachadas monumentales, salas de justicia, estancias de carácter sapiencial, patios, etc.) que él necesitaba en su proyecto político de fortalecimiento del poder real. El palacio será una pieza fundamental de dicho proceso al convertirse en el escenario de presentación de la nueva imagen del rey. El carácter despótico de los gobernantes musulmanes que detentan igualmente el poder político y religioso parece convertirse, en parte, en fuente de inspiración.

La relación existente entre las arquitecturas palatinas de al-Andalus y las realizadas en la corona castellanoleonesa se demuestra al hacerse evidente la existencia de una cultura visual del poder compartida en formas, significados y mensajes, y en particular al estudiarse la semejanza existente entre las tipologías de fachadas y de salones del trono, o la utilización de elementos decorativos de claro recuerdo andalusí.

---

7. Tal como abordamos en la introducción de nuestra tesis doctoral: *Estudios y reflexiones sobre la arquitectura de la Corona de Castilla y Reino de Granada en el siglo XIV: Creatividad y/o Crisis,* Madrid 2000. Tesis publicada en la colección Tesis en Microficha, por el servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
8. Respecto a dicha asimilación véase Ruiz Souza, Juan Carlos, «Toledo entre Europa y Al-Andalus en el siglo XIII: Revolución, tradición y asimilación de las formas artísticas en la Corona de Castilla», *Journal of Medieval Iberian Studies*, I/2 (2009), 233-271
9. Ruiz Souza, Juan Carlos, «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.),* vol. XVI, (2004): 17-43.

Los ejemplos palatinos conservados en la Sevilla almohade y en la Alhambra nazarí influyeron claramente en la arquitectura regia castellana. La tipología de *bahw*, o de «T» invertida que se observa en la crujía norte del Palacio de Comares, en donde la gran Sala de la Barca, de planta rectangular, hace las veces de nártex del salón cuadrado de Embajadores, estaba ya presente en la Sevilla almohade, tal como se ha descubierto en el palacio subyacente del convento hispalense de Santa Clara del siglo XIII[10]. Fórmula que se repite posteriormente en el Alcázar de Guadalajara o en el palacio donde se fundó el convento de Santa Clara de Toledo. Y lo mismo podría decirse respecto a los salones rectangulares, con o sin alcobas en sus extremos, a los que se accede por la parte central de su lado largo; o respecto a los salones de planta centralizada, conocidos como *qubba*, cuadra o alcoba, etc.[11]

Sucede lo mismo respecto al desarrollo de las fachadas monumentales que desde mediados del siglo XIV comienzan a presidir los grandes palacios reales y nobiliarios castellanos. Su tipología, su ornamentación o el gran desarrollo que adquieren los textos explicativos remiten forzosamente a las construcciones andalusiés[12]. Es sobradamente conocida la importancia que adquiere la escritura monumental exterior en las arquitecturas romanas e islámicas. En Al-Andalus, desde época omeya, era común introducir inscripciones amplias explicativas en las fachadas y entradas de los edificios, religiosos y civiles[13]. El edificio llega a hablarnos a través de sus inscripciones, redactadas en primera persona, tal como se comprueba en la propia Alhambra[14]. Escritura monumental que volvemos a ver con profusión en los palacios castellanos del siglo XV. En casi todos los casos prima la autopropaganda del promotor que quiere dejar impronta de su fama en la puerta de la construcción por él auspiciada, como si de un antiguo arco del triunfo se tratase. Un siglo antes, en el mundo nazarí

10. No existe unanimidad respecto a la valoración cronológica de los hallazgos producidos en Santa Clara de Sevilla, aunque nosotros no dudamos en la adscripción de buena parte de edificio al califato almohade sevillano, al analizar los restos de yeserías decorativas conservadas, no faltan especialistas que lo consideran ya cristiano en su construcción y valoración cultural. Veáse este tema en Ruiz Souza, Juan Carlos, «Toledo entre Europa y Al-Andalus en el siglo XIII: Revolución, tradición y asimilación de las formas artísticas en la Corona de Castilla», *Journal of Medieval Iberian Studies*, I/2 (2009), pp. 256-265.
11. Ruiz Souza, Juan Carlos, «El Palacio Especializado y la Génesis del Estado Moderno. Castilla y Al-Andalus en la Baja Edad Media», J. Passini y R.Izquierdo Benito (eds.), *La Ciudad Medieval: de la casa principal al palacio urbano*, Toledo 2011, pp.93-128.
12. Temas que hemos desarrollado en Ruiz Souza, Juan Carlos, «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XVI, (2004), pp. 17-43.
13. Todavía se conserva la inscripción que aparece en el dintel de la puerta de San Esteban de la Mezquita de Córdoba que nos explica la intervención del emir Muhammad I en el 855-856, así como otras ubicadas en lugares destacados de otros edificios andalusíes que nos hablan del señor y artífice de una determinada obra. Inscripciones que evidentemente también se encuentran en el ámbito cristiano, algunas con un protagonismo destacado, tal como se comprueba en el pórtico de la Gloria de la catedral compostelana, si bien, el desarrollo que alcanza en Al-Andalus es infinitamente mayor, ante las connotaciones que adquiere la escritura en el ámbito islámico, frente a otros medios de comunicación visual.
14. Respecto a las inscripciones de la Alhambra véase el reciente y magnífico trabajo de Puerta Vílchez, José Miguel, *Leer la Alhambra. Guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, Granada, 2010. Entre otras pueden recordarse las célebres inscripciones de la fachada de Comares (pp. 69-73) o del mirador de Lindaraja en el Palacio de los Leones (pp. 226 y ss.).

se llegó a un gran desarrollo en las fachadas de todo tipo de construcciones. La madrasa de Yusuf I, el maristán de Muhammad V, la fachada de Comares erigida por el mismo sultán en el patio del Cuarto Dorado, o las grandes puertas de la muralla de la Alhambra presentan monumentales portadas con importantes y extensos textos explicativos, todos ellos del siglo XIV. Portadas que adquieren un protagonismo tan desmesurado que son en sí mismas elementos independientes del edificio. Lo mismo podría decirse de las fachadas de los palacios de Pedro I en Tordesillas y Sevilla. Si en Tordesillas se cantan las victorias míticas de su padre Alfonso XI, en el sevillano directamente se alude al propio rey don Pedro, como promotor no del palacio, sino de la fachada, a la que se dota de autonomía propia, lo que supone un salto cualitativo muy interesante.

Fachada, plaza y salón del trono en alto. El Palacio de Comares de la Alhambra y los palacios castellanos.

Una gran fachada no parece tener sentido si no se precede por un espacio más o menos acotado que permita su contemplación y puesta en escena. Junto a la aparición de la gran fachada debemos hablar de forma inherente de la creación de la plaza.

Volvamos a la ciudad palatina de la Alhambra ya que todavía creemos que está sin resolver el tema del flanco meridional del palacio de Comares, donde se erigió en la primera mitad del siglo XVI el Palacio de Carlos V. Espacio que nosotros consideramos fundamental en la concepción de la plaza que precede a los palacios bajomedievales castellanos, y esencial en la imagen que se pretendía dar del sultán ante su pueblo. En otro estudio hemos especulado sobre la disposición de toda esta zona[15], en la que pensamos se abría un amplio espacio a modo de plaza de representación, que a la postre explicaría que aquí se erigiese el palacio renacentista del Emperador[16]. Lugar en donde convergen las vías más importantes que articulaban la ciudad palatina[17]. No creemos casual que entre la Puerta de la Justicia y los palacios nazaríes se levante la Puerta del Vino, como si de un arco del triunfo se tratase, en un punto decisivo de la ciudad. Se trata de una gran puerta de acceso directo y no en recodo, a diferencia de las monumentales puertas nazaríes que jalonan la muralla de la ciudad palatina, por lo que su carácter es más protocolario y simbólico que defensivo. Un arco supuestamente efímero si hacemos caso a la rica decoración pintada de varios colores que aún conserva en su paramento oriental reproduciendo una *sebqa*, que más bien nos hace pensar en

15. Ruiz Souza, Juan Carlos «Tipología, uso y función del Palacio de Comares: nuevas lecturas y aportaciones sobre la arquitectura palatina», *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 40 (2004), pp. 77-102.
16. Respecto a la construcción del palacio de Carlos V, nos interesa especialmente el trabajo de Antonio Gámiz Gordo realizado al respecto. Agradecemos a dicho profesor los comentarios que nos ha realizado al respecto de este tema. Véase: Gámiz Gordo, Antonio, *La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Sevilla, 2001, especialmente pp. 167-185.
17. A. Gámiz Gordo, *op. cit.*, 2001, pp. 53-57.

una gran estructura conmemorativa cubierta por una enorme tela. El escudo de la Banda de Muhammad V se hace presente en la rica decoración cerámica que exorna la rosca del arco de la puerta que mira a los palacios. Desde la Puerta del Vino se contemplaría la fachada exterior de la crujía meridional del Palacio de Comares.

La crujía sur del Palacio de Comares constituye la estructura palatina más elevada de la arquitectura nazarí conservada, al estar compuesta por tres cuerpos superpuestos. En el más alto se ve un gran arco (Fig. 1) que a su vez daría paso a un gran salón cuya cubierta quedaría seguramente por encima de la galería que le precede, por lo que la altura de dicha crujía meridional, según nuestra hipótesis, incluso podría ser mayor a la que actualmente presenta. Es habitual que las galerías porticadas precedan a una estructura de mayor altura. Es cierto que la cota del terreno de la colina de la Alhambra asciende en altura hacia el sur, por lo que la cota del patio de Comares queda a un nivel muy inferior respecto al del exterior, donde se erige el palacio de Carlos V. Desnivel que explicaría la introducción del cuerpo intermedio de dicha crujía. Nosotros creemos que el Palacio de Comares tendría una fachada hacia el exterior. ¿Qué sentido tiene la ubicación de un gran salón regio tan alto en esta parte del Palacio de Comares, y de cuya existencia no podemos dudar tras haberse conservado su monumental puerta de acceso y parte de su decoración interior?[18]

Creemos que un gran palacio como el de Comares dispondría de una gran fachada coetánea al mismo, ya que la que hoy conocemos con dicho nombre, entre el palacio y el *mexuar*, fue construida con posterioridad, en 1369, según reza su inscripción que alude a la conquista de Algeciras por parte de las tropas nazaríes[19].

¿Por qué pensamos en una solución así? En otras ciudades palatinas de Al-Andalus existieron espacios monumentales presidiendo plazas interiores, caso del gran pórtico de Madinat al-Zahra[20]. Pero lo que más nos lleva a proponer dicho planteamiento es el estudio de palacios reales castellanos de la entidad de Tordesillas y del Alcázar de Sevilla. En ambos hallamos una plaza presidida por la fachada palatina donde se disponen textos y heráldica.

En Tordesillas se conserva el viario medieval de la villa. Todavía hoy la estrecha calle Alonso Castillo Solórzano, que corre paralela al curso del río Duero, desemboca en una puerta medieval de ladrillo, de vano apuntado, que da paso a una especie de pasillo y este a una plaza, actual compás del convento de Santa Clara. Plaza que está presidida por la fachada del palacio de Pedro I que todavía se conserva. Fachada actualmente mutilada pues en origen tuvo que ser mucho mayor, tal como evidencia el resto conservado de su remate su-

18. Incluso no descartamos la posibilidad de que pudiera haber una comunicación desde el exterior del palacio con el patio del mismo. La arquitectura nazarí sabe resolver perfectamente esos pasos a distintos niveles tal como se comprueba en otros edificios.
19. Puerta Vílchez, José Miguel, *op. cit.*, 2010, pp. 69-73.
20. Aspecto que hemos tratado en Ruiz Souza, Juan Carlos «Tipología, uso y función del Palacio de Comares...», op. cit., pp.83-86.

perior[21]. La construcción del coro y antecoro de la iglesia conventual reformó toda esta parte del palacio y explica que únicamente se conserve la parte de la portada que hoy observamos[22], en la que se disponen dos lápidas con textos (Fig. 2), en parte perdidos, en los que se alude a la gran victoria de los castellanos sobre los meriníes de Fez en el Estrecho, en la Batalla del Salado. En Tordesillas encontramos textos en la fachada, pero no conservamos nada de heráldica.

En el caso de Sevilla, en la entrada del Patio de la Montería, junto a la actual Sala de la Justicia, se erige un imponente arco del triunfo de tres vanos con decoración heráldica muy deteriorada en las jambas y rosca del central, donde parece intuirse el emblema de la Orden de la Banda, que muy posiblemente en origen estuviera acompañado por escudos con leones y castillos. Sobre dicha estructura parece que pudo haber algún tipo de arquitectura en alto según se intuye tras la observación de los restos conservados[23]. Dicha arcada triunfal abre a la plaza presidida por la majestuosa fachada del Palacio de la Montería, provista de heráldica, de un gran texto laudatorio del monarca, fechada en 1364, y de un salón tipo *qubba* en alto (Fig. 3). Dicha estructura regia elevada vista desde el interior tiene una peculiaridad, ya que entre el salón propiamente dicho y la fachada exterior se conserva una rica bóveda de mocárabes, cuya ubicación no se comprende salvo que se conciba para la ubicación, bajo ella, del monarca mirando hacia el exterior, es decir, hacia la Plaza de la Montería. Las connotaciones áulico-religiosas de las cúpulas de mocárabes son evidentes tal como ya se ha estudiado, y tal como se evidencia por los lugares en los que se han conservado[24]. La arquería que comunica visualmente dicha estancia con la plaza que se abre a sus pies no se trata de una ventana sino de una galería o balconada abierta desde la que el rey, Pedro I, se hacía visible, justo por debajo de la inscripción mencionada que alude a él mismo, como elemento deíctico evidente que señala al propio monarca[25].

Menos conocidos son los restos del palacio de Carmona, donde se trasladó el tesoro del mismo Pedro I en los últimos momentos de su reinado y donde quedaron sus familiares y más fieles súbditos después de su muerte en 1369. La entrada monumental del alcázar todavía se conserva, así como restos de su decoración pictórica interna en la que nuevamente

---

21. Ruiz Souza, Juan Carlos, «Santa Clara de Tordesillas. Restos de dos palacios contrapuestos (siglos XIII-XIV)». Actas del *V Congreso de Arqueología Medieval Española, Valladolid 1999,* Valladolid 2001, vol.2, pp.851-860

22. Ruiz Souza, Juan Carlos, «La Iglesia de Santa Clara de Tordesillas. Nuevas consideraciones para su estudio», *Reales Sitios,* XXXVI, (1999) nº140, pp.2-13.

23. Sobre esta estructura de entrada triunfal al Patio de la Montería véase: Almagro Gorbea, Antonio, «La recuperación del jardín medieval del Patio de las Doncellas», *Apuntes del Alcázar,* 6 (2005), pp. 45-67, esp. p.62; y Tabales, Miguel Ángel, «Investigaciones arqueológicas en la Portada de la Montería del Alcázar de Sevilla», Apuntes del Alcázar de Sevilla, 7(2006), pp. 6-39, esp. pp. 24-29.

24. Ruiz Souza, Juan Carlos, «La cúpula de mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* XII, (2000), pp.9-24.

25. Para comprender la verdadera dimensión funcional del palacio de la Montería véase A. Almagro Gorbea (dir.), *La planimetría del Alcázar de Sevilla,* Granada, 2000.

observamos el escudo de la banda que tanto utilizó Pedro I, en clara alusión a la Orden de la Banda que fundó su padre Alfonso XI.

Creemos que Pedro I en Tordesillas y en Sevilla copiaba modelos andalusíes. El palacio más importante que se estaba construyendo en Granada en las décadas centrales del siglo XIV, coetáneo de los palacios de Tordesillas y Sevilla, era el Palacio de Comares, y pensamos que en Castilla nos ha quedado el reflejo de lo que hubo en la Alhambra. Además, el vocabulario formal de las dos fachadas castellanas alude claramente al mundo nazarí.

Contamos con una fuente visual que redunda en la hipótesis planteada. En la tabla central de la predela del retablo mayor de la catedral de Palencia se disponía una crucifixión en cuya parte izquierda se observa una ciudad de torres y murallas encaramada sobre una colina. Dicha tabla es fruto del encargo de once pinturas que en 1509 realizó el obispo palentino Juan Rodríguez de Fonseca al pintor Juan de Flandes[26]. Encargo que debía estar terminado en 1518, un año antes del fallecimiento del que fuera gran pintor de los Reyes Católicos[27]. La tabla en cuestión fue desmontada de la predela en 1559 y desde 2005 forma parte de las colecciones del Museo del Prado[28].

La ciudad del fondo sería en teoría la ciudad de Jerusalén donde se produjo la Pasión y Crucifixión de Cristo. No hay arquitecturas ni góticas, ni fantásticas, y no se intuye ningún edificio circular que pudiera aludir al Santo Sepulcro, por lo que no asistimos a la típica y convencional imagen de la ciudad santa representada en las pinturas de los artistas del momento[29]. En cambio, el paisaje y la ciudad de la Crucifixión de Juan de Flandes presentan un sorprendente sentido naturalista. Si estudiamos minuciosamente la ciudad que aparece detrás de María Magdalena veremos que se trata de un lugar en el que sólo hay torres cuadrangulares, y entre las que destaca especialmente una sobre el acantilado, de planta cuadrada y cubierta con una techumbre de cuatro aguas. Se trata de una vista que resulta sumamente conocida, pues se ve con claridad que se trata de la Alhambra de Granada y de la torre de Comares según se ve desde la parte alta del Generalife, en particular desde la denominada Silla del Moro. Evidentemente no se trata de un *plain air*, pues el pintor usaría apuntes y dibujos que retomaría en su taller. Poco a poco asistimos en el marco de la pintura flamenca a la reproducción de ciudades concretas, en donde se combinan elementos vistos con otros inventados, tal como nos recuerda el profesor Yarza, al explicarnos como se va construyendo el paisaje flamenco y la necesidad que tiene en mostrar elementos de contemporaneidad, en

26. Sobre el origen, contrato y vicisitudes de la tabla véase el estudio monográfico de Siva Maroto, Pilar, *La crucifixión de Juan de Flandes*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006.
27. Ibid. p. 7.
28. Ibid. pp. 7-11.
29. Véase al respecto el interesante artículo de Borobia, Mar, «La ciudad de Jerusalén en la pintura de Gerard David», en *Gerard David y el paisaje flamenco*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2004, pp. 73-96. En dicho estudio se trata el conocimiento que existía en la época de la ciudad hierosolimitana y la imagen que había de ella en la memoria colectiva.

donde no falta incluso la cita a edificios concretos[30]. En la vista de la Alhambra sobresale la torre de Comares, y se observan torres que el pintor parece ordenar a su antojo. Sobresale una estructura muy alta, medio ruinosa y desmochada, en la que se ve un gran vano en alto. La interpretamos como la crujía meridional del palacio de Comares ya aludida en este trabajo. Dicho vano en alto se correspondería con el salón del trono que debió existir en el cuerpo superior de dicha crujía, y cuyo acceso aún hoy se conserva como ya hemos visto. Desde ese gran vano-mirador el sultán se haría presente a sus súbditos a un espacio abierto, pero acotado, donde se dispondría posteriormente el gran palacio de Carlos V, ese «vaco de España» que tanto parece llamar la atención a los italianos que visitaban la España de la Edad Moderna[31]. Por si tuviéramos alguna duda, en la radiografía del cuadro se ve que el artista cambió la composición del mismo. En el lugar de la ciudad que hemos identificado con la Alhambra aparecían dos soldados nazaríes, con turbante y uno de ellos con el típico escudo de cuero bivalvo de los soldados granadinos[32]. Finalmente los soldados desaparecen y prefiere poner la ciudad palatina.

Tal vez resulte ahora más claro el verso inicial del gran poema de Ibn Zamrak, de mediados del siglo XIV, que presidía la parte inferior de la mencionada crujía meridional del palacio nazarí al decirse: *¡Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico!*[33] Creemos que dicho verso presenta la funcionalidad de dicha crujía del palacio, es decir la de presentar la majestad del soberano nazarí a sus súbditos. Realmente estamos ante la pervivencia de muy antiguas ideas de la cultura visual del poder del Mediterráneo, de la ventana de apariciones que ya se conocía en el Egipto faraónico[34], de las estructuras monumentales que se realizaban en la parte superior de la fachada de los castillos-palacios del desierto sirio-jordano de los siglos VII-VIII[35], de la *qubba* que coronaba el gran pórtico de Madinat al-Zahra del siglo X desde la que el califa se presentaba a sus tropas, o de la gran arquitectura monumental que a modo de gran palacio se construyó sobre la entrada de la ciudadela ayubí de Alepo, ya en época mameluca, entre los siglos XIII y XIV.

---

30. Yarza Luaces, Joaquín, «Gerard David y el paisaje flamenco», en *Gerard David y el paisaje flamenco*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2004, pp.29-71, esp. pp. 39, 58 y 68-71.
31. Agradecemos al profesor Miguel Ángel Castillo la llamada de atención que nos ha realizado sobre esta expresión del *vaco o espacio de Espagna*, reproducimos la información de la nota 24 de su trabajo: Expresión que aparece en Duque de Alba, Noticias históricas y genealógicas de los estados de Montijo y Teba, Madrid, 1905, pp. 321, 322, cit., por Rodríguez Ruiz, Delfín, «El Palacio del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Un retrato cambiante del rey», en el catálogo de la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, Madrid 2000, p.34; y Castillo Oreja, Miguel Ángel, «Ideas, composición y diseño: Antecedentes programáticos y precedentes tipológicos tradicionales del Escorial, en actas del simpósium *El monasterio del Escorial y la Arquitectura*, San Lorenzo de Escorial, 2002, pp. 18-19.
32. Silva Maroto, Pilar, op. cit., pp. 24 y 25.
33. Puerta Vílchez, José Miguel, *Leer la Alhambra*, op. Cit., p. 85.
34. Caso del palacio de Ramses III en Medinet-Habu, en la parte occidental de Tebas, en cuyo punto de conexión con el templo se encontraba la ventana de presentación del rey a sus súbditos.
35. Caso de la fachada del palacio de Qasr al-Hayr al Gharbi hoy en el museo arqueológico de Damasco, de la estructura que presentaba Jirbat al-Mafyar.

Todo lo anterior nos lleva a plantear que durante las décadas centrales del siglo XIV, entre el emirato nazarí de Granada de Muhammad V y la corte Castellana de Pedro I, se redefinieron ámbitos de máxima representación de la autoridad real, que no cayeron en el olvido.

En el Alcázar de Segovia, años más tarde, ya en la primera mitad del siglo XV, en su gran torre de entrada, conocida como de Juan II, fruto de las reformas que unifican en una única arquitectura las distintas torres que se encontraban en esta parte del edificio, se abre un gran vano de doble jamba, decorado a la morisca[36], desde el cual el rey podría hacerse visible (Fig. 4). Vano que hoy es una ventana, pero que en origen estaba rasgado hasta el suelo, pudiendo mostrarse el rey de cuerpo entero. Seguramente en el mismo siglo XV habría algún tipo de arco del triunfo con heráldica que tras el foso servía de acceso al gran alcázar. Actualmente dicha entrada presenta, en gran medida, el aspecto que las reformas de los Austrias dieron a esta zona de acceso[37]. Hoy resulta difícil hacernos una buena idea de la escenografía de todo este lugar, del espacio o plaza que existía entre la catedral[38] y el alcázar, donde este último contaría con su arco del triunfo de entrada y el balcón de apariciones del monarca.

De las décadas centrales del siglo XV conservamos el gran castillo-palacio de los Fonseca en Coca (Segovia). En este caso la nobleza parece copiar los modelos definidos por la monarquía. Su aspecto exterior, con sus paramentos ricamente enlucidos y pintados, como si de una gran construcción teatral y efímera de tela se tratase, hace de este palacio algo único y excepcional respecto al patrimonio civil conservado de la época en Castilla[39]. De las dos entradas exteriores que conserva, en la oriental o principal vemos un acceso monumentalizado con dos torres y escudos, que flanquean un decorativo arco de ladrillo que da paso a una plaza interior. En el cuerpo del castillo, de nuevo, un gran vano en alto, completamente conservado y en cuya parte interior todavía se ve una bóveda con nervios góticos pintados y fingidos, posibilitaba que el señor de la fortaleza se hiciera visible[40]. En las fachadas occidental y sur también se conservan ventanas, pero el carácter escenográfico de la principal es indudablemente mayor, además es donde el espacio interior, o plaza, definido por el muro exterior del castillo y el cuerpo interior de la fortaleza alcanza unas dimensiones mayores.

36. Sobre la llamada Torre de Juan II de El Alcázar de Segóvia véase el reciente trabajo de Ruiz, J.Antonio, «El Alcázar de Segovia, desde los orígenes al siglo XV», en AA.VV., *El Alcázar de Segovia. Bicentenario 1808-2008*, Segovia: Patronato de El Alcázar, 2010, pp. 45-91, esp. p.70

37. Merino de Cáceres, José Miguel, «El Alcázar de los Austrias», en AA.VV., *El Alcázar de Segovia. Bicentenario 1808-2008*, Segovia: Patronato de El Alcázar, 2010, pp.115-147, esp. pp.138

38. La Guerra de Comunidades de Castilla desatada en 1520, vio como en Segovia los diferentes bandos se encastillaron en el alcázar y en la catedral, lo que ocasionó la destrucción de esta última y su posterior traslado al lugar que hoy ocupa.

39. A modo de introducción al castillo y sus pinturas véase Rallo Gruss, Carmen, «El Castillo de Coca y su ornamentación», *Anales de Historia del Arte*, VI, (1996), pp.13-34.

40. La entrada al interior del castillo, una vez traspasada el foso y muralla que la circunda, se realiza por otro lateral, en cuya parte superior se ha conservado una galería palatina, que nada tiene que ver con el gran vano de aparición aludido más arriba.

A finales del siglo XV, el castillo-palacio de los Mendoza en Manzanares el Real, repite exactamente la misma fórmula desarrollada en Coca. Es decir, su entrada principal monumentalizada, con el escudo en la clave de su arco, da paso al castillo propiamente dicho, en cuya parte central, y en alto, se vuelve a observar un gran vano medieval abierto de carácter protocolario. Tanto en Coca como en Manzanares, en uno de sus laterales se abre una galería de vanos, en la parte más alta del edificio, que serviría de mirador hacia el terreno que queda fuera del castillo, y donde se organizarían justas, torneos u otro tipo de celebraciones. Son los «andamios» de los que se habla en la documentación medieval[41]. Además no son galerías en busca de una climatología benigna, ya que en Coca se encuentra en el flanco norte del castillo y en Manzanares en su zona sur.

En los mismos años, una vez más podemos rastrear la solución aludida, pero ahora materializada con las formas del último gótico. En Ayllón Juan de Contreras erige un majestuoso palacio a finales del siglo XV, junto a la muralla que cierra la población. La gran fachada despliega bajo un gran alfiz, grandes escudos y una inscripción que nos habla del promotor y de los Reyes Católicos, además de dar la fecha de 1497. En un espacio angosto, entre la portada de la muralla y la fachada del palacio, se erige un pequeño arco del triunfo exornado con la heráldica de los señores de la villa, reformado en el siglo XVI, momento en el que se disponen los escudos de los marqueses de Villena que aún hoy se conservan. Dicho arco marca el verdadero arranque de la plaza que preside la monumental fachada aludida. Resulta curioso que la heráldica quede en dicho arco interno y no en la propia puerta exterior de la muralla que tiene por delante. Es muy posible que muchos de los grandes palacios del siglo XV castellanos contasen con ese espacio previo, cuyo inicio se marcaría con una estructura triunfal.

La idea de la plaza que precede al palacio debió ser ya práctica habitual a finales del siglo XIV en el mundo hispano, tal como se comprueba en el palacio viejo de Olite, donde Carlos III a finales de la centuria compra unas casas para derribarlas y abrir una espacio vacío a los pies del palacio viejo[42], tal como ya estaba claramente establecido en la Castilla de mediados del XIV. Desde la salta alta que daría a dicha plaza el monarca navarro podría hacerse igualmente visible. Seguramente la intervención de la reina Leonor, oriunda de Castilla, y con maestro de obras propio, facilitó la introducción de modelos castellanos en la política constructiva palatina de la monarquía Navarra[43].

41. Por ejemplo en el *Libro del Caballero Zifar*, edic. de Joaquín González Muela, Madrid, 1990, p.92. Libro perteneciente al primer cuarto del siglo XIV.
42. Agradecemos las continuas referencias facilitadas por Javier Martínez de Aguirre sobre el palacio real de Olite y sus etapas constructivas. Véase Martínez de Aguirre, Javier, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, 1987, especialmente pp. 143 y ss.
43. *Ibidem*, p. 144. Véase en la mencionada publicación de Martínez de Aguirre toda la documentación y la bibliografía existente al respecto, referida a las obras del Palacio Real de Olite.

Conclusiones. Una sociedad que necesita visualizar todo

Todo lo anteriormente expuesto casualmente coincide con cambios litúrgicos que se fueron produciendo a lo largo de la Baja Edad Media, piénsese por ejemplo en la festividad del Corpus Christi y en todo lo que conlleva la exaltación eucarística y la exposición/visualización del Santísimo, lo que igualmente generó nuevas soluciones espaciales en la arquitectura religiosa[44]. Tras la bula «Transitorius» de Urbano IV, de 1264, junto a una serie de disposiciones del primer cuarto del siglo XIV, asistimos a la expansión de dicha festividad y al paso de una liturgia que era principalmente escuchada frente a otra que necesitaba, ahora, ser visualizada[45].

Creemos que ese ambiente religioso coincide, y a la postre también favorece, la creación de nuevos ámbitos de visualización del monarca. Por lo tanto nos gustaría apuntar la existencia de al menos dos espacios de representación del soberano de carácter palatino. Uno de ellos sería de carácter interno, donde el monarca se expone de forma cercana y seguramente sentado en su trono, desde el que habla y escucha (recepciones, banquetes, etc.). Es habitual la expresión medieval de *rey en silla*, es decir sentado en su trono[46]. El segundo ámbito es mucho más complejo, pues se compone de un arco del triunfo donde se disponen las armas del rey o señor, de una plaza interior, y de un salón en alto que comunica con el exterior a través de un gran vano, desde el que se expone de forma visual a sus súbditos. Ámbitos en los que se disponen numerosos signos deícticos que completan y envuelven la imagen del monarca: escudos, textos y banderas. Como es lógico habría también otros espacios de representación, caso de la imagen sapiencial del monarca[47], siendo el Palacio de los Leones de la Alhambra, y en particular su Mirador de Lindaraja, el ámbito arquitectónico donde con mayor claridad puede verse este otro lugar de exaltación del rey[48]. Dicho mirador a través de sus inscripciones alaba la propia imagen del sultán[49].

Lógicamente Castilla y Granada no son excepciones, y de hecho se deberían presentar otros importantes ejemplos coetáneos del Mediterráneo. No debemos olvidar la espectacularidad de las grandes puertas de acceso a las ciudades que se erigen en el siglo XV, tal como

---

44. Caso de la prototabernaculización de las cabeceras de los edificios castellanos del último gótico, aspecto que tratamos en «La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, vol.XIII, (2001), pp.9-36.
45. Véanse al respecto los trabajos, y muy especialmente sus introducciones de C.A. Bruzelius, «Hearing is believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340», *Gesta*, (1992), XXX/2, pp.83-91; y M.ª V. Herráez Ortega, «Orfebrería y liturgia en la Baja Edad Media. El programa iconográfico de la custodia procesional de Córdoba», en *Anales de Historia del Arte*, n.º 4 (Vol. dedicado al Homenaje al prof. Dr. D. José María de Azcárate), (1994), pp. 383-392.
46. Por ejemplo en el *Poema de Alfonso Onceno* en varias ocasiones, por ejemplo en el verso 601 se dice *Real caballero en siella*, para aludir al rey en el trono. *Poema de Alfonso Onceno*, edic. de Juan Victorio, Madrid:Cátedra, 1991, p.155.
47. Aspecto que estamos estudiando en estos momentos.
48. Ruiz Souza, J.C., «El palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrasa, Zâwiya y Tumba de Muhammad V?», *Al-Qantara*, XXII, (2001), vol. XXII/1, pp.77-120.
49. Puerta Vílchez, J.M., Op. Cit., pp. 226-235

se estudia por ejemplo en Valencia[50]. Evidentemente debemos ir más allá de la propia Península y llegar a El Cairo, a Nápoles o a Venecia, ciudades conectadas por comerciantes e intereses económicos evidentes, en donde se observa la pervivencia de elementos escenográficos que hunden sus raíces en la propia Antigüedad y que demuestran hasta que punto comparten una cultura visual del poder. Llama la atención que el propio Palacio Ducal de Venecia tuviera su referente en el gran *iwan* mameluco de El Cairo, erigido en el segundo cuarto del siglo XIV[51]. Igualmente deberíamos recordar el gran palacio-fortaleza de Castelnuovo en Nápoles. En su acceso principal se dispone un gran arco del triunfo, ricamente decorado con un gran relieve del escultor Francesco Laurana que narra la entrada a la ciudad del rey Alfonso el Magnánimo en 1443. Por encima se dispone la tribuna de presentación del soberano. A diferencia de la fachada de la Montería de Sevilla, el monarca no se expone bajo un texto, sino sobre su propia imagen representada en el relieve citado. En el interior la enorme *Sala dei Baroni*, construida por el mallorquín Guillem Sagrera, sería el gran salón del trono. Obras, todas ellas, fruto de las reformas acometidas por el propio Alfonso el Magnánimo entre 1442 y 1458[52]. Evidentemente tampoco debemos olvidar las construcciones palatinas francesas, y ejemplos tan significativos como el castillo-palacio de Vincennes, entre muchos otros[53], o el de los propios papas en Aviñón[54].

Es evidente que los caminos no son exclusivos, ni lineales, ni menos aún unidireccionales, ya que los esquemas arquitectónicos aquí expuestos son fruto de tradiciones, aportes y ambientes que facilitan su discurrir. Aunque con una problemática muy diferente, podrían citarse en este discurso las torres y puertas monumentales que marcan el inicio de los compases monásticos medievales, en los que también había palacios, caso de los cenobios cistercienses de las Huelgas de Burgos, de las Huelgas de Valladolid o del monasterio de Poblet, entre otros, o el precioso atrio monumentalizado por la reina Blanca de Navarra en la iglesia de Santa María de Olite, tan vinculada con el palacio real adyacente[55]. En semejante am-

50. De la rica bibliografía de Amadeo Serra Desfilis, dedicada a la ciudad de Valencia y sus lugares de representación real, puede recordarse a modo de introducción: «Promotores, tradiciones e innovación en la arquitectura valenciana del siglo XV», Goya, 334 (2011), pp. 58-73.
51. Howard, Deborah., «Venise et le Mamlûks» en Carboni, Stefano, ed., *Venise et l'Orient,* París : Institut du Monde Arabe, 2006, pp. 72-89.
52. A modo de introducción a esta arquitectura véase: Di Nicola, Enrico, «Arquitectura del siglo XV en Campania», en Mira, E., y Zaragozá Catalán, Arturo, (coms.), *Una arquitectura gótica mediterránea,* Valencia: Generalitat valenciana, 2003, vol.II, pp. 99-114. Igualmente es obligado consultar el precioso trabajo de Domenge i Mesquida, Joan, «La gran sala de Castelnuovo. Memoria del Alphonsis regis triumphus.» , en Colesanti, Gemma Teresa (ed.), Le usate leggiadrie. I cortei, le cerimoie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e XVI secolo, Atti del convegno-Napoli, 14-16 diciembre 2006, Montella 2010, pp. 290-338.
53. Para los ejemplos, principalmente franceses y de la Europa occidental, es magnífica la publicación coordinada por Murielle Gaude-Ferragu, Bruno Laurioux y Jacques Paviot, *La cour du prince. Cour de France, cours d'Europe, XII*^{e}*–XV*^{e} *siècle,* Paris: Honoré Champion Éditeur, 2011. Sobre Vincennes vease el artículo recogido en dicha publicación: Chapelot, Jean, «L'Hôtel du Roi á Vincennes: Charles V dans son logis», pp. 145-176.
54. Vingtain, Dominique, *Avignon. Le Palais des Papes,* Auxierre: Zodiaque, 1998.
55. Martínez de Aguirre, Javier, «El honor de la Corona: Los encargos artísticos de la reina Blanca de Navarra (1425-1441), *Goya,* 334 (2011), pp. 40-57, especialmente p. 52.

biente deben entenderse monumentales estructuras posteriores de gran entidad como el Patio de los Reyes del Monasterio del Escorial[56] en donde converge la idea del *vaco* de España aludido más arriba y el atrio de la Antigüedad que preced e a la basílica. Patio al que se accede tras atravesar el gran arco del triunfo en cuya parte superior se encuentra la biblioteca al interior, y la imagen de San Lorenzo, santo patrón del monasterio, junto a las armas del rey Felipe II, al exterior. No cabe duda de que nos encontramos en similares coordenadas de la cultura visual del poder, aunque las formas que se utilicen hayan cambiado. Al fin y al cabo el monasterio de El Escorial también era palacio del rey.

56. Moya, L.«Veintiún años después», *El Escorial. Arquitectura del Monasterio*, Madrid, 1986, p. 35. Visto a partir de los comentarios de M.A. Castillo, *op. cit.*, 2002, pp. 19-20.

Fig. 1. Crujía sur del Palacio de Comares. Entrada en el piso superior al salón desaparecido.

Fig. 2. Fachada del Palacio de Santa Clara de Tordesillas. ca. 1360.

Fig. 3. Alcázar de Sevilla. Fachada de la Montería desde el arco del triunfo que precede a la plaza.

Fig. 4. Alcázar de Segovia. Entrada Principal

Los palacios episcopales: representatividad y poder. El caso de Jaén

Laura Luque Rodrigo

Resumen: La sede episcopal se eleva dentro de la ciudad como uno de los edificios de mayor prestigio, junto a la catedral y el ayuntamiento, no obstante no ha sido un elemento estudiado en profundidad. Las aportaciones se centran sobre todo en la Edad Media francesa y toscana. En España, tan sólo algunas monografías como las de Sevilla y Córdoba aportan información sobre el tema. Este estudio, que recoge algunos resultados del Proyecto de Investigación Tutelado «Los Palacios Episcopales en la Diócesis de Jaén» (2011), dirigido por el profesor de la Universidad de Jaén Dr. D. Pedro Galera Andreu, pretende aportar una visión global de la evolución temporal de los palacios así como de su significación, tomando Jaén como ejemplo de lo expuesto.

Palabras Clave: Palacio episcopal; Jaén; Baeza

Abstract: The Episcopal See elevates in the town as one of the more prestigious buildings in the city together to the Cathedral and the Town Hall, notwithstanding it has not been studied deep enough. The only contributions were made mainly in the French and Tuscany Middle Ages. In Spain, just a few monographs as the Seville and Córdoba give some information about this subject. This study includes some results of the Proyecto de Investigación Tutelado «Los Palacios Episcopales en la Diócesis de Jaén» (2011) that was supervised by the Professor Pedro Galera Andreu (University of Jaén). Here we pretend to give a broad view of the temporal evolution of bishop's palaces as well as their relevance, taking Jaén as an example of it.

Keywords: Bishop's palace; Jaén; Baeza

Los palacios episcopales: orígenes, evolución y significado

La figura del obispo, queda definida ya en la Biblia por San Pablo, quien se refiere a los obispos en el discurso en Mileto como guardianes: «*Cuidad de vosotros y de todo el rebaño del que el Espíritu Santo os ha constituido como guardianes para apacentar la Iglesia de Dios*» (He 20, 28)[1]. El mismo Pablo, dejaba a Timoteo a cargo de Éfeso y a Tito de Creta, enviándoles por escrito recomendaciones sobre las virtudes por las que ha de regirse un buen obispo y las funciones que debe realizar[2].

En el siglo II d.C «*la figura del obispo aparece netamente definida*»[3]. Así se desprende de las Epístolas de Ignacio de Antioquía, quien afirma que están en la mente de Cristo «*los obispos, establecidos por los confines de la tierra*»[4]. San Ignacio identifica la figura del obispo con el propio Jesucristo, por ejemplo, a los Magnesianos les advierte que engañar al obispo visible es como engañar al invisible, pues «*lo que él apruebe, es agradable a Dios*»[5] y «*el que honra al obispo es honrado por Dios*»[6]. Esta idea de identificar a Cristo con la figura de un obispo perdurará en el tiempo y será representada con frecuencia en las catedrales durante el siglo XIII, en cuyas vidrieras se muestra a Cristo «*fundador de una iglesia como un obispo, presidiendo el clero*»[7].

Orlandis señala que desde el inicio del cristianismo, el obispo residía en la ciudad y en torno a él se organizaba la iglesia, pero con la ruralización de la población tuvo que configurarse el concepto de diócesis[8]. El pontífice, cuyas funciones eran las de orden, jurisdicción y enseñanza, quedó confirmado como eje del poder eclesiástico provincial en el concilio de Turín (398)[9]. El poder de Dios, encarnado en la figura del obispo, debía materializarse en la ciudad para mostrar la presencia divina. Es así desde Salomón, pues al construir un templo en el que albergar el Arca de la Alianza, «*la ciudad se convierte en residencia de Yahvé, el cual se hace así presente en medio del pueblo*»[10]. No obstante, la catedral y la residencia del obispo no se situaron desde el principio en el centro de las ciudades. Es tras el Edicto de Milán (313 d.C) cuando se comienzan a levantar basílicas dentro de las ciudades. La catedral, denominada *ecclesia,* designaba la iglesia del obispo, pero con el sentido de «*asamblea*»[11]. Ya en la Alta Edad Media se comenzó a denominar *cathedra,* palabra que designaba el símbolo de poder de los

1. *La Santa Biblia*. Ed: Madrid: San Pablo, 1988
2. Para Timoteo: Tm 1, 3-5 y Tm 3, 1-7. Para Tito: Tt 1.
3. Orlandis, José: *Historia de las Instituciones de la Iglesia Católica*. Pamplona: Eunsa, 2004. P. 101
4. Ignacio de Antioquía: Epístola a los Efesios III, 2. Ed.: Madrid: Ciudad Nueva, 1991
5. Íb. Epístola a los Esmirniotas VIII, 2
6. Íb. Epístola a los Esmirniotas IX, 1
7. Duby, Georges: *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420* (1976). Madrid: Cátedra, 2005 (5º ed.). P. 148
8. Orlandis, *op. cit.* P. 102
9. Erlande-Brandenburg, Alain: *La catedral*. Ed. Madrid: Akal, 2006. P. 32
10. García Mahíques, Rafael: «La Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia», *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad.* Castellón: Universidad Jaume I, 2009. P. 20
11. Erlande-Brandenburg, *op. cit.* P. 38

obispos[12]. Las divisiones civiles del Imperio fueron tomadas para la creación de las diócesis, pero no fue hasta su caída cuando la figura del obispo adquirió verdadera relevancia[13].

Durante las invasiones, los obispos van a ejercer no sólo la tarea religiosa, sino también política e incluso militar[14], de manera que entre el siglo V y VI tanto en Italia como en Francia y España, los prelados hegemonizaban «*il funzionamento civile dell'imperio o del regno*»[15],[16]. Carlomagno, conocedor del valor de los obispos «*como elementos estabilizadores de los nuevos focos urbanos*», acostumbraba a crear nuevas sedes episcopales en los territorios conquistados, práctica que continuó con el Imperio Otoniano[17].

Con el establecimiento del modelo feudal en Europa, los obispos se convierten en las figuras con más poder. El cargo lo ocupan grandes señores estrechamente vinculados al poder real, que se vanagloriaban mediante la construcción de catedrales[18]. Duby cuando hace referencia a la austeridad que rodeaba a San Luis, dice que al rey *«como a los obispos, le gusta engalanarse con bellas telas, pero no adornar sus residencias*»[19], pero esto no va a ser una constante, ya que como afirma Erlande-Brandenburg, «*todo obispo que renovaba su catedral era propenso a hacer lo mismo en su residencia*»[20]. Giovanni Tabacco argumenta en relación a la importancia del obispo en la ciudad altomedieval, que aquellas poblaciones que recibían el nombre de ciudad eran precisamente en las que residía el obispo[21]. En la misma línea, Martínez Taboada afirma que en la documentación «*se identificó el término "civitas" con obispado*»[22].

El palacio episcopal no es un ente aislado, sino un grupo arquitectónico compuesto por la catedral, el baptisterio y el palacio[23]. A estos elementos básicos se le suman en ocasiones un claustro, un hospital y un cementerio. Martínez Taboada define el concepto de *ciudad episcopal* como «*aquella que ve su conjunto urbano presidido por una catedral...y que es manifestación física de la existencia de un obispado, y, por tanto, de un obispo*»[24].

La unión del palacio o *domus eclesiae* con la catedral, situados en el centro de las ciudades, tiene como objetivo asentar al pastor «*en medio de su rebaño*»[25]. En Francia, se llegó a acordar la obligatoriedad de que la residencia del prelado se emplazase cerca de las catedrales, en los

12. Íb.
13. Martínez Taboada, Pilar: «Desarrollo urbanístico de las ciudades episcopales: Sigüenza en la Edad Media», *La España medieval* nº7. Madrid: Universidad Complutense, 1985. P. 958
14. Íb. P. 959
15. «*el funcionamiento civil del imperio o del reino*» (traducción propia)
16. Tabacco, Giovanni: «La cittá vescovile nell'Alto Medioevo», *Modeli di cittá. Strutture e funzioni politiche*. Torino: Einaudi, 1987. P. 328
17. Martínez Taboada, *op. cit.* P. 960
18. Duby, *op. cit.* P. 144
19. Íb. P. 100
20. Erlande-Brandenburg, *op. cit.* P. 249
21. Tabacco, Giovanni: *op. cit.* P. 327
22. Martínez Taboada, *op. cit.* P. 959
23. Tabacco, *op. cit.* P. 329
24. Martínez Taboada, *op. cit.* P. 957
25. Erlande-Brandenburg, *op. cit.* P. 56

concilios de París (614) y de Meaux (845). En este último se precisaba además que la *domus* «*debía estar arreglada, según las necesidades del obispo y adornada dignamente*»[26]. El palacio episcopal tenía en este momento una triple función en la ciudad, como representante del poder religioso, político y militar, a pesar de la recomendación paulina «*ningún soldado se enreda en asuntos de la vida civil si quiere complacer al que lo alistó en el ejército*» (Tm 2, 4)[27].

Los conjuntos episcopales se transformaron en recintos amurallados y los obispos habitaban generalmente en castillos o fuertes. Un buen ejemplo es Hildesheim, cuyo recinto catedralicio se encontraba fortificado, gracias a la labor del obispo Bernward von Hildesheim (960-1022), que cercó el conjunto[28].

Para Giovanni Tabacco, la *ciudad episcopal*, logró cierta coherencia en la etapa post-carolingia, donde el poder episcopal se integró en la ciudad junto con el poder real[29.] En las regiones toscanas y lombardas el proceso fue distinto, ya que de manera muy temprana el poder de la ciudad pasó a manos del conde o duque, por encima del obispo, cuyo fruto será el nacimiento del común[30]. Pero incluso en estas ciudades, el palacio público que dominaba la ciudad, tenía su opuesto en la plaza de la catedral, donde se emplazaba el palacio del obispo, como demuestran Florencia, Siena o Lucca.

En España, que como en el resto de Europa las ciudades se habían amurallado durante el siglo IV para defenderse de las invasiones, los conjuntos episcopales del norte volvieron a adquirir un aspecto militar durante la conquista de los reyes cristianos, puesto que se valieron de los obispos para la repoblación de las áreas conquistadas. En muchos casos los pontífices recibieron las ciudades en señorío (Orense, Tuy, León, Astorga y Palencia entre otras)[31]. En Oriente, el desarrollo de los palacios episcopales tiene lugar en torno a los siglos V y VI, con características muy similares a los occidentales. Optan generalmente por la inclusión de un *cortile* en torno al cual se desarrolla el edificio. Otra peculiaridad es la aparición de salas absidadas[32].

Durante los siglos X y XI, los prelados franceses se vieron en la necesidad de reafirmar su poder frente a los condes a través de la transformación de sus palacios[33]. El palacio episcopal no destacó dentro del conjunto urbano hasta la Baja Edad Media, coincidiendo con el desarrollo de la arquitectura civil palaciega; de esta forma el palacio episcopal, con signos de fortaleza en la etapa anterior, «*tomaría un aspecto similar al de los palacios de la nobleza*»[34]. Braunfels

26. Íb. P. 70
27. La Santa Biblia. Madrid: San Pablo, 1988
28. Braunfels, Wolfgang: *Urbanismo occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. P. 32
29. Tabacco, *op. cit.* P. 331
30. Tabacco, *op. cit.* P. 323-334
31. Martínez Taboada, *op. cit.* Pp. 962-963
32. Müller-Wiener, Wolfgang: «Riflessioni sulle caratteristiche dei palazzi episcopali», *Felix Ravenna* nº 125–126. Bolonia: Edizione del Girasole, 1984. Pp. 103-145.
33. Erlande-Brandenburg, *op. cit.* P. 112-118
34. Martínez Taboada, *op. cit.* P. 958

señala las ciudades de Grado y Torcello como uno de los primeros ejemplos de residencias episcopales conservados casi íntegros[35].

En España, en época Taifa, gracias al desarrollo de las peregrinaciones a Santiago de Compostela, nacieron burgos en las ciudades del norte que permitieron el crecimiento de sedes episcopales como Jaca, Pamplona, Burgos y el propio Santiago[36]. La sede episcopal de Oviedo es una de las más relevantes del norte peninsular, puesto que desde principios del siglo XIII tenían derecho a nombrar a un tercio de los oficiales concejiles y a recibir un tercio de todas las rentas[37].

Los estudios sobre la llamada *ciudad episcopal* se centran en la Edad Media, pero el Concilio de Trento (1545-1563) va a suponer un nuevo resurgir. El cónclave decidió que los obispos debían residir en sus diócesis, pues era la forma de luchar contra la herejía y controlar las jurisdicciones católicas. En el capítulo primero del Decreto sobre la Reforma, «Conviene que los Prelados residan en sus iglesias: se innovan contra los que no residan las penas del derecho antiguo, y se decretan otras del nuevo», se expresa lo siguiente:

> ...por cuanto se hallan algunos en este tiempo, lo que es digno de vehemente dolor, que olvidados aun de su propia salvación, y prefiriendo los bienes terrenos a los celestes, y los humanos a los divinos, andan vagando en diversas cortes, o se detienen ocupados en agenciar negocios temporales, desamparada su grey, y abandonando el cuidado de las ovejas que les están encomendadas; ha resuelto el sacrosanto Concilio innovar los antiguos cánones promulgados contra los que no residen [...] Si alguno se detuviere por seis meses continuos fuera de su diócesis y ausente de su iglesia, sea Patriarcal, Primada, Metropolitana o Catedral, encomendada a él bajo cualquier título, causa, nombre o derecho que sea; incurra ipso jure, por dignidad, grado o preeminencia que le distinga, luego que cese el impedimento legítimo y las justas y racionales causas que tenía, en la pena de perder la cuarta parte de los frutos de un año... [38].

Este punto suscitó un intenso debate en el Concilio, protagonizado por Bartolomé de Carranza Miranda (1503-1576), autor de la obra «Controversia sobre la necesaria residencia personal de los obispos», donde defendía la obligatoriedad de la residencia episcopal, cuestión que también fue amparada por el obispo de Jaén D. Pedro Pacheco, quien opinaba que la *jus divinum* era una obligación derivada de las sagradas escrituras, a pesar de que él no residió en Jaén al encontrarse en el Concilio[39] (no obstante sus armas aparecen sobre la puerta de la antigua capilla del palacio de Baeza).

35. Braunfels, *op. cit.* P. 21
36. Martínez Taboada, *op. cit.* P. 964
37. Ruiz de la Peña Solar, Juan Ignacio; Beltrán Suárez, Soledad: «Los orígenes del poder episcopal sobre la ciudad de Oviedo en la Edad Media», *La España Medieval* nº 30. Madrid: Universidad Complutense, 2007. P. 4
38. Concilio de Trento: Decreto sobre la Reforma, Cap. I. http://multimedios.org/docs/d000436/
39. Tellechea Idigoras, J. Ignacio: «Prólogo», *Controversia sobre la necesaria residencia personal de los obispos* (Venecia, 1547). Ed. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, 1994. P. 14

Carranza, completamente pesimista en cuanto al futuro que depara al cristianismo, culpa a la jerarquía eclesiástica de estos males. En la obra aporta razones sobre la obligatoriedad de los obispos de residir en sus diócesis, apelando para ello a la Biblia, los padres de la Iglesia, los concilios precedentes e incluso razones morales. Se refiere a la residencia, que considera «*debe ser gustosa y agradable a todos. Por supuesto al pueblo cristiano: ya que de ella depende y deriva toda forma de establecer la iglesia, todo modo de restaurar la religión, las leyes, las instituciones, las costumbres y la facultad de recobrar la antigua y verdadera disciplina cristiana*»[40].

La obligatoriedad de residencia episcopal, unida a las mayores atribuciones que recibían los prelados tras la reforma tridentina, supuso el reforzamiento de la autoridad obispal que se materializó en la necesidad de mejorar sus residencias. En este sentido, una de las posturas adoptadas por Felipe II, fue la erección de nuevas sedes episcopales, sobre todo en el Reino de Aragón, como la sede episcopal de Orihuela[41].

Tras el esplendor del XVII, el poder episcopal se debilitó paulatinamente, de manera que en el siglo XIX las diócesis perdieron gran parte de su patrimonio arquitectónico. Son escasas las diócesis en las que se erigen nuevos palacios, como sucede en Astorga, que debido a un incendio un nuevo palacio fue proyectado por Gaudí[42]. Otro caso es el palacio episcopal de Almería, derruido en 1894 para levantar uno completamente nuevo[43] o el de Huelva, que no tuvo palacio episcopal hasta que no se constituyó como diócesis en 1954.

No obstante, aunque la construcción de nuevos palacios no sea común en el siglo XX, sí son frecuentes las reformas de adaptación de los inmuebles para adaptarse a las nuevas necesidades diocesanas. Con el Concilio Vaticano II queda ratificada la relación proveniente desde antiguo de que los obispos son sucesores de los apóstoles y que por medio de ellos se hace presente Jesucristo[44]. El Código de Derecho Canónigo (1983) confirma que la ley de residencia obliga al obispo a residir en su diócesis[45].

Hacia una definición tipológica

Los palacios episcopales han venido tratándose como palacios civiles, sin embargo, su funcionalidad como centro de gobierno de una diócesis al mismo tiempo que de residencia,

40. Carranza de Miranda: Fray Bartolomé: *Controversia sobre la necesaria residencia personal de los obispos* (Venecia, 1547). Ed. J. Ignacio Tellechea Idigoras. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, 1994. P. 45
41. Ramírez Aledón, Germán: «La erección de nuevas sedes episcopales en el reinado de Felipe II: El caso de la ciudad de Xátiva (Reino de Valencia)», *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, nº 17. Alicante: Universidad de Alicante, 1998-1999. Pp. 235-248
42. Bassegoda i Nonell, Joan: *El palacio episcopal de Astorga (1887-1893)*. Astorga: Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías», 1989
43. Espinosa Spínola, María Gloria (Dirección): *Guía artística de Almería y su provincia*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses; Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006. Pp. 102-103
44. Concilio Vaticano II: Capítulo III
45. Código de Derecho Canónigo: Libro II, Parte II, Sección II, Título I, Capítulo II, Artículo 2, 395.1

aproximan esta tipología más a los palacios regios o pontificios que a los nobiliarios en tanto en cuanto la función pública y administrativa en los palacios episcopales adquiere una gran entidad, vinculada al gobierno de un territorio y no sólo a negocios particulares. Esto conlleva ciertas particularidades tipológicas que los hace merecedores de constituirse como una tipología propia que según la clasificación de Rossi se encontraría dentro del grupo de elementos primarios, es decir, aquellos que tienen utilidad pública, se sitúan en el centro de la ciudad y distribuidos en torno a una plaza común. Los palacios episcopales, como elementos primarios, responden además a actividades fijas y en la mayoría de los casos son de caracter monumental así como «*elementos capaces de acelerar el proceso de urbanización de una ciudad*» que «*caracterizan los procesos de transformación espacial del territorio*»[46].

Parece que de forma muy temprana, la *domus ecclesiae* había quedado definida tipológicamente en Francia; sirva de muestra Arlés que hacia el siglo VI comprendía dos plantas, la primera para clérigos ligados al obispo y la segunda para el propio prelado según es descrita en la «Vida de San Cesáreo»; o el caso de Ginebra, en cuya *domus* se identificó mediante excavaciones arqueológicas la existencia de una capilla, una sala de recepción y un gran número de salas[47]. Habría que añadir además una sala de reunión, caballerizas y jardín con huerto que permitían el descanso de los prelados[48].

En la Francia del XVI se entiende que la vivienda del obispo «*debe ser el símbolo del doble poder del prelado: espiritual, como responsable de la Iglesia en su diócesis; temporal, en virtud de las responsabilidades más o menos importantes que le ha legado la historia*»[49]. Así, se llegó a una distinción más clara entre la zona de vivienda y la pública, llegando incluso a la creación de dos entradas diferentes para cada área y convirtiendo la torre en «*la afirmación visual del poder temporal del obispo*»[50].

De este modo, los elementos definitorios de los palacios episcopales son su ubicación cercana o incluso unida a la catedral; la clara distinción entre la zona administrativa y residencial y la aparición en ocasiones de una torre como símbolo del poder episcopal. Dentro de cada área del palacio, en la zona pública aparecen como elementos ineludibles la tesorería, despachos para los altos cargos eclesiásticos y un salón del trono o sala de reuniones. En cuanto a la zona privada, no sólo aloja al prelado, sino a su familia y otros miembros de la iglesia o cercanos al obispo como provisores, arciprestes, secretarios o limosneros entre otros muchos cargos. No falta nunca la capilla del palacio y un oratorio privado para el obispo. Tampoco carecen de un huerto de autoabastecimiento y uno o varios patios, así como de caballerizas.

Según Wolfgang Müller-Wiener, los elementos que caracterizan y diferencian los palacios episcopales de otras tipologías, son las dimensiones (que exceden las de cualquier otro tipo de residencia), la distinción entre una zona edilicia profana y otra religiosa y el gran

46. Rossi, Aldo: La arquitectura de la ciudad. Barcelona: Gustavo Gili, 1975 (Ed. 1992). P. 157-158
47. Erlande-Brandenburg, *op. cit.* P. 55-56
48. Íb. P. 71
49. Íb. P. 250
50. Íb. P. 249-266

número de colaboradores, clérigos y laicos que trabajaban y residían en ellos[51]. Además, considera fundamental el hecho de que asuman funciones de representación esenciales, convirtiéndose en monumentos, si bien guardan cierta similitud con las sedes administrativas y residencias del poder civil[52].

En el aspecto más funcional, los palacios cuentan con varias cocinas, alacenas, habitaciones para los pajes y siervos etc. La vida en los palacios era ordenada, acorde a las buenas costumbres y a las reglas cristianas. Existían personas dedicadas a cada función, desde el trinchante al copero, pasando por el despensero, mayordomo, maestresala, repostero y un sinfín de cargos como el veedor, cuya función es la de vigilar que todos los demás cumplan sus tareas y especialmente que nadie salga a dormir fuera y mucho menos que nadie entre a dormir en el palacio, así como controlar «*si alguno de los de la casa tiene muger conosçida, publica o secreta, o amores...*» [53]. Las funciones religiosas y administrativas se mezclaban no sólo entre ellas, sino también con las privadas. Así se desprende del manuscrito 11050 de la Biblioteca Nacional, «Instrucción de fray Fernando de Talavera para el régimen interior de su palacio»[54]. Este fray Fernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, especifica qué funciones debe cumplir cada una de las personas que sirven al prelado tanto para el funcionamiento del palacio como hogar, como labores administrativas y religiosas.

Palacios y casas obispales en la Diócesis de Jaén

La diócesis de Jaén, con sus palacios y casas secundarias, ejemplifica perfectamente cada una de las etapas y procesos de transformación que siguen los palacios episcopales de forma general. No obstante, si como indica Erlande-Brandenburg la documentación para el estudio de los palacios episcopales es muy escasa[55], esta escasez documental se hace aún más evidente en Jaén, debido a un incendio que acabó con los documentos referentes al episcopio. Sin embargo, los que han perdurado junto con las fuentes y los restos arquitectónicos que han permanecido, permiten conocer la historia evolutiva de los palacios y casas obispales giennenses.

51. Müller-Wiener, Wolfgang: «Riflessioni sulle caratteristiche dei palazzi episcopali», *Felix Ravenna* nº 125–126. Bolonia: Edizione del Girasole, 1984. Pp. 105-106.
52. Müller-Wiener, *op. cit.* Pp. 108
53. Domínguez Bordona, J: «Instrucción de Fray Fernando de Talavera para el régimen interior de su palacio «, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 96. Madrid, 1930. Pp. 785-835
54. Íb.
55. Erlande-Brandenburg, *op. cit.*. P. 55

De la conformación diocesana al siglo XVI

La constitución de la Diócesis de Jaén tiene lugar en el siglo XIII, a partir de las conquistas de Fernando III de los territorios que conformaban las antiguas sedes episcopales de época hispanorromana: Tucci, Cástulo, Biatia y Mentesa. Sedes que habían permanecido durante la etapa visigoda y que perduraron hasta el siglo IX según el historiador Martínez Rojas[56]. La conquista definitiva de Baeza en 1227, constituyó el punto de partida para la creación de la diócesis. Fue el propio rey quien instauró Baeza como sede episcopal, nombró como obispo a Fray Domingo (1227-1248/9) y le cedió un palacio cerca de la recién convertida catedral.

Tras la conquista de Jaén en 1246 por las tropas lideradas por el mismo monarca, la sede fue trasladada a esta ciudad, según Martínez de Mazas por creer el rey que la Catedral estaría allí más segura[57]. La traslación fue autorizada por el papa Inocencio IV, mediante la bula *Exaltatio fidelium,* fechada el 14 de mayo de 1249 en Lyon. En la bula se contenía que seis u ocho canónigos debían permanecer en Baeza, «*en reconocimiento al esfuerzo que sus moradores habían hecho en favor de la defensa de la fe frente a los musulmanes*»[58]. Era entonces obispo de Jaén D. Pedro Martínez (1249-1250), el primero de la sede giennense, que quedaba con dos catedrales.

Los inicios de la diócesis están marcados en cuanto a patrimonio arquitectónico, por las donaciones que los monarcas realizasen con el objetivo principal de asentar núcleos de población. De esta forma, Fernando III donará al obispado el palacio de Baeza, el castillo de Begíjar y algunas torres, cercanas todas ellas a la sede.

El primer caso es el de la torre de Tiédar o Torre del Obispo en Rus, cedida por el rey santo a Fray Domingo (1228-1246), el 12 de septiembre de 1233. El obispo se encargó de poblar el lugar[59] y le concedió el fuero de Cuenca, el mismo que el rey había concedido a Baeza. Esta torre perteneció a los obispos hasta el 18 de febrero de 1486[60]. Junto con la de Tiédar, el rey habría cedido a Fray Domingo la torre del Mármol o Canalejas[61], que permanecería en poder del obispado hasta el siglo XVI.

La siguiente donación del monarca data de 1251 y vino a confirmar la cesión del palacio de Baeza y la heredad del Castillo de Begíjar, hechas a Fray Domingo en el momento de su nombramiento como obispo de Baeza. Así, Fernando III otorgó al obispo D. Pascual (1250-

56. Martínez Rojas, Francisco Juan: *Aproximación a la Historia de la Iglesia en Jaén*. Jaén: Obispado de Jaén, 1999. P. 43
57. Martínez de Mazas, *op. cit.* P. 152
58. Martínez Rojas, *op. cit.* P. 71
59. Segura Moreno, Manuel: *Estudio del códice gótico (siglo XIII) de la Catedral de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1976. P. 186
60. Eslava Galán, Juan: *Los castillos de Jaén*. Armilla: Osuna, 1999. P. 276
61. Ximena Jurado, Martín de: *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y anales eclesiásticos de este obispado* (1652). Granada: Universidad de Granada, 1991.

1275) «*las mias casas que yo he en Baeça et las tiendas et los nannos et el acena que yo he en Baeça...*»[62]. Rodríguez-Moñino Soriano sitúa el palacio de Baeza sobre la antigua Casa del Obispo[63]. Según el historiador, la primera noticia del palacio data de 1504 y se trata de una donación de D. Alonso Suárez de la Fuente del Sauce (1500-1520) al Concejo. Obispo que según Martínez de Mazas habría sido el constructor del palacio[64].

En cuanto al Castillo de Begíjar, la donación a D. Pascual se recoge en el Códice Gótico de la siguiente forma:«*...Et do uos toda la heredat q(ue) yo he en Bexixar tan bien el oliuar como la Torre (e)t como la huerta (e)t como q(ual) q(uie)re otra heredat quel pertenesce a esta mj casa de bexixar assi como la yo tenja ala sazon q(ue) esta mj carta fua fecha fuera ende las salinas q(ue) retengo por amj*»[65].

El origen del castillo es incierto; Eslava Galán[66] lo data entre la segunda mitad del siglo XIII y principios del siglo XIV, lo que supondría que fue construido ya por la dignidad episcopal. Sin embargo, en la carta de privilegio, el rey dona unas tierras y una torre; preexistentes por tanto. Lo único cierto es que durante los siglo XV y XVI el Castillo de Begíjar va a ser objeto de varias disputas. La primera en 1434 cuando Baeza reclamó el castillo al obispo D. Gonzalo de Estúñiga (1422-1456). Pero, probablemente la historia más tratada por la historiografía en relación al palacio, es la que narra los acontecimientos que tuvieron lugar durante el episcopado de D. Alfonso Vázquez de Acuña (1457-1474). Confinado en el castillo de Begíjar en 1461 por sus desavenencias con D. Miguel Lucas de Iranzo, se enfrentó en 1465 a D. Pedro Girón, sufriendo un cerco que culminaría con la derrota del obispo que tuvo que permitir el saqueo del palacio[67]. Enrique IV, agradecido por la fidelidad del prelado, le donó la torre de Lope Fernández[68].

Otro cerco tuvo lugar en 1471 después de que unos escuderos del prelado hirieran a un Benavides teniendo que ser auxiliado por el propio Condestable D. Miguel Lucas de Iranzo[69]. Todos estos sucesos debieron dejar huella en la arquitectura del castillo, sin embargo, la primera reforma del palacio recogida en las fuentes es la que realizara D. Diego Tavera (1555-1560) en 1558[70].

En cuanto al palacio de Jaén, sus orígenes son inciertos. Parece claro que los primeros obispos vivieron en unas casas que se situaban cerca de la muralla o incluso unidas a ella, en el lado sureste de la Catedral, en lo que hoy es la calle Campanas. Este palacio, que pudo ser

62. Transcripción tomada de Segura Moreno, Manuel: *Estudio del códice gótico (siglo XIII) de la Catedral de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1976. P. 189
63. Rodríguez-Moñino Soriano, Rafael: *Aproximación a la historia eclesiástica de la ciudad de Baeza (Jaén). Del esplendor renacentista y barroco a la crisis liberal del XIX*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2000. P. 267
64. Martínez de Mazas, *op. cit.* Pp. 149-150
65. Transcripción tomada de Segura Moreno, Manuel: *Estudio del códice gótico (siglo XIII) de la Catedral de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1976. P. 189
66. Eslava Galán, *op. cit.* P. 274-275
67. Jiménez Patón, Bartolomé: *Historia de la Antigua y Continuada nobleza de la ciudad de Jaén...* (1628). Jaén: Riquelme y Vargas, 1983. P. 188
68. Íb. P. 189
69. **Martínez de Mazas,** *op. cit.* **P. 88**
70. Ximena Jurado, *op. cit.*.

construido por D. Gonzalo de Estúñiga (1423-1456), sirvió de residencia a Isabel I y las infantas durante su estancia en Jaén en 1489. Atendiendo a las cuentas de Gonzalo de Baeza, durante la estancia de la reina se construyó un pasadizo entre el palacio y la catedral[71] que permitía a la reina asistir a los cultos sin pisar la calle. Ortega y Sagrista, a partir del citado libro de cuentas, describe el palacio que se compondría de: *«una sala de audiencias o del trono; la cámara de la Reina y las de sus hijas; capilla u oratorio, comedor, secretaría, cocinas, habitaciones para las damas y camareras mayores, y otras para la alta servidumbre, a veces muy modestas, y caballerizas»*[72].

Cazabán Laguna expone que las crónicas indican que con D. Alfonso Vázquez de Acuña (1457-1474) el palacio ya estaba en su ubicación actual, en la plaza de Santa María, frente a la Catedral[73], por lo que siguiendo al autor Anónimo del siglo XVII que describe la ciudad de Jaén como una serpiente, sería la cabeza del animal, constituyéndose el palacio episcopal junto con el Ayuntamiento como los ojos de la sierpe[74]. De esta manera, la situación del palacio puede vincularse a los axiomas planteados por las Sagradas Escrituras sobre las funciones de los obispos como vigilantes y guardianes. Martínez de Mazas señala que al episcopado de D. Luis Ossorio pertenecen el primer patio y corredores; D. Diego Tavera habría realizado el primer cuerpo; las caballerizas y el segundo cuerpo hacia la calle del Obispo, fueron levantados por D. Francisco Delgado (1566-1576)[75].

Trento y la materialización del poder obispal en la diócesis

En la diócesis de Jaén se aprecia un claro florecimiento a partir de la celebración del Concilio de Trento (1545-1563). De esta forma, entre 1555 y 1567, D. Diego Tavera levantó el primer cuerpo del palacio episcopal en la Plaza de Santa María; en 1558 se hacen reparos en el castillo de Begíjar y entre 1566 y 1567 D. Francisco Delgado levanta el segundo cuerpo del palacio de Jaén. La influencia de Trento se hace patente aún más si se considera el primer siglo tras la reforma tridentina por el aumento del patrimonio edilicio y la preocupación por reformar las residencias preexistentes.

De esta forma el obispo D. Bernardo de Sandoval y Rojas (1596-1599), construye una casa de retiro, llamada el Jardín del Obispo, cercana a la ciudad de Jaén entre los sitios de la Fuente de la Peña y Valparaíso. Se trata de una casa rodeada de un gran espacio natural con

71. Baeza, Gonzalo de: *Cuentas de Gonzalo de Baeza tesorero de Isabel la Católica*, Edición preparada por Antonio de la Torre y E.A. de la Torre. Consejo superior de investigaciones científicas, patronato «Menéndez Pelayo». Madrid 1956. P. 275
72. Ortega y Sagrista, Rafael: *Estancia de los Reyes Católicos y de Cristóbal Colón en Jaén el año de 1489*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1985. P. 8
73. Cazabán Laguna, Alfredo: «El palacio de los obispos de Jaén», *Don Lope de Sosa*, nº 165 (1926). Jaén: Riquelme y Vargas, 1982. Pp. 262-264
74. Anónimo: *Historia de Jaén*. Manuscrito s. XVII. Ejemplar fotocopiado en Instituto Estudios Giennenses, 1980. Original: Biblioteca Nacional de Madrid, nº 178 sección manuscritos. P. 82
75. Martínez de Mazas, *op. cit.* Pp.184-193

ordenación geométrica, cuyo proyecto sería culminado por D. Sancho Dávila y Toledo hacia 1602. La finca se componía de *un cuarto*, huerta y un *«amenissimo y hermo/ si ssimo jardin»*[76], además de una capilla dedicada a la Virgen de Belén. La casa fue donada por el mismo pontífice a la compañía de Jesús en 1615[77].

El mismo Sancho Dávila reformó el palacio de Jaén entre 1600 y 1615, encargando al maestro Juan de Biquende en 1606 la construcción de la portada monumental[78]. En los años sucesivos se intervendría también en los palacios de Baeza y Begíjar (1617)[79] y de nuevo Jaén (1621).

D. Baltasar Moscoso y Sandoval (1619-1646) dotó además a la ciudad de una nueva residencia veraniega, que quedó situada junto al Convento de Capuchinos en la Alameda, después de que el prelado donase a la congregación unas casas en 1621. En el quinto punto de la carta de donación queda reflejada la distribución de la zona palaciega, quedando el cuarto bajo reservado para oficinas y la galería alta y corredor para habitación de los criados y de los obispos[80].

Las reformas y adquisiciones se prolongan a lo largo del primer tercio del siglo XVII, de manera que en 1640 se vuelven a acometer reformas en el palacio de Baeza[81] y en 1655 D. Fernando de Andrade y Castro adquiere otra vivienda[82] que el 12 de marzo de 1663 dona a la dignidad episcopal[83]. Se trata de unas casas principales y otras accesorias que compra al presbítero D. Juan de Medina en Valdepeñas de Jaén, con la intención de retirarse a ellas, especialmente durante los meses de verano.

Tras la muerte de Andrade y Castro, se inicia un largo litigio por los bienes del espolio entre su cesionario D. Pedro García Fernández y el obispado, que se prolongó desde el fallecimiento del prelado en 1664 hasta 1666[84]. El citado documento ofrece descripciones de muchas de las casas obispales que nos permiten conocer la distribución y el funcionamiento de las mismas. En el documento se citan las casas de Valdepeñas, el castillo de Begíjar, un cortijo en Arjona, el Cuarto de Capuchinos y los Palacios de Baeza y Jaén, si bien la casa de Valdepeñas no es descrita. Las descripciones, que no son sino un relato de las reparos que precisaba cada casa, las realiza en todos los casos excepto en el de Jaén, el conocido

76. AHPJ: Legajo 903
77. López Arandia, María Amparo: *El colegio de San Eufrasio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Jaén (1611-1767)*. Jaén: Universidad de Jaén, 1999. Pp. 111-113
78. Ruiz Calvente, Miguel: «La portada de las casa episcopales de Jaén, obra del maestro cantero Juan de Biquende», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 162. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1996. Pp. 1516-1517
79. Rodríguez-Moñino Soriano, *op. cit.* P. 268
80. Anónimo: «La cofradía de la Virgen de la Cabeza, el convento de Capuchinos de Jaén y el Palacio Episcopal de la Alameda», *Don Lope de Sosa*, nº 52 (1917). Jaén: Riquelme y Vargas, 1982. Pp. 120-123
81. Rodríguez-Moñino Soriano, *op. cit.* P. 268
82. AHPJ: Protocolos notariales, legajo 1527. Escribano Cristóbal Mirez Ortuño (1655)
83. AHPJ: Protocolos notariales, legajo 1535. Escribano Cristóbal Mirez Ortuño (1663)
84. AHPJ: Protocolos notariales, legajo 1536. Escribano Cristóbal Mirez Ortuño (1664)

maestro cantero Eufrasio López de Rojas (1628-1884), quien fuera maestro mayor de la catedrales de Granada y Jaén.

En todos los palacios aparecen los elementos básicos, como la capilla u oratorio, varios patios, huertos, caballerizas, torre, sala del trono y otros elementos de utilidad como varias cocinas, despensas, repostería, carnicería, gallinero etc. En la zona privada, existe en todos los casos una zona reservada al obispo y otras a personalidades relevantes, contando incluso con cocina y patio propios. En el caso del palacio de Jaén, por ser el principal es el que cuenta con más estancias, descubriéndonos incluso una estancia llamada «del pintor».

Las intervenciones disminuyen a partir de este momento hasta que en el siglo XIX el patrimonio se vea mermado hasta el punto de conservar únicamente el palacio principal de Jaén. No obstante, durante el XVIII se acometieron algunas reformas, especialmente durante el episcopado de Fray Benito Marín (1749-1769). Además se conservan las descripciones del Catastro del Marqués de Ensenada, excepto en el caso de Valdepeñas, que vienen a confirmar las extraídas del litigio de 1664-1666.

Las reformas de mayor envergadura debieron ser realizadas en el palacio de Jaén, conocidas por los escudos del obispo que perduran en los sectores transformados. Galera Andreu, siguiendo a Cazabán Laguna, expone que las obras realizadas por Benito Marín, se corresponden con «*la torre y otras dependencias y graneros que se levantan en el ángulo NO de la parte trasera, mirando a la calle del Colegio...completando su forma rectangular*»[85]. Encontramos el escudo en la puerta hoy situada en la calle del Colegio y en la torre.

Disgregación del patrimonio durante el siglo XIX

El siglo XIX se caracteriza por la destrucción y pérdida del patrimonio arquitectónico anejo a la dignidad episcopal. El primer acontecimiento de relevancia es la estancia de José Bonaparte I en el palacio de Jaén (1810)[86]. El obispo, Fray Melo de Portugal (1795-1816), que se había retirado a la casa de Valdepeñas en 1808[87], expresaba a la municipalidad «*haverle/ servido de mucha satisfacion se halla elexido su palacio/ para ospedar en el a S.M., sintiendo que no este alaxado/ dignamte*»[88]. La última visita documentada de un prelado al palacio de Valdepeñas fue la de D. Andrés de Esteban y Gómez el 3 de septiembre de 1818[89], año en el que se hace mención de la casa en el Catastro de Martín Garay (1818-1820). Poco después el palacio dejaría de pertenecer al episcopado.

85. Galera Andreu, Pedro A.: *Arquitectura de los siglos XVI y XVII en Jaén*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1977. P. 202
86. AHMJ: Borrador Acta Capitular 1810, sesión 26 de marzo «la Noche»
87. Martínez Cabrera, Félix: *Historia de Valdepeñas*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2003. Pp. 312-355
88. AHMJ: Borrador Acta Capitular 1810, sesión 13 de marzo
89. Martínez Cabrera, *op. cit.* P. 312-355

También perdió el obispado el castillo de Begíjar que fue desamortizado en 1862. En este año, el Ayuntamiento precisaba de materiales para realizar una reparación en sus dependencias, por lo que decidió obtenerlos del palacio por darse «*la/ circunstancia especial e imprevista de estar demo-/ liendo por la Admon de propiedades y derechos del / Estado el palacio episcopal ruinoso que radica en/ esta Poblacion*»[90]. Asimismo fueron desamortizadas las casas del cuarto de Capuchinos junto al convento y parece ser que se demolió y su piedra fue utiliza para la construcción de la antigua plaza de toros de la ciudad[91].

1862 fue un año decisivo puesto que además de la enajenación del palacio de Begíjar, se iniciaron los trámites para la venta del palacio episcopal de Baeza. El obispado había tratado de solucionar los problemas estructurales que presentaba el palacio en 1819[92], pero parece que suponía más costes que beneficios, por lo que en 1862 comenzó el trámite de cesión del palacio que sería transferido al Ministerio de Gracia y Justicia[93]. Las diligencias se dilataron hasta 1864, cuando el Ayuntamiento, que animado «*porque no desaparezca, convirtiendose/ en un monton de escombros, un edificio grande/ de gratos recuerdos y sumo interes para esta/ Ciudad*»[94], cedió el edificio para la instalación de un cuartel de caballería. Sufrió entonces intensas remodelaciones que no habían terminado cuando Fernando de Cózar escribía su historia de Baeza (1884), pues menciona el «*...cuartel que para el arma de caballería construye el Estado en lo que fue Casa Palacio de los Obispos de la Diócesis*»[95].

Desde 1864 tan sólo el palacio de Jaén permanecerá anejo a la dignidad episcopal. El palacio fue descrito por Pascual Madoz en su *Diccionario...* (1846-1850), donde cuestionaba la calidad artística de la fábrica: *«Es un edificio de mal gusto con la puerta en un lado de la fachada; una fila de balcones malos, desiguales y pequeños a mucha altura, algunas rejas desiguales en el entresuelo y una galería de ventanas arqueadas sobre los balcones»*[96].

En 1862 tuvo lugar una estancia de Isabel II junto con su esposo, su hijo y parte de la corte en Jaén, hospedándose en el palacio episcopal que hubo de ser acomodado para tal fin. El Ayuntamiento era el encargado de adecuarlo para la estancia de la familia real. La Comisión de Ornato aconsejaba remodelar y regular las dos fachadas que daban a la plaza, pues según las recomendaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, resultaba *«raro y anómalo que este edificio tenga/ una vella fachada de costado y la principal/ carezca de las mas precisas reglas de ornato»*[97], además trataba de solucionar el problema que planteaba Madoz sobre la situación de la puerta y dice que «*la comisión opina como mas conveniente que la puerta principal del*

90. AHMBe: Acta Capitular de 1861. Sesión de 15 de junio de 1862
91. Pardo Crespo, José María: *Evolución e historia de la ciudad de Jaén.* Jaén: [s.n.], 1978. P. 165
92. AHMB: Acta Capitular 1819. Sesión de 27 de mayo de 1819
93. AHMB: Acta Capitular 1862
94. AHMB: Acta Capitular 1862. Sesión de 14 de julio de 1862
95. Cozar Martínez, Fernando de: *Noticias y documentos para la historia de Baeza* (1884). Jaén: Ed. Granada: Universidad de Granada, 2006. P. 488
96. Madoz, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar,* Jaén (1846-1850). Almendralejo: Biblioteca Santa Ana, 1989. P. 163
97. AHMJ: Acta Capitular 1862, sesión de 27 de febrero de 1862

palacio busque su centro frente/ por frente a la escalera»[98]. Las cocheras se situaban a la derecha de la puerta principal y las oficinas de la administración pública hacia la calle del Obispo, zona del palacio que se encontraba en muy mal estado siendo de *imperiosa necesidad* llevar a cabo la obra para evitar «*...las desgracias que pudiera producir el hun/ dimiento de una calle tan concurrida a todas horas...*»[99]. El Ayuntamiento aprobó el proyecto de D. Ignacio Savater y el presupuesto de gastos, que indica claramente como se procuró más el ornato del palacio que realizar reformas de gran envergadura[100].

El siglo XX y las nuevas transformaciones

El palacio episcopal de Jaén será reformado consustancialmente en varias ocasiones a lo largo del siglo XX, de tal manera que la estructura original se pierda casi en su totalidad conservando tan solo algunos elementos, testigos de la larga historia vivida. Durante las primeras décadas las necesidades continuaron siendo las mismas que preocuparon en el siglo anterior. En primer lugar la «antiestética» fachada, poco acorde al lugar que ocupaba. En 1910, el arquitecto Justino Florez Llamas, publicó un escrito dirigido al Ayuntamiento en el que se atrevía a remitir al cabildo municipal una propuesta de reedificación de la plaza, agrandándola, modificando el ayuntamiento y el palacio obispal[101]. El proyecto nunca llegó a realizarse.

La otra gran preocupación era el estado ruinoso del lienzo que daba a la calle del Obispo, como se refleja en la correspondencia mantenida entre el obispado y el ayuntamiento desde 1914 hasta 1916[102]. En 1929 el arquitecto diocesano Luis Berges Martínez, preparó un proyecto de reforma que afectó a la fachada[103].

La primera reforma de envergadura se llevó a cabo durante la postguerra. El arquitecto encargado del proyecto, Enrique de Bonilla y Mir, pretendían ampliar y mejorar el «*viejo y destartalado edificio...en condiciones verdaderamente indignas de tan elevada Jerarquía de la Iglesia*». La memoria recoge que una parte del edificio se había convertido en casa de vecinos, acogiendo a varias decenas de «*familias míseras, material y moralmente hablando, foco de inmundicia de todo orden, donde las familias y los sexos se hacinan en las habitaciones sin orden ni higiene*». En otra parte, según dice «*destartalada y en ruina*», se afincaban varias organizaciones de Acción Católica y varias escuelas «*(si tal pueden llamarse) donde se dá clase nocturna y diurna, sin las mas elementales condiciones para tal función*»[104].

---

98. Íb.
99. Íb.
100. AHMJ: Acta Capitular 1862, sesión de 16 de septiembre de 1862
101. AHMJ: Legajo 344, *Al pueblo de Jaén y a su Excelentísimo Ayuntamiento,* Justino Florez Llamas (19-5-1910)
102. AHMJ: Legajo 954
103. AHMJ: Proyecto de Reforma para la casa de la Iglesia. Luis Berges Roldán y Arturo Montilla García (1978).
104. AHMJ: Proyecto de ampliación y reforma del palacio episcopal. Enrique de Bonilla y Mir (1949)

El proyecto consistía en la construcción de viviendas en la planta noble para el obispo, su familia, el capellán y huéspedes. En segundo lugar, la construcción de oficinas y dependencias para servicios. En la segunda planta se sitúa el oratorio privado del obispo y además una capilla propia del palacio, el comedor de honor, la biblioteca y la sala del trono. En la planta baja se proyectó un salón de actos y despachos. Poco tiempo después el arquitecto Juan Ponce realizaba obras de ampliación para albergar oficinas, servicios médicos, almacén, salas de prensa, organización, jurídicas y caridad, así como viviendas para organizaciones sociales[105].

En 1978 los arquitectos Luis Berges Roldán y Arturo Montilla García, ejecutaron un nuevo programa de reformas del palacio que pretendía concentrar los servicios diocesanos liberando parte del solar, en el que se construirían viviendas y locales cuya venta sufragaría las obras. Trataban además, de devolver al edificio el carácter arquitectónico que había perdido con las obras de postguerra. La profunda reforma planteada, se basaba en la «*idea de economía de conservación y rentabilidad de todo orden del conjunto*»[106].

Estado actual

Aunque en 1996 se volvieron a realizar reformas de menor envergadura en el palacio episcopal de Jaén, el estado actual del palacio es fruto de la remodelación de 1979, tanto en estructura interna como externa. La portada principal, dice Ruiz Calvente «*se nos presenta un tanto desmochada*»[107] ya que falta el relieve del Santo Rostro situado sobre el tímpano, el escudo central de Sancho Dávila y la escalinata original, que según la opinión del historiador era más elegante. El palacio también perdió el singular balcón esquinado que presentaba en la segunda planta, hacia la calle del Obispo. La actual portada, de estilo manierista, se compone de un arco de medio punto sobre jambas, flanqueado por dos columnas dóricas sobre pedestal. Sobre ellas se eleva un friso sin decoración que sostiene un frontón triangular partido, rematado por los pinaculillos sobre los que asientan las armas de Sancho Dávila. En el tímpano se sitúa una cartela sin labrar. En el resto de la fachada destaca un relieve con el escudo real y los blasones de D. Diego Tavera. La portada del tribunal eclesiástico, es de vano adintelado con un entablamento sobre el que aparece un frontón roto cuyos extremos terminan en volutas. En el centro, el escudo de la diócesis y el del obispo D. Francisco Sarmiento de Mendoza. Por último, hacia la calle del Colegio, encontramos la portada y la torre realizadas en tiempos de Fray Benito Marín. La puerta, trasladada a este punto con la reforma de Bonilla y Mir, es adintelada y se compone de dos pilastras sobre las que asienta un

105.AHMJ: Proyecto de reforma interior y ampliación de un cuerpo de edificio del palacio episcopal de Jaén.
106.AHMJ: Proyecto básico para la casa de la Iglesia. Luis Berges Roldán y Arturo Montilla García (1978)
107.Ruiz Calvente, *op. cit.* P. 1525

entablamento con una cartela con la fecha de ejecución y un frontón triangular partido con el escudo del prelado.

En el caso del Palacio de Baeza, tras pasar por distintas manos y sufrir reformas sustanciales a lo largo del siglo XX, hoy es propiedad de la Junta de Andalucía y alberga el Centro de Estudios Feministas Carmen de Burgos, contando con protección según la Disposición Adicional Sexta de Ley de Patrimonio Andaluz de 2007. Es muy poco lo que se conserva del antiguo palacio, destacando la fachada de la antigua capilla situada en un extremo. En cuanto a Begíjar, el tiempo hizo que buena parte del palacio se perdiera, quedando hoy una estructura separada de la torre, por un solar en el que parece que pueda quedar material arqueológico susceptible de estudio. El inmueble actual, es propiedad de Santiago Vargas, quien lo ha convertido en Museo de Arte y Costumbres Populares, tras una reforma realizada sin proyecto ni arquitecto en los años 90. Por último, la antigua casa de Valdepeñas también ha pasado por distintas manos disgregándose paulatinamente. Tan sólo se conserva una estructura que se corresponde con reformas de finales del XIX, donde se conserva alguna rejería antigua y una torre que perteneció en otro tiempo a la casa episcopal. Nada se conserva del Cuarto de Capuchinos. El patrimonio episcopal aumenta si se consideran otras casas que parece fueron propiedad de algunos obispos aunque no de la dignidad episcopal, como la casa situada en la Calle Almendros Aguilar 41 de Jaén, de la que se conserva una portada que ha sido atribuida al célebre Vandelvira.

Fig.1. Fachada del antiguo palacio episcopal de Baeza y de su Capilla

Fig. 2. Vista del antiguo Castillo de Begíjar y antigua casa obispal de Valdepeñas

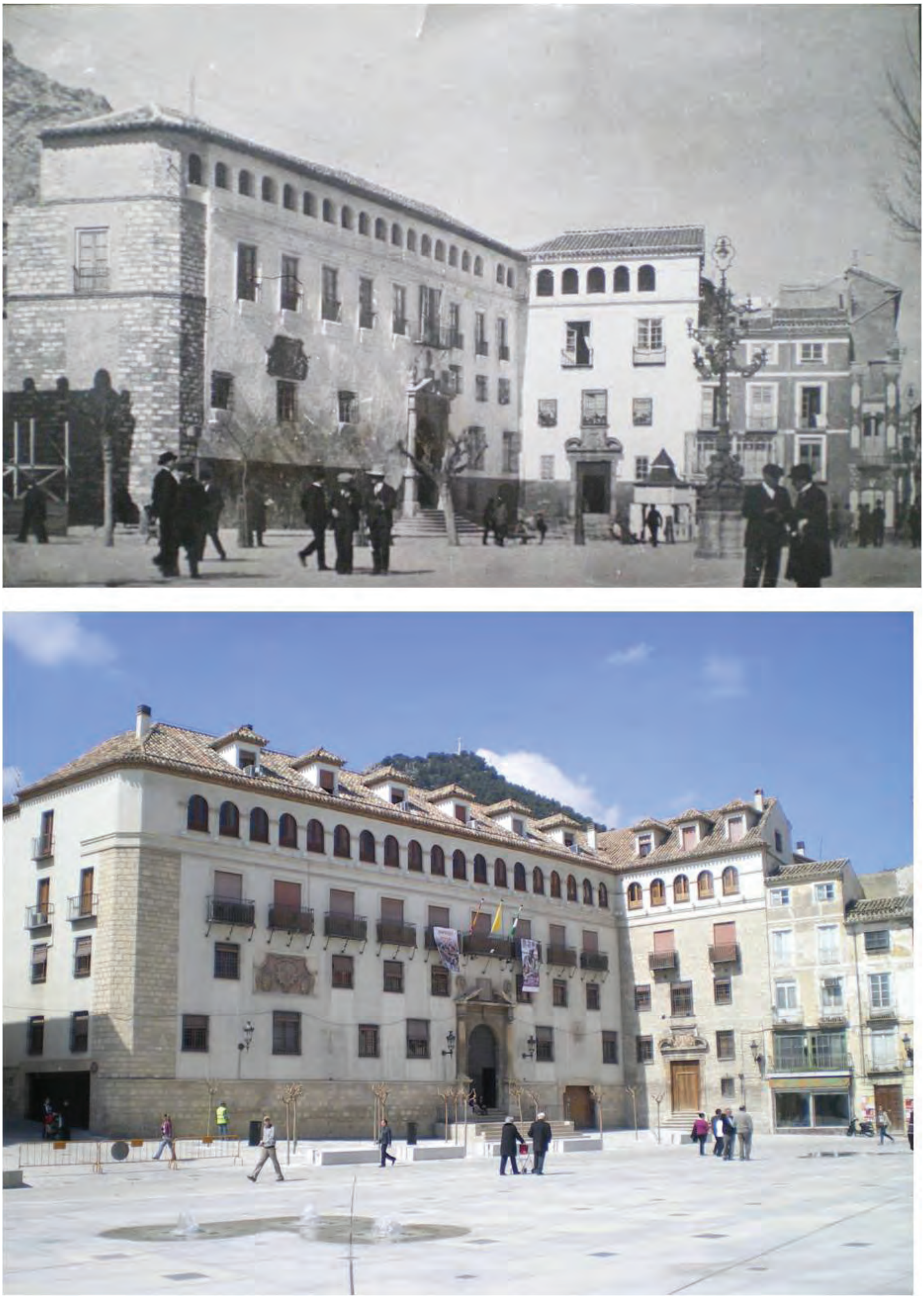


Fig. 3. Fachada principal del Palacio Episcopal de Jaén a principios del siglo XX y en la actualidad

Fig. 4. Puerta y torre del Palacio Episcopal de Jaén hacia la calle del Colegio, fruto de la reforma de Fray Benito Marín en el siglo XVIII

La arquitectura del poder, el poder de la arquitectura. Espacios bancarios del mundo actual

Laura Muñoz Pérez
Universidad de Salamanca

Resumen: Esta comunicación pretende dar fe de cómo la banca exterioriza sus valores a través de sus sedes corporativas, de modo que en los momentos de prosperidad, fuerza y expansión sus edificios hablaban con el lenguaje de las formas un idioma de invulnerabilidad, riqueza y poder que se ha revelado muy caro. Así pues, se hace repaso en este texto a algunos de los últimos y más relevantes ejemplos de arquitectura bancaria levantados en distintos países por las más notorias figuras de la constructiva internacional.
Palabras clave: Banca – Arquitectura contemporánea – Siglo XXI

Abstract: This text tries to attest how the banking world externalizes its valuesthrough its corporate headquarters, so that in times of prosperity, strength and expand their buildings spoke the language of invulnerability, wealth and power that has proved very expensive. Thus, this text reviews some of the latest and most relevant examples of bank architecture erected in different countries by the most notorious figures in the international construction system.
Keywords: Banking world – Contemporary architecture – 21st century

Un edificio bancario debe expresar: aquí, personas honradas cuidan de su dinero de forma apropiada y segura.
Adolf Loos

No corren buenos tiempos para las entidades bancarias. El poder inquebrantable que forjaron durante cientos de años, aunque acosado por las corrupciones, las actuaciones poco decorosas o su irrefrenable sed de ambición, se mantenía incólume y su imagen y credibilidad sólo se han visto descompuestas de manera progresiva, constante y parece ser que irreversible en el último lustro, pese a que su hegemonía acusaba con desmoronarse desde mucho antes. Los bancos han perdido, como consecuencia de la crisis económica desencadenada en 2008, no sólo activos, clientes y beneficios sino, sobre todo, la confianza que antes depositaban en ellos sus usuarios. Así pues, resulta éste un momento especialmente sensible en el que es posible observar cómo de manera física –a través de sus arquitecturas– ha manifestado el mundo económico las sensaciones que lo han acompañado hasta hace poco tiempo y cómo ha querido evidenciar también con ello una imagen que se está viendo ensuciada día tras día con cada noticia de activos tóxicos, primas millonarias para sus directivos, condiciones imposibles para sus clientes o rescates gubernamentales difíciles de justificar; en resumen, certeza de una estafa o engaño que no deja a casi nadie indiferente.

Como es bien conocido, para alcanzar este extremo de decadencia institucional y de problemática mercantil la banca ha estado abusando, desde los años 90 del siglo XX y hasta el final de la primera década del tercer milenio, de gran parte de la fuerza atesorada durante su larga historia, llegando a dilapidar una herencia formidable que, desde el punto de vista arquitectónico, permite hoy observar algunos ejemplos como excesos megalómanos fuera de toda lógica y mudos monumentos a la codicia humana. En efecto, echando la vista atrás unos pocos años[1], a los aún cercanos de la transición entre centurias, es posible observar ciertos apuntes comunes a sedes como la del Banco de América de César Pelli (1992, Charlotte, Estados Unidos), la torre BankBoston del mismo autor (2000, Buenos Aires, Argentina) y la torre Citigroup (2001, Londres, Reino Unido), también de Pelli; la Interbank de Hans Hollein (2001, Lima, Perú), las oficinas principales de HSBC UK de Norman Foster (2002, Londres, Reino Unido) o el Banco de China de I. M. Pei (1989, Hong Kong, China), por citar sólo algunas. Hablamos de la desmesura, de la exhibición impúdica y consciente de su riqueza, traducida en poder, a través de rascacielos de cuestionable oportunidad estética pero de óptimo mensaje al cercano mundo empresarial: ninguna otra compañía o negocio supera nuestra «altura», del mismo modo que en una gráfica es la vertical la que indica aquello que sobresale y despunta. Además, hablamos de edificios que unen a su elevación una reciedumbre (basada normalmente en el uso de materiales compactos como el hormigón, el granito oscuro en el citado caso americano[2] o la piedra *imitando las construcciones*

1. Y teniendo como referencia el cuartel general del Banco de Hong Kong y Shanghai de Norman Foster (1979-1986, Hong Kong, China), aspirante por entonces al *mejor edificio bancario del mundo*. http://www.fosterandpartners.com/Projects/0501/Default.aspx (23 de abril de 2012). Ver también Sudjic, Deyan, *Norman Foster. Arquitectura y vida*, Madrid, 2011, pp. 157-174.
2. Asensio, Francisco. «El nuevo Bank of America, la nueva Charlotte», *Atlas de la nueva arquitectura*, Barcelona, 2005, pp. 320-323.

de la civilización inca en el ejemplo peruano[3]) que acompaña y apuntala el mensaje principal: no sólo somos poderosos y de descomunal magnitud sino que, además, resultamos física –que no moralmente– indestructibles e indiscutibles.

Sería injusto y falso acusar de semejante exceso formal[4] a todas las obras de esta tipología encontradas en el periodo objeto de estudio (sobre todo porque su número resulta muy alto) y es por ello que trataremos aquí de ofrecer algún ejemplo ajeno a esta tendencia y, desde ese punto de vista, extraordinario. En esa categoría, y no sin fundamento, se hará alusión a casos europeos, histórica o tradicionalmente alejados del exceso de competitividad empresarial –y también arquitectónica– que ha caracterizado a estadounidenses y asiáticos en su particular y frenética carrera por la supremacía económica mundial, o cómo aspirar a la presidencia planetaria.

Bien es sabido por los expertos internacionales que si bien la –hasta ahora– última crisis financiera ha afectado de un modo u otro hasta a las más sólidas economías mundiales, ciertos países están logrando capear la tempestad con mayor templanza y menos vaivenes que otros. Más allá de una China frenética, fuera de cualquier baremo razonable, o de economías compactas como la japonesa, la canadiense, la brasileña o la india, en el marco del viejo continente, amparado bajo las cada vez más exiguas protecciones de la Unión Europea, es Alemania el capataz de una reconstrucción que se prevé casi imposible; el capitán de un navío a la deriva que se cuida mucho de no acercarse también (aun a costa de inmolar a otros de sus compañeros pasajeros) a un naufragio en las procelosas aguas de la recesión. Además de por la solidez de las instituciones públicas, por la sostenibilidad de su mercado de trabajo, por su capacidad de crecimiento incluso en las condiciones mercantiles más extremas o por la firmeza de un gobierno que hace válidos los tópicos teutones de rigidez, dureza, orden y capacidad de decisión y/o sacrificio, cierta parte de la estabilidad que aún mantiene el país dimana de sus entidades bancarias, quienes sin estar exentas de posibles desfases operativos, han sabido mantener la cordura y unos mínimos razonables de coherencia. Esa misma capacidad para no desnortarse, para afianzar un rumbo estable y confiarse a él pese a las sacudidas generales, se manifiesta en algunas de sus más recientes sedes corporativas, ejemplo de solidez y anclaje, de las que citaremos aquí sólo algunas de las más relevantes según los medios arquitectónicos expertos.

Un ejemplo es el edificio que, para el Volksbank de Borken, finaliza en 2001 el equipo Bolles & Wilson tras alzarse, en 1997, con el primer premio en el concurso de proyectos convocado al efecto. Frente a la constructiva bancaria tradicional, que en beneficio simbólico

3. Jodidio, Philip. «Interbank Lima», *Architecture now! Volumen 2*, Köln, 2003, pp. 238-245.
4. No en altura, pero sí en expansión superficial (más de 174.000 m^2), se puede citar como ejemplo de masividad y enormidad el edificio principal de oficinas del Banco de China, completado en 2002 en Pekín por el estudio PEI Partnertship. Ídem, pp. 418-423. Sorprendente y extravagante resulta también la sede del Banco ING construida en Ámsterdam –entre 1998 y 2002– por el equipo Meyer & Van Schooten. Ver Muñoz Pérez, Laura. «Lo imposible posible: Apariencias extremas para una arquitectura en reinvención», Congreso Internacional *Imagen y Apariencia*, 2009, sin paginar.

de la fortaleza de sus entidades y de la seguridad de los ahorros depositados en ellas solían optar por masas macizas de piedra, mármol u hormigón, las opciones últimas, como ésta que se menciona ahora, se dedican no tanto a modificar los volúmenes de los edificios (que se siguen prefiriendo netos y simples, sencillos de captar y de asumir por el usuario, estables frente al caótico devenir cotidiano) como los materiales de que se fabrican; en la presente ocasión cristal transparente sobre una estructura metálica. El cambio de componente no es casual o tan sólo fruto de las preferencias arquitectónicas de tiempos recientes sino más bien de una redirección del sesgo conceptual que quiere manifestar la banca, que en la actualidad ya no es la caja del tesoro que antaño fue sino un espacio de trabajo diáfano, en el que el cliente goza de la capacidad y el derecho a saber en qué se invierte su dinero, quiénes lo gestionan y cómo lo trabajan. Optar por un continente de muros claros elimina la opacidad física y gestual de la empresa, lo que se supone redundará en los resultados del negocio y en la imagen fresca y renovada que de estas centenarias instituciones se quiere transmitir al siglo XXI. No olvidemos, además, que es éste el milenio de las transacciones, comunicaciones e intercambios virtuales a través de todo tipo de plataformas digitales que nos mantienen en permanente contacto con el mundo desde la soledad y/o el anonimato de nuestra intimidad. Cristal y metal se alían en beneficio de la impresión tecnificada y de alta capacitación de unas empresas a las que, además de rigor y confianza, les interesa adecuarse a las necesidades y exigencias de los clientes de la era internet[5].

Así pues, es preciso citar en el caso de Borken la concepción del banco a partir de un paralelepípedo de escasa elevación y caras cristalinas facetadas en desiguales franjas verticales. La huida en altura que plantea la contemplación de la obra en su frente principal contrasta con su bajo desarrollo, desmaterializando las sensaciones –ya diáfanas per se, gracias al vidrio– que produce su efecto. El carácter comercial, de tienda a pie de calle o de concesionario de automóviles, que propone el edificio, se refuerza con un par de detalles, de nuevo más simbólicos que estructurales. Se trata de dos pilares de cristal –uno en la escalera interior y otro en el extremo de la fachada– que, más allá de conducir la luz natural a través de su interior hueco o las miradas de los usuarios hacia las plantas superiores, se convierten en soporte físico de la marca y, al iluminarse durante la noche, resplandecen cual luminaria, atrayendo la atención hacia un recinto ante cuyo poder y sensación de seguridad, cual moscas a la miel, antes o después (casi) todos acabamos por rendirnos, incluso aun sabiendo de sus no siempre nobles intenciones.

Pese a la posible modernización comentada, sería impropio de la mentalidad germana despojar totalmente a sus bancos de algunos de los fundamentos constructivos que los han regido durante siglos[6] y, por ello, sobre los espacios inferiores citados –donde tiene lugar la

5. «Sede bancaria del Volksbank Borken», *El Croquis*, 2001, nº 105, pp. 100-111.
6. A este respecto es interesante observar también el ejercicio de equilibrio arquitectónico entre autor y promotor realizado por Frank Gehry en el DG Bank de Berlín. Muñoz Pérez, Laura. «Proyectando el siglo XXI: La arquitectura contemporánea como objeto de moda», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2004, nº 109, pp. 319-320.

tarea cotidiana de oficina–, los arquitectos han desarrollado un volumen sólido de ladrillo que, además de garantizar la intimidad para ciertas de las transacciones más especiales, resulta una concesión a la tradición o, más bien, un viso de continuidad bien digerida. En efecto, cuerpo masivo y caja cristalina interaccionan con facilidad, contaminando sus respectivas estructuras con el paradójico resultado de un todo homogéneo.

Aproximadamente en las mismas fechas en que se presenta el ejemplo supra-descrito (en concreto en 2002), en Hannover el equipo germano Behnisch, Behnisch & Partner[7] despliega su complejo de oficinas para el Norddeutsche Landesbank, comenzado en el año 2000[8].

Del mismo modo que en el caso previo era lógica, necesaria y coherente la voluntad de sus autores por conjugar los valores clásicos de la banca con la realidad del mundo actual, en el que ahora se plantea ocurre algo similar, si bien recurriendo a elementos de conjunción diferentes. En efecto, no resulta extraño que una entidad financiera, además de manifestar a sus clientes su fiabilidad, seguridad o seriedad en el espacio de trabajo, quiera dar ejemplo de ahorro y economice en sus gastos cotidianos. Lo especial del caso es que, para conseguirlo, se aplican aquí las últimas novedades en tecnología constructiva y se recurre a un contenedor eco-eficiente que reduce el coste energético del mantenimiento diario sin menoscabar las funciones inherentes a un departamento convencional, condicionado además por presentar unas dimensiones respetables[9]. Una vez más tradición y modernidad se alinean a favor de un edificio *ecológico y económicamente responsable* que, además, resulta *espectacular* en palabras de los especialistas y todo ello pese a que el director del banco hubo de reconocer que, en calidad de tal, *no fue siempre fácil seguir el enfoque tan creativo de los arquitectos*.

La posibilidad de este tipo de espacios viene determinada, en primer lugar, por la propia voluntad de la entidad financiera por conectarse al tren de la actualidad pero, sin duda en el presente caso (y en otros que vendrán a continuación), también tiene que ver con la ubicación escogida para erigirlo: la bisagra que comunica el centro con el extrarradio; un escenario que no acaba de ser residencial y suburbial pero que tampoco es estrictamente histórico, convertido en el adecuado para la experimentación de una ciudad despojada de gran parte de sus señas urbanas de identidad[10] y de un tipo de empresa que no acaba de definirse o posicionarse (es probable que porque no lo encuentre necesario) entre pasado y presente/futuro. Se opta así por un marco complejo de varias alturas que facilita la integración con un enclave ya recargado y se prefieren, además, distintos materiales (hormigón, acero, vidrio...), recursos energéticos (acumuladores e intercambiadores de calor, instalaciones de sombreado de vanos, cristales dobles, suelos radiantes...) y tipos de volúmenes –como *una pila de cajas desordenadas en todas direcciones*– (fig. 1), dinamizando el resultado, proyectándolo

7. *Behnisch, Behnisch & Partner. Buildings and designs*, 2003 y Jaeger, Falk. *Behnisch Architekten*, Berlín, 2008.
8. Tras alzarse con el primer premio en el concurso de proyectos convocado al efecto en 1996. Sobre esta obra, *Nord/Lb Hannover. Behnisch, Behnisch & Partner*, Stuttgart, 2002.
9. 40.000 m^2 para una plantilla de 1.500 trabajadores.
10. Como consecuencia de las destrucciones provocadas por los bombardeos durante la II Guerra Mundial.

hacia el cielo –cual *faro desmembrado en el tranquilo horizonte de la ciudad*[11]– y, en palabras de sus creadores, haciéndolo *respirar con su entorno*[12]. Ese afán de permeabilizar el banco, de hacerlo comulgar con su usuario pero también con el simple viandante, se observa rasgo común a la constructiva financiera reciente, preocupada como queda visto por transmitir una transparente sensación de honradez, de servicio público que en absoluto tiene que ver con los despropósitos que en realidad se han tejido en muchas de sus salas de reuniones mientras la sociedad seguía ajena a la catástrofe que se cernía sobre ella.

Contaminación, leída también en clave positiva, es lo que caracteriza la creación de la sede regional que para el Bundesbank idea Josep LLuis Mateo (cabeza del estudio MAP Arquitectes) en Chemnitz entre 2001 y 2004[13]. El contexto vuelve a ser determinante en un diseño que, lejos de marcar diferencias con el urbanismo circundante, se hace permeable a aquello que lo envuelve: el Museo de Paleontología de la ciudad y el bosque en que éste se asienta, todo ello en un parque público dedicado a las víctimas del fascismo. No es de extrañar, pues, que se defina el nuevo edificio como un *árbol petrificado* o una *estructura vegetal fosilizada*[14] a cuya concreción contribuye el alabastro empleado como uno de los materiales de trabajo, con el que se dibuja un muro cortina a la vez ligero y sólido como una superficie helada (fig. 2). En esa misma línea es comprensible la voluntad de afianzar el bloque al suelo, de enraizarlo a un terreno en cuyas entrañas también discurre parte de su vida (no en vano la caja fuerte es subterránea).

Con respecto a la fisonomía del recinto, vuelve a primar en ella la sencillez volumétrica que se ha manifestado habitual en otros de los ejemplos citados; elección que, en palabras de Mateo, es expresión física del rigor, seguridad y seriedad con que se afrontan en el Banco Central de Alemania las tareas cotidianas de gestión, inversión, depósito, control o ahorro. Así, es visible un largo brazo de escasa altura y marcada horizontalidad del que tan sólo sobresale parte de su cuerpo central, sobre-elevado, y la muesca del extremo derecho que indica el acceso, constituida por una estrecha faja de cristal transparente y un macizado cubo de bronce donde se ubica la puerta principal. El resultado es enérgico sin resultar agobiante, cercano a la rotundidad escultórica, cual *solidificación cristalina de la materia orgánica*[15]. Este aspecto mineral o fósil manifiesta la voluntad de la obra de ser atemporal y, por tanto, eterna; pretensión que adquiere sentido en una ciudad que ha sido expresión de la imposición del capitalismo, de la descomposición de los ideales comunistas, de la destrucción y desorganización de la guerra o, en resumen, de los rotundos cambios a los que Alemania se ha visto abocada a lo largo de su convulso siglo XX.

11. «Norddeutsche Landesbank, Hannover (Alemania)», *AV Monografías*, 2003, nº 103, pp. 92-97.
12. Jodidio, Philip. «Norddeutsche Landesbank», *Architecture now! Volumen 3*, Köln, 2004, pp. 106-111.
13. Resultado del concurso de proyectos que el de Mateo gana en 1997.
14. Mateo, Josep LLuis. «Nueva sede para el Bundesbank en Chemnitz, Alemania», *Tectónica*, 2006, nº 20, pp. 12-29.
15. «Piedra serena», *Arquitectura Viva*, 2004, nº 98, pp. 64-69.

Un ejemplo de cómo afrontar la presente constructiva financiera lejos de los excesos comentados al inicio de esta comunicación lo ofrece, fuera de Alemania[16], la sede central del Erste Bank de Viena (Austria), diseñada por Tony Fretton en 2008 en un solar priorizado no sólo por su adecuada ubicación –cerca de importantes nudos de comunicación con el centro de la capital–, su considerable tamaño –necesario para satisfacer las necesidades laborales de 4.000 empleados– o su indudable rentabilidad económica sino, sobre todo (o al menos así se manifiesta por parte del autor y de los especialistas en materia constructiva), por las vistas ofrecidas hacia las boscosas afueras y el próximo parque Schweizer Garten. De este modo, antes que como icono o punto referencial del centro de negocios de la ciudad austriaca, la casa madre de este banco quiere facilitar el trabajo de sus empleados en un enclave relajado, amable y conectado a la naturaleza gracias a su permeabilidad visual, lejos de la estresante contaminación sensitiva que transmiten los barrios financieros, donde los estímulos externos no suelen resultar apetecibles. Para optimizar estos efectos Fretton, especialista en el uso de volúmenes netos, opta por varios bloques bajos y de aspecto cúbico que se engarzan entre sí[17] y que, además de liberar el espacio interior a modo de atrios (también acristalados y también con vegetación), consiguen que sus usuarios tengan un acceso visual al exterior desde una escala que habla a los árboles como a iguales, sin dominarlos ni imponerse a ellos. Es natural que el empleo de cristal transparente en grandes fachadas, soportado a una estructura metálica de escaso impacto visual, resulte inexcusable como premisa, con el fin de que el usuario pueda reposar la mirada en cualquier dirección. A ello coadyuva la presencia de pasarelas que, a media altura, conectan unos cuerpos con otros a través de sus patios internos. Los empleados que las usen cuando el complejo se termine sentirán de este modo que, sin abandonar su puesto de trabajo, se encuentran de pronto en plena naturaleza.

Por otro lado, y en consonancia con los dictados subrayados en otros puntos de este texto, el banco expresa su voluntad de dar protagonismo a grandes salas de reuniones y estancias diáfanas pero, también, a recintos exteriores programáticamente estudiados con el fin, de este modo, de fomentar la comunicación de sus empleados y contribuir a su socialización (entre sí y con la comunidad vecinal de los alrededores), en la creencia de que un trabajador cómodo en su puesto de trabajo y relajado en su quehacer –más allá de la necesaria concentración laboral– será más productivo y fiel a su empresa. Este recurso demuestra, además de su aspiración de transparencia física, el deseo de otra de carácter simbólico, que no oculta al viandante la posibilidad de observar la actividad, cotidiana y directa, de todo cuanto ocurre en el interior de una empresa que quiere manifestar su honestidad, no guardando secretos más allá, suponemos, de su caja fuerte[18].

16. Donde también habría que comentar, por ejemplo, el trabajo de Jacques Herzog y Pierre de Meuron en el Hypobank de Múnich (1994-2003). Ver Muñoz Pérez, Laura. «Más allá del acero: Otros metales y sus usos en la arquitectura del siglo XXI», *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2009, nº 18, pp. 193-205.
17. En dos grupos de tres y dos volúmenes.
18. «Sede central del Erste Bank, Viena», *2G*, 2008, nº 46, pp. 130-135.

El caso español ha experimentado también idéntica trayectoria en su reciente arquitectura bancaria que otros países europeos. Sin ser una categoría constructiva con gran demanda, existen suficientes y variopintos ejemplos como para permitirnos llegar, en este caso, a conclusiones similares a las observadas en el contexto del viejo continente. Así, se han manifestado en España, concretamente en Madrid, monumentos de ascendencia megalítica a la soberbia, poder y riqueza de las entidades financieras, siendo la Torre Caja Madrid, realizada por Norman Foster, ejemplo paradigmático de esta tipología aun cuando la empresa primera a la que el edificio iba a dar asiento no fuera la actual[19]. Por otro lado, se han desarrollado ejemplos que, en la línea de los comentados en Alemania, han apostado por la sobriedad, la contención formal, la sencillez y la austeridad volumétrica, si bien cayendo en excesos dimensionales que con el tiempo se están revelado exagerados y, por tanto, innecesarios. Epítome de esta tendencia es la Caja General de Ahorros de Granada, creada en la capital andaluza por Alberto Campo Baeza y finalizada en 2001[20].

Coincidiendo en su punto de partida con otras de las manifestaciones aquí descritas, el trabajo que el arquitecto plantea para la sede central de este banco viene condicionado, en primer lugar, por el enclave en que se asienta; un contexto de nulo interés urbanístico al que se pretende dotar de personalidad y atractivo con esta construcción, convertida en polo de ordenación. Ante la falta de referentes, Campo Baeza toma como propios los que considera más adecuados a esa carencia de entidad contextual y opta por la sencillez pero también por la contundencia[21]. Así, crea un gigantesco paralelepípedo de dimensiones magníficas, cuyos sobrios y pesados muros de hormigón[22] se aligeran con la abertura de hileras de vanos que, en la exactitud de sus dimensiones (3 x 3 metros), determinan el ritmo pausado y constante de unas fachadas que caen para algunos especialistas en una rigidez que tiene mucho de la homogeneidad y falta de personalidad de los nichos de un cementerio (fig. 3).

Más allá de la lectura subjetiva del exterior, lo que ha supuesto la mayor aportación del edificio es la configuración de su vestíbulo, cuyas referencias clásicas superan su perfección cúbica y alcanzan a sus cuatro soportes circulares[23], que estilizan un interior elegante a la par

---

19. Nació, en efecto, como sede para la empresa Repsol, que la vendió a Caja Madrid por 815 millones de euros sin haber llegado a trasladarse nunca a ella (de hecho, la permuta tuvo lugar en 2007, cuando el edificio aún distaba de estar terminado). Inaugurada en 2009, la torre no cumple aún su función referencial pues, como consecuencia de sus serios problemas de gestión interna, Caja Madrid (ahora integrada en el grupo Bankia) quiso deshacerse también del edificio. El estancamiento del mercado inmobiliario se lo ha impedido y la empresa ha decidido finalmente ubicar allí su casa matriz, cosa que hasta el momento tampoco ha sucedido. Sobre la obra de Foster ver, por ejemplo, «Cajas enmarcadas», *Arquitectura Viva*, 2008, nº 121, pp. 46-53 o Burgos, J. R. «Nueva sede social Caja Madrid», *Hormigón y acero*, 2008, nº 249, vol. 59, pp. 173-179.
20. Aunque nacida de un concurso de propuestas que tuvo lugar en 1992 y al que se presentaron más de mil equipos.
21. «Caja General de Ahorros, Granada», *AV Monografías*, 2002, nº 93-94, pp. 30-37.
22. Excepto los del lado norte, recubiertos de alabastro para favorecer la permeabilidad luminosa.
23. Vinculables a las gigantescas columnas renacentistas, de filiación romana, ejecutadas por Diego de Siloé en la catedral de la ciudad; *...columns that would look big in Karnak...* Moore, Rowan, «Granada. Monumentalizing the edge», *Domus*, 2002, http://www.domusweb.it/en/architecture/granada-monumentalizing-the-edge/ (8 de mayo de 2012).

que discreto. Además, se han cuidado de modo especialmente significativo los huecos de iluminación cenital del hall, haciendo válida la definición que el arquitecto ha ofrecido de este lugar como *impluvium de luz*[24] (fig. 4). Se manifiesta de este modo el carácter teatral que Campo Baeza defiende en un trabajo que rezuma, a partes iguales, solemnidad –y, por tanto, grandeza– pero también simplicidad[25]. El tiempo y la labor crítica (además del devenir del mundo financiero con el paso de los años) han puesto el énfasis en lo primero, contribuyendo a difundir una imagen faraónica del resultado.

Por último, es interesante citar un ejemplo español que, por la originalidad de su planteamiento, ofrece una opción que posiblemente acabará por fructificar en nuevos y futuros ejemplos. La conversión de la sede única de oficinas en una ciudad empresarial en la cual, en distintos bloques aglutinados en torno a algún punto de referencia –como radios de una rueda–, se disponen los espacios necesarios para hacer viable la dinámica cotidiana de trabajo (incluyendo, incluso, algunos tan necesarios como obviados hasta el momento tales como guarderías, supermercados, gimnasios...) resulta común y habitual sobre todo en los países anglosajones, donde son una realidad cuyas raíces teóricas se hunden en las propuestas utópicas del siglo XIX. Más allá de algunos ejemplos pasados y aislados con categoría de experimento, merced a la cada día más poderosa globalización ese concepto de ciudad del trabajo, en la que el empleado puede sentirse un habitante y no sólo una fuerza productiva, se ha extendido a otras latitudes, incluida la española. Cada vez son más frecuentes las compañías que recurren a este tipo de diseños cuando han de renovar, trasladar o crear su sede principal. Un ejemplo no financiero es el de Telefónica en Madrid –obra de Rafael de La-Hoz– y otro, este sí del tipo a que aquí nos dedicamos, es el del Banco Santander Central Hispano que, gracias al norteamericano Kevin Roche, ha desplegado en una gigantesca extensión de Boadilla del Monte (localidad cercana a la capital de España) todo su potencial empresarial, económico y también arquitectónico. En torno a un redondo edificio principal, *corazón activo y cerebro director de la ciudad*[26] (al acoger, entre otros, el despacho del presidente de la entidad), se despliegan varios bloques de oficinas de perfil paralelepipédico que, lejos de recordar a las cajas compactas de interminables filas de mesas de antaño, ponen el énfasis en la apertura hacia el exterior a través de paramentos acristalados y en una articulación flexible y cambiante. El ambiente laboral, pese a la seriedad de su contenido, no resulta rígido sino confortable, máxime cuando a través de sus ventanales se contemplan amplias superficies arboladas que conjugan la vegetación norteña (cantábrica y, por extensión, atlántica) –lógica del origen del banco–, con la hispana tradición mediterránea, representada mediante plantaciones de olivos de gran valor ecológico[27]. Así, pese a la dureza del acero, el hormigón y el

24. Hernández León, Juan Miguel y Llimargas i Casas, Marc. *Arquitectura española contemporánea: La otra modernidad*, Barcelona, 2007, pp. 224-247.
25. «Luz de alabastro», *Arquitectura Viva*, 2001, nº 79-80, pp. 134-141.
26. Isasi, Justo. «Ciudades monográficas», *Arquitectura Viva*, 2006, nº 107-108, pp. 58-63.
27. Por su carácter centenario, símbolo de la pervivencia, solidez y arraigo que la empresa quiere manifestar en el mundo financiero internacional.

granito que conforman la estructura de la tradicionalista arquitectura del complejo, la abundancia vegetal, junto a la variedad de infraestructuras pensadas para la comodidad del trabajador, generan un resultado agradable y, por ello, distante de la tensión y rigidez que tanto las operaciones bancarias como los espacios donde éstas se desarrollan han transmitido a lo largo de su historia.

Dejando de lado estos u otros ejemplos de la más cercana constructiva financiera, a la luz de la situación actual es preciso reiterar el carácter rayano al absurdo y casi anacrónico de algunas de las recientes construcciones bancarias; aquellas que, en el más apartado de los casos, apenas acaban de alcanzar la primera década de vida lo que indica, a todas luces, que no fueron en su momento espacios solicitados desde una perspectiva centrada y objetiva, basada en el bagaje acumulado pero también con visos de futuro sino lugares de expresión subjetiva de lo que la coyuntura económica del momento determinaba como un poder imperecedero e inamovible, manifestado con más o menos gusto estético, modernidad o flexibilidad por parte de sus promotores pero aglutinado en torno a unas bases que ahora se tornan movedizas cuando no se hunden, irremediablemente, en el abismo de lo desconocido.

Lo que resulta una realidad decepcionante para la mayoría y dolorosa y grave para muchos puede, en el ámbito constructivo que aquí nos concierne, que aproveche su vertiente más amplia y etimológica del término «crisis», convirtiéndose para los bancos en, quizá, una oportunidad no sólo de repensar su modelo de negocio, sus valores corporativos y sus planes a largo plazo sino, también, la imagen que de ello quieren transmitir a una población decepcionada frente a sus actuaciones y a la que, para recuperar (pues de ella y sus ahorros depende el futuro de los bancos), es preciso cautivar con otras maneras, tanto mercantiles y, por tanto, inasibles, como las pura y estrictamente físicas, derivadas de sus oficinas. Así pues, y si bien aún puede resultar precipitado anticipar un proceso en actual estancamiento y con un ímprobo esfuerzo de recuperación por delante, quizá alguno de los ejemplos bancarios más recientes vayan ofreciendo ciertas pautas que posiblemente fructifiquen con mayor virulencia en un tiempo (esperemos) no muy lejano pero aún indeterminado.

Para justificar esa posibilidad es interesante mencionar, como exponente, la red de sucursales que para el Banco Marroquí de Comercio Exterior ha ideado Norman Foster entre 2007 y 2011 y que constituyen el estreno del estudio británico en territorio africano. Con sedes en Rabat, Fez y Casablanca, Foster trae al presente constructivo de la entidad una de sus máximas creativas: la eficiencia en el uso de los recursos locales –lo que se traduce en sostenibilidad ecológica y energética–, ahorro económico y estandarización de un modelo de oficina financiera que, más allá de su lógica homogeneización, ofrece una marca de fábrica identificable. Lo que en ciertos momentos de un reciente pasado se hubiera leído como una carencia de personalidad (sobre todo del edificio y de sus promotores), una muestra de regularización (por abajo) de la arquitectura mundial o un igualamiento de la creatividad artística tendente a la pérdida de su calidad, en la situación críticamente inestable, de incertidumbre económica (y, en consecuencia, social, política, cultural, etcétera) y de desconcierto general, se observa como una eficaz racionalización de los medios, el recurso más coherente a una necesidad constructiva concreta. El tiempo y el rumbo global determinarán si

este tipo de creaciones en cadena son capaces de sostenerse y reivindicarse pero no cabe duda que la recurrencia a diseños pensados para más de un escenario o en serie, por llamarlos de algún modo, por parte de un autor de prestigio internacional y solvencia crítica más que suficiente, habla de una tendencia que es preciso tener en cuenta como posibilidad real.

Concretando en datos estos planteamientos, es posible describir este conjunto de edificios como una combinación de ciertas invariantes –o *kit de montaje* en palabras de los expertos– (altura y número de plantas, pórtico de acceso, cúpula en el vestíbulo, recurrencia a técnicas y materiales locales como el azulejo, el granito negro o la caliza gris; estructura sustentante de hormigón reforzado, malla metálica geométrica a partir de círculos imbricados de inexcusable ascendencia oriental, interiores contemporáneos, planta rectangular...) que se adaptan a espacios concretos y a escalas diferentes pero a necesidades y situaciones cercanas. En efecto, como corresponde a un país con un destino cambiante, que parece obligar a su occidentalización; sometido a un clima cálido y a un asoleamiento constante; determinado por una potente tradición cultural y religiosa; codificado por estrictas normas de actuación; personaje de un escenario político convulso que no descarta los cambios de régimen pero, al tiempo, como también atañe a cualquier entidad financiera en cuestiones como seguridad, solidez, transparencia o eficacia, estos ejemplos optan por modularse en volúmenes sencillos, paralelepipédicos, de escasa altura, de fachadas limpias a la par que gruesas (para evitar la sobreexposición solar) y materiales perdurables pero también de correcta ventilación y frescura así como de homenaje a la personalidad local en, por ejemplo, el refinamiento decorativo del patrón repetido de sus fachadas de acero inoxidable o en el recurso de las cúpulas, encaladas al interior y recubiertas de azulejos al exterior[28]. *El resultado es el nuevo y sorprendente emblema del BMCE*[29]; exponente de una tendencia constructiva de actualidad en el mundo de la arquitectura financiera internacional que, por su elogio de la auténtica economía –entendida como la adecuada combinación de ahorro y riesgo–, además de como muestra de simplicidad sin pretensiones, quizá establezca un punto de inflexión a un ámbito tan necesitado de renovación, honestidad y frescura como el negocio al que representa. El presente parece estar ahora sembrando las bases de este futuro institucional, representativo y simbólico y de su devenir será preciso hacerse eco... pero ésa será ya materia de otra comunicación.

28. «Cúpulas y celosías», *Arquitectura Viva*, 2011, nº 140, pp. 28-31.
29. «Sucursales del Banco BMCE», Fernández-Galiano, Luis (ed.). *Atlas: Arquitecturas del siglo XXI. África y Oriente Medio*, Bilbao, 2011, pp. 134-137.

Fig. 1: Behnisch, Behnisch & Partner. *Complejo de oficinas para el Norddeutsche Landesbank*. 1996-2002. Hannover (Alemania). (Fotografía: T. Becker).

Fig. 2: Josep LLuis Mateo. *Sede regional del Bundesbank (vista nocturna)*. 2001-2004. Chemnitz (Alemania). (Fotografía: M. Felix).

Fig. 3: Alberto Campo Baeza. *Caja General de Ahorros de Granada*. 1992-2001. Granada (España). (Fotografía: Estudio Campo Baeza).

Fig. 4: Alberto Campo Baeza. *Caja General de Ahorros de Granada* (vestíbulo). 1992-2001. Granada (España). (Fotografía: Estudio Campo Baeza).

La casa del conde de Benavente en Valladolid, un frustrado palacio al servicio de Carlos V

Luis Vasallo Toranzo
Universidad de Valladolid

Resumen: La decisión tomada por Alonso Pimentel, V conde de Benavente, de construir una casa en Valladolid estuvo motivada por los cambios políticos vividos en el reino a raíz de la llegada al trono de Carlos I. La subida al poder del nuevo rey movió al magnate a fabricar un edificio lo suficientemente capaz para alojar al nuevo monarca en sus visitas a una villa que no contaba con un alcázar o palacio real. Para ello el conde no ahorró en medios y diseñó un edificio que pudiese colmar las necesidades de toda residencia real: plaza delante, amplias vistas, un poblado vergel y, sobre todo, un interior capaz distribuido en dos patios, antecedente de soluciones de la arquitectura palaciega inmediatamente posteriores. Lamentablemente para Pimentel, las relaciones con el rey se enfriaron pronto, de manera que la vivienda utilizada habitualmente por el monarca en sus estancias en la localidad será la de su secretario Francisco de los Cobos.
Palabras clave: arquitectura, Renacimiento, conde de Benavente, Carlos V, palacio.

Abstract: The decision taken by sir Alonso Pimentel, V count of Benavente, to built a house in Valladolid city was motivated by the political changes lived in the kingdom due to the arrival of Charles V to the throne. The coming of the new king made the Lord built up a building capable enough to lodge the new monarch during his visits to the town which did not have a fortress or a royal palace. In order to get it the count spared no effort and designed a building which fulfilled all the necessities of any royal residence: a parade

ground in the front, ample views and a luxuriant garden for the relaxation and amusement of its inhabitants and, most of all, a large interior distributed in two yards antecedent of the immediate following solutions for the palace architecture. Regrettably for the Pimentel, the relations with the monarch grew cold soon, so the home used by the monarch during his stays in he town will be his secretary's Francisco de los Cobos.
Keywords: Architecture, Renaissance, Count of Benavente, Charles V, palace.

> E en tienpo de neçesidad tiene Su Alteça aposentamiento...". Así se expresaba el mayordomo de don Alonso de Pimentel, V conde de Benavente, en 1518 para justificar la construcción de una casa tan imponente en Valladolid, que había provocado el recelo de los vecinos, quienes la habían denunciado por "obra de casa fuerte". Dejaba entrever el prócer con estas palabras sus verdaderas intenciones: fabricar un edificio con ínfulas de palacio, que pudiera convertirse en la residencia habitual del monarca durante sus estancias vallisoletanas. Aunque este último deseo se frustró, pues el rey prefirió otras viviendas, lo cierto es que el conde, calificado por la aguda pluma de fray Antonio de Guevara como "buen edificador" a la vista precisamente de estas "casas superbas"[1], supo fabricar un inmueble que en el entorno condal se consideró siempre antecedente del alcázar real de Madrid: "...este exforzado guerrero labró la sumptuosa casa y palacio de Valladolid, cuias medidas y disposición fue modelo del Real Palacio de esta corte[2]".

La construcción de una vivienda en Valladolid por parte de los condes de Benavente se demoró hasta bien entrado el siglo XVI. Dicho retraso estuvo motivado por la oposición de los vecinos de la villa, después de las «fuerças e agravios» realizados por Rodrigo Alonso Pimentel, IV conde de Benavente, durante el turbulento reinado de Enrique IV[3].

El IV conde de Benavente no tuvo en Valladolid una residencia estable durante el siglo XV. Asegurado en sus fortalezas de Portillo[4] y Villalba de los Alcores, esta última tomada a Inés de Guzmán, condesa de Trastamara y madre de Juan de Vivero[5], recibió de manos de Enrique IV el gobierno de la villa, unas veces en unión del condestable y la Chancillería, y otras en solitario[6]. Junto a ello se apropió de algunas casas confiscadas a sus enemigos, como la de Juan Arias, obispo de Segovia, situada en la colación de San Esteban, tomada en 1468, o la de Juan de Vivero, en 1470[7]. Bien situada ésta última junto a la puerta de San Pedro

1. Guevara, Fray Antonio, *Libro Primero de las epístolas familiares*, carta 44, de 12-12-1526; citado por Almoína Mateos, J., *Monumentos históricos y artísticos de Benavente*, Benavente, 1935, p. 63.
2. Simal López, Mercedes, ob. cit., p. 25. El autor de dicha afirmación fue Lorenzo de Santa Coloma, capellán del conde de Benavente, recogida en la dedicatoria inserta en su obra titulada *Socorro para vivos y para muertos,* editada en Madrid en el año de 1677. Agradezco a Mercedes Simal la referencia completa de esta cita.
3. Las luchas del conde de Benavente con los Vivero y los Niño por el control de la localidad, en Rucquoi, Adeline, *Valladolid en la Edad Media. El mundo abreviado*, T. II, Valladolid, 1987 y Beceiro Pita, Isabel, *El condado de Benavente en el siglo XV,* Salamanca, 1998.
4. Beceiro Pita, Isabel, ob. cit., p. 188.
5. Ibidem, pp. 196 y ss.
6. Rucquoi, Adeline, ob. cit., pp. 180 y ss.
7. Beceiro Pita, Isabel, ob. cit., p. 194.

–lo que permitía una comunicación rápida con Portillo o Villalba–, el enfrentamiento con las parcialidades de los Vivero y los Niño, movieron al conde a fortificar el edificio, cuyas fachadas se protegieron con foso y barrera, al tiempo que la cerca de la ciudad que corría por detrás se fortalecía con varias torres que abrazaban un nuevo portillo abierto para facilitar una huida rápida o la recepción de refuerzos desde los castillos citados[8].

La tenencia de Valladolid por el IV conde de Benavente se acompañó de la concesión de la merced de la merindad de la villa en detrimento de Pedro Niño, oficio que el noble traspasará a su hermano Pedro Pimentel, quien disfrutará también del cargo de regidor y se constituirá en el hombre fuerte de los Benavente en la localidad[9]. De hecho, una vez desalojado Rodrigo Alonso Pimentel por los Reyes Católicos del gobierno de la villa y de la casa de los Vivero, será Pedro quien habite la nueva vivienda adquirida por el conde en la calle de la Puente.

La compra de los edificios que con el tiempo se convertirían en las casas principales de los condes de Benavente en Valladolid se produjo el 4 de mayo de 1475. Ese día el apoderado del conde compró a Rodrigo de la Malla, armero del rey, y a su mujer, Isabel Rodríguez, vecinos de Valladolid, unas casas principales junto con otras dos accesorias situadas en la calle de la Corredera (actual de San Quirce), más otras doce accesorias en la entonces calle de San Quirce y de la Puente (actuales Plaza de la Trinidad y del Puente mayor), y las huertas situadas detrás, entre la Corredera, el camino que desde el portillo de los Aguadores llegaba al puente mayor (actual Paseo de Isabel la Católica) y un callejón hoy desaparecido que desde dicho camino salía a la calle de la Puente[10]. El sitio estaba cuidadosamente escogido. A la amplitud del terreno, que permitía la fabricación de una casa acorde con la calidad de sus dueños, se sumaba la localización junto a una de las puertas de la ciudad y en las cercanías del puente, una asunción de planteamientos aún medievales que encomendaba la defensa de las distintas puertas de la ciudad a los poderosos, quienes además se aseguraban así una rápida huida si ello fuera necesario.

Sin embargo, estos inmuebles y solares permanecerían varias décadas sin renovar. El cambio de la situación política del reino y el rechazo que la persona del IV conde suscitaba entre la población vallisoletana le aconsejaron retrasar la construcción de un inmueble que nunca podría haber levantado con la fortaleza que hubiera deseado. Así las cosas, Rodrigo Alonso Pimentel cedió estas casas a su hermano Pedro Pimentel, señor de Tábara, que actuaba como su representante[11]. Sólo la muerte del conde en 1499 y la de Pedro en 1504[12]

8. Sobre las vicisitudes de esta casa, Zalama, Miguel Ángel, «El palacio de los Vivero, sede de la Audiencia y Chancillería de Valladolid, en época de Carlos V», *BSAA,* LIX, 1993, pp. 279-292.
9. Rucquoi, Adeline, ob. cit., pp. 183-4.
10. AHN, Nobleza, Osuna, C. 524-5; citado por Beceiro Pita, Isabel, ob. cit., p. 223.
11. Alonso de Parada, mayordomo de las casas del conde de Benavente en Valladolid, confesó en 1532 haber conocido las casas antiguas donde habitó Pedro Pimentel: «...las quales heran del dicho conde don Rodrigo Alonso Pimentel, el qual se las dio solamente al dicho don Pedro Pimentel para que viviese en ellas. ...las quales dichas casas son las que estaban sytas de antes en el mismo suelo donde agor están hechas y edeficadas las dichas casas principales». ARChVa, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (D), C. 98-1.
12. ARChVa, Pl. Civiles, Zarandona y Walls (O), C. 1424-1.

permitieron al heredero de la casa de Benavente plantearse la renovación de todos aquellos edificios.

Dicha renovación no se produciría inmediatamente. Tuvieron que transcurrir más de diez años desde la desaparición de Pedro Pimentel para que Alonso Pimentel, V conde de Benavente, decidiera iniciar las obras. El desencadenante fue la muerte de Fernando el Católico en 1516, con quien Pimentel estaba enfrentado desde la toma de postura a favor de Felipe el Hermoso en 1506[13], y la consecuente subida al trono de Carlos de Habsburgo, que fue jurado por las cortes de Castilla reunidas en Valladolid en 1517-8. Aprovechando esta circunstancia, don Alonso Pimentel planificó una vivienda lo suficientemente capaz y atractiva para convertirse en la residencia preferida por el nuevo monarca en sus visitas a Valladolid.

Los deseos del noble quedaron expresados en la información que se hizo a resultas de la denuncia que por «obra de casa fuerte» le planteó el común de la villa en 1518. En unas alegaciones del mayordomo de la casa, escritas al dictado del conde, se recordó que, no sólo el rey había visto la obra de la casa sin poner ningún reparo, sino que del...

> ...edefiçio de la dicha casa ningund perjuyzio viene ni espera venir a esta ... villa de Valladolid ni a la rrepública della, antes provecho e utilidad e fermosura; e en tienpo de nesçesidad tiene Su Alteça aposentamiento[14].

Las intenciones del conde estaban claras, pero para conseguirlas tenía que ofrecer algo que no sólo superase los viejos caserones medievales donde últimamente acostumbraban a residir los monarcas (casas de los marqueses de Astorga y de los condes de Ribadavia, principalmente), sino que hiciera olvidar la calidad del entorno de San Pablo, con multitud de casas de la nobleza donde poder alojar a los cortesanos, y la propia existencia del convento dominico[15]. Para ello el conde diseñó una vivienda lo suficientemente capaz, precedida por una enorme plaza, abierta al exterior por numerosas terrazas y miradores de extensas vistas y adornada por un amplio vergel para solaz de sus habitantes[16].

---

13. Simal López, Mercedes, *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa solariega,* Benavente, 2002, p. 22. La pugna con Fernando el Católico residía, entre otras cuestiones, en la supresión de la feria de cuaresma de Villalón en 1502. Pérez, Joseph, *La revolución de las Comunidades de Castilla (1520-1521),* Paracuellos del Jarama, 1999, pp. 41-2.
14. Ruiz Martín, Felipe, «Disensiones en Valladolid en vísperas de las Comunidades de Castilla (El palacio del conde de Benavente: ¿fortaleza o mansión?)», *Cuadernos de investigación histórica,* 2, 1978, p. 447 y AGS, CCM, Leg. 132-30.
15. Domínguez Casas, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos,* Madrid, 1993, pp. 295-6. La identificación de dichas casas en Urrea, Jesús, *La plaza de San Pablo, escenario de la corte,* Valladolid, 2003, pp. 42-44.
16. El edificio, así descrito, responde fielmente a las directrices expresadas por Alberti a la hora de construir una casa de señor. Respectivamente: «Y es evidente que, en el caso de las viviendas, unas zonas les están destinadas a los miembros de la familia, otras lo están a aquellas cosas que se tienen para la familia». «En la parte exterior de la entrada habrá un espacio de gran extensión, destinado a celebrar carreras de coches y de caballos, que vaya mucho más allá de lo que alcanza un joven lanzando una jabalina y disparando una flecha». «Convendrá que ... haya vidrieras, balcones, pórticos, desde los que sea posible, aparte el placer de mirar desde ellos, disfrutar de los imperativos de la estación, del sol y la brisa... Y los antiguos consideraron que el pórtico debe estar situado mirando al mediodía...». «Y tendrán también ... un paseo para personas y para carrozas, la hermosura de los jardines, etc.«. ALBERTI, León Battista, *De re aedificatoria,* Akal, Madrid, 1991, libro V, capítulos XVII y XVIII.

La primera decisión consistió en cambiar la ubicación de la delantera del edificio. La fachada de las casas principales compradas a Rodrigo de la Malla se localizaban en la Corredera, pero los deseos de Alonso Pimentel se inclinaron en favor de ubicar el frente de su nuevo palacio en la calle de la Puente, mucho más transitada que la otra, ya que era la entrada natural a la villa desde el río. La segunda medida consistió en concretar el retranqueo de la vivienda, con el que se pretendía dignificarla y evitar posibles denuncias de los conventos adyacentes.

La plaza delantera

La fachada de la nueva vivienda no planteó ningún problema con el frontero monasterio cisterciense de San Quirce, pues el conde ordenó la apertura de una amplia plaza delante con la que realzarla (Fig. 1). La habilitación de estos espacios había sido norma habitual de las casas fuertes medievales urbanas, que pretendían con ello independizarse del villorrio colindante y lograr una mejor defensa con la eventual construcción de barreras y fosos[17]. Algunos propietarios fueron mucho más allá y consiguieron aislarlas totalmente, creando grandes espacios vacíos en todo el perímetro de la vivienda, tal y como se documenta y es todavía visible en las casas de los condes de Alba de Aliste en Zamora[18]. Sin embargo, otros promotores pretendieron simplemente el ennoblecimiento de la fachada con la creación de una plazuela, que permitiera la contemplación de los ricos frontis de la arquitectura de finales del siglo XV. En este sentido es muy significativo un testimonio expresado a principios del XVI en el que se señalaba que la plazuela situada delante de las casa de los Porres, en Zamora, abierta tras la compra y derribo de dos viviendas, era para «ornato de las dichas cassas prinçipales»[19]. Lamentablemente la destrucción de esta última vivienda no permite calibrar la amplitud del solar. Lo mismo ocurre en Salamanca, donde la construcción de la iglesia de la Clerecía de Salamanca impide conocer la magnitud de la plazuela frontera a la Casa de las Conchas[20]. Por contra, en Valladolid se han conservado dos interesantes intervenciones urbanísticas de finales del XV, que se enmarcan en esta corriente de potenciar visualmente

17. Así había hecho el conde de Benavente cuando gobernó la villa de Valladolid en las casas que habían sido de los Vivero, tal y como se ha dicho, situación que se documenta también en Ciudad Rodrigo a principios del XVI delante de las casas de Pedro de Silva. AGS, CRC, 20,12.
18. Vasallo Toranzo, Luis, «Juan de Álava y Pedro de Ibarra al servicio de los condes de Alba de Aliste», *BSAA*, 69-70, 2003-4, p. 284.
19. ARChVa, Pl. Civiles, Fernando Alonso (F), C. 1285-5. Manifestación que concuerda con lo expresado por el obispo fray Alonso de Burgos cuando en su testamento encareció a sus cabezaleros el derribo de las casas fronteras a la portada de su colegio vallisoletano, pues dicho espacio serviría para «mayor ornato e fermosura del dicho nuestro Colegio» o «por mejor aseo e apariencia del dicho nuestro Colegio». Arriaga, Gonzalo de, *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid*, T. I, editado, corregido y aumentado por Manuel María de los Hoyos, Valladolid, 1928, p. 124.
20. Vasallo Toranzo, Luis, «Rodrigo Maldonado de Talavera y la Casa de las Conchas», en Alonso Ruiz, Begoña, *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Sílex, Madrid, 2011, p. 161.

los edificios. La construcción del colegio de Santa Cruz por el cardenal Mendoza supuso la apertura de una amplísima plaza delante y el retranqueo de las dos fachadas laterales para ampliar las calles adyacentes. Todos estos terrenos se marcaron como propiedad de la institución por medio de pilares unidos por cadenas[21]. La otra, de menor calado, pues se limitó al frente de la portada, fue la ejecutada por fray Alonso de Burgos, quien adquirió las casas fronteras a la entrada de su colegio de San Gregorio para abrir una plazuela que sólo tiene sentido como espacio destinado a la contemplación de la portada-tapiz de su fundación, pues únicamente tenía acceso y salida por la calle del colegio. En Zamora el comendador Pedro Rodríguez de Ledesma, fabricó entre 1487 y 1495 la fachada de su casa de los Momos, ante la cual abrió una amplia plaza[22], transformando el frontis bellamente decorado en telón de fondo admirado por los transeúntes y en palco privilegiado de la actividad urbana que se desarrollaba delante.

Estas actuaciones, que se generalizaron por todo el reino, encontraron en el palacio de los condes de Benavente en Valladolid uno de los ejemplos más destacados, pues la plaza abierta por el conde don Alonso Pimentel ocupa casi tanta extensión como la vivienda. Se derribaron las casas principales que habían sido de Rodrigo de la Malla y había habitado Pedro Pimentel así como todas las accesorias que se alineaban a lo largo de la calle de la Puente, y se retranqueó la nueva fachada entre 35 y 50 metros. Se encargó de allanar el solar y de enlosarlo el empedrador Andrés Mellado, quien se sirvió de su hijo Francisco Mellado y de un oficial llamado Juan Ramírez[23].

Los condes de Benavente fueron muy celosos de la propiedad de dicha plaza. En 1526 se amojonó con el fin de deslindar el suelo público del propio del noble[24], y se señaló con un pretil de cal y canto[25]. En 1537 el VI conde, don Antonio Pimentel, pleiteó con el escribano Francisco de Villalón, que vivía en la calle de la Puente, junto a dicha plazuela, a causa la pretensión de éste de abrir una ventana a ella y cargar su casa sobre un muro que el conde consideraba de su propiedad[26].

La plazuela no se extendía a lo largo de toda la fachada; de hecho existían tres casas que se interponían entre el palacio y la calle de la Puente, una de las cuales era la anteriormente citada de Francisco de Villalón. Un hecho va a desencadenar la compra de estos inmuebles

21. Andrés Ordax, Salvador, «El cardenal Mendoza y su colegio de Santa Cruz», en ANDRÉS ORDAX, Salvador (coord.), *El Cardenal y Santa Cruz*, Salamanca, 1995, p. 16.
22. AHN, Nobleza, Luque, C. 148, D. 2.
23. Así lo declara Alonso de Parada uno de los mayordomos del conde de Benavente: «que el conde don Alonso Pimentel dio a Andrés Mellado, enpedrador, vezino desta dicha villa, a hechar fuera de la dicha villa toda la tierra que avía demasyada en la plaza delantera de las dichas casas del dicho conde, y el dicho Andrés Mellado sacó por condiçión, al tyenpo que le dio ha hechar la dicha tierra y a enpedrar la dicha plaza, que le dexase sacar la piedra que avía en los çimientos de las casas a donde bibía el dicho don Pedro Pimentel y todos los otros çimientos de cantería que demás avía...». ARChVa, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (D), C. 98-1, 5ª pieza.
24. AHN, Nobleza, Osuna, C. 524, D. 8.
25. ARChVa, Pl. Civiles, Zarandona y Walls (O), C. 812-13.
26. ARChVa, Pl. Civiles, Zarandona y Walls (O), C. 812-13.

para ampliar este espacio. La residencia del infante don Carlos en el palacio a mediados del siglo XVI motivará la orden del príncipe Felipe para comprar dichos inmuebles y allanarlos para poder contemplar desde los cuartos donde se alojaba el infante la calle de la Puente[27]. La estancia del malogrado hijo de Felipe II motivó nuevos cambios. Con el fin de habilitar una leonera para su recreación, se atajó el callejón que lindaba con el lateral norte del palacio, quedando dicho pasaje cortado en su parte central, impidiéndose el acceso desde la calle de la Puente a la casa de Juana de Matienzo, casada con Gómez Pérez de las Mariñas, situada al norte de las casas del conde[28].

La compra e integración de dichas tres viviendas en los terrenos propios del conde don Antonio le permitió ampliar la plazuela hasta dicho callejón, limitando el terreno con unos postes de madera unidos con unas cadenas. Sin embargo, a finales del XVI, cuando Fabio Nelli de Espinosa compró unas casas situadas al otro lado del callejón, que habían pertenecido a Juan de Alcocer, para hacer unas nuevas, los de Benavente pretendieron levantar unas tapias altas frente a ellas para evitar las vistas directas desde los nuevos edificios sobre su plaza[29].

La distribución interior en dos patios y la escalera «dobleclaustral»

Nada se sabe del autor de las trazas del palacio, pero sin duda el conde, a la vista de las expectativas creadas y de la magnitud del proyecto, tuvo que encomendarlas a algún experimentado maestro, capaz de responder con solvencia a sus requerimientos. Además, sus pretensiones de realizar un edificio que pudiera suscitar el interés del joven monarca pudo impulsarle a encargar los planos a un maestro vinculado a la corte (Fig. 2).

El palacio, a primera vista parece encuadrarse dentro de la tradición española tardogótica, pues no deja de ser un rectángulo, tocado por cuatro torres esquineras, portada descentrada adornada con alfiz, zaguán de recorrido quebrado y patio principal cuadrado. Sin embargo, el elemento más sorprendente es la existencia de otro patio secundario, casi tan grande como el anterior, que tiende hacia la forma cuadrada, lamentablemente perdido en sucesivos

27. Las tres viviendas eran de sur a norte las de Francisco de Villalón, que en 1550, cuando fueron adquiridas por Antonio Pimentel, pertenecían al licenciado Juan Fernández de Paredes (AHN, Nobleza, Osuna, C. 524, D. 11-12); las del entallador Juan de Escobar y su mujer Francisca Velázquez, obtenidas por el conde en 1552 (AHN, Nobleza, Osuna, C. 524, D. 2); y las del sastre Juan Ramón y María Hernández, su mujer, que anteriormente habían pertenecido al curato de San Nicolás, y que fueron compradas por el conde don Antonio el 5 de agosto de 1553 por orden del príncipe Felipe «por el perjuycio que haze para la vista de la calle de la Puente ... ques hacia la parte de la ventana de su alteza del señor ynfante...». Esta última fue tasada en 140 ducados por Francisco de Salamanca, carpintero y trazador, y por Fabián Azedo, carpintero, vecinos ambos de la villa. (AHN, Nobleza, Osuna, C. 524, D. 6 y 7).
28. «...que estando aquí la Corte, el príncipe don Carlos mandó se atajase para açer un corral y leonera en que avía leones, con el qual atajo se quedó la dicha calle çerrada». AHN, Nobleza, Osuna, C. 524, D. 9.
29. AHN, Nobleza, Osuna, C. 524, D. 10 y D. 9. Estas casas fueron las compradas por los trinitarios descalzos en 1670 para instalar su convento de la Santísima Trinidad. Sobre estas casas de Fabio Nelli en la calle del Puente, Urrea, Jesús, *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid,* Valladolid, 1996, pp. 120-1.

incendios[30]. Entre ambos, situada en la crujía intermedia, se fabricó la escalera, también destruida por el fuego, que daba servicio a ambos distribuidores[31].

Ésta puede ubicarse en la actualidad gracias a la aparición de su boca en el patio principal (la del secundario ha desaparecido), en forma de arco de medio punto, que se acompaña de otro junto a él, que permitía una caja abierta al exterior, y que presupone similar recurso en la desembocadura. La escalera era de las denominadas «dobleclaustrales», creada a partir de la generación especular de dos escaleras claustrales de tres tramos, a las que se hubiera restado el tabique intermedio de separación. La descripción realizada por los maestros que analizaron la casa del conde tras el incendio de 1716 no admite dudas. Esta arrancaba...

> ...sus trozos desde los dos patios hasta la primera mesilla, que es de doce pies en cuadro, y de éste arranca el segundo trozo a la segunda altesilla, que tiene lo mismo, y de éste vuelve a arrancar hasta dar paso a los corredores... Y dicha escalera está fundada sobre bóvedas muy firmes de piedra y sus gradas de piedra berroqueña[32].

Indudablemente la tipología de doble patio separado por una crujía central deriva de experiencias conventuales y sobre todo hospitalarias desarrolladas estas últimas desde la época de los Reyes Católicos en nuestro país (fundamentalmente en el de Santiago de Compostela) sobre aportaciones italianas[33]. En este caso no creo que sea posible proponerse, como en el caso de Covarrubias y su proyecto para el Alcázar Real de Madrid[34], antecedentes en la interpretación renacentista de la casa romana de dos patios de Vitrubio[35], pues ello hubiera necesitado de un arquitecto de amplia cultura y familiarizado con las últimas tendencias de la arquitectura transalpina, lo que no se demuestra en la obra, sino usos cortesanos y nobiliarios tendentes a separar las estancias del señor y la señora[36].

Más complejo es el intento de buscar precedentes a la escalera, cuyo prototipo reconocido hasta el momento es el ejemplar fabricado por el mismo Covarrubias también

30. García Chico, Esteban, «El palacio del conde de Benavente», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, 18, 1946, pp. 20-30.
31. Martín González, Juan José, *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid,* Valladolid, 1948, p. 128.
32. Martín González, Juan José, «Los incendios del palacio del conde de Benavente en Valladolid», *BSAA*, 34-35, p. 337. Que se trataba de la escalera original y no de una reforma posterior lo demuestra la existencia de los pasos de piedra graníticos, los mismos que se adquirían en 1520.
33. Félez Lubelza, Concepción, *El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la arquitectura pública,* Granada, 1979, pp. 57-62 y 76-87; Marías, Fernando, *El largo siglo XVI,* Madrid, 1989, p.133 y Rosende Valdés, Andrés A. *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela,* Electa, Madrid, 1999, pp. 17-28.
34. Gerard, Veronique, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI,* Bilbao, 1984, p. 21 y ss y «L'Escalier de L'Alcazar de Madrid», en *L'Escalier dans l'Architecture de la Renaissance,* Picard, Paris, 1985, pp. 161-4.
35. Marías, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631),* T. I, Toledo, 1983, pp. 232-6.
36. En el castillo-palacio de Benavente, reedificado por Rodrigo Alonso Pimentel, IV conde, se distinguían un «quarto» reservado para el conde y otro para la condesa, con duplicidad de cámaras, escaleras de acceso, cocinas y capillas. AHN, Nobleza, Osuna, C.434, D. 113.

para el Alcázar madrileño[37]. El ejemplar vallisoletano parece un experimento dubitativo aún, en el que se aplicó la solución lógica para habilitar un acceso único a los corredores altos de los dos patios: la existencia de una escalera claustral desdoblada en la crujía medial; sin embargo el carácter vacilante de la propuesta se evidencia en la embocadura, que tan lejos está de las elegantes disposiciones futuras de Covarrubias, donde esta tipología alcanzará su formalización definitiva[38].

Dos son los nombres relacionados con el palacio, que a su vez resuenan habitualmente en los encargos cortesanos. Uno es Juan Torollo, veedor y maestro de las obras del conde por los años en que se realizó la casa[39], y el otro, Maestre Martín o Martín de Bruselas, quien en 1520 encargaba la saca de pasos y losas para la vivienda[40]. El primero debe identificarse con el maestro real de hacer aljibes que trabajó en Guadalupe[41] así como en las traídas de aguas de Valladolid, Córdoba, Ciudad Rodrigo, Coria y Cuenca[42], y que en buena lógica habría que relacionarlo con las obras del vergel. El segundo era veedor al servicio de la corte y participante en alguna de las «visitas» realizadas por los más destacados arquitectos de las primeras décadas del XVI en inspecciones de obras en Andalucía y Castilla[43]. Resulta superfluo, al no contar con apoyatura documental, plantear ningún tipo de atribución respecto al proyecto general del palacio del conde de Benavente, pero la más que probable relación de Martín de Bruselas con el patio principal y la escalera, para donde se supone solicitaba pasos y losas de la cantera granítica de Los Santos (Salamanca), permite algo más que conjeturas[44].

Como era habitual en estas obras, la construcción se dividía entre diferentes profesionales, cada uno según su especialidad, que se encargaban de la cantería, la albañilería y la carpintería. De la cantería se ocupó el cantero local Maestre Felipe, quien contrató los cimientos y el resto de elementos de piedra a tasación. De la carpintería y albañilería se encargó Juan de

37. La última aportación a esta escalera, donde se recogen las dudas sobre su atribución a Covarrubias, despejadas tras la contribución documental de Gómez Martínez, Javier, «Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el Real Alcázar de Madrid», *Academia*, 74, 1992, pp. 199-232, en Ureña Uceda, Alfredo, *La escalera imperial como elemento de poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles e Italia durante los siglos XVI y XVII»,* Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007, pp. 74 y ss. Sobre todo esto, ver también Redondo Cantera, María José, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas», en *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial,* Valladolid, 2000, pp. 95-100.
38. Gerard, Veronique, ob. cit., pp. 37 y ss.
39. García Chico, Esteban, *Papeletas de Historia y Arte,* Valladolid, 1958, p. 90. En 1522 acudió a Villalón para encargarse de la portada del convento franciscano patrocinado por el conde, Duque Herrero, Carlos, «Intervenciones artísticas de los condes de Benavente en Villalón (1434-1586)», *Brigecio. Revista de Estudios de Benavente y sus tierras,* 12, 2002, p. 31.
40. Vasallo, Luis, *Arquitectura en Toro (1500-1650),* Salamanca, 1994, p. 50.
41. Azcárate, José María, «Antón Egas», *BSAA,* XXIII, 1957, pp. 15-16 y Mogollón Cano-Cortés, Pilar, *El mudéjar en Extremadura,* Salamanca, 1987, p. 201.
42. Rokiski Lázaro, María Luz, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, 1986, p. 49.
43. Vasallo Toranzo, Luis, «El arquitecto Maestre Martín», *Actas del IX Congreso de Historia del Arte,* T. I, Madrid, 1994, pp. 343-353.
44. De hecho, los dos únicos miembros de la casa que en el informe de 1716 se describían enlosados con piedra berroqueña eran el patio principal y la escalera. Martín González, Juan José, «Los incendios...», p. 337.

Herrera, un carpintero vallisoletano nacido antes de 1479, que se reconoció a sí mismo como la persona que «començó a las fazer y edeficar en ellas, y fue el primero que en ellas labró»[45], al que ayudaron inicialmente sus colegas Antón del Valle y Juan de Saavedra[46], y más tarde Gonzalo Pico[47], así como el tapiador Juan de Palacios[48].

La obra se comenzó a finales de 1516 o principios de 1517 a un fuerte ritmo, pues en dos años se habían fabricado las bodegas de toda la casa y se habían levantado gran parte de los muros, hasta llegar a cubrirse tres de las cuatro crujías del edificio. Actuó como mayordomo en esos primeros años Agustín de Riaño, quien estaba encargado del pago de salarios de los oficiales y del suministro de materiales. Él fue el responsable de alegar contra el embargo de la obra dictaminado por la justicia de la villa en 1518 a solicitud de los cuadrilleros del común, que denunciaron el edificio por «obra de casa fuerte» y pretendían la destrucción de lo fabricado[49]. No fue la única paralización forzosa de las obras. El levantamiento comunero de 1520 tuvo indudablemente que afectarle, pues no en vano las citadas maniobras de los procuradores del común contra el conde de Benavente se han considerado antecedentes de la revuelta comunera[50]. De hecho, uno de los protagonistas del edificio, Maestre Felipe, formó parte de la Junta de Valladolid, y se significó como uno de los principales comuneros de la villa.

Maestre Felipe o Felipe de Baeza[51] nació hacia 1455[52]. Era por lo tanto un cantero de probada experiencia cuando el conde de Benavente le encargó la cantería de sus casas. Poco se sabe de su vida y trayectoria profesional. Casado con Catalina de Lara, tuvo al menos un hijo llamado Juan Felipe. Habitante en la cuadrilla de San Nicolás, fue mayordomo de dicha iglesia y miembro de la junta de Valladolid durante las comunidades[53]. En esa época fue uno de los que en compañía del obispo de Zamora don Antonio de Acuña entró en el monasterio de San Benito el Real en febrero de 1521 y confiscó un cofre del mercader italiano Pantaleón Vieri con más de medio millón de maravedís en dinero, que le valió la cárcel al año siguiente[54].

Si escasas son las referencias a su trayectoria personal, menores aún son las que afectan a su labor como arquitecto. Recientemente se ha señalado su autoría sobre la capilla mayor y torre de la colegiata de San Antolín de Medina del Campo, contratadas en 1503 junto al carpintero Francisco Zorita, vecino de Medina, sobre parte del antiguo templo, del que se

45. ARChVa, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (D), C. 98-1, 4ª pieza. Este Juan de Herrera era analfabeto.
46. Estos cuatro fueron los maestros a quienes se ordenó cesar la obra durante el embargo dictado por el teniente de corregidor en 1518. AGS, CCM, Leg. 132-30.
47. ARChVa, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez (D), C. 98-1, 5ª pieza.
48. Ibidem, 4ª pieza.
49. Ruiz Martín, Felipe, art. cit.
50. Ibidem.
51. Urrea, Jesús, *Arquitectura y nobleza...*,p. 41, n. 3.
52. ARChVa, Pl. Civiles. Moreno (O), 554-5.
53. ARChVa, Pl. Civiles. Pérez Alonso (F), C. 1186-2
54. ARChVa, Pl. Civiles, Ceballos Escalera (D), C. 85-1.

aprovecharon algunos muros[55]. Dicha obra hizo sentimiento cuando Juan Gil de Hontañón abrió el crucero, por lo que el cabildo colegial interpuso un pleito contra los maestros, que resultaron condenados a causa de la defectuosa fabricación de la bóveda de la capilla, que provocó la deformación de los combados, tal y como aún hoy es visible[56]. Nada en dicha obra anuncia el nuevo estilo. La compleja bóveda de crucería, los vanos decorados con bolas, o los responsiones donde se alojan los escudos del obispo promotor sostenidos por ángeles responden con fidelidad a la tradición gótica. Sólo en el exterior, los laureados escudos del obispo Juan Ruiz de Medina, semejan los que años más tarde el mismo cantero tallará en la portada y patio principal del palacio del conde de Benavente.

Las obras de la casa del conde tuvieron que retomarse hacia 1522, una vez derrotados los comuneros. Durante tres años más continuaron los trabajos hasta que por fin, en 1525 se daban por concluidos. Primero se arreglaron cuentas con el mayordomo Agustín de Riaño, quien pleiteó con Pimentel a causa del precio de los materiales empleados en la casa y el número de tapias fabricadas[57]. Después, el 21 de agosto de dicho año, Maestre Felipe acordaba con el contador del conde proceder a la tasación de toda la cantería, que comprendía...

> ...las paredes, e puertas, e ventanas, e esquinas, e çimientos, e lunbreras, e vóbedas, e poço, e escalera, e rrefriadero con la escalera que baxa a él, e todas las otras cosas que están hechas e labradas e hedeficadas de cantería en las dichas casas e huerta[58].

Se exceptuaban de la valoración el patio principal, cuyo precio se había acordado mediante un contrato posterior, el secundario y la escalera. Felipe de Baeza eligió a García de Entrambasaguas, vecino de Valladolid, y el conde a Pedro de la Tijera, vecino de León. Reunidos ambos, la falta de acuerdo obligó a tomar un tercero elegido por el conde en la persona de Juan de Aguinaga, que debería actuar como árbitro. Los tasadores revisaron primero toda la cantería y consideraron su precio, sin los materiales, en 544.469 maravedís, suma que englobaba el trabajo y ocupación del propio maestro[59]. Luego inspeccionaron la traza del patio principal y tasaron una demasía de «veynte candeleros de labor romana» y otras novedades en 3.135 maravedís. Por último estimaron en trescientas las carretadas de piedra empleadas en dicho patio, en «pilares e harcos e basas e capiteles y ervotantes e tablamentes e claraboyas e pasamanos e basetas e ynsutes y silladas, alto e baxo...», y en otras

55. Arias Martínez, M., Hernández Redondo, J.I. y Sánchez del Barrio, A., *Catálogo Monumental de Valladolid. Medina del Campo*, Salamanca, 2004, p. 74.
56. ARChVa, Reales Ejecutorias, C. 374-16.
57. ARChVa, Pl. Civiles. Moreno (O), 554-5.
58. Ibidem.
59. Concretamente por «los çimientos de la huerta de las dichas casas, e por rrazón de las esquinas e las azoteas, e por rrazón de la puerta prençipal de la casa, e de todas las otras puertas de dentro de la dicha casa, ansy altas como baxas, con las de los soterraños e puertas de la dicha huerta, e por rrazón de las luzeras, e por rrazón de la bóveda e del pozo e del rrefriadero, e de la esqualera que está para abaxar a la dicha bóveda, e por rrazón de unos salmeres de otra vóbeda, e por rrazón de dos escudos de armas (roto) por asentar en el zaguán, detrás de la puerta prençipal de las dichas casas, e por el trabajo que el dicho maestre Felipe pasó en el hazer de la dicha obra por sus manos». Ibidem

puertas de la casa, que el arquitecto había sacado de la cantera de San Miguel de Arroyo y se las debía el conde.

Maestre Felipe no aceptó la tasación, que la consideró altamente perjudicial para sus intereses, pues en su opinión se le habían restado más de 150.000 maravedís. En su apelación a la Chancillería alegó que Aguinaga había sido nombrado árbitro por el conde sin que él, debido a su avanzada edad –cercana a los setenta años– y a tener el juicio alterado, hubiera podido oponerse[60]. Es probable que Felipe de Baeza muriera al poco tiempo, pues el pleito quedó inconcluso.

En definitiva, Maestre Felipe parece un práctico de tradición gótica, al que habría que atribuir únicamente la portada principal de la casa de articulación medieval, como ponen de manifiesto el alfiz –aunque disponga ya una molduración renaciente– y los grandes bolsores del arco de medio punto de la entrada. Por otro lado, el patio principal parece el resultado de una interpretación poco cuidadosa de una traza impuesta, como indican las disonancias en pedestales y basas, de variadas tipologías, y la inconveniente talla de los capiteles, donde los cálatos adoptan la forma cuadrada en vez de troncocónica (Fig. 3).

No concluyeron aquí las obras. En 1526, una vez solventados los desacuerdos con el antiguo mayordomo y el cantero, el conde de Benavente decidió potenciar las vistas de su casa. Durante dos o tres años volvieron los albañiles, carpinteros y canteros con el fin de transformar las azoteas de las cuatro torres esquineras más el torreón trasero que lindaba con el portillo de los Aguadores en verdaderos miradores. Fue entonces también cuando se fabricó el corredor de la fachada sur y cuando se tallaron las columnas de las galerías que se abrían al vergel.

Las vistas

El interés del hombre del Renacimiento por el disfrute de la naturaleza motivó que se multiplicaran las vistas y los vergeles en las casas y palacios de la época. En ciudades situadas en un altozano, las casas principales se sucedían a lo largo del borde o de la ladera para disfrutar del paisaje[61]; en aquellas otras llanas era imperativo fabricar altas torres para

60. Aguinaga, además, había tasado a favor del magnate en el pleito con Agustín de Riaño, rebajando conscientemente el número de tapias fabricadas (ARChVa, Pl. Civiles, Moreno (O), 554-5), pero sobre todo era enemigo capital de Felipe de Baeza, pues éste había tasado en su contra el puente de Boecillo (Vasallo Toranzo, Luis, «Bartolomé de Solórzano. Nuevos datos y obras», *BSAA*, 66, 2000, pp. 172 y ss.) y a la inversa el vasco había actuado contra Felipe de Baeza en el pleito por la capilla mayor y torre de San Antolín de Medina del Campo (ARChVa, Reales Ejecutorias, C. 374-16).

61. Es lo sucedido, por ejemplo, en la ciudad de Zamora, donde muchas de las casas de la oligarquía local se alinearon a lo largo de la Rúa. A este respecto, el conde de Alba de Aliste obtuvo licencia del rey en 1535 para comprar unas casas situadas tras las suyas que «quitan la vista de las vuestras açia la parte del rrío, a cuya causa las queríais comprar e baxar cierta parte dellas, para que las dichas vuestras casas prençipales queden esentas e con buena vista». Vasallo Toranzo, Luis, «La arquitectura civil desde la Edad Media hasta el Neoclasicismo», en Nieto González, José Ramón (Coord.), *Patrimonio arquitectónico de Castilla y León, T. IV, Arquitectura Civil*, Salamanca, 2007, p. 100.

superar los edificios cercanos. Alonso Pimentel, acostumbrado a las fortalezas de Benavente, Portillo o Cigales, pretendió crear en su palacio vallisoletano unas vistas que le permitieran contemplar la ribera del Pisuerga. Para ello no ahorró en medios y multiplicó los altos miradores y los corredores orientados hacia el río y el vergel trasero[62].

La afición del conde por las vistas ha quedado recogida en el testimonio de uno de sus mayordomos, que, ante el daño ocasionado por la elevación de las tapias del convento de Santa Catalina, declaraba que las...

> ...estimava e tenía en tanto el dicho don Alonso como a la dicha casa. E que segund el dicho conde lo tenía en mucho, si fuera bivo quando la dicha pared e tapias se hizo e viera este daño e perjuyzio de las vistas de la dicha casa, quisyera más perder las casas que las dichas vistas...[63]

Las vistas más apetecibles eran las de la ribera, aguas abajo del Pisuerga, perceptibles desde los miradores y corredores de la fachada sur, plasmados por Carderera en un dibujo publicado hace pocos años por Jesús Urrea (Fig. 4)[64]. Desde allí se contemplaba,

> ...desde la ventana de una quadra de la segunda açotea, de las tres que salen hazia el dicho monesterio de Santa Catalina, el monasterio de Nuestra Señora de Prado y toda la ribera abaxo hasta Simancas, e ... quanto más yvan por los corredores de la galería azia la açotea de cantería de las dichas casas questá hacia el rrío, tanto más se descubría y vía la dicha rribera e vega abaxo, y se vía tanbién desde el corredor largo questá sobre la huerta por el dicho corredor de la galería e por entre los arcos del uno y del otro la dicha rribera e vega»[65].

En fecha desconocida, pero posiblemente cuando las tapias de la fachada sur del palacio comenzaron a levantarse y las monjas de Santa Catalina fueron conscientes de la altura que alcanzaban, demandaron al conde en un intento de impedir las visión del convento desde la casa. Entonces se condenó al noble en 10.000 maravedís, pero no contentas con ello, cuando en 1526 se completaron los miradores de las torres y el corredor lateral, las

62. Para evitar las quejas de las monjas de Santa Catalina, la fachada sur se retranqueó más de 10 varas en la esquina sureste y más de 4 a la altura del torreón de cantería. Pavimentó dicho espacio Juan Ramírez, empedrador, en 1529 y se señaló el sitio propio de los condes por medio de dos pilares situados en los dos extremos, unidos por una cinta de piedra. AChVa, Pl. Civiles. Alonso Rodríguez (D), C. 98-1. Se amojonó por la justicia el 28-3-1530 de acuerdo con las medidas tomadas por los carpinteros y alarifes Antón del Valle, Pedro el Rico, Juan Serrano y Pedro de Salamanca. AHN, Nobleza, Osuna, C. 524, D. 8.
63. ARChVa, Pl. Civiles. Alonso Rodríguez (D), C. 98-1, 3ª pieza, testimonio de Alonso Fernández de Pardavel en 1536.
64. Urrea, Jesús, *Arquitectura y nobleza...*, p. 43. Eran famosas en la ciudad, tal y como expresó Damasio de Frías a finales del siglo XVI en su *Diálogo en alabanza de Valladolid*: «y estando como están sobre el río hazen gran ventaja, con una tal vista y tan apazible sitio, a las demás de Valladolid». Alonso Cortés, Narciso, *Miscelánea vallisoletana,* T. I, Valladolid, 1955, p. 264.
65. Doc. cit. Una pequeña muestra de lo que se contemplaba desde la casa se observa a través de la ventana que se abre en el retrato de la infanta Ana Mauricia, obra de Pantoja de la Cruz. Urrea, Jesús, «La infanta doña Ana Mauricia», en Urrea, Jesús (dir.), *Valladolid capital de la corte (1601-6),* Valladolid, 2002, pp. 63-66.

monjas insistieron en la denuncia y ambas partes acordaron dejar la solución en manos de unos jueces árbitros. La sentencia se pronunció el 1 de mayo del año siguiente, por la cual el conde podría usar libremente de dichas azoteas, pero debería abonar 300 ducados, más de diez veces la suma anterior, que las religiosas usaron para levantar unas tapias lo suficientemente elevadas como para guardarse de miradas inoportunas[66].

Las vistas de la casa no sólo se abrían hacia el exterior –a la ciudad y la ribera–; también en el interior se habilitaron corredores y galerías hacia el enorme vergel que se plantó detrás de la vivienda. Sobre él se emplazaron dos grandes pórticos de columnas que formaban un compás que lo abrazaba. En la fachada posterior de la casa se fabricaron dos galerías superpuestas sobre columnas corintias, que hacían escuadra con un doble pórtico que enlazaba la casa con el torreón de sillería. Según el plan original, ante estos corredores situados al sur y al oeste, adoptando la misma forma de compás, debía correr otra logia baja en ángulo recto, rematada con una cubierta plana que a modo de terraza permitiera asomarse cómodamente hacia el huerto[67].

Lamentablemente para el magnate, las relaciones con el monarca se habían deteriorado grandemente y el palacio no pudo cumplir la principal misión para la que había sido proyectado. La nueva ofensiva del Consejo Real durante 1518 contra las ferias de Villalón[68], y, sobre todo, la ejecución en Simancas del comunero Pedro Maldonado Pimentel, hijo de una prima carnal del conde, ordenada apresuradamente por el soberano tras la solicitud de clemencia realizada por don Alonso[69], enfriaron los primeros ánimos, de manera que el rey escogerá como residencia habitual durante sus estancias vallisoletanas la casa de su secretario Francisco de los Cobos[70].

66. ARChVa, Pl. Civiles. Alonso Rodríguez (D), C. 98-1, rollo. No tardaron las monjas en edificar el muro, pero antes, y valiéndose del ensanchamiento de la calle procurado por el conde al retranquear su casa, acordaron con la ciudad la ocupación de terreno público para evitar un quiebro y la curva que dibujaba la tapia vieja, lo que las acercó a la casa del conde unos siete pies. Se encargó de fabricar los cimientos de la tapia Andrés de Rada, montañés. Ibidem, 3ª pieza, testimonio de Hernando Zorlado, carpintero.

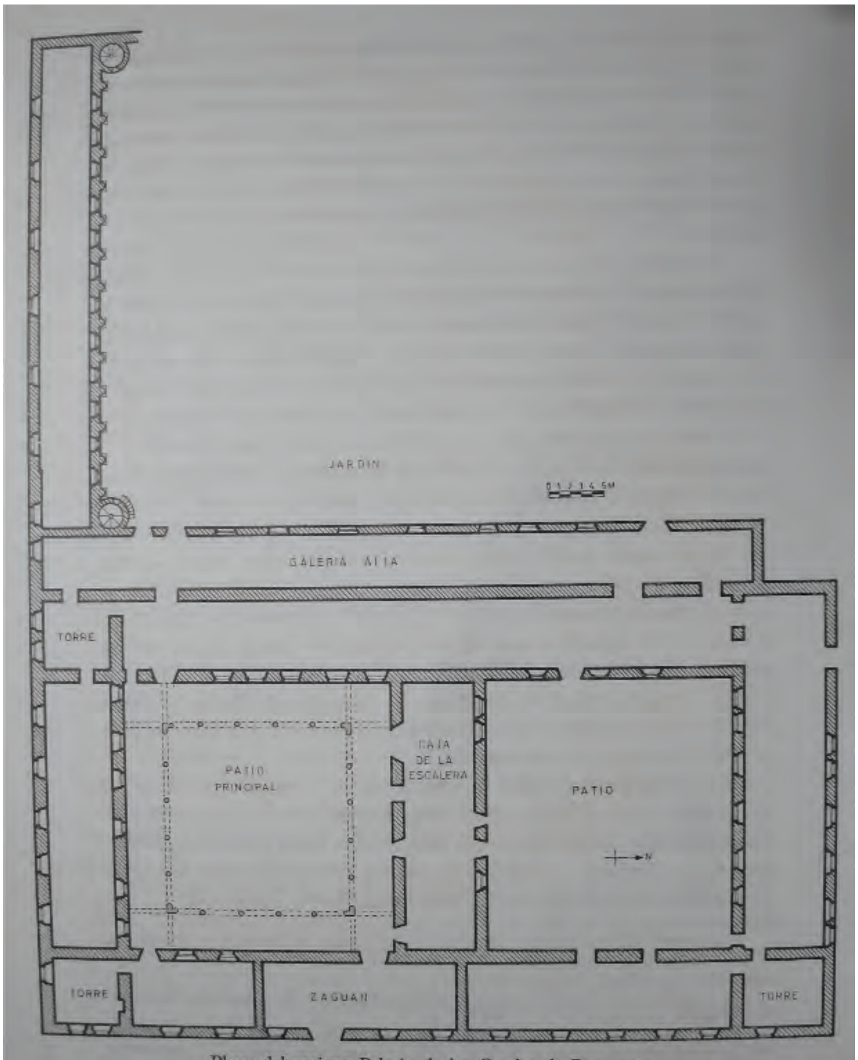
67. Así se desprende de la escritura en la que el convento de la Trinidad se comprometió en 1679 a levantar una tapia que separara el vergel del conde del corral de la cochera del palacio, con el fin de evitar las vistas desde el nuevo cuarto que hacían los frailes sobre el jardín. Dicha tapia, según declaración del maestro Juan Tejedor, responsable de la obra conventual, debía tocar «contra la galería que viene de el jardín y contra una de las torres que tiene dicho palacio». AHN, Nobleza, Osuna, C. 524, D. 16-17. Sobre este convento y Juan Tejedor, Fernández del Hoyo, María Antonia, *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid,* Valladolid, 1998, p. 543.

68. Pérez, Joseph, ob. cit.

69. Santos Burgaleta, Manuel, «Conchas adentro. Política, familia y patrimonio en casa del doctor Rodrigo Maldonado de Talavera (1468-1542)», *Salamanca, revista de estudios,* 50, 2003, pp. 47-50.

70. Sobre este último edificio, sobre todo, Urrea, Jesús, «El Palacio Real de Valladolid», *BSAA,* T. XL-XLI, 1975, pp. 241-253 y Pérez GIL, Javier, *El Palacio Real de Valladolid sede de la Corte de Felipe III (1601-1606),* Universidad de Valladolid, Salamanca, 2006, pp. 36 y ss.

Fig. 1. Valladolid. Palacio de los condes de Benavente. Fachada



Plano del antiguo Palacio de los Condes de Benavente.

Fig. 2. Valladolid. Palacio de los condes de Benavente. Planta según Martín González

Fig. 3. Valladolid. Palacio de los condes de Benavente. Patio principal

Fig. 4. V. Carderera. El palacio del conde de Benavente desde el Espolón nuevo. C. 1836. Biblioteca Nacional

Un palacio para el Duque: don Luis de Aragón y la reforma del castillo de Lucena (1649-1654)

Manuel García Luque
Universidad de Granada

Resumen: Buena parte de la vida de don Luis de Aragón (1608-1670), VI duque de Segorbe y VII de Cardona, discurrió en la ciudad cordobesa de Lucena, capital de su marquesado de Comares. Al castillo lucentino se trasladarán él y su primera esposa, Mariana de Sandoval, futura duquesa de Lerma, en 1630. Transcurridas unas décadas, las estancias del viejo alcázar medieval debieron parecer inadecuadas a la dignidad de los duques, de manera que en 1649 emprenderían un ambicioso plan para remozar el castillo y dotarlo de una nueva apariencia palatina. Sin embargo, una serie de acontecimientos terminarán por truncar el proyecto. En esta comunicación se documentan y estudian tales intervenciones, hasta el momento creídas del siglo XVIII, y se traza un recorrido por los distintos expolios que sufrió el palacio en el siglo XX.
Palabras clave: Castillo; Palacio; Arquitectura del siglo XVII; Aragón, Luis de; Folch de Cardona, Luis Ramón; Lucena.

Abstract: Don Luis de Aragón (1608-1670), 6th duke of Segorbe and 7th of Cardona, spent a considerable part of his life in Lucena, Cordovan city which was the capital of his lands in Andalucía. The duke and his wife, Mariana de Sandoval, the future duchess of Lerma, were moved to the castle of the city in 1630. Decades later, the rooms in the old medieval fortress should have been considered as unsuitable for the dignity of the dukes, thus they started in 1649 an ambitious plan to renovate the castle and give it the new appearance of a palace. However, a series of unfortunate events frustrated this project. In this presentation are studied and documented those interventions, about which so far

it was believed that they were made in the 18th century, and it tries to show an outline about the different plundering that the palace suffered during the 20th century.
Keywords: Castle; Palace; 17th century architecture; Aragón, Luis de; Folch de Cardona, Luis Ramón; Lucena.

Don Luis Ramón Folch de Cardona Fernández de Córdoba y Aragón (1608-1670) sigue siendo hoy una figura poco atendida dentro de los estudios sobre la nobleza hispana[1]. Sin suda, a su escaso –por no decir nulo– papel político al servicio del rey se debe este olvido historiográfico. Nos encontramos, sin embargo, ante una de las figuras más importantes de la alta nobleza española de los Austrias[2]. Dos veces Grande de España «de la primera clase y antigüedad», VII duque de Cardona, VI duque de Segorbe, V marqués de Comares, VII marqués de Pallars, conde de Ampurias y de Prades, barón y señor de un buen número de villas y ciudades, además de caballero del Toisón de Oro.

Tras la compleja parentela tejida entre los linajes de la alta nobleza castellana y aragonesa durante el siglo XVI, en la siguiente centuria se va a asistir a una progresiva concentración de títulos, que en el caso de don Luis lo convertirán en poseedor de señoríos en Cataluña, Valencia, Andalucía y Castilla. Pero además, en palabras de Bethéncourt, gozará de una situación privilegiada como

> marido de una Duquesa de Lerma, padre de un Duque de este Título, suegro del Duque de Medinaceli, del Marqués de los Vélez, del Duque de Camiña, del Conde de Santisteban del Puerto, del Príncipe de Ligne, del Duque de Sessa y del Conde de Altamira, cuñado del Duque de Arcos, del Conde-Duque de Olivares y de la Duquesa de Uceda y Osuna[3].

Fue, además, hermano de dos relevantes personajes de la España de Felipe IV: de don Pedro Antonio de Aragón (1611-1690), embajador en Roma y virrey de Nápoles; y del

1. Para un acercamiento a su figura, sigue siendo fundamental Fernández de Bethéncourt, Francisco, *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española, Casa Real y Grandes de España*, t. V, Madrid, Estab. Tip. De Enrique Teodoro, 1900 [reed. Sevilla, Fabiola de Publicaciones, 2003, pp. 89-105]. También es de obligada consulta Maura Gamazo, Gabriel (duque de Maura), *Carlos II y su corte*, t. I, Madrid, Librería de F. Beltrán, 1911. Por nuestra parte, hicimos una puesta al día de su figura en nuestro trabajo final de máster *Arte, poder y cultura nobiliaria en la Edad de Moderna: el duque de Segorbe y Cardona en Lucena (1640-1670)*, presentado en diciembre de 2011 en el Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Granada bajo la tutela del profesor Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, a quien agradezco la paciente supervisión de esta investigación.
2. Bethéncourt, como genealogista, lo consideraba uno de los personajes «mayores en su tiempo, si no el primero de toda España, y sin duda de los principales de Europa entera». Sin embargo, estas palabras deben ser matizadas por la manifiesta falta de interés del duque en la política, a diferencia de sus hermanos, fruto quizás de sus excentricidades y falta de diplomacia. Así, rechazó el ofrecimiento de Felipe IV de acompañar a la infanta María Teresa a Viena con motivo de su matrimonio con el emperador. El único momento en que asumió un mayor protagonismo fue durante la ceremonia de imposición del toisón de oro a Carlos II en 1665, acto que presidió como decano de la orden. Cfr. Fernández de Bethéncourt, Francisco, *op. cit.*, t. V, 1912 (2003), pp. 94 y 96; Maura Gamazo, Gabriel, *op. cit.*, 1911, p. 140 y ss.
3. Fernández de Bethéncourt, Francisco, *op. cit.*, t. V, 1912 (2003), p. 94.

cardenal don Pascual de Aragón (1626-1677), igualmente embajador en Roma y virrey de Nápoles, además de arzobispo de Toledo[4]. Los hermanos eran descendientes de la tercera rama de los Fernández de Córdoba –en su vertiente de Comares–, de la casa catalana de Folch de Cardona, pero de lo que más debían envanecerse era de la sangre real que corría por sus venas, como miembros de una casa nobiliaria *a natura*[5].

Estos nexos de los marqueses de Comares con la nobleza catalana y valenciana no marginaron, al menos por el momento, el papel que Lucena desempeñaba en el conjunto de su vasto patrimonio señorial, pues la varonía del linaje continuaba recayendo en la casa de Córdoba[6]. Podemos decir que Lucena, una villa próspera que en 1618 obtuvo el título de ciudad, funcionaba como la capital de los estados andaluces. Además, era en el alcázar lucentino donde habían nacido buena parte de los miembros de la familia. Allí lo hicieron el III marqués, Diego Fernández de Córdoba, su hijo, el conde de Prades, y su nieto, el V duque de Segorbe y Cardona, don Enrique de Aragón. Efectivamente, también don Luis de Aragón nacería en Lucena, aunque en unos años su padre marcharía con toda la familia hacia Valencia y posteriormente a Cataluña, donde se convertiría en virrey hasta en tres ocasiones.

Don Luis de Aragón, conde de Prades, contraería matrimonio en 1631 con Mariana de Sandoval y Rojas Manrique de Padilla y Acuña (1614-1651), hija del II duque de Lerma, «la mayor heredera de su tiempo en España» según Salazar y Castro[7]. Según las capitulaciones matrimoniales, don Enrique ofreció a su hijo una terna de estados a gobernar: el ducado de Segorbe en Valencia, el ducado de Cardona en Cataluña o el marquesado de Comares en Andalucía. Y si elegía esta última opción, tendría la facultad de proveer en él todos los patronatos eclesiásticos y oficios de justicia y regimiento[8]. La opción elegida fue esta última y, tras la boda celebrada en Madrid el 21 de octubre de 1631, el joven matrimonio se trasladó a Lucena, donde nacerían sus nueve hijos[9].

En julio de 1640, su padre moriría en Perpiñán, pasando a ser Luis «Ramón Folch de Cardona», VI duque de Segorbe, VII de Cardona y V marqués de Comares. Se trataba

4. Sobre estos dos hermanos, véase la tesis de Carrió-Invernizzi, Diana, *El gobierno de las imágenes: ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Barcelona, Iberoamericana, 2008. Para mayor abundamiento en la figura de don Pascual, Estenaga y Echevarría, Narciso de, *El Cardenal Aragón (1626-1677): estudio histórico*, París, Imp. E. Desfossés, 2 vols., 1929-1930.
5. Domínguez Ortiz, Antonio, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen,* Madrid, *Istmo,* 1973*,* p. 176. Los Aragón eran descendientes del Infante Fortuna, don Enrique de Aragón (1445-1552), nieto del rey aragonés Fernando I, también conocido como Fernando *de Antequera; de ahí que entre los títulos el duque de Segorbe se encontrara el de «caro Primo del Rey».* Fernández de Bethéncourt, Francisco *op. cit.*, t. V, 1912 (2003), p. 89.
6. Así lo acredita el escusón de su heráldica (tres fajas de gules sobre campo de oro, partido por Boabdil apresado). Fue en tiempos de don Diego Fernández de Córdoba, *el* Africano, III marqués de Comares, cuando se produjo el enlace con las casas de Cardona y Aragón, gracias a su matrimonio con doña Juana Folch de Cardona. *Ibidem*, p. 64.
7. Salazar y Castro, Luis, *Historia Genealógica de la Casa de Lara,* Madrid, Imp. Real, 1697, p. 501.
8. Archivo Ducal de Medinaceli [ADM], Comares, leg. 9, pieza 1 [microfilmado en Archivo General de Andalucía (AGA), rollo 514, fgs. 514-566]. Cit. por Fernández de Bethéncourt, Francisco, *op. cit.,* 1912 (2003), pp. 92-93.
9. Enrique (1632), Francisco (1633), Catalina (1635), Feliche (1636), María Juana (1637), Juana (1638), Teresa (1646), Francisca (1647), Ana (1649) y Ambrosio (1650). *Ibidem,* pp. 96-98.

probablemente del momento más adecuado para abandonar Lucena, pero no lo hizo. Por entonces Cataluña se encontraba en guerra, ocupada por los franceses, y su madre y hermanos intentaban huir de allí[10]. De hecho, una de las primeras decisiones que don Luis tomó a la muerte de su padre fue la de trasladar el archivo familiar desde el castillo de Arbeca (Lérida) hasta el castillo lucentino, donde se custodió el valioso legado documental hasta la firma de la Paz de los Pirineos en 1659[11]. Tampoco un traslado a Segorbe debió parecerle oportuno y, dado que los asuntos políticos tampoco le interesaban especialmente, no se vio por el momento atraído por la Corte.

El castillo-palacio de Lucena

Como acabamos de ver, don Luis se asentó en Lucena, en la vieja fortaleza. Ésta era, en origen, un castillo bajomedieval de frontera, de datación imprecisa[12], cuya construcción se remonta a los siglos XIV y XV para proteger la villa de las escaramuzas del reino de Granada[13].

El castillo, de llanura, es de planta casi cuadrada, con torres en las esquinas [Fig. 1]. En el ángulo noroeste –el flanco más protegido– se sitúa la torre del Homenaje: un gran cubo que serviría de residencia a los señores y donde se encontraría el salón principal del castillo, espacio de celebración del «pleito homenaje» que le da nombre. En el ángulo contrario se encuentra la torre «del Moral», así llamada por el árbol frutal que aparece tallado en uno de sus sillares. Es la torre más característica del recinto, por su planta ochavada y por ser, según la tradición, la que fuera mazmorra de Boabdil, el *Rey Chico*. En los ángulos restantes se encontrarían las torres de las Damas y del Mediodía, hoy desmochadas. Las cuatro torres quedarían unidas por lienzos de muralla, que generan el patio de armas en su interior. Bordeando

10. Como ha estudiado Molas Ribalta, Pere, «La Duquesa de Cardona en 1640», *Cuadernos de Historia Moderna,* 2004, n.º 29, pp. 133-143, doña Catalina y sus hijos Pedro Antonio y Antonio estuvieron a punto de morir a manos de los insurgentes. A esta circunstancia hay que sumar el daño ejercido por las tropas francesas: el mariscal Philippe de la Mothe fue nombrado duque de Cardona, usurpando esta dignidad a los Aragón e instalándose en el palacio barcelonés, que fue totalmente expoliado en su retirada, llevándose consigo la plata, los tapices y los muebles. Carrió-Invernizzi, Diana, *op. cit.,* 2008, pp. 62-64.

11. Sánchez González, Antonio, *Documentación de la Casa de Medinaceli: El Archivo General de los Duques de Segorbe y Cardona,* Madrid, Dirección de Archivos Estatales, 1990, pp. 72 y ss.

12. La villa fue conquistada en 1241 durante las campañas de Fernando III el Santo, pero no es hasta 1342 cuando el castillo es mencionado por primera vez en la permuta del señorío que hicieron el obispo de Córdoba y doña Leonor de Guzmán, amante de Alfonso XI. Se cree no obstante que la fortaleza fue construida sobre los restos de un alcázar de época andalusí. López Salamanca, Francisco, *Historia de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Lucena* [publicada en fascículos en la revista *Araceli,* Lucena, a partir del n.º 70 (1980)], pp. 162 y 185. Ver nota 803.

13. Hasta el siglo XV la población sufrió las incursiones granadinas. Antes de la famosa batalla de Lucena (1483) en que se encarceló a Boabdil, la reina Isabel la Católica envió una carta al papa Sixto IV desde Valladolid en abril de 1475. En ella solicitaba al Su Santidad una indulgencia para los que ayudaran a reparar las murallas de Lucena, arruinadas a causa de la guerra. Cfr. Lope y López Rego, José Luis, «Estudio metodológico y poliocético previo a una intervención arquitectónica. Castillo de Lucena», Sánchez Blanco, María del Carmen (coord.), *I Encuentro de investigadores sobre Lucena,* Lucena, Ayuntamiento, 1991, p. 297.

este primer recinto se dispone una segunda línea de murallas, entre la que se situaría el foso. Esta segunda línea muraria enlazaría, además, con las propias murallas y torres de la villa.

Una vez acabada la guerra de Granada y pacificada la zona, el alcázar y sus murallas lógicamente perderían su carácter defensivo. En la Edad Moderna el castillo pasaría a funcionar únicamente como residencia de sus señores. Es en esta centuria cuando el alcaide de los Donceles consigue el título de marqués de Comares (1512) y su casa comienza a lograr notoriedad ante el rey por los servicios prestados en el Mediterráneo, fundamentalmente al frente del gobierno de Orán. Aunque los marqueses de Comares comienzan a pasar largas temporadas en la plaza norteafricana, continúan las estancias intermitentes en Lucena. En su ausencia, el castillo-palacio sería encomendado a un alcaide. Los últimos conocidos corresponden al periodo de don Enrique de Aragón[14], por lo que cabría pensar que la figura quedó en desuso a partir de 1630, cuando don Luis se asentó en Lucena.

Quizás en el Quinientos los marqueses emprendieran algún tipo de reforma encaminada a transformar el castillo en palacio, según los nuevos gustos del Renacimiento italiano, como hicieron el marqués del Cenete en la Calahorra (Granada) o el marqués de los Vélez en Vélez-Blanco (Almería), erigiendo palacios sobre fortalezas preexistentes. La historiografía presupone que en el siglo XVI hubo alteraciones en la fábrica medieval del palacio, pero sobre todo parece unánime en considerar que la gran remodelación barroca del palacio llegó en el siglo XVIII, coincidente ya con el periodo de los duques de Medinaceli[15]. Ahora podemos descartar esta hipótesis y documentar que la mayor parte de esta estructura palatina fue levantada aproximadamente entre 1649 y 1654, por iniciativa de don Luis de Aragón.

El palacio del duque de Segorbe y Cardona

Tomada la decisión de permanecer en Lucena por una larga temporada, don Luis debió encontrar inhóspitas las viejas recámaras del alcázar medieval, además de inadecuadas para una persona de su Grandeza. Así las cosas, a lo largo de la década de 1640 se iría gestando la idea de remozar la fortaleza para ir poco a poco transformando su fisionomía. Lamentablemente, nada queda de aquellos espacios palatinos, aunque en las páginas siguientes intentaremos reconstruirlos a partir de fotografías y de dos fuentes fundamentales: la escribanía de rentas

14. Fernando Ramírez de Luque elaboró una nómina de sus alcaides desde el siglo XV hasta el primer tercio del siglo XVII. El último fue Diego de Cárdenas (ca. 1626). Ramírez de Luque, Fernando, *Tardes divertidas y bien empleadas por dos amigos en tratar de la verdadera historia de su patria Lucena*, Lucena, Tenllado, 1998 [ms. original de 1794-1808], p. 56.
15. Bernier Luque, Juan *et al.*, *Catálogo Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba*, t. V, Córdoba, Diputación Provincial, 1987, pp. 287-288; y Villar Movellán, Alberto (coord.), *Guía artística de la provincia de Córdoba*, Córdoba, Universidad, 1995, p. 592.

señoriales y un interrogatorio realizado a los vecinos de Lucena a la muerte del duque, surgido por el desencuentro entre los herederos durante el repartimiento de los bienes libres[16].

Una de las primeras medidas que debió emprender don Luis de Aragón fue dotar al castillo de una nueva portada, que fue contratada en abril de 1645 con canteros de Lucena y Cabra, para que la labraran con la piedra local de Agua Nevada[17]. El contrato es bastante parco en descripción, remitiéndose «a la planta y pitipié» que habría de acompañarlo. Debía tratarse de una sencilla portada clasicista, con su arco de medio punto abocinado encajado entre pilastras o columnas de una vara de ancho. Ramírez de Arellano, que alcanzó a verla, dice que le parecía «más guerrera que palaciega».

No debieron ser muy peritos estos maestros canteros, puesto que tres años más tarde, Juan de Morales volvía a obligarse con el duque a «redeeficar [sic] y ajusstar las clavess y capialçado[18] de la portada de la puerta prinzipal de la cassa y palacio de Su Excelencia», dándose esta vez una garantía de quince años, en los que si surgieran nuevos problemas el otorgante se obligaba a repararlos a su costa[19]. En ese mismo año de 1648, se estaban tejando un «capitel y escalera» del palacio[20], pues, entre las distintas reformas adoptadas, las torres del castillo se cubrieron conveniente con su tejado, ganando así nuevos espacios.

Al margen de estas puntuales intervenciones, parece que fue en 1649 cuando verdaderamente se inició el gran proyecto de reforma del palacio, cuya construcción, como era común en la época, se dilató a lo largo de distintas campañas y fue fruto de un trabajo corporativo. En ella participaron un nutrido grupo de maestros, oficiales y aprendices de diferentes ramos: canteros, albañiles, carpinteros, herreros, alfareros, etc. Todos ellos trabajarían en la

16. Don Luis murió en 1670 *abintestato,* de manera que sus herederos pleitearon por los bienes libres que quedaron fuera del mayorazgo. De un lado se situaba la viuda, doña María Teresa de Benavides –hija del VIII conde de Santisteban–, segunda esposa de don Luis y tutora de los hijos menores; y del otro, el duque de Medinaceli, don Juan Francisco de la Cerda, representando los intereses de su esposa doña Catalina Fernández de Córdoba, hija mayor del difunto y heredera de sus títulos. El extenso pleito, que ocupa cuatro tomos, se encuentra en el Archivo Ducal de Medinaceli. De gran interés resulta comparar la versión de ambas partes, puesto que se debía tasar en cuánto había mejorado don Luis el castillo de Lucena, pues formaba parte del mayorazgo e iba a recaer inevitablemente en su hija Catalina. La viuda, interesada en una tasación al alza, defendía que don Luis había mejorado en mucho la morada de los Córdoba, pues el palacio se había construido de nuevos cimientos y, según ella, se habían comprado solares para agrandarlo. Del otro lado, el duque de Medinaceli y doña Catalina estaban interesados en una tasación a la baja, alegando sus representantes «que la cassa y palacio del coso destta ciudad no es obra nueba, pues anttes de su fabrica y de tiempo immemorial a estta parte havia y hubo cassa y palacio con abitazion muy dilatada, capaz y dezente [...] y haviendo dejado imperfectta y sin acabar dicha obra como lo estta, anttes fue de perjuicio que de aumentto al duque mi señor y se debe acabar la dicha obra de los bienes libres del duque mi señor don Luis de Aragon». ADM, Segorbe, leg. 24, t. I, fols. 502r y 524v-525r (Microfilm 415, fgs. 104 y 127).
17. Archivo Histórico Provincial de Córdoba [AHPCO], Protocolos Notariales de Lucena, Escribanía de Rentas, Sebastián López Temiño, 1645, fols. 305r- 306v. Fueron los canteros Juan de Morales, Pedro Morales, Juan Ramírez, vecinos de Cabra, y Juan Barbosa, de Lucena.
18. Arco abocinado.
19. AHPCO, Protocolos Notariales de Lucena, Escribanía de Rentas, Sebastián López Temiño, 1648, leg. 2504P, fols. 437r-438v. La ocasión también fue aprovechada para encargarle una piedra corredera y su solera para una tahona del pan que se estaba fabricando en palacio.
20. *Ibidem,* fol. 380. Alonso Barrasa vende 900 tejas de rueda.

construcción del palacio del señor, mientras que éste se obligaba a suministrarles los materiales para la obra. En este sentido, los protocolos de la escribanía de rentas están repletos de cartas de pago por la compra de piedra, ladrillos, yeso, cal y madera. Para ocuparse de todos estos pagos, el duque nombró un mayordomo de obras.

Las obras serían dirigidas por diferentes maestros de albañilería. El primer encargado sería Juan Ramírez de Contreras[21], que en abril de 1649, se obligó realizar un *cuarto* nuevo en el palacio, en la parte que «cae a la plaza de la Madera [...] confforme a la planta que para este efeto se le a entregado». La citada plaza se encontraba en el lado oriental del castillo, donde posteriormente se comenzaría a poner el mercado [Fig. 2]. Se trataría de construir una crujía de tres alturas, con dos pisos de cinco ventanas, más el bajo, realizada toda la obra en tapial y ladrillo[22]. En julio recibió un primer pago por diversas obras en la torre del Homenaje, en la que abrió cuatro ventanas y rompió su bóveda para enjarjar los cuartos alto y bajo, que quedaron más estrechos y se cubrieron con cielos rasos[23]. A lo largo de 1649, las obras del cuarto de la plaza de la Madera continuarían a buen ritmo.

Mientras esto ocurría en la cara oriental del castillo, en enero del año siguiente el maestro Felipe de la Cruz se obligaría a proseguir la obra por la parte de la plaza del Coso y la torre del Homenaje, es decir, por el mediodía [Fig. 3][24]. El nuevo cuarto debía tener tres plantas o «tercios», formadas por los dos pisos altos más el bajo como en el caso anterior. Conforme se ganara en altura, cada piso se cobraría más caro: a 10 reales la tapia el bajo, a 12 reales el segundo y a 15 reales el tercero. Para aguantar el peso de la estructura, el piso bajo debía construirse de cantería hasta alcanzar las tres varas de altura y vara y media de grosor[25]. Desde ahí hasta llegar al tejado, que se haría de tejas y a dos aguas, las paredes de la fachada debían construirse de mampostería encintada con verdugadas de ladrillo, exceptuando las esquinas, que serían de sillares de piedra como el piso bajo, para contrarrestar los empujes. El duque entregaría todos los materiales, mientras que Felipe de la Cruz pondría

21. Acaso uno de los canteros egabrenses que trabajó años atrás en la portada.
22. AHPCO, Protocolos Notariales de Lucena, Escribanía de Rentas, Sebastián López Temiño, 1649, leg. 2001P, fols. 355r-356v. El coste se mediría en tapias (unidad de medida), a razón de 10 reales cada una. Interesa la última condición, por la que se habla de los escombros y derribos y de recalzar las murallas, lo que nos documenta las alteraciones que empezaría a sufrir la fábrica medieval.
23. *Ibidem,* fols. 358r-358v. Tras la lectura de varios documentos, deducimos que se refieren a la torre del Moral y no a la que debió funcionar como tal durante la Edad Media, en el ángulo opuesto. Además de las grandes reformas en ella efectuadas, que todavía hoy son visibles, la torre siempre es citada junto a la plaza del Coso o junto a la plaza de la Madera. Con alteraciones tan profundas como ésta, cabe preguntarse en qué grado se corresponden los restos hoy conservados del castillo con su apariencia medieval. Ramírez de Arellano alcanzó a ver estos cielos rasos a principios del siglo XX. Ramírez de Arellano, Rafael, *op. cit.,* 1983 (1904), p. 467.
24. AHPCO, Protocolos Notariales de Lucena, Escribanía de Rentas, Sebastián López Temiño, 1650, leg. 2001P, fols. 85r-87r. En realidad se habla de «proseguir» la obra, ¿habría sido ya iniciada en este ángulo? En el interrogatorio, Domingo Jiménez, albañil, declaró «que dicha obra la comenzo el dicho Juan Ramirez y la fenecio hasta los ttejados, y estte testtigo y Phelipe de la Cruz y Christoual Trujillo, maestros, la acauaron por de dentro». ADM, Segorbe, leg. 24, t. I, fol. 627v (Microfilm 415, fg. 228).
25. Toda la piedra, tanto los sillares como los ripios, la suministraría el cantero Juan Leonardo, que en 16 de enero de 1650 se obligó traerla de la cantera de Agua Nevada. *Ibidem,* fol. 49r.

los aperos necesarios para el trabajo –sogas, espuertas, cubos, canjilones– además del vino, tan necesario para reponer fuerzas entre sus hombres. No se estipularía un plazo de ejecución, puesto que los operarios no debían «alçar mano en manera alguna hasta aberla acabado con toda perfeccion».

Entre 1650 y 1651 se continuaría trabajando en el cuarto nuevo de palacio, en el ángulo suroeste, donde antaño estaría la torre del Mediodía, en la parte que cae «a la plaza del Coso y hardin». El piso bajo estaría acabado para noviembre de 1651. Así consta en la tasación que Felipe de la Cruz procedió a realizar de lo que Juan Ramírez llevaba construido, «y ha hallado que tiene hecho y labrado, demas de los fundamentos, desde la superfiz de la tierra hasta lo alto del chaflan del primer terçio y arcos de adentro» .

Mientras tanto, ya se estaban iniciando los preparativos para empezar a construir los pisos superiores. En octubre se encargaron las 16 ventanas de los pisos altos a Ginés de Cantos y otros canteros de Jaén, que se obligaron a hacerlas de piedra, abocinadas y en varias piezas[26]. Las ocho primeras, correspondientes al primer piso estarían acabadas a final de año[27] . Y en febrero de 1652 ya estarían disponibles los sillares labrados para los chaflanes, arquitrabe y cornisa, que se pagaron al cantero Benito Sánchez, vecino de Cabra[28].

A lo largo de 1652 y 1653 los maestros albañiles se afanarían en concluir los dos pisos altos. Antes de acabarlos, el duque pensó en colocar cuatro monumentales escudos de armas en las esquinas del palacio. Éstos fueron contratados con el escultor Pedro de Paz (ca. 1611-1687), que al parecer se asentó en Lucena en la década de 1650, procedente de Málaga[29]. El 27 de mayo de 1653 se obligó a esculpir en piedra los cuatro escudos, de dos varas y media a lo alto y ancho (2x2 m aprox.), a 100 ducados la pieza. Tal y como estipula la escritura, el primero debía entregarlo en el plazo de un mes. Llegado el momento de la primera

26. Se trataría de cuatro por cada lado y piso, puesto que el cuarto se construyó esquinado. La escritura se otorgó el 23 de octubre. *Ibidem*, fol. 53r.
27. *Ibidem*, s/f. 19 de diciembre de 1651.
28. AHPCO, Protocolos Notariales de Lucena, Escribanía de Rentas, Sebastián López Temiño, 1652, leg. 2439P, fols. 22r-22v. 3 de febrero de 1652.
29. Pedro de Paz probablemente nació en Málaga. En 1651 era vecino de esa ciudad cuando se trasladó a Lucena para tallar un Crucificado articulado para la Cofradía de la Soledad, realizado en el taller del ensamblador Luis Sánchez de la Cruz, según consta en un documento encontrado en el interior de la talla. A partir de entonces se suceden sus trabajos en Lucena, generalmente al servicio del duque, lo que nos lleva a pensar que se instaló en ella algunos años. Más tarde, ya en la década de 1660, se registra su presencia por Córdoba, donde testó hacia 1686, si es el mismo Pedro López de Paz y Cabrera con quien lo identifica Aroca Lara. Según Ramírez de Arellano, en 1677 declaró tener 66 años, por lo que debió nacer hacia 1611. En Córdoba parece que colaboró junto a Bernabé Gómez del Río en la escultura pétrea de San Rafael de la torre de la catedral de Córdoba, colocada en 1664, el mismo año en que debió realizar dos esculturas para el antiguo retablo mayor del convento cordobés de Santa Clara, que fue contratado por el citado Sánchez de la Cruz. Cfr. Ramírez de Arellano, Rafael, *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba* [col. Documentos inéditos para la Historia de España, t. CVII], Madrid, Imp. de José Perales y Martínez, 1893, p. 209; Aroca Lara, Ángel, «La escultura cordobesa del Seiscientos», *Antonio del Castillo y su época* [cat. exp.], Córdoba, Diputación Provincial y Caja de Ahorros, 1986, p. 184; y Guzmán Moral, Salvador, «Recuperación del Santísimo Cristo Yacente de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de Lucena (Córdoba)», *Soledad '99* (Lucena), 1999, s/n, p. 44.

entrega, el duque debió quedar disconforme con el escudo de armas o cambiar de parecer, pues el 28 de junio el encargo fue anulado[30].

En octubre se quitaron unas rejas viejas de la casa, que se entregaron al herrero Antonio Martín Guiraun, encargado de hacer unas nuevas para el cuarto nuevo del Mediodía[31]. En noviembre se libraron pagos a Felipe de la Cruz por colocar las rejas nuevas y revocar la fachada, así como por haber construido las bóvedas y cielos rasos del interior[32]. Paralelamente, aún se continuaban los trabajos en la parte oriental del palacio, en la plaza de la Madera[33].

En la primavera de 1654 se daría el último empujón a la obra. Una vez terminados los cuartos, se construyeron tres nuevas escaleras para mejorar su acceso[34]. Los últimos pagos se libraron a Juan Ramírez, que el 21 de marzo recibió 11.410 reales, y a Cristóbal Trujillo y Felipe de la Cruz, que recibieron 22.109 reales el 16 de mayo por los agarros, bóvedas, cielos rasos, revocos, enlucidos y solerías del interior[35].

Tras cinco años de intensa actividad constructiva los nuevos cuartos quedaron terminados. Según declaran los diferentes maestros en el interrogatorio, el duque habría gastado en ellos más de 24.000 ducados,

> porque para hallar fundamento se hizieron los cimientos de mas de siette varas de ondura y de mas de dos varas de gruesso, y ttoda la madera que se gastto en dicho quarto fue de pino y castaño, y los muros ttodos/[564v] de piedra de canteria y ladrillo, con que es obra de las mas fuerttes y costtossas que puede ser[36].

En aquel año el duque decidió paralizar el proyecto, probablemente porque pensaba abandonar Lucena y la construcción del palacio dejó de ser una prioridad. En aquella primavera se cumplían tres años de la muerte de su esposa, Mariana de Sandoval, un año de la boda de su hija mayor con el duque de Medinaceli y se estaría planeando el matrimonio de su siguiente hija, doña Juana, desposada en septiembre de 1654 con el marqués de los Vélez. Por lo que respecta a las hijas pequeñas, Teresa y Francisca, don Luis las encomendó en

30. AHPCO, Protocolos Notariales de Lucena, Escribanía de Rentas, Sebastián López Temiño, 1653, leg. 2369P, fols. 147r-147v y 220r-220v.
31. *Ibidem,* fols. 316r-316v.
32. En 11 de noviembre de 1653 recibe 7.858 reales. *Ibid.,* fols. 376r-376v.
33. El mismo día, Felipe de la Cruz recibe 9.300 reales por estos trabajos. *Ibid.,* fol. 354r.
34. El 12 de marzo, Felipe de la Cruz recibió 650 reales por haber hecho «dos escaleras y ronperlas en la muralla bieja para subir a loss dos suelos altos del quarto nuevo [...] que caia a el jardin y plaça del cosso desta ciudad y otra escalera que sirue del quarto bajo a el segundo». AHPCO, Protocolos Notariales de Lucena, Escribanía de Rentas, Sebastián López Temiño, 1654, leg. 2369P, fol. 96r.
35. *Ibidem,* fols. 123r y 181r-181v.
36. Declaración de Juan Ramírez de Contreras, 2 de mayo de 1670. ADM, Segorbe, leg. 24, t. I, fols. 564r-564v (Microfilm 415, fgs. 163-164). Coinciden con este testimonio Luis Sánchez de la Cruz y el albañil Domingo Jiménez, quienes declaran que se consumieron más de 24.000 ducados.

diciembre de 1653 a las dominicas de Santa Ana, a la espera de que cumplieran la edad para profesar[37].

Esta marcha de Lucena, que en principio fue voluntaria, terminó siendo forzosa. Desde hacía algún tiempo habían llegado a la Corte rumores sobre unos supuestos abusos del duque con sus vasallos, quienes llegaron a rebelarse en 1647, protagonizando una de las famosas «alteraciones andaluzas». En 1655 un nuevo escándalo lo salpicó: fue acusado de defraudar a la hacienda real 3.000 ducados tocantes al impuesto sobre el aceite. En aquella ocasión su cuñado, don Luis de Haro, no pudo cubrirle las espaldas. El castigo de Felipe IV no se hizo esperar: sanción de 20.000 ducados y destierro de Lucena, adonde solo podría regresar por pequeños periodos de quince días[38].

El sueño de terminar el palacio se esfumaba así definitivamente. En varias ocasiones se mencionará que la traza era más ambiciosa[39]. Salta a la vista, contemplando estas fotografías, que en su momento se pensó en dar continuidad al nuevo cuarto de Mediodía. En efecto, los sillares de los ángulos no fueron rematados, sino que se dejaron formando una cremallera [Figs. 2 y 4] para poder empalmar con nueva obra. La crujía levantada en la parte oriental, apenas es visible en las fotografías antiguas, ya que con el paso del tiempo se le fueron adosando una serie de casas que la enmascararon en toda su parte baja, si no es que desapareció en una intervención posterior. Distinto es el caso del ángulo suroeste, que caía al jardín y a la plaza del Coso, del que conservamos más material gráfico. El castillo, aunque vertebrado como un rompecabezas tras las distintas agregaciones, ofrecería en esta vertiente suroriental su aspecto más clasicista en sintonía con el rigorismo de la arquitectura civil del primer barroco hispánico. La separación de los pisos estaría marcada por cornisas de piedra y la sucesión de vanos en altura generarían los ritmos verticales [Figs. 2 y 3].

A pesar de la prolija documentación conservada, sigue siendo una incógnita quién pudo dar las trazas del palacio. Está claro que el maestro de albañilería Juan Ramírez de Contreras no pudo ser, porque desde el primer contrato declara que éstas le fueron entregadas. Bien pudo trazarlas otro de los maestros de obra, Felipe de la Cruz, que en los documentos suele aparecer como *maestro mayor de albañilería* de las obras del duque y alarife de la ciudad de Lu-

37. Fernández de Bethéncourt, Francisco, *op. cit.*, 1912 (2003), t. V, pp. 93-101.
38. Barrionuevo, Jerónimo de, Avisos... (1654-1658), t. II, Madrid, Imp. de M. Tello, 1892-1893, Carta LXXXI (7 de agosto de 1655), p. 53. De esta noticia se hicieron eco los viajeros Bertaut, François, *Journal de voyage d'Espagne* (1659) [reed. por F. Cassan en *Revue hispanique*, t. XLVII, 1919, n.º 111], p. 138, y Magalotti, Lorenzo, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos – Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1933, p. 214.
39. Según Francisco Fernández del Valle, «quedo la dicha obra por acabar y con disposizion que necesita de acabarsse lo empezado conforme a la planta que se saco» ADM, Segorbe, leg. 24, t. I, fol. 792 (Microfilm 415, fg. 394). Véase también la nota 804.

cena y de quien sabemos que hacia 1645 había trazado la iglesia del convento dominico de Scala Dei, en Castro del Río (Córdoba)[40].

Frente a esta hipótesis, tampoco podemos descartar que la traza fuera suministrada por un arquitecto foráneo. Pocos años antes de emprender el proyecto del palacio, el duque hizo construir un nuevo alhorí en el Coso, para lo cual mandó llamar a Juan de Aranda y Salazar, maestro mayor de la catedral de Jaén, desplazado a Lucena para dar las trazas en casa del ensamblador Luis Sánchez de la Cruz, según declaró este último. Pero el autor de los diseños también pudo haberse desplazado hasta Lucena para tomar medidas y haberlos suministrado a posteriori. Así ocurrió en el caso de la nueva tenería de verde que construyó hacia 1650 Juan Ramírez de Contreras, quien tuvo que desplazarse hasta Écija (Sevilla) para recoger la planta[41].

Lo que está claro es que aquella idea arquitectónica intentaría dotar al castillo de un nuevo rostro clasicista, extremadamente austero y desornamentado, con sencillos recercados de piedra. La idea, ya hemos visto, viene desde el siglo XVI, pero todavía en la siguiente centuria se continúan reaprovechando espacios medievales heredados. En la misma Lerma, el duque pensó en un principio reaprovechar el castillo en lugar de construir un nuevo palacio anejo[42], y en la vecina villa de Cabra otra de las ramas de los Fernández de Córdoba, la de los duques de Sessa, operó una intervención semejante en su castillo. Es más, esta aristocracia también contaba con el ejemplo de la realeza, pues a pesar de la construcción del monasterio de El Escorial o el palacio del Buen Retiro, el viejo alcázar de los Austrias, reformado en varias ocasiones, continuó funcionando como residencia real.

Existe, por último, una tercera fuente para reconstruir el palacio de Lucena. En 1669 sus muros tuvieron el honor de hospedar al ilustre viajero, Cosme di Medici, Gran Duque de Toscana, en su viaje por España. Su cronista, Lorenzo Magalotti, advertiría que «il palazzo del Duca non è finito [...]; di moderno v'è principiato molto, ma finito poco». Por él sabemos el salón principal todavía estaba en la parte antigua, aludiendo seguramente a la torre del Homenaje[43], aunque poco más sabemos de su interior. Imaginamos que estaría articulado por distintos salones, los dormitorios y las escaleras que los comunicaban, tendría su

40. Rivas Carmona, Jesús, *Arquitectura barroca cordobesa,* Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, p. 162. El autor consultó un impreso del siglo XVIII, donde se afirma que el obispo cordobés Domingo Pimentel «cuidadoso del mejor acierto de la obra de la Iglesia embiò dos alarifes para su planta, la que se executò por mano de Felipe de la Cruz, maestro alarife de Lucena». Sánchez de Feria y Morales, Bartolomé, *Vida de la venerable madre Sor Juana Maria de San Francisco...,* Córdoba, Oficina de don Juan Rodríguez de la Torre, 1774, p. 47.
41. ADM, Segorbe, leg. 24, t. I, fols. 555v y 575v (Microfilm 415, fgs. 158 y 178).
42. Tanto el primitivo proyecto como el finalmente ejecutado, fueron ideados por Francisco de Mora, arquitecto del rey. Cervera Vera, Luis, *El conjunto palacial de la villa de Lerma,* Madrid, Castalia, 1967, pp. 319 y ss.
43. Magalotti, Lorenzo, *op. cit.,* 1933 (1668-1669), p. 215.

cocina e incluso su propia tahona para fabricar el pan. También debía contar con un oratorio privado para el rezo de los duques[44] y en los pisos bajos se instalarían las caballerizas.

Mucho más interesante es la descripción del jardín del palacio: estaría articulado al modo francés por distintos parterres cuadrados, organizados por setos de mirto y cipreses en los ángulos. En el interior de estos parterres crecerían árboles frutales –naranjos, limoneros y limas– y en el centro se erigiría una fuente, «assai piccola e ordinaria»[45], que todavía alcanza a verse en la fotografía aérea tomada a principios del siglo XX [Fig. 4].

No podemos asegurar que esta distribución del jardín fuera dada en tiempos de don Luis, puesto que ya desde el siglo XVI existía una «huerta de palacio», regada con las aguas sobrantes de las fuentes del Coso, a su vez alimentadas por unos ramales del arroyo Maquedano. En tiempos del duque don Enrique de Aragón (1610-1611), se compraron algunas casas colindantes para agrandar y adecentar esta huerta[46]. La única intervención documentada en tiempos de su hijo fue la construcción, en 1662, de unos muros almenados que cerrarían el jardín al exterior, convirtiéndolo en un espacio todavía más privatizado, en el que no podrían husmear sus vasallos. El maestro de obras encargado de levantar estos muros de mampostería fue el albañil Juan Ramírez de Contreras, quien ya había participado en la construcción del palacio una década antes[47].

La desaparición del palacio y el jardín

Una vez que el duque fue desterrado, el palacio continuaría habitado por el servicio y en ocasiones serviría de residencia de los contadores del estado de Comares. Fue el caso del portuense don Luis de Guzmán, que en 1678 figura viviendo en las casas palacio junto a su primera mujer y su hija, además de catorce personas más de servicio, formado por el ayuda de cámara, el portero, el picador, el jardinero, criados y esclavos[48].

---

44. El duque tenía privilegios para tener oratorios en sus casas, lo que fue motivo de conflicto en el sínodo convocado en 1662 por el obispo de Córdoba, don Francisco de Alarcón. López de Cardenas, Fernando José, *Memorias de la Ciudad de Lucena y su territorio...,* Écija, Imp. de Benito Daza, 1777, p. 267.
45. Magalotti, Lorenzo, *op. cit.*, 1933 (1668-1669), p. 215.
46. Por ejemplo el duque compró la casa del boticario Juan de Godoy, frontera a la ermita de San Sebastián, donde se encontraban los jardines. González Moreno, Joaquín, *Visión de Lucena a través del Archivo de Medinaceli,* Montilla, Autoedición, 1992, p. 34; y Sánchez Arjona, José Luis, «La Plazuela de Palacio (I)», *Araceli* (Lucena), abril 2011, n.º 159, pp. 28-29. Efectivamente, en el cabildo de 30 de junio de 1611 se menciona que el duque había hecho en su casa «un güerto y jardín con tres fuentes». Bernier Luque, Juan *et al., op. cit.*, 1987, p. 288.
47. El 18 de febrero de 1662 recibió 4.712 reales por «las cercas que a hecho en el xardin de las casas palazio de Su Excelencia, de mil y quatrozientas y zinquenta baras» a tres reales y cuartillo cada una. AHPCO, Protocolos Notariales de Lucena, Escribanía de Rentas, Juan Hurtado de Mendoza, 1675, leg. 3135P, fol. 55r.
48. Archivo de la Parroquia de San Mateo de Lucena [APSML], Padrones eclesiásticos, padrón de 1678, s/f. Cruzando esta fuente con una carta de pago de marzo de 1671, sabemos que este José de Arroyo era el jardinero. También aparecen citados Agustín López, ayuda de cámara, Alonso de Santiago, portero y Juan de Santos, picador, quienes en 1678 ya no vivían en palacio. AHPCO, Protocolos Notariales de Lucena, Escribanía de Rentas, Juan Hurtado de Mendoza, 1671, leg. 1979P, s/f.

En los siglos venideros volvemos a tener una laguna documental sobre la historia del palacio. Ciertamente, una vez que las casas de don Luis quedaron agregadas a los Medinaceli, el castillo-palacio difícilmente volvería a ser habitado por sus señores, asentados en la Corte. Así las cosas, damos un salto hasta principios del siglo XX, momento en que recibe la visita de Rafael Ramírez de Arellano, quien se encontraba redactando el *Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Córdoba* (1902-1904). En sus páginas, al tratar el castillo lucentino, haría esta dura crítica:

> La fortaleza alcázar esta allí, pero para estudiarla sería necesario derribar todo lo que constituye hoy el palacio que se amontonó sobre ella, en unos trozos, desfigurándola y, en otros, sustituyendo las torres y murallas demolidas con salones sin gusto artístico ni nada que excite la curiosidad del arqueólogo ni historiador. Este edificio es cosa perdida para el estudio y no hay, por lo tanto, que ocuparse más de cómo fuera y mucho menos de cómo hoy es[49].

Lamentablemente, este pensamiento decimonónico hallaría su respuesta algunas décadas después. En agosto de 1926, el alcalde primoriverista don Jerónimo Cuenca Burgos compró por 38.985 pesetas el castillo-palacio a don Alfonso de Silva y Campbell, XV duque de Híjar[50]. El propósito del ayuntamiento era demolerlo para utilizar sus sillares en la construcción de unas escuelas. Efectivamente comenzó entonces el desmonte de toda la estructura palaciega, realizada fundamentalmente en ladrillo, madera y mampostería. Sin embargo, al llegar a la estructura medieval, realizada en cantería, los derribos comenzarían a ralentizarse y encarecerse. Así las cosas, el desmonte sería paralizado y se decidió finalmente construir las escuelas sobre la fábrica de cantería. Las partes del palacio que consiguieron salvarse de la piqueta quedaron en un lamentable estado de abandono, permaneciendo muchos de sus espacios interiores a la intemperie[51].

Estos restos palatinos terminarían por desaparecer en los años cincuenta. En septiembre de 1956, el Estado destinó unas partidas presupuestarias para consolidar lienzos de muros y torres del recinto y levantar guarnecidos interiores no primitivos[52]. Cuatro años más tarde, la Dirección General de Bellas Artes, volvería a consignar una partida presupuestaria por valor de 193.000 pesetas para las obras[53]. Finalmente, la última intervención que dejó el

49. Ramírez de Arellano, Rafael, *op. cit.,* 1983 (1904), p. 468.
50. Hasta el momento desconocemos cuándo y en qué circunstancias la propiedad pasó de los Medinaceli a los Híjar, pues cuando Ramírez de Arellano visitó el castillo aún pertenecía a los primeros. *Ibidem,* pp. 466-468.
51. Bernier Luque, Juan *et al., op. cit.,* 1987, pp. 288 y 305; y López Salamanca, Francisco, *Historias lucentinas (I),* Lucena, Sin editor, 2004, pp. 63-64.
52. García Hernández sería el arquitecto encargado de esta intervención. Publicado en el *Boletín de la Real Academia de Córdoba,* 1958, n.º 78, sección de *Varia,* p. 326.
53. Bernier Luque, Juan *et al., op. cit.,* 1987, p. 305, n. 197; y *Boletín de la Real Academia de Córdoba,* n.º 84, 1962, «Obras y excavaciones en 1962», p. 407.

castillo prácticamente como hoy lo conocemos fue la de 1992, con unos criterios más que discutibles[54].

Tampoco los jardines escaparían a la incuria de los tiempos. En el XIX, alguna de sus fuentes, como la del niño broncíneo, sería sacada para colocarla en un espacio público como la plaza del Coso, donde todavía se encuentra. Pero los jardines con su cerca se conservaron, sorprendentemente, hasta 1970, año en que fueron totalmente arrasados.

54. El proyecto fue dirigido por los arquitectos José Luis Lope y López Rego, Juan Antonio González Prieto y Manuel Roldán del Valle. El castillo se intervino con motivo del V centenario del descubrimiento de América. Sobre el castillo se levantaron algunas salas que hoy sirven al museo local. Algunos de los numerosos vanos que habían horadado la fábrica medieval en la Edad Moderna fueron cegados. Tanto estos cerramientos, como unos matacanes que «surgieron» en la torre del Moral, se hicieron con sillares de mármol blanco, que desentonaban totalmente con el color dorado y el aspecto rugoso de la piedra caliza. Esta elección de los materiales –en un ejercicio de incomprensión estética e histórica del edificio– se hizo para buscar un deliberado contraste, contraste que solo ha podido ser amortiguado en la última década con un picado de la piedra nueva. Ver art. cit. en nota 801.

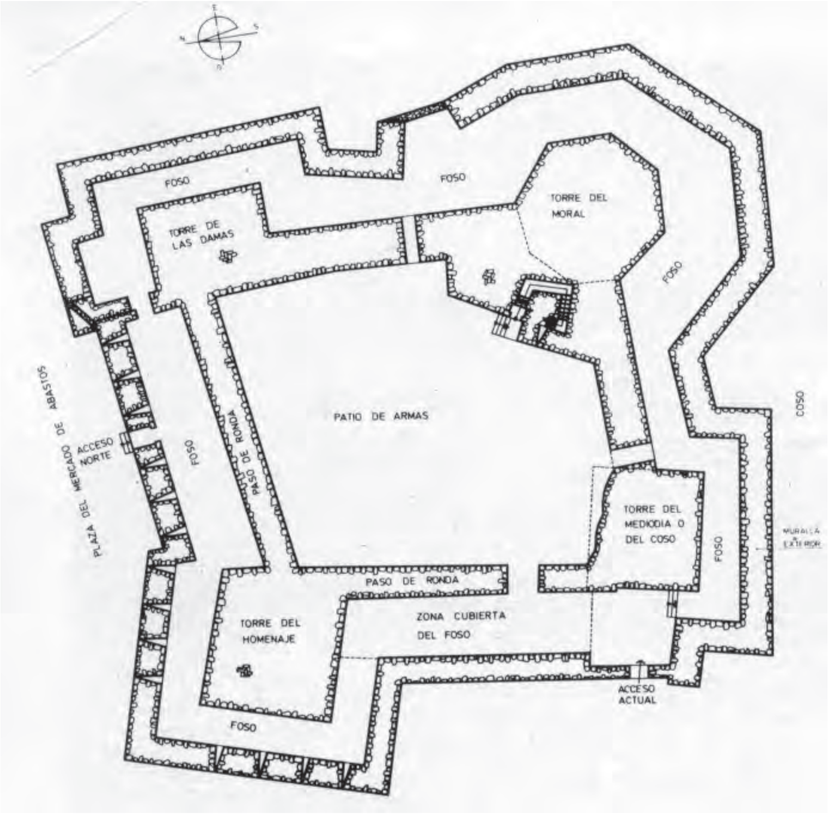


Fig. 1. Planta actual del castillo de Lucena [Fuente: *Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Córdoba,* t. V].

Fig. 2. Vista del castillo-palacio desde el ángulo sureste. De izquierda a derecha: jardines, cuarto nuevo, torre del Moral, plaza de la Madera (hoy Alta y Baja). Principios de siglo XX.

Fig. 3. Vista del castillo-palacio desde el ángulo suroeste. De izquierda a derecha: jardines, cuarto nuevo y torre del Moral. Principios de siglo XX [Archivo Tenllado].

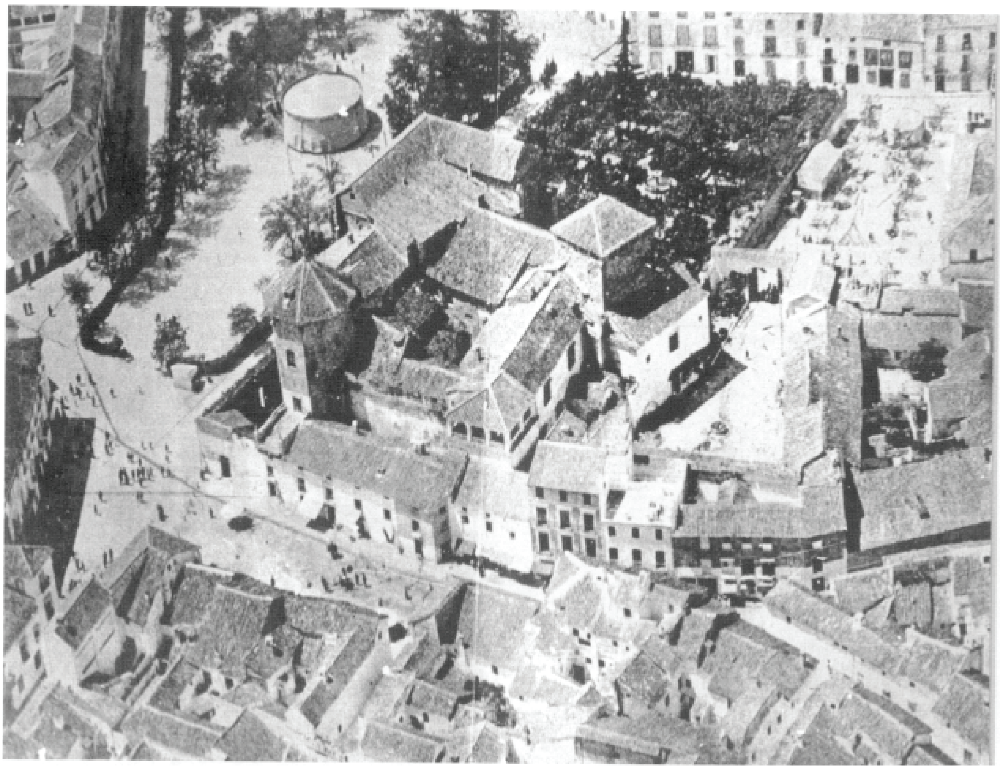


Fig. 4. Vista aérea de los jardines y castillo-palacio de Lucena.

La «presencia» divina y la arquitectura del poder. De Hispania a al-Andalus[1]

Manuel Parada López de Corselas
ucm, Università di Bologna, Aier

Resumen: reflexiones sobre los nichos y placas-nicho visigodos y la mezquita de Córdoba a partir de sus modelos en la cultura visual tardoantigua y sus implicaciones en la arquitectura del poder y el trono divino.
Palabras clave: trono de Dios en la arquitectura, *hetoimasia*, placas-nicho visigodas, mezquita de Córdoba.

Abstract: reflections on the Visigothic niches and niche-plaques and the Mosque of Cordoba based on their patterns in Late Antique visual culture and its implication on the architecture of power and the divine throne.
Keywords: God's throne in architecture, *hetoimasia*, Visigothic niche-plaques, mosque of Cordoba.

Introducción: prestigio, trascendencia e imagen imperial

Al iniciar su visión del Trono, san Juan se expresa en los mismos términos que describirían una recepción imperial: «después de esto miré, y he aquí una puerta abierta en el cielo;

---

1. Estudio que completa lo expuesto en la ponencia «El trono preparado: reflexiones sobre estética, cultura visual e imagen simbólica en el arte tardoantiguo y su proyección en la temprana Edad Media hispánica», *III Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte* (4 mayo 2011), en prensa.

y la primera voz que oí, como de trompeta, hablando conmigo, dijo: sube acá, y yo te mostraré (...) Y al instante yo estaba en el Espíritu; y he aquí, un trono establecido en el cielo, y en el trono, uno sentado» (*Ap.* 4,1-2). La voz procede de un ángel con la función de *nomenclator* o chambelán, que conduce al santo a través de la puerta a un espacio donde el emperador-Dios recibe a los Ancianos, que le rinden pleitesía. Algo similar ocurre en el marfil del *British Museum* en el que un ángel se dirige al espectador desde una puerta con «dintel arcuado» y tímpano avenerado[2]. La puerta, como metonimia de todo el edificio y metáfora del tránsito físico y espiritual del individuo, tuvo un gran peso en contextos áulicos y religiosos. Cristo declara «yo soy la puerta» (*Jn.* 10, 9) y la identifica como entrada hacia la victoria y la salvación (*Ap.* 3, 20-2), del mismo modo que el emperador se presentaba como salvador y gloria de los romanos, como lo habían hecho los monarcas helenísticos bajo los apelativos de *sóter* o *nikátor*. Estas ideas se amplían en el salmo 117,19-22: «abran las puertas de la justicia y entraré para dar gracias al Señor. Esta es la puerta del Señor: sólo los justos entran por ella. Yo te doy gracias porque me escuchaste y fuiste mi salvación. La piedra que desecharon los constructores es ahora la piedra angular». Cristo no es sólo la puerta de justicia, sino que su cuerpo es la piedra angular y el templo que hace posible la redención. Apringio de Beja en su comentario al Apocalipsis señala que «el templo abierto es la presencia de nuestro Señor. Pues el Templo es el Hijo de Dios, como Él mismo dice: 'Destruid ese templo y yo lo levantaré en tres días.' Y a los judíos que decían: 'en cuarenta y seis años fue construido este templo', dice el Evangelista: 'que Él lo decía del templo de su cuerpo'.» (*In Ap.* 11,19).

Tales textos beben de una iconosfera en la que el emperador tenía un papel central, heredado de tradiciones helenísticas y persas asumidas por Roma al menos desde Pompeyo, César y Augusto en adelante. La imagen literaria y artística del emperador sirvió como modelo a la de Cristo, la cual a su vez actuaría como modelo para el fiel, particularmente para el buen monarca una vez cristianizado el Imperio[3]. La concepción de la figura imperial estaba íntimamente relacionada con la visualidad del soberano, que venía determinada por el ceremonial, vinculado a espacios arquitectónicos concretos. Su imagen se asociaba a la arquitectura monumental, puesto que el monarca, por su carácter sacro, salía cada vez menos del palacio –*domus divina, sacrum palatium*– y éste se organizaba para favorecer la manifestación del poder en todas sus acciones. La capacidad de ver al emperador era un privilegio y la

2. Para entender la importancia simbólica de estos elementos arquitectónicos: Brown, D. F., «The Arcuated Lintel and Its Symbolic Interpretation in Late Antique Art», *American Journal of Archaeology*, 46, 3, 1942, pp. 389-399; Swoboda, K. M., «The Problem of the Iconography of Late Antique and Early Mediaeval Palaces», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 20, 2, 1961, pp. 78-89.
3. Ejemplo en Euseb. Caes., *De vita Constantini*, I, 3,2-4 (ed. M. Gurruchaga, Madrid, Gredos, p. 144). En general: Rousseau, P. (ed.), *A Companion to Late Antiquity*, Oxford, 2009. Sobre el papel del emperador y su imagen en la Antigüedad tardía: Grabar, A., *L'empereur dans l'art byzantin*, London, 1971 (1936); MacCormac, S., *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley, 1981; Canepa, M. P., *The Two Eyes of the Earth. Art and Ritual of Kingship between Rome and Sasanian Iran*, Berkeley, 2009; VV. AA., *Imperial Art as Christian Art, Christian Art as Imperial Art: Expression and Meaning in Art and Architecture from Constantine to Justinian*, Rome, 2001.

ocasión una fuente de felicidad y beneficios. En el palacio, el soberano recibía generalmente sin ser visto, tras velos o cortinajes y bajo el *ciborium*[4]. La invisibilidad se entiende en este contexto como atributo del poder absoluto[5]. Es la motivación –además de las preocupaciones «anicónicas» de la Iconoclastia– que pudo haber trascendido al islam[6]. En el exterior, el emperador se mostraba a través de tribunas como la del circo de Constantinopla, atrios o peristilos como el de Spalato, o bien en recorridos especialmente diseñados para las distintas fases del *adventus* (columnatas, arcos de triunfo, puertas de ciudades) y de otras ceremonias como la consagración de iglesias (como reflejan los mosaicos de San Vital de Rávena)[7]. No extraña pues que la puerta de la ciudad fuera lugar para ejercer justicia en ámbito islámico, ni que en territorios cristianos se trasladase dicha función a la puerta de algunas iglesias[8]. En todos estos edificios se favorecía que el objeto visual quedase adecuadamente enmarcado en correspondencia con su importancia. Se concibe una visualidad acotada y una mirada dirigida, reverente, acorde con la teofanía que se le impone. Ello supuso en arquitectura el definitivo distanciamiento del carácter escultórico que había tenido el templo griego, así como la definición de un eje visual y simbólico cada vez más claro, semejante al de los templos egipcios y orientales[9]. En el siglo VI bizantino el papel «carismático» de la arquitectura se puso de manifiesto en textos religiosos y de exaltación imperial. Así, Coripo indica en el panegírico a Justino II que la residencia del monarca «irradia su propia luz, como abierta, sin límites, al cielo, radiante con el distinguido brillo de un resplandeciente metal (...) el palacio no necesita de rutilante sol, sino que debe ser llamado el palacio del sol»[10], palabras que traen a la memoria la descripción de la Jerusalén celeste (*Ap.* 21,22-23). Asimismo, primaba un sentido de caracterización alusiva al poder, la civilización y la cultura, algo que

4. El marfil de la emperatriz Ariadna, la pintura mural que representa a un califa bajo un baldaquino en Qusayr-Amrá o el plato con la imagen de un rey qazvin (Zandján, noroeste de Irán central, s. VII, Teherán, Museo Nacional, inv. 904) participan de estos principios y toman modelos próximos.
5. Teja, R., «El ceremonial en la corte del Imperio romano tardío», *Emperadores, obispos, monjes y mujeres. Protagonistas del cristianismo antiguo*, Madrid, 1999, pp. 39-71.
6. En su ascenso a los cielos, Mahoma ve el Paraíso y llega ante la invisible presencia divina: «Dios me retiró la visión de los ojos y la puso en mi corazón, entonces yo vi con el corazón, más no vi nada con los ojos». *Vid.* Moreno Alcalde, M., «El paraiso desde la tierra. Manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmana», *Anales de Historia del Arte*, 15, 2005, p. 73. También se recoge el ejemplo de la sura 42,50: «Dios no ha hablado a ningún mortal si no es por inspiración o desde detrás de un velo».
7. Dufraigne, P., *Adventus Augusti, adventus Christi. Recherches sur l'exploitation idéologique et littéraire d'un ceremonial dans l'antiquité tardive*, Paris, 1994; Vespignani, G., «Il magistrato romano e il cerimoniale del circo nei dittici (secoli IV-VI)», *Felix Ravenna*, 158-160, 2003-2004 (2010), pp. 137-168.
8. Baldwin Smith, E., *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton, 1956, pp. 10-44, 181-185; Burckhardt, T., *Principios y métodos del arte sagrado*, Barcelona, 2000 (1958), pp. 89-114.
9. Favorecen esta visión los atrios y peristilos, que se disponen incluso para ocultar el carácter centralizado de obras como el Panteón de Roma o los templos de Baalbek. Elsner, J., *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge (Mass.), 1995; Ball, W., *Rome in the East. The Transformation of an Empire*, London-New York, 2000, pp. 317-356.
10. Flav. Corip., *Juanide*, 1,96-104 (ed. Martínez Tirado, A., Madrid, 1997, p. 278).

se percibe en los mosaicos de San Vital de Rávena, donde la figura de Melquisedec, rey-sacerdote, se acompaña de arquitecturas palaciegas, frente a la choza de Abel.

En la Antigüedad tardía el éxito y difusión de modelos arquitectónicos que se desarrollaron a partir de elementos vinculados con la arquitectura del poder denota que resultaron fórmulas útiles y versátiles, en gran medida debido a que pertenecían a una cultura visual común que los imperios helenístico, seléucida, romano, bizantino y sasánida habían contribuido a pergeñar y difundir durante siglos por toda la cuenca mediterránea. Dicho sustrato, reinterpretado en la Edad Media, permitía una sencilla adaptación de sus fórmulas a finalidades y discursos nuevos sobre preocupaciones seculares como el poder, la justicia, la divinidad, la otra vida, la legitimación de los gobernantes y las correspondencias entre los órdenes celestial y terrenal[11].

El cuerpo pétreo y el trono arquitectónico expectante: las sedes del poder

Las relaciones entre cuerpo y edificio sobrepasan la definición modular, la caracterización simbólica de la teoría de los órdenes y el *decorum* de Vitruvio[12]. El cristianismo pone de relieve las relaciones microcosmos-macrocosmos a través del altar, el templo y el trono, «pues el que jura por el altar, jura por él, y por todo lo que está sobre él; y el que jura por el templo, jura por él, y por el que lo habita; y el que jura por el cielo, jura por el trono de Dios, y por aquel que está sentado en él» (*Mt.* 23,20-22). Con tales vinculaciones se destaca la relación con lo sobrenatural y el carácter regio y maravilloso de algunos edificios, admirados y temidos en igual medida. De este modo, se menciona al altar de Pérgamo como «trono del diablo» (*Ap.* 2,12-17)[13] y otras arquitecturas de prestigio reciben popularmente nombres como *Sedia del Diavolo*. En el contexto árabe preislámico se toma la figura de Salomón como rey-profeta constructor al que Dios autoriza a levantar grandes edificios y le envía genios en su ayuda; incluso se le atribuyen las ruinas paganas dispersas por los desiertos de Oriente Próximo –como las de Palmira– y el norte de África, que se citan como «tronos» o «arcos» de Salomón[14].

No ha de olvidarse tampoco que se presenta a san Pedro como heredero de Cristo, «piedra» sobre la que edificar la Iglesia, y su figura se resume en la silla o cátedra, que da nombre

11. Sobre tales correspondencias: Al-Azmeh, A., *Muslim Kingship: Power and the Sacred in Muslim, Christian and Pagan Polities*, New York, 1997; Carile, M. C., *The Vision of the Palace of the Byzantine Emperors as a Heavenly Jerusalem*, Spoleto, 2012; Francastel, G., *Le droit au trône. Un problem de preeminence dans l'art chrétiend'Occident du IVe au XIIe siècle*, Paris, 1973.
12. Sennet, R., *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, 1997 (1ª ed. inglesa 1994), pp. 94-133. Además, en la Roma pagana se distinguía entre *templum*, lugar, área ritual, sin necesidad de elementos arquitectónicos; y *aedes sacra*, edificio construido como asiento o trono del dios, erigido en el recinto de culto, *vid.* Egelhaaf-Gaiser, U., «Roman Cult Sites: A Pragmatic Approach», en Rüpke, J. (ed.), *A Companion to Roman Religion*, Oxford, 2011, pp. 205ss.
13. Queyrel, F., *L'Autel de Pergame. Images et pouvoir en Grèce d'Asie*, Paris, 2005, p. 565.
14. Rodríguez Zahar, L., *Arte islámico, evocación del Paraíso. Doctrina, lenguaje y temas iconográficos*, México, 2008, pp. 171-172.

desde el s. IV a la festividad *Natale Petri de Cathedra*[15]. Asimismo, la ciudad es la «sede», la iglesia del obispo es la «catedral»[16] y durante la Edad Media se entronizaba a cada nuevo Papa en la *sedes stercorata* recitando las palabras de Samuel: «Él [Jehová] levanta del polvo al pobre, y del muladar exalta al menesteroso, para hacerle sentarse con príncipes y heredar un sitio de honor. Porque de Jehová son las columnas de la tierra, y Él afirmó sobre ellas el mundo» (*I Sam.* 2,8)[17].

Pero tal vez sea la *hetoimasía* el motivo iconográfico que mejor resuma los vínculos entre arquitectura y cuerpo sobrenatural, un escenográfico preludio de la presencia divina en el Juicio. Representa además la glorificación de la cruz con la que Cristo triunfó sobre la muerte, y el cumplimiento de la Palabra, así como la expectación colectiva de la *Parousía*. Todo ello se mostraba en paralelo con la cátedra episcopal, remarcando la delegación del poder en la figura del obispo y recordando la inminente venida de Dios[18]. Quizás estas ideas explican la motivación de quienes han recurrido a la *hetoimasía* como ejemplo para explicar el simbolismo de obras aparentemente tan dispares como la Cúpula de la Roca y la *macsura* de la mezquita de Córdoba[19], los nichos y placas-nicho visigodos[20], e incluso el palacio de Carlos V en la Alhambra[21].

Un motivo paradigmático: la venera y lo venerable

Como hemos planteado en otro lugar, la venera es uno de los motivos más repetidos desde la Antigüedad hasta más allá del s. X en la llamada *koiné* o comunidad estética del ámbito mediterráneo tardoantiguo y altomedieval. No entendemos esta reiteración como una «banalización» del motivo, sino como índice de su capacidad de penetrar hasta los niveles más cotidianos y elementales de la iconosfera. Su «banalización» se lleva a cabo a partir del

15. Balboni, D., *La Cattedra di San Pietro. Note storico-liturgiche sull'origine della festa «Natale Petri de Cathedra» e sul culto alla «Cathedra Petri»*, Città del Vaticano, 1967.
16. Para las relaciones trono-ciudad-poder-sacralidad-imperio: Maccarone, M., «La *cathedra Sancti Petri* nel medioevo: da simbolo a reliquia», *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 39, 1985, pp. 349-447; Ripoll, G. y Gurt, J. M. (eds.), *Sedes regiae (ann. 400-800)*, Barcelona, 2000; Leclrecq, H., «Chaire épiscopale», *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie.*, 3.1, Paris, 1913, cols. 19-75.
17. Sobre la *sedes stercorata*: Paravicini-Bagliani, A., *The Pope's Body*, Chicago, University of Chicago Press, 2000 (1ª ed. italiana 1994), pp. 44-45.
18. Paralelismo claro en la cátedra de Maximiano y en composiciones en eje conformado por el trono episcopal y la *hetoimasía* representada en el cascarón del ábside o en el arco triunfal.
19. Calvo Capilla, S., «La ampliación califal de la Mezquita de Córdoba: Mensajes, formas y funciones», *Goya*, 323, 2008, p. 98.
20. Barroso Cabrera, R. y Morín de Pablos, J., «Ensayo sobre el origen, funcionalidad e iconografía de los nichos y placas-nichos de época visigoda en la península ibérica», *Boletín de Arqueología Medieval*, 10, 1996, p. 59.
21. Biget, J. L., Hervé, J. C. y Thébert, Y., «Expressions iconographiques et monumentales du pouvoir d'État en France et en Espagne à la fin du Moyen Âge: l'exemple d'Albi et de Grenade», *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde de Rome (15-17 octobre 1984)*, Rome, 1985, p. 273. Otras reflexiones en: Kantorowicz, E. H., *The King's Two Bodies: a Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, 1957, pp. 47ss.

Renacimiento, particularmente en el arte rococó. Creemos que detrás de su uso en el arte tardoantiguo hay algo más que tradición de oficio. Sorprende la pervivencia de los términos «venerable» y «veneración», procedentes de «*veneratio*», pero especialmente su relación con la palabra «concha» o «venera»[22]. Todos estos conceptos convergen en Venus, como diosa cósmica y uno de los astros más brillantes y visibles durante mayor tiempo, referencia fundamental para viajeros y navegantes[23]. Posiblemente por ello la venera se empleó particularmente en lararios, altares y ámbitos funerarios, al verse asociada no sólo a la adoración y el respeto, sino también a contextos acuáticos o de fertilidad, usos apotropaicos y funerarios[24]. Ha sido elemento clave en ritos iniciáticos y transicionales en esta vida (bautismo, peregrinación, purificación) o hacia la otra (ofrendas funerarias)[25]. Aparte de Venus, los ejemplos más significativos en el arte romano son la diosa Nehalennia, para la cual se erigían pequeños altares que combinaban frontones abiertos al modo alejandrino y veneras, así como algunas representaciones numismáticas de la diosa Tyche (Fortuna)[26]. Tales asociaciones generaron un sustrato que arraigó en la cultura visual mediterránea, favoreciendo el uso de formas aveneradas en todo tipo de soportes, pero fundamentalmente en contextos trascendentes[27]. En una humilde lucerna, aparentemente banal, la venera o forma gallonada decorativa alude a los rayos lumínicos por su disposición radial y a su vinculación simbólica y práctica con la luz. Ello afecta a los nimbos avenerados, empleados también en el arte islámico temprano[28].

La relación de la concha con el ábside es un tópico en la literatura y el arte tardoantiguos. El hemiciclo, ábside o exedra se define como *conchula bematis*[29], lugar donde se situaba

22. *Cfr.* Mir, J. M. (dir.), «concha», «veneror» y «veneratio», *Diccionario ilustrado latino-español, español-latino*, Barcelona, 1964 (1950), pp. 96-97 y 539.
23. *Cfr.* Vitruvio, *Arch.* 9,1,7 y San Isidoro, *Etym.* 3,71,18-19.
24. Ejemplo fundamental en la tumba de Iarhai, *vid.* Amy, R. y Seyrig, H., «Recherches dans la nécropole de Palmyre», *Syria*, 17, 3, 1936, pp. 229-266.
25. Grau Lobo, L. A., «Ad límina lacobi: La idea de viaje sagrado en la Peregrinación Jacobea (II)», *Revista de Folklore*, 10b, 117, 1990, pp. 75-82.
26. Thomas, E., *Monumentality and the Roman Empire*, New York, 2007, p. 61.
27. El Fakharani, F., «Semi-Dome Decoration in Graeco-Roman Egypt», *American Journal of Archaeology*, 69, 1, 1965, pp. 57-62; Hornbostel-Hüttner, G., *Studien zur Römischen Nischenarchitektur*, Leiden, 1979, pp. 195-199; Cerrillo Martín de Cáceres, E. y Cruz Villalón, M., «La iconografía arquitectónica desde la Antigüedad a la época visigoda: ábsides, nichos, veneras y arcos», *Anas*, 1, 1988, pp. 187-203; *Id.*, «La iconografía arquitectónica de la Antigüedad al Medievo», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2, 3, 1989, pp. 60-66; Hachlili, R., *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel*, Leiden, 1988, pp. 163ss.; Ferber, S., «The Pre-Constantinian Shrine of St. Peter. Jewish Sources and Christian Aftermath», *Gesta*, 10, 2, 1971, pp. 3-32; Angiolini Martinelli, P., *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna I*, Roma, 1968, nos. 1, 2, 7 y 8; Valenti Zucchini, G. y Bucci, M., *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna II*, Roma, 1968, nos. 28-31; Noga-Banai, G. y Safran, L., «A Late Antique Silver Reliquary in Toronto», *Journal of Late Antiquity*, 4.1, 2011, pp. 3-30; Torres Balbás, L., «Nichos y arcos lobulados», *Al-Andalus*, 21, 1956, pp. 147-172.
28. Al igual que modelos como la venera sobre la cabeza de san Simeón el Estilita en la placa del Louvre. ¿Posible origen del nimbo radiado; y la concha abierta, de la mandorla mística? *Cfr.* Hillebrand, R., «The Symbolism of the Rayed Nimbus in Early Islamic Art», *Cosmos*, 2, 1986, pp. 1-52.
29. Leclercq, H., «Abside», *op. cit.*, I.1, 1912, cols. 183-197.

la cátedra del obispo, que como el trono imperial, enfatiza el paralelismo entre las cortes terrestre y celeste y sus vínculos[30]. En su descripción de Santa Sofía, Germán I (635-732), patriarca de Constantinopla, plasma la tradicional confusión entre *absida* y *concha* y prefiere emplear este último término para referirse a las bóvedas del ábside[31]. Dichas relaciones se evidencian en la patena de la Comunión de los Apóstoles (Siria, 565-578), donde la venera parece formar parte del *ciborium* o de un cancel de coro con el célebre entablamento arcuado o «arco sirio», que sería semejante al *fastigium* que regaló Constantino a la iglesia de San Juan de Letrán según describe el *Liber Pontificalis* (*LP* 59,9-11) y que contenía a Cristo entronizado rodeado por los apóstoles[32]. En el marfil de León VI de Berlín (Constantinopla, 886-912) una triple exedra que recuerda el esquema de Santa Sofía enmarca a la Virgen coronando al *basileus*. No extraña por tanto que algunos tradicionalistas musulmanes condenaran el *mihrab* de la mezquita por ser una «innovación» negativa, aversión relacionada con el temor de imitar el altar cristiano y de introducir el lujo en los lugares de oración, como expresa Ibn Hazm[33]. Pese a ello, resulta comprometido emitir juicios generales, especialmente debido a la pluralidad de ortodoxias y de «licencias»[34]. Al igual que sucede en el ámbito bizantino durante la Iconoclastia, hemos de buscar imágenes, no siempre figurativas, que pueden llevar a cabo funciones semejantes controladas por el poder. ¿Por qué no buscar «imágenes» arquitectónicas? La anticanónica orientación de la mezquita de Córdoba, su superdesarrollado *mihrab* y en general la ampliación de Al-Hakam II son especialmente significativos a este respecto.

El éxito del *mihrab* es evidente y su carácter simbólico se ha destacado en multitud de estudios[35]. Existen ejemplos tempranos avenerados como el procedente de la mezquita de al-Mansur (h. 766, Museo de Bagdad). Se emplean veneras también en las puertas de la mezquita al-Aqsa –enmarcadas por «dinteles arcuados»– y en los mosaicos de la gran mezquita de Damasco, donde enriquecen arquitecturas de carácter paradisíaco cuajadas de perlas. La venera completa su significado porque se vincula con la perla que teóricamente produce en su interior y que suele representarse sobre la charnela. Alude a la protección, la luz de lo eterno y la sabiduría, ideas que no sólo se encuentran en el ámbito cristiano, sino que

---

30. Maguire, H., «The Heavenly Court», *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington, 1997, pp. 247-258.
31. *Hist. eccl.*, *cfr.* Du Cange, C. F., *In Paulum Silentiarium commentarius*, 50, P. G., LXXXVI, col. 2208. Du Cange define la *concha* como «*pars ædis sacræ, in qua scilicet sacra mysteria peraguntur, et ubi stat altare; sic dicta, quod qua parte est* θυσιαστήριον, *seu* βᾶμα, *quidam in hemicylindri formam effingatur recessus, qui superne in Conchæ figuram clauditur*», Du Cange, C. F., «concha» (4ª entrada), *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 1883-1887 (1678), 2, col. 477c.
32. Teasdale Smith, M., «The Lateran *Fastigium*. A Gift of Constantine the Great», *Rivista di Archeologia Cristiana*, 46, 1.2, 1970, pp. 149-175; De Blaauw, S., *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, Città del Vaticano, 1994, I, pp. 117-127.
33. *Cfr.* Puerta Vílchez, J. M., *op. cit.*, 1997, pp. 257-258.
34. Fierro, M., «La política religiosa de ʻAbd al-Rahmàn III (r.300/912-350/961)», *Al-Qantara*, 25, 1, 2004, pp. 134-135; *Id.*, «Cosmovisión (religión y cultura) en el Islam andalusí (siglos VIII-XIII)», *Cristiandad e Islam en la Edad Media hispana. XVIII Semana de Estudios Medievales*, Logroño, 2008, pp. 31-79.
35. Papadopoulo, A. (dir.), *Le mihrab dans l'architecture et la religion musulmanes. Actes du colloque international tenu à Paris en mai 1980*, Leiden-New York, 1988.

afectan al oriental e invaden la tratadística islámica[36]. La importancia concedida a la perla en al-Andalus es tal, que se menciona una de gran tamaño regalada por el *basileus* bizantino colocada en el supuesto salón de la alberca de mercurio de Madinat al-Zahra[37]. Junto al aljófar, la perla constituyó un *topos* literario aplicado a la arquitectura áulica, como ocurre en las inscripciones de la Alhambra[38]. En Madinat al-Zahra una placa de mármol avenerada que pertenecía a una zona próxima al Salón de Abd al-Rahman III atestigua la conexión del motivo con espacios del poder y de específico uso califal[39].

Las placas-nicho visigodas

Los nichos y placas-nicho visigodos se caracterizan por su venera sostenida por columnas que, a modo de puerta simbólica, flanquean un crismón u otros elementos simbólicos como el árbol de la vida, referencias al Templo de Salomón o a la Anástasis del Santo Sepulcro y decoración figurada[40]. La función de estas piezas es aún controvertida. No obstante, la hipótesis más aceptada propone que estarían al fondo del ábside[41] y que serían «la culminación simbólica de una iconografía programada en el interior de la iglesia con fines al culto divino»[42]. La más ambiciosa de estas piezas es el gran nicho de Mérida (fig. 1), interpretado como *credentia*[43], respaldo de cátedra episcopal[44] o «*hetoimasia*»[45].

36. Calvo Capilla, S., *op. cit.*, 2008, pp. 94-95.
37. *Cfr.* Fierro, M., «Pompa y ceremonia en los califatos del occidente islámico (s. II/VIII-IX/XV)», *Cuadernos del CEMyR*, 17, 2009, pp. 138-139; *Id.*, «Madinat al-Zahra, el paraíso y los fatimíes», *Al-Qantara*, 25, 2004, pp. 312-313. La autora incluye prolijas referencias a perlas en el Corán, la Tradición y la arquitectura palatina, vinculadas a un simbolismo paradisíaco.
38. La presencia de veneras en lugares destacados de las yeserías podría tener que ver con este tipo de significados más allá de su valor decorativo. El carácter emblemático de la venera en época almohade se ha destacado en: Cressier, P., «Les portes monumentales urbaines almohades: symboles et fonctions», *Los almohades: problemas y perspectivas*, Madrid, 2005, I, pp. 164-167 y 171.
39. Vallejo Triano, A., *La ciudad califal de Madinat al-Zahra. Arqueología de su arquitectura*, Córdoba, 2010, pp. 242-247 y lám. 198, p. 251. ¿Lugar de las abluciones califales? Los emperadores bizantinos tomaban baños rituales, como atestigua Constantino Porfirogéneto (905-959) en *De caerimoniis*.
40. Andrés Ordax, S., «Simbolismo en la escultura altomedieval: la Anástasis y los relieves hispanovisigodos de nichos y placas-nicho», *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, Badajoz, 1983, I, pp. 23-39; Barroso Cabrera, R. y Morín de Pablos, J., *op. cit.*, 1996, pp. 56-87; *Id.*, «La organización del santuario en las iglesias hispánicas de los siglos VI-VII (I): el problema de los nichos y placas-nicho visigodos», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 11, 1999, pp. 13-25.
41. Cerrillo Martín de Cáceres, E., «Los relieves de época visigoda decorados con grandes crismones», *Zephyrus*, 25, 1974, p. 452; *Id.*, «Iconografía del relieve de Montánchez: acerca de un posible programa decorativo en las iglesias del siglo VII», *Estudios dedicados a Carlos Callejo*, Cáceres, 1979, pp. 204ss.
42. Cruz Villalón, M., *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz, 1985, p. 210.
43. Amador de los Ríos, J., *Monumentos arquitectónicos de España. Monumentos latino-bizantinos de Mérida*, Madrid, 1877, p. 64.
44. Puertas Tricas, R., *Iglesias hispánicas (siglos IV-VIII). Testimonios literarios*, Madrid, 1975, pp. 82-83 y 154; Cruz Villalón, M., *op. cit.*, 1985, pp. 210-215.
45. Barroso Cabrera, R. y Morín de Pablos, J., «Materiales visigodos de la excavación de San Pedro Mártir (Toledo)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 2, 1995, p. 211.

La *hetoimasía* no se configura como tal hasta el s. X en base a la interpretación del salmo 9,8-11 en Bizancio. No obstante, existen «tanteos» previos de notable diversidad, desde el s. IV, que pueden denominarse «trono apocalíptico», «trono preparado», «trono de Cristo» etc., pues no conviene utilizar el término griego porque resulta anacrónico para producciones anteriores al s. X[46]. Tanto en su fase inicial como en su configuración bizantina, no podemos olvidar que estos recursos «anicónicos» recurren no sólo a objetos del ceremonial imperial (trono, diadema, etc.), sino que buscan el apoyo de referentes arquitectónicos vinculados al poder[47]. Creemos que tal sustrato arquitectónico gozó de mayor fortuna que el «trono preparado», pues éste se restringe por lo general a las ciudades donde la liturgia imperial seguía siendo un referente más o menos cotidiano o –particularmente desde finales del s. VI– donde la influencia del Imperio bizantino era intensa. Por su parte, la arquitectura del poder gozaba de mayor difusión en todos los antiguos territorios del Imperio, y su materialidad y carácter monumental le garantizaban cierta permanencia frente a las «artes efímeras» como el ceremonial.

A nivel artístico, pensamos pues en una «romanización» eminentemente arquitectónica. A pesar de ello, la potencia cultural del bajo Imperio dejó tal impronta que pudieron crearse imágenes simbólicas semejantes al «trono preparado» en territorios relativamente lejanos de la vanguardia teológica oriental y de los centros del ceremonial imperial. Ya se han señalado las posibles vinculaciones de los nichos y placas-nicho visigodos con este tema; su fundamento escatológico está en los comentarios al Apocalipsis de Apringio de Beja y se refleja particularmente en la representación de los dos olivos y los dos candeleros del gran nicho de Mérida (los «testigos» de *Ap.* 11,4). A su vez, las citadas piezas y sus referentes en el ceremonial visigodo pudieron inspirar obras posteriores como la miniatura de la conversación entre el *lector* y el *codex* entronizado del Códice Albeldense (El Escorial, Real Biblioteca, ms. d.I.2, fol. 20v). No encontramos en el ámbito visigodo otras representaciones vinculables al «trono preparado», excepto la imagen literaria de la preparación del banquete de Dios en la visión paradisíaca del muchacho Augusto en las *Vidas de los Santos Padres de Mérida*:

«He estado en un lugar agradable donde había muchas flores olorosas, plantas muy verdes, rosas y lirios, y muchas coronas de gemas y oro, innumerables telas de seda pura y una brisa suave de aromático frescor que lo refrescaba todo con su soplo; también vi allí innumerables asientos dispuestos a derecha e izquierda. Pero, colocado en el centro, sobresalía un trono mucho más elevado. Y allí había incontables niños, todos engalanados y hermosos,

46. En general: Bezzi, M., *Iconologia della sacralitá del potere: il tondo Angaran e l'etimasia*, Spoleto, 2007.

47. Así sucede en el gran relieve de Berlín, los mosaicos de la Rotonda de Tesalónica (San Jorge), el baptisterio Neoniano y muchos otros. Uno de los referentes posibles se halla en la interpretación del Arca de la Alianza como trono del Señor, que está siempre vinculada al tabernáculo del templo o al templo mismo, como testimonian las monedas de Bar Kojba y se defiende en Haran, M., *Temples and Temple-Service in Ancient Israel: an Inquiry into Biblical Cult Phenomena and the Historical Setting of the Priestly School,* Winona Lake (Indiana), 1995 (1985), pp. 246-254.

preparando mesas y un banquete extraordinario (...) y aguardaban la llegada de su señor y rey»[48].

Tal vez estas producciones literarias y plásticas pertenecen a la diversidad de variantes relacionadas con el trono divino anteriores a la codificación de la *hetoimasía*; soluciones diferentes ante un mismo problema cuyo punto común es el empleo de recursos del ceremonial y la arquitectura del poder[49]. Por el contexto en que se inserta, este fragmento tiene significación eucarística y realza la naturaleza divina de Cristo y su poder salvífico, en contra del arrianismo. Debido a la importancia de dichas ideas en Hispania, a diferencia de lo que se hacía en Bizancio o Rávena, se realza la «mesa preparada» complementando al «trono preparado» –y la Eucaristía frente al Bautismo– de modo que se enfatiza la carga escatológica de ambos elementos.

El mihrab *y la* macsura *de la mezquita de Córdoba*

Veneras y formas aveneradas o gallonadas –y florales– decoran el interior de la zona de la *macsura* y el *mihrab* de al-Hakam II. Muchas de estas formas empleadas en las bóvedas pueden tener sentido cósmico y paradisíaco. Entre ellas destaca la gran concha que cubre el *mihrab*[50], modelo que repercutió en la Aljafería. El uso reiterado de la venera, que en el arte visigodo podría cumplir una función «heráldica y apotropaica, como talismanes (...) y símbolos en sí mismos del propio poder imperial»[51] no es gratuito. En Toledo, Abd al-Rahman III remodeló el tramo de la muralla más importante desde el punto de vista militar y simbólico reutilizando un grupo de *spolia* visigodos –tal vez procedentes del pretorio– como

48. *VSPE* I, 7-8 (ed. Velázquez, I., Madrid, 2008, p. 52). El texto nos recuerda los antecedentes del «trono preparado» en el *pulvinar* y en los asientos dispuestos en los banquetes ofrecidos a los dioses y a los difuntos tanto en el ámbito etrusco como en Roma, así como su impacto en la liturgia cristiana. Es significativo además que se destaque como «señor y rey» al que ha de venir.
49. Como las coronas y sedas que colgaban de palacios e iglesias y que recoge el texto citado. Las vaporosas sedas movidas por el viento se corresponden con la manera clásica de representar el cielo como tela hinchada. Los nichos y placas-nicho son imágenes mentales que resumen en sí el ábside y la puerta y que recurren a otros elementos de prestigio como las columnas y la venera.
50. La venera y su hipotética perla enlazan conceptos semejantes a los presentes en el huevo cósmico. Huevos de avestruz con diversos simbolismos –y habitualmente formando parte de lámparas– colgaban de iglesias (bizantinas, coptas y occidentales) y mezquitas durante la Edad Media y el Renacimiento, circunstancia sospechosamente similar a la de la citada «perla» de Madinat al-Zahra. La influencia de tales tradiciones y simbolismos llegó hasta obras como la pala Montefeltro. Discusión en: Bock, S., *The «Egg» of the Pala Montefeltro by Piero della Francesca and its symbolic meaning*, Heidelberg, 2003, destacan las figs. 9 y 10. Lámparas, nichos, perlas y veneras asociadas al *mihrab* desde sus orígenes, en: Flood, F. B., *The Great Mosque of Damascus. Studies on the Makings of an Umayyad Visual Culture*, Leiden-Boston-Köhln, 2000, pp. 47-56.
51. Barroso Cabrera, R., Carrobles Santos, J. y Morín de Pablos, J., «Arquitectura de poder en el territorio toledano en la Antigüedad tardía y época visigoda. Los palacios de Toledo como referente en la edilicia medieval», en VV.AA., *La ciudad medieval. De la casa principal al palacio urbano*, Toledo, 2011, p. 28.

demostración de su poder sobre la ciudad rebelde y como medida de legitimación[52]. Se hizo algo similar en la mezquita de la alcazaba de Mérida (835), cuyo *mihrab* se destacó desde el exterior con una venera reutilizada[53]. Esta función emblemática y legitimadora podría haberse retomado con al-Hakam II recurriendo a piezas de nueva factura, pero el caso concreto del *mirhab* cordobés parece ir más allá. ¿Posible santuario con connotaciones regias y funerarias? Sea posible o no precisar el contenido simbólico del *mihrab,* en todo caso este elemento parece ser algo más que un mero signo dentro de la mezquita. «*Mihrab*» es un término polisémico cuyo significado preciso depende del contexto, pero que se aplica como metáfora de superioridad o en alusión a un espacio privilegiado[54]. A este respecto es elocuente que el espacio destinado al trono en Madinat al-Zahra se cite como *mihrab*[55].

Aún no conocemos suficientemente el primer *mihrab* (785-788) de la mezquita aljama de Córdoba, de época de Abd al-Rahman I. Se ha sugerido que los restos de una venera pétrea hallados por Félix Hernández serían parte de la obra, un posible nicho escultórico adosado a la pared. No obstante, la zona está a la espera de una excavación sistemática que permita determinar si hubo *mihrab* habitacional o simplemente escultórico. De este *mihrab* se evolucionaría hacia el habitacional de la ampliación de Abd al-Rahman II (833-848), del que se conservan los dos pares de columnas y capiteles reutilizados en el actual, perteneciente a la ampliación de al-Hakam II (962-971)[56]. Dicha ampliación sorprende por el inusitado desarrollo que adquiere su *mihrab,* de planta octogonal y cubierto por una gran venera de yeso. La decoración del conjunto emplea elementos clasicistas pasados por la estilización omeya. Siguiendo metodologías empleadas por R. Krautheimer y G. Bresc-Bautier, resulta atractivo comparar las líneas compositivas de la planta del *mihrab* cordobés y las de la Cúpula de la Roca. Ambos comparten el octógono que encierra una forma circular en su interior (en la Roca, la sección de la cúpula; en Córdoba, el borde de la venera). El famoso domo se vincula con el Templo de Salomón, que se alzó en ese mismo lugar o en sus proximidades[57].

52. *Ibid.,* p. 33.
53. Calvo Capilla, S., «Analogies entre les grandes mosquées de Damas et Cordoue: mythe ou réalité?», *Umayyad Legacies. Medieval Memories from Syria to Spain,* New York-Leiden, 2010, p. 301.
54. Khoury, N. N. N., «The Mihrab: From Text to Form», *International Journal of Middle East Studies,* 30, 1, 1998, pp. 11-18.
55. Abad Castro, C., «El «oratorio» de al-Hakam II en la mezquita de Córdoba», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* 21, 2009, nota 27 *infra* p. 27.
56. Para las fases de la mezquita de Córdoba: Momplet Míguez, A. E., *El arte hispanomusulmán,* Madrid, 2004, pp. 26-59 (con bibliografía). Para las propuestas sobre el primer *mihrab*: Fernández Puertas, A., «II. Mezquita de Córdoba: Abd al-Rahman I (169/785-786). El trazado proporcional de la planta y alzado de las arquerías del oratorio. La «qibla» y el «mihrab» del siglo VIII», *Archivo Español de Arte,* 81, 324, 2008, pp. 349-356 (puesta al día de lo aportado en 1979); Calvo Capilla, S., «Las primeras mezquitas de al-Andalus a través de las fuentes árabes (92/711-170/785)», *Al-Qantara,* 28, 1, 2007, pp. 166-177; la autora destaca la importancia de la venera. Otra teoría, controvertida, interpreta una pieza descontextualizada con un posible *mihrab* de esta fase: Sánchez Velasco, J., *Elementos arquitectónicos de época visigoda en el Museo Arqueológico de Córdoba. Arquitectura y Urbanismo en la Córdoba visigoda,* Córdoba, 2006, pp. 183-195.
57. Se tenía más presente la idea del Templo de Salomón que la de la Roca al construir el edificio: Grabar, O., «The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem», *Ars Orientalis,* 3, 1959, pp. 40ss.

La posible alusión a la Cúpula de la Roca en Córdoba enlazaría a su vez con el ascenso de Mahoma a los cielos, donde vio el Paraíso y llegó ante la invisible presencia divina[58]. Se ha sugerido asimismo que la ampliación de Al-Hakam II –por los elementos retardatarios presentes en su planta– sea un compendio, de carácter legitimador, de la Cúpula de la Roca y la mezquita de al-Aqsa[59].

En las mezquitas no existe un eje visual claro como ocurre en las iglesias y en los templos paganos. No obstante, en la ampliación de Al-Hakam II se procuró dirigir la mirada hacia espacios que se van «desvelando». Ello se logra por medio del realce lumínico de la *macsura* y el *mihrab*[60]; la distribución de sus espacios abovedados y de los soportes de la sala de oración –la combinación de colores de los fustes y la tipología de los capiteles forman diagonales que llevan hacia la nave central y el *mihrab*–; el uso de pantallas de arcos entrecruzados; la fachada monumental del *mihrab* y la disposición de su planta –este espacio actúa como foco polarizador y se proyecta hacia el fondo–[61].

El cupulín de la bóveda central de la *macsura* –estrellado, rodeado de velos y por dos coronas– se interpreta como Trono de Dios a partir de C. Ewert[62]. La presencia de dos diademas o coronas sorprende en este ámbito, pues eran un símbolo vedado al monarca islámico[63]. No obstante su empleo podría justificarse bien porque sean alusión al Trono de Dios –contando con el precedente de la Roca–, o bien pudieran tratarse de «licencias» en competencia con el boato del Imperio fatimí. La Córdoba de Abd-al-Rahman III y Al-Hakam II defendía la existencia real del Trono de Dios frente a su rechazo por parte de los fatimíes[64]. Con ello se justifica el contenido religioso de tales coronas, pero no la fuente del modelo artístico, que puede explicarse por la presencia del musivara enviado desde Bizancio. En cualquier caso, se trata de un conjunto acorde con las más vanguardistas reflexiones sobre el trono divino en ámbito cristiano, puesto que es contemporáneo de la definición de la *hetoimasía*. Este microcosmos de poder vendría a manifestar el papel del califa como «sombra

58. Moreno Alcalde, M., «El paraiso desde la tierra. Manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmana», *Anales de Historia del Arte*, 15, 2005, p. 73.
59. Ewert, C., «Tipología de la mezquita en occidente: de los Omeyas a los Almohades», *Arqueología medieval española. II Congreso*, Madrid, 1987, I, pp. 183 y 203.
60. Realce que habría sido más sofisticado según Ruiz Souza, J. C., «La fachada luminosa de Al-Hakam II en la mezquita de Córdoba. Hipótesis para el debate», *Madrider Mitteilungen*, 42, 2001, pp. 432-445.
61. Hillenbrand, R., «The Use of Spatial Devices in the Great Mosque of Córdoba», *Islão e arabismo na península Ibérica*, Évora, 1986, pp.181-193; Souto, J. A., «La Mezquita Aljama de Córdoba», *Artigrama*, 22, 2007, pp. 59 y 61.
62. Ewert, C., *op. cit.*, 1987, pp. 187-188; *Id.*, «Precedentes de la arquitectura nazarí. La arquitectura de al-Andalus y su exportación al Norte de África hasta el siglo XII», *Arte islámico en Granada. Propuesta para un museo de la Alhambra*, Granada, 1995, p. 56. Para la imagen califal en Al-Andalus remitimos a la bibliografía de: García García, F. A., «El soberano islámico: al-Andalus», *Base de datos digital de iconografía medieval*, Universidad Complutense de Madrid, 2010 [recurso electrónico http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento18753.pdf, consultado el 15/12/2011, 15:00].
63. Fierro, M., *op. cit.*, 2009, pp. 125-129.
64. Fierro, M., *La heterodoxia en al-Andalus durante el periodo Omeya*, Madrid, 1987, p. 146.

de Dios» en la tierra, situado bajo el Trono divino en su *qubba*[65]. Las inscripciones de la nave y la *macsura* inciden en la predestinación y el determinismo divino y religioso, para realzar el poder monárquico y la obligación de mantener la unidad de la *umma*[66]. La tienda o *qubba* es otro atributo del poder califal, derivado de aquellas donde los jefes tribales árabes guardaban piedras sagradas[67]. A partir de tales modelos se configuró una edilicia de carácter textil, «colgante», que altera la lógica constructiva clásica y promueve «la *mineralización* de la naturaleza viva y de la arquitectura con el fin de dotarlas de cualidades trascendentales»[68]. Esta «mineralización» de la arquitectura concebida desde un punto de vista textil podría explicar, hipotéticamente y en el plano simbólico, la agrupación de bóvedas empleada en la *macsura* y su relación con el *mihrab*. Imágenes de tiendas agrupadas en un contexto religioso o las tiendas reales a las que éstas aludirían tal vez se hallan detrás del esquema, como la miniatura del Vigiliano que representa dos pabellones rectangulares o *tentoria* –uno como tabernáculo portátil– y un *papilio* –tienda circular– en un concilio de Toledo[69] (ms. d.I.2, fol. 142r) y la del Pentateuco Ashburnham (Paris, BN, nouv. acq. lat., ms. 2334, fol. 76r) que muestra la tienda del arca de la Alianza flanqueada por otras dos[70] (fig. 2). La fachada del *mihrab* se ha sugerido como símbolo de la puerta paradisíaca hacia la que corren los fieles –incitados por las inscripciones– y cuya meta sería el Paraíso prometido por la Palabra del Corán, cuyo símbolo es la perla, aludida por la venera arquitectónica[71]. S. Calvo interpreta la *maqsura* y el *mihrab* de Córdoba como recuerdo de la mezquita de Damasco. Vincula el *mihrab* cordobés con el de los Compañeros, que tenía una lámpara que parecía una perla, en correspondencia con la Sura de la Luz (Corán 24,35)[72]. La relación Corán-Paraíso se expresaría asimismo con el motivo presente en el fondo del *mihrab*, que puede identificarse con el *Rub al hizb*, como hemos sugerido recientemente. Dicho símbolo se emplea en el Corán para indicar el fin de un capítulo y simboliza el Paraíso rodeado por ocho montañas[73]. Su ubicación no parece casual y su forma recuerda una de las pocas insignias que el califa podía permitirse, el anillo[74]. El *mihrab* asimismo emplea un modelo de fachada paradigmático en la arquitectura del poder califal cordobés. Coetáneamente a Córdoba, el influjo del mismo esquema (arco de

65. Abad Castro, C., *op. cit.*, 2009, pp. 22-26. El término coránico «kurs » se refiere al trono de Dios que engloba cielo y tierra, así como el trono de Salomón, modelo para el buen gobernante islámico.
66. Calvo Capilla, S., *op. cit.*, 2008, pp. 91ss.
67. Calvo Capilla, S., *op. cit.*, 2008, p. 94; Abad Castro, C., *op. cit.*, 2009, p. 24.
68. *Ibid.*, p. 95.
69. García Turza, C., *Las glosas del Códice Albeldense (Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, Ms. D.I.2). Edición y estudio*, Logroño, 2003, pp. 233-234; Galtier Martí, F., *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención, sueño y realidad*, Zaragoza, 2001, p. 99. Imágenes que pertenecían a la comunidad estética citada.
70. La tienda-templo de Moisés luce ricas telas de colores y coronas pendentes. Tanto a ojos cristianos como islámicos podría interpretarse como el antecedente directo del venerado Templo de Salomón.
71. Moreno Alcalde, M., *op. cit.*, 2005, pp. 69-75.
72. Calvo Capilla, S., *op. cit.*, 2010, pp. 299ss. Volvemos a la relación «perla»-lámpara (nota 49).
73. El motivo se emplea en el altar de Melquisedec representado en los mosaicos de San Vital de Rávena y San Apolinar in Classe, así como en la decoración de *opus sectile* de San Vital próxima a la cátedra.
74. Fierro, M., *op. cit.*, 2009, pp. 148-149.

herradura sobre el que se coloca un friso de arcos menores) es perceptible en la *porta ferrada* de Sant Feliu de Guíxols y en las representaciones de Babilonia en el Beato Morgan (MS M.644, fol. 202v) y el códice de Roda (RAH, Cód. 78, fol. 197r; fig. 3). Los elementos citados –coronas, Trono de Dios, venera, sello– se alinean en un eje compositivo y simbólico (fig. 4). Bajo la bóveda de la *macsura* se situaba el califa y posiblemente el famoso Corán de Utman[75]. De ella también pende una cadena que sostendría una lámpara, ¿sería en forma de perla? A este juego de significados se añadía la presencia del minbar móvil, que buscaba la vinculación directa con el Profeta y que se utilizó como trono de Hisham en su proclamación como heredero al califato[76].

Conclusión

Hemos planteado cómo el poder manifiesta su ideario y su vinculación con la divinidad por medio de diversas fórmulas de prestigio que se plasman en «tronos» arquitectónicos, mediante el control sobre los modelos artísticos, sus mecanismos de transmisión y renovación. En los casos estudiados la fusión de tradiciones y de significados parece la nota dominante. Los nichos y placas-nicho visigodos muestran una vinculación con el trono apocalíptico y el templo o puerta de Salvación que supone el cuerpo de Cristo y su Palabra. El conjunto de Córdoba manifiesta la expectación colectiva por la llegada del Trono de Dios y la vida en el Paraíso, garantizada por la fidelidad de la *umma* hacia el califa y el Libro. Las soluciones artísticas en uno y otro caso son respuestas propias de la península Ibérica, paralelas a las más «vanguardistas» reflexiones sobre el trono de Dios en el ámbito mediterráneo.

75. La hipótesis se sostiene en base a la descripción de al-Idrisi, *cfr.* Calvo Capilla, S., *op. cit.*, 2008, p. 98.
76. Fierro, M., «The mobile *minbar* in Cordoba: how the Umayyads of al-Andalus claimed the inheritance of the Prophet», *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 33, 2007, pp. 149-168.

Fig. 1. Gran nicho de Mérida. Foto: © José María Murciano Calles - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Fig. 2. Pentateuco Ashburnham (Paris, BN, nouv. acq. lat., ms. 2334), fol. 76r (detalle). Foto: tomada de F. Galtier Martí, *op. cit.*, 2001.

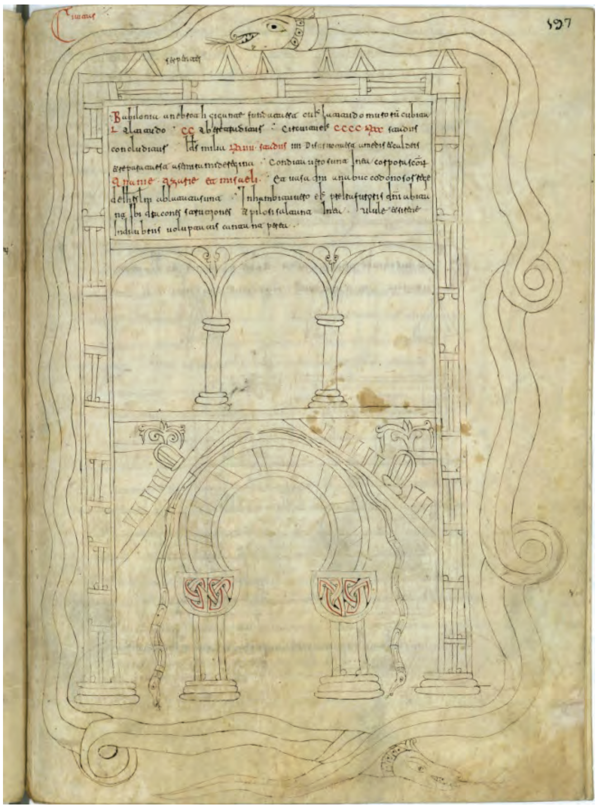


Fig. 3. Códice de Roda (RAH, Cód. 78), fol. 197r. Foto: © Real Academia de la Historia.

Fig. 4. Mezquita de Córdoba, vista en contrapicado de las bóvedas del *mihrab* y la *macsura*. Foto: autor.

«Residencia y poder: el palacio ducal de los Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda»

Maria de la Paz Pérez Gómez
Universidad de Sevilla

Resumen: El ducado de Medina Sidonia utilizó un efectivo engranaje de representación pública del poder en las principales ciudades que conformaron sus estados, y en especial en la que fue su capital desde el primer tercio del siglo xvi, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). El Palacio de los Medina Sidonia fue concebido desde finales del siglo xv como residencia, pero fue con la figura del VI Duque cuando empezó a pensarse según los parámetros de la mentalidad aristocrática del momento. En esta comunicación nos centraremos en el estudio de la residencia ducal en el primer período de desarrollo de mediados del siglo xvi, en el que adquirirán especial importancia espacios de la vida privada, como el oratorio, así como otros proyectados más hacia el exterior, como los jardines.
Palabras clave: Medina Sidonia, ducado, Sanlúcar de Barrameda, palacio, nobleza.

Abstract: The Duchy of Medina Sidonia used an effective public representation of power in major cities that made their statements, especially in Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) which it was his capital from the first third of the sixteenth century. Their palace is an example of noble building of complex development, linked closely to the events of the duchy. Palace Medina Sidonia was designed from the late fifteenth century as a residence, but it was the figure of VI when Duke began to think within the parameters of the aristocratic mentality of the moment. We will focus on the study of the ducal residence in the first period of development of mid-sixteenth century, which will become particularly important areas of privacy, such as oratory, and other more projected outwards, as the gardens.

Keywords: Medina Sidonia, duchy, Sanlúcar de Barrameda, palace, nobility.

La Casa de Medina Sidonia hunde sus raíces en la Andalucía medieval, momento en el que se convirtió en una de las ramas más importantes de la nobleza andaluza junto con los Ponce de León, condes y duques de Arcos de la Frontera. El vasto dominio territorial que consiguieron los Medina Sidonia en el siglo XVI, tenía detrás una economía fuerte y compleja.[1] La población de los «estados» ducales alcanzaba en conjunto los 8.000 vecinos percheros hacia el año 1500, repartidos por 30 núcleos de población y sobre una superficie de 6.000 km^2 (2.500 en la actual provincia de Cádiz y 3.500 en la de Huelva). Algunas de aquellas ciudades tenían una importancia notable, tales como Sanlúcar de Barrameda, Medina Sidonia, Vejer, Niebla, Huelva y Gibraltar (que volvió al poder directo de la monarquía en 1502). Las ciudades que conformaron los estados ducales se vieron beneficiadas de la «gracia» de los Medina Sidonia, pero fue Sanlúcar de Barrameda la que tras el descubrimiento de América y la importancia que ostentó su puerto se convirtió en capital del ducado. Podemos decir que desde el inicio del señorío, hacia finales del siglo XIII, se estableció una relación de beneficio recíproco entre señores y villa, que favoreció el desarrollo de ambos. Por un lado, Sanlúcar en el plano fiscal era el bien más preciado de los duques; los puertos, los privilegios de que gozaba, su aduana, unido a su inmejorable situación en la desembocadura del Río Guadalquivir, que le facilitó unas buenas relaciones comerciales y contactos con el Nuevo Mundo, convirtieron a este enclave en el elemento que hacía de los Medina Sidonia la Casa señorial más rica de toda Castilla[2] Los señores se veían favorecidos en la medida en que la Aduana de Sanlúcar se convirtió en la fuente de ingresos más importante de las arcas ducales, debido a las rentas y derechos que percibían de este municipio, derivados del comercio, el consumo de la carne y el pescado, entre otros, siendo la parte más importante el propio almojarifazgo. Hecho este que justifica que los duques convirtieran a Sanlúcar en la capital de sus estados. Por otro lado, la villa se vio favorecida de los beneficios que suponía tener como patrón a un señor, lo que nos da una idea de lo que supuso para ésta dejar de pertenecer al señorío de los Guzmanes en 1645, para pasar a vincularse a la corona.

Por lo tanto, Sanlúcar se convirtió en un ejemplo de villa ducal, aunque ha sido clasificada dentro del grupo denominado como Villas con intervenciones ducales[3], ya que no surge como un núcleo urbano singular pero sí incluye y desarrolla algunos de los elementos

---

1. Galán Parra, I.: «El linaje y los estados señoriales de los duques de Medina Sidonia a comienzos del siglo XVI» en *La España medieval,* 1988, nº 11, pp. 45-78; Ladero Quesada, M.A.: *Los señores de Andalucía: investigaciones sobre nobles y señoríos en los siglos XIII-XV*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998; Navarro Sainz, J.A.: «Aspectos económicos de los señoríos de los duques de Medina Sidonia a principios del siglo XVI» en *Huelva y su historia,* 1988, nº 2, pp. 319-346; Solano Ruiz, E.: «La hacienda de las casas de Medina-Sidonia y Arcos en la Andalucía del siglo XVI» en *Archivo Hispalense,* 1972, nº 168, pp. 85-176; y Salas Almela, L.: *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia. 1580-1670.* Sevilla, 2008. , pp. 151-221.
2. Salas Almela, L.: op. cit., pp. 201-221.
3. Alegre Carvajal, E.: *Las villas ducales como tipología urbanística*. UNED, Madrid, 2004, pp. 327 y ss.

característicos de las Villas plenamente ducales. Las actuaciones de los duques en la villa no estuvieron dirigidas a crear un conjunto pleno desde el punto de vista de las villas ducales, sino que por el contrario sus medidas fueron concretas y específicas destinadas principalmente a potenciar su prestigio, la economía de la Casa y de la ciudad, y materializar un proyecto arquitectónico notable. Realizaron numerosas e importantes edificaciones de carácter civil y religioso, destacando el VII y VIII duques como los mecenas por excelencia del linaje; en nuestro caso nos centraremos en el papel que jugó en esta situación la residencia ducal.

El palacio ducal de Sanlúcar

No cabe duda de que el palacio ducal se convirtió en todos los casos en la manifestación física del poder de la Casa, por lo que los linajes se esmeraban en contratar a los mejores arquitectos y desarrollar en sus residencias los programas iconográficos más interesantes del momento, que apoyasen sus intereses propagandísticos. Sin embargo en el caso sanluqueño nos encontramos con otra prioridad. La posible dualidad en la capitalidad de la Casa en un primer momento, entre Sanlúcar y Medina Sidonia, propició que no se desarrollara un programa completo de Villa Ducal; sin embargo los duques contrataron a arquitectos de renombre para algunas de sus obras más destacadas en el caso de Sanlúcar tales como Hernán Ruiz «el joven» o Alonso de Vandelvira. Sin embargo al contrario de lo que pudiéramos pensar, los señores recurren a un modelo más sobrio para sus «casas palacio», así la estructura y ornamentación del mismo siguen, en líneas generales, una disposición que no se ajusta al modelo imperante en la arquitectura nobiliaria del siglo XVI.

Durante el siglo XV la nobleza castellana levantó una serie de palacios de nueva planta que en líneas generales parecen coincidir en la disposición de sus espacios, a pesar de que están muy lejos de responder a un único esquema ya que adoptan unas directrices según las necesidades de cada casa, un esquema que experimentó pocos cambios en el siglo siguiente. Sin embargo en el caso de las casas-palacio sevillanas del siglo XVI se deben tener en cuenta dos premisas previas: por un lado estas mansiones siguieron como referente el palacio mudéjar de Pedro I en el Alcázar sevillano desde finales del siglo XIV hasta el siglo XVI; por otro lado ninguno de estos edificios responden a un proyecto integral previo, sino que fueron el resultado de procesos de reformas y ampliaciones sobre edificios preexistentes. Por este motivo la organización de sus plantas y alzados reflejan un carácter laberíntico, como resultado del proceso orgánico de crecimiento, y en consecuencia no podían seguir un prototipo único de construcción aunque en todas se repetirán rasgos comunes[4].

4. Falcón Márquez, T.: *El palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI,* Sevilla, 2003, pp. 25 y ss.; Marías, F.: «Arquitectura y vida cotidiana en los palacios nobiliarios españoles del siglo XVI» en *Architecture et vie sociale: l'organistion intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance* . Tours, 1988, pp. 167-180.

En líneas generales el espacio de la vivienda se organizaba en torno a patios centrales, ocultos desde el exterior, reguladores de las estancias del recinto (palacios, cámaras, recámaras y camaretas). Las casas palacio del siglo XVI solían tener dos plantas, con una gran horizontalidad en alzado contrarrestado por uno o dos torreones en los ángulos. Con respecto a la disposición de las estancias, hemos dicho que el patio sería un elemento regulador, localizándose las salas y cámaras más privadas al fondo de la casa. El centro de la vida palaciega se desarrollaba en la sala-cámara del señor, transcurriendo la vida en las grandes salas, las únicas dotadas de chimeneas. Como en el piso inferior, todos los cuartos se organizaban en torno a un patio o peristilo; del mismo modo era constante encontrar separadas las estancias del señor y las de la señora, siendo habitual que los «aposentos» de las mujeres estuvieran en la zona este de la vivienda próximos a una parroquia o al oratorio privado, situado también en la planta noble. En el vértice oriental y septentrional de los palacios, se solían situar las cocinas, despensas y bodegas; además encontraremos otros espacios como la contaduría, la repostería y el «guardarropa» donde se guardaban piezas de la colección privada de la familia como libros, mapas, medallas, instrumentos musicales, etc. Las casas principales tenían capilla propia además de estar comunicadas con la iglesia próxima a través de una tribuna. El edificio principal solía estar además rodeado de huertas y jardines, a los que asomaban galerías y corredores, que a lo largo del siglo XVI, según Bonet Correa, dejaron de ser huertos de origen musulmán para someterse a la disciplina y el orden de un cosmos platónico[5].

El palacio de los Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda se levantó en la zona principal del Barrio Alto junto a la Iglesia mayor y la plaza pública en la que se levantaban los edificios más destacados de la villa, por lo que la residencia no supuso una alteración profunda del urbanismo medieval. La fachada de la residencia ducal se abrió a la plaza pública en las últimas décadas del siglo XVI, y poco después en 1619 se levantó en el espacio que quedó delante del inmueble la «Plazuela del Palacio», hoy conocida como Plaza de los Condes de Niebla, con motivo de una fallida visita de Felipe III a la ciudad. Este espacio abierto se conformó como otro elemento de representación social y «exhibición aristocrática».

El recinto nobiliario se levantó en la barranca de tierra que divide la ciudad, sobre el Alcázar islámico llamado por las fuentes antiguas de las Siete Torres, o anexionado a él. Desde 1429 se ha constatado la compra de casas alrededor de esta fortaleza para constituir el edificio que conocemos. Tras una primera etapa de adquisición de casas y remodelación de edificios anteriores, y tras el «complejo» período de sucesión entre el III y el VI duque[6], tendremos que esperar hasta el VI Medina Sidonia, don Juan Alonso, para asistir a la primera gran renovación del palacio según los parámetros de la mentalidad noble del momento, continuadas por sus sucesores hasta 1645 cuando Sanlúcar pasó a manos de la Corona.

5. Falcón Márquez, T.: op. cit., 2003, pp. 25 y ss. ; Marías, F.: op. cit., 1988, pp. 167-180.
6. Galán Parra, I.: op. cit., 1988, pp. 45-78.

Dos premisas caracterizaron la evolución del palacio: la topografía y el desarrollo interior del inmueble frente al exterior. La cuestión es que debido a este singular emplazamiento, el espacio que permitía construir sobre él obligó al edificio a seguir un desarrollo marcadamente longitudinal mientras que el espacio de la barranca fue adquiriéndose en sucesivos años para destinarlo a jardín. Esta fue la causa de que el palacio no desarrollara una estructura regular organizada en torno al patio que caracterizó a las residencias nobiliarias del momento. Por el contrario podemos decir que el palacio sanluqueño se organizó en función de tres espacios abiertos[7]: el patio grande de las caballerizas, los aposentos de las damas y el propio jardín.

El VI duque, impulsor constructivo del palacio

El palacio ducal de los Medina Sidonia, como anunciábamos, experimentó sin duda un gran desarrollo bajo el mecenazgo del VI duque, debido principalmente a que fue el primero en trasladar su residencia de manera permanente de Sevilla a Sanlúcar en 1532. Esta situación justifica que las obras se intensificaran durante los años de su «gobierno» para hacer más habitable la residencia, ya que «*como hasta entonces sólo había servido el palacio de casa de recreación o de apeadero para los veranos, fue preciso ahora, ampliarle, aún mucho más de lo que hoy se le reconoce, para alojar en él una familia, que por aquellos años excedía de 350 personas (...)*[8]».

El palacio, durante su ducado, adquiere un nueva dimensión en el plano arquitectónico, pero también en el político y representativo. La nueva situación de la villa como puerta del comercio americano hizo necesario una nueva residencia capaz de acoger a los duques, pero también de «controlar» a la ciudad y proyectar la imagen ducal al exterior. Esta situación motivó que don Juan Alonso tuviera la necesidad de plasmar en su renovada residencia los espacios de la arquitectura del momento.

Los años de su gobierno se tradujeron en una frenética actividad constructiva caracterizada por la ampliación de los terrenos que formaban parte del palacio con el objetivo de incluir nuevos espacios. Dentro del programa de ampliación de los terrenos que ocupaba la residencia palatina, el VI duque incorporó las casas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, fundado por su padre, el V duque, «*para meter en un aposento de mis casas*»[9]. El hospital ocupaba un espacio de la calle que había entre la iglesia mayor y el palacio, de manera que

7. Pérez Gómez, MP.: «Planimetría del siglo XVIII del Palacio de los Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda» en Revista *Laboratorio de Arte,* 2011, nº 23, pp. 333-349.
8. Velázquez Gaztelu, J.P.: *Historia Antigua y Moderna de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sanlúcar de Barrameda. 2 vol. Año de 1760.* Estudio preliminar y trascripción del manuscrito por Manuel Romero Tallafigo. Sanlúcar de Barrameda, A.S.E.H.A., 1992, pp. 59-63.
9. Archivo Ducal de Medina Sidonia (en adelante A.D.M.S.): Legajo 875, sin foliar. El 7 de Agosto de 1542 se documenta un pago de 7.500 maravedíes a Juan Caballero, clérigo mayor del Hospital, en cuenta de los 35.000 maravedíes por los que se compró una parte del Hospital de Santa María de Gracia.

vino a quedar lindando con ambos edificios; la planta baja se destinó a guardarropa y «*guardarnés con otras oficinas*», mientras que la alta fue utilizada como habitaciones para el Conde de Niebla, don Juan Claro de Guzmán, hijo del duque, después de que éste contrajese matrimonio. Sin embargo, parte de este espacio volvió a cederse de nuevo a la Iglesia mayor en 1560 por el VII duque, para que se labrase el Patio de los Naranjos y el cementerio. Además de la adquisición de parte de los terrenos del citado Hospital, el duque siguió comprando casas a vecinos de la ciudad adquiriendo así en propiedad toda la isleta de casas que separaban al palacio de la Cuesta de Belén, según el historiador Velázquez Gaztelu. Por otro lado, sí nos consta que se compraran en estos años las casas que estaban al pie de la Cuesta de Belén, lindando con el jardín que el duque mandó hacer en la década de 1540: «*en aquella parte* (en la Cuesta Belén) *seguía una hilera de casas arrimadas a la barranca, con calle por delante, que se cerró entonces, e iba a desembocar a la callejuela, que vemos hoy sin salida, sirviendo solo al uso de las casas de los caballeros Páez de abajo*»[10].

El jardín es la zona exterior que más se desarrolla en este momento. Probablemente el edificio ya contase con un pequeño jardín, pero es ahora cuando alcanza su mayor desarrollo. Gaztelu nos describe el emplazamiento que después ocuparon los jardines de la siguiente manera: *«antes que se proyectasen, estaba la barranca de la delantera del Palacio que mira al mar en ladera, accesible por partes, hasta las casas que en el barrio bajo se habían fabricado a su pie, sirviendo lo alto de ella como de mirador público, para el registro del mar, y sus playas, pues en el año de 1512 se registran un acuerdo de la villa en que manda, se suele de piedra lo alto de los barrancos que estaban delante del Palacio, y se le hiciesen sus poyos. Destinado ahora para jardín, se puso en la disposición que la vemos desde el mismo año de 1540 (...)»*. La trascendencia de estos jardines la podemos apreciar en el propio urbanismo circundante al palacio, ya que la compra de las casas de la barranca y su conversión en jardines, dio lugar a que la calle que pasa por delante de las «Covachas» y continúa hasta la calle Trascuesta, hoy cegada, se denominara entonces Calle de los Jardines del Duque[11].

Para conformar un jardín de las dimensiones del de palacio, el VI duque adquirió una gran cantidad de viviendas, como evidencian las escrituras de compras y ventas de casas para añadir al jardín que *«yo* (el duque) *he mandado hacer en el barranco junto a mis casas palacios».*Si atendemos a las palabras que le dedica Gaztelu al nuevo jardín, veremos un retrato casi idílico de lo que fuera paseo público de la villa, convertido en lugar de recreo para los duques: «*Fueron estos jardines, por tiempo de un siglo, que los disfrutaron sus dueños, la maravilla de estos contornos, según tradición de nuestros mayores. Su fábrica en forma de pensiles, no sólo gozaba, como hoy día, la deliciosa extensión de sus vistas naturales, sino las que le aumentó el arte en copiosa muchedumbre de primores, ya de plantas exquisitas o de floreles aromáticos, variedad de fuentes, y de estatuas peregrinas, unas para la duración de fino mármol, otras, para la simetría de verdes murtas y arrayanes. Sus calles de naranjos y cipreses, donde enredaban los jazmines, y las pasionarias, en diversidad de vergeles, daban los veranos la sombra apetecida a*

10. Velázquez Gaztelu, J.P.: op. cit., 1992, pp.60.
11. Climent, N.; *Calles y plazas de Sanlúcar de Barrameda, Recorrido Histórico.* Sanlúcar de Barrameda, A.S.E.H.A., 2003, pp. 94; Velázquez Gaztelu, J.P.: op. cit., 1992, pp.52.

cuantos lograban sus amenidades. Retirados los señores duques a la corte (1645)*, cayó de repente sobre ellos la desolación y ruina, porque por una parte, faltándoles el agua, materia tan precisa para dar vida a los vegetales, y por otra entrando a habitar el Palacio, primero los capitanes generales, y después los señores gobernadores de esta ciudad, como personas transeúntes, los miraron con la indiferencia militar, haciéndolos paso común del barrio alto al bajo. Y sus árboles y plantas se abandonaron al arbitrio de la tropa de sus guardias, que acabaron de asolarle y ponerle en peor estado aún del que hoy le vemos.*»[12]

Sin embargo, uno de los mayores problemas que presentó desde sus orígenes fue el abastecimiento de agua, debido a su emplazamiento sobre la arena de la barranca extremadamente seca. Para paliar este problema, el palacio contaba con aljibes y pozos además de las cargas de agua que se compraban del agua pública para las obras del inmueble; pero aún así el agua seguía siendo escasa para el abastecimiento de los jardines y el uso doméstico.

Las obras en el jardín fueron una constante durante el mandato de don Juan Alonso que consiguió dotar al palacio de un espacio de recreo propio del renacimiento. La vegetación era muy abundante y se cuidaba especialmente la selección de las especies en su traslado, es el caso de los «azeitunos» traídos desde Chipiona, naranjos, y nogales traídos desde Jimena de la Frontera que «*han de ser los mejores que se pudieren aver de manera que sean del gordor de una pica y que, porque la raíz del nogal es muy tierna, se mire mucho que no se quiebre la raíz al tiempo que se sacare y el nabo que esta debajo de la raíz se trate de sacarlo sano y al tiempo de traer estos árboles los lien con unas tomiças para que no se quiebren las raíces dellos y que se tenga aviso que antes que estos árboles llegaren miren por la parte do*(nde) *le diere el sol y aquella venga señalada para que acá se ponga de la misma manera que estuviere allá*»[13]. Tuvieron además una gran presencia en el jardín los animales, son constantes las referencias a animales para el propio consumo (conejos, gallinas, palomas, etc.) así como a otros para su disfrute visual como los papagayos[14].

Además de las importantes obras acometidas en el jardín, dentro de este programa constructivo destaca la del pasadizo cubierto que comunica, aún en la actualidad, el palacio con la tribuna de la Iglesia Mayor. Con respecto al proceso constructivo de la tribuna no hemos localizado ningún documento, por lo que debió labrarse con anterioridad al pasadizo. Está documentado el pago del 31 de enero de 1540 de Pedro Díaz Valdivieso, tesorero del duque, a Rafael de Espínola de 10.000 maravedíes para los gastos *«que se hiziesen en la obra que yo mande hazer en mis casas palacio (...) y en el pasadizo que se haze en la iglesia mayor»[15].*

Por otra parte los libros de cuentas son un magnífico reflejo del programa de obras ejecutadas en este momento. Los pagos reflejan un incremento del gasto destinado a las obras a partir de 1528, si bien es cierto que después seguirán las reformas con la misma intensidad, a pesar de residir ya la corte ducal en Sanlúcar. A partir de este momento, las reformas

12. Velázquez Gaztelu, J.P.: op. cit., 1992, pp.62.
13. A.D.M.S.: Legajo 2451.
14. A.D.M.S.: Legajo 2494, 2513.
15. A.D.M.S.: Legajo 875.

se sucederán de forma continuada hasta 1645 cuando se interrumpen debido a la complicada situación que atraviesa el linaje.

Las habitaciones de la planta noble las podríamos dividir en dos sectores diferenciados. Con motivo del traslado de la corte ducal a Sanlúcar se levantó en la zona este del edificio el denominado como «Aposento de las damas». En la arquitectura nobiliaria de los siglos XV y XVI era constante encontrar separadas las estancias del señor y las de la señora, como ya hemos indicado, siendo habitual que los «aposentos» de las mujeres estuvieran en la zona este de la vivienda próximos a una parroquia o al oratorio privado, situado también en la planta noble. Así lo encontramos en el palacio sanluqueño a partir de 1528. Los «aposentos» o el «patín» de las damas se convirtieron en uno de los ejes reguladores del espacio, al que abrían dos galerías de factura clásica sostenida por siete columnas[16]. Las obras en estos aposentos se prolongaron ya que en 1539 se terminó la azotea y el pretil que da al Patín de las Damas[17]. Además de la tribuna, el palacio contaba con dos dormitorios, el cuarto azul y el de San Juan de Dios, que tenían a su vez un oratorio privado. En el resto de la planta noble se sucedían las habitaciones del señor, los familiares y los invitados de la casa alrededor de los dos salones principales, el Salón Grande y el Salón de los Mármoles.

En este momento, las caballerizas del palacio estaban en muy mal estado, cómo indica que desde abril de 1529 se alquile una casa a Francisco Díaz Tristán para las bestias del duque. Poco después, en noviembre, se apuntalan las caballerizas «*de mis acémilas*»; por lo que deben tratarse de las antiguas caballerizas que lindaban con la calle Caballeros, cómo mantenía Velázquez Gaztelu, ya que será hacia los años 40 cuando se empiecen a levantar las nuevas caballerizas que miraban hacia la Cuesta de Belén. Por último son importantes los reparos realizados en los tejados del palacio y los de las casas *«que yo mande comprar cabe las mías»,* que vimos más arriba con motivo de su inclusión en el jardín.

Desde julio de 1537 se inicia otro proceso importante de obras en el palacio, el referido a los *«aposentos nuevos»*. Se trata de unos cuartos emplazados en el piso alto, como deja entrever la documentación, «*entre mis casas palacio y la caliostra de la iglesia mayor en esta villa*»[18]. Del proceso constructivo de este espacio se conservan en los libros de cuentas del Archivo pagos realizados desde Julio hasta Diciembre de 1537. Hablamos por lo tanto de una habitación principal del palacio, debido al importante presupuesto que se le destina, sólo en 1537 sumó un total de 189.578 maravedíes, aunque las obras continuaron en 1538 cómo demuestra otro documento que en el que se especifican las compras realizadas en Sevilla por

16. De este espacio no se conserva nada en la actualidad; ya en la documentación del siglo XVIII aparece descrito como un espacio en muy mal estado de conservación.
17. A.D.M.S.: Legajo 2477.
18. A.D.M.S.: Legajo 2471.

Iñigo de Araça para las obras del aposento nuevo[19]. La relación de materiales comprados, nos permite saber que el techo de los aposentos nuevos se cubrió con azulejos azules, y que contaba con una azotea. Este espacio fue identificado por la XXI duquesa de Medina Sidonia como el estudio del duque Juan, que sería convertido después en oratorio[20]. Durante los años siguientes se sucederán algunos arreglos en relación a estos aposentos: en 1539 seguirá trabajando en el enmaderamiento de esta misma obra el carpintero Juan Sanlúcar[21], y en 1542 se saca la reja grande «*que salía a la plaza*» para «*asentarla arriba en el aposento nuevo*», y se pagan las demasías que hicieron los albañiles fuera del destajo que estaban obligados a hacer[22].

Además de los espacios citados, el palacio contaba con espacios dedicados al ocio, en concreto un juego de la pelota debido a la afición de la familia, y tal y como se recomendaba en los tratados y compendios en la Edad Moderna. López de Vega recomendaba al cortesano que «*exercite todas las* (acciones) *que con decoro su persona le puedan hazer agil i robusto: así las que sirven solo al entendimiento; el juego de la pelota, caça, i las semejantes (...) como las que no solo entretienen, más también son imagen i ensayos de la guerra (...)*»[23].

El proceso constructivo del palacio tuvo en esta primera etapa su primer desarrollo como residencia ducal plena, pero no debemos olvidar que una parte esencial de su aspecto lo consiguió gracias a la riqueza de los bienes que albergaba. Al igual que en la arquitectura, las relaciones internacionales de sus mecenas fueron determinantes y se tradujeron en una riqueza ornamental de la que hacen gala los inventarios de bienes conservados[24], fruto de la imitación de las cortes reales para conseguir la anhelada representación social. Tal y como señaló Lleó Cañal los palacios y villas suburbanas se convirtieron en una suerte de «architecture parlante», que entre otras funciones cumplieron la de *declarar* sobre su dueño, sobre su *status social*, sobre su cultura, y sobre sus afinidades espirituales[25].

Frente al exterior más sobrio de la construcción nobiliaria, el interior destacó por su opulencia decorativa en lo que se refiere a los bienes muebles. Son especialmente destacables los bienes procedentes de las relaciones comerciales que mantuvieron los duques tanto con Sevilla, como con otros puertos europeos; por ello es frecuente que encontremos en los libros de cuentas pagos por imágenes o cofres traídos desde Flandes o vidrios de Venecia[26].

---

19. A.D.M.S.: Legajo 2477.
20. Álvarez de Toledo, I.: *El palacio de los Guzmanes*, Sanlúcar de Barrameda, Fundación Casa Medina Sidonia, Cuadernos nº1, 2003. pp. 13-14.
21. A.D.M.S.: Legajo 2440.
22. A.D.M.S.: Legajo 2485.
23. López de Vega, A.: *El perfecto señor. Sueño político con otros varios discursos I últimas poesías varias*, Madrid, 1652, pp. 16
24. Ladero Quesada, M.A.: *Los señores de Andalucía: investigaciones sobre nobles y señoríos en los siglos XIII-XV*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pp. 85; Urquízar Herrera, A.: *Coleccionismo y nobleza signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, 2007, pp. 130-143.
25. Lleó Cañal, V.: *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, pp. 82-83.
26. A.D.M.S.: Legajo 2513.

El sucesor directo del VI duque, el Conde de Niebla don Juan Claros de Guzmán fue el primer Medina Sidonia que residió durante toda su vida en la residencia sanluqueña, habitando tras su matrimonio en el espacio que ocupara el Hospital de Nuestra Señora de Gracia, como dijimos más arriba. Fruto de su residencia en el palacio se ha conservado un inventario de todos los bienes que su guardarropa, Simón Suárez, tenía a su cargo en fecha de 1544[27]; repertorio de bienes que nos acerca a la riqueza que albergaba el palacio solo en los aposentos del conde. Se trata de un inventario escueto de los bienes muebles que los Condes tenían en sus aposentos privados. Entre los bienes encontramos una cama de plata «*que tiene cuatro mármoles con las cuatro ruecas que se ponen en los cuatro encayes de en medio y tres mançanas de plata y dos tablas delantera y pies de lo alto todos forradas en plata y una harca forrada en paño amarillo en que esta esta cama*»; junto a otras cuatro camas de tela de oro amarilla y morada, de terciopelo carmesí y tela de oro amarilla, de tornasol amarillo y de terciopelo. Entre los paños de brocado y tapicería había un paño en el que se representaba el descendimiento de la cruz en seda, oro y plata, y seis paños de raso con los triunfos del Petrarca. Del mismo modo se suceden alfombras «moriscas», piezas de plata, mesas de plata y ébano, almohadas de damasco, brocado y terciopelo, colchas de Holanda, aderezos para la capilla y arcas. Destacan además algunas imágenes que se conservaban en estos espacios como «*una imagen de Nuestra Señora en tabla, otra imagen de San Juan en tabla, un retablo de cuando nuestro señor oró en el huerto, el retrato de Venus en una caja blanca con tapadera, un retrato de la reina de Hungría, un laúd y dos vihuelas en una caja hecha para ellos*»[28].

El VII Medina Sidonia

El VI duque de Medina Sidonia remozó el palacio de la villa, lo amplió y adaptó según su criterio, siguiendo las pautas que caracterizaron al inmueble desde sus orígenes: la adición de terreno y el crecimiento sin un proyecto previo y con un orden marcado por las propias necesidades del edificio.

Los duques siguieron residiendo en el palacio hasta tiempos del IX Medina Sidonia y durante todos estos años, el palacio siguió ampliándose y modificándose, experimentando su momento de mayor esplendor. Respecto al tiempo que la duquesa doña Leonor de Sotomayor y Zúñiga ejerció de tutora de su hijo don Alonso Pérez de Guzmán, sucesor del VI duque, Velázquez Gaztelu nos dice que «*labró lo que permanece aún* (hoy no se conserva) *con el nombre de patín y posadas de las damas, y otros edificios*», pero lo cierto es que estas estancias ya habían comenzado a levantarse bajo el mandato del VI duque, como vimos más arriba, e

27. A.D.M.S.: Legajo 2493.
28. A.D.M.S.: Legajo 2493.

incluso podrían haberse terminado, puesto que en 1539 se estaba trabajando en las azoteas; aunque en este período se seguirán mejorando con vidrieras y otros elementos necesarios[29].

La formación humanística de los nobles fue uno de los elementos básicos de esta nueva mentalidad renacentista, que podemos rastrear gracias al conocimiento de las magníficas bibliotecas que se conservaban en estos palacios y al énfasis que le dedica la tratadística del momento. López de Vega[30] informaba un siglo después de la importancia del estudio para la adecuada formación del noble para el que era necesario: «*en primer lugar,* (el) *conocimiento de lo más pulido de su lenga (...). Alcance de la lengua latina i de la Toscana (si es de provincia diferente) lo que le baste para entender bien los libros considerables escritos en ellos. (...) De la retórica i poética estudie lo que le pueda hazer buen cortesano (...). De las matemáticas, ni sea ignorante, ni trabaje por ser muy científico en todas sus partes (...). De la cosmografía, geometría i astronomía conviene hacer más caso, por lo que importan el conocimiento del mundo, a la fortificación, i navegación (...).*»

Siendo doña Leonor de Sotomayor y Zúñiga tutora del que fuera VII duque, debido a la minoría de edad del sucesor, y siguiendo los preceptos de la alta nobleza en lo que respecta a la educación, se mandaron levantar en el palacio sanluqueño unos aposentos en el jardín para el que fuera maestro del duque, entre 1561 y 1562. Además se siguió trabajando en zonas ya levantadas con el VI duque, como en la tribuna de la Iglesia mayor, para la que se renovó el pasadizo de acceso entre 1573 y 1574 y se colocaron imágenes y un retablo de los Reyes en la tribuna[31].

Con respecto a Alonso Pérez de Guzmán, VII Medina Sidonia, sabemos que destinó, al igual que su predecesor, gran parte de sus esfuerzos a ampliar el recinto del edificio, muestra de ello es que desde Septiembre de 1560 encontramos en el archivo ducal escrituras de compra de terrenos que lindan con el palacio, y hacia 1566 los duques podrían ser propietarios prácticamente de toda la manzana que miraba a la Plaza de los Condes de Niebla, y a la Cuesta de Belén, y por lo tanto estarían en disposición de incorporarlas a su palacio[32].

La actividad que este duque desempeñó en el palacio sanluqueño fue muy amplia, tal y como lo demuestra un documento de 1633 en el que se dice que: «*en la casa de la vivienda de San Lúcar ha labrado más que si desde su principio se huviera hecho de nuevo, con buena ofiçina y caballeriças*»[33]. Sus aportaciones al edifico fueron muchas, pero entre ellas destacan especialmente los trabajos que se realizaron en el jardín, para el que se encargan fuentes[34] y mandó levantar la galería renacentista que mira hacia el jardín, en la que trabajó desde 1572 a 1575 Juan Pedro Livadotte[35]. Este ingeniero militar y arquitecto napolitano estuvo trabajando para la Conde-

29. A.D.M.S.: Legajo 2550.
30. López de Vega, A.: op. cit., 1652, pp. 10.
31. A.D.M.S.: Legajo 2587.
32. A.D.M.S.: Legajo 875.
33. A.D.M.S.: Legajo 4325. Cruz Isidoro, F.: «El mecenazgo arquitectónico de la casa ducal de Medina Sidonia entre 1599 y 1633» en *Laboratorio de Arte*, 2005, nº 18, pp. 173-184.
34. A.D.M.S.: Legajo 2587.
35. Álvarez de Toledo, L.I.: op. cit., 2003, pp. 16

sa de Niebla entre 1574 y 1576, para la que realizó el claustro, coro, iglesia y otras dependencias del Convento de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Aprovechando su estancia en la ciudad, el VII duque le hizo encargo de la citada galería rematada en la azotea a la que asoman algunos de los cuartos principales de la planta noble del palacio. En esta loggia el arquitecto hace uso de la gramática de la arquitectura italiana para crear una sucesión de arcadas de medio punto sostenidas por estilizadas columnas, y entre las que se abren hornacinas. Con la galería de Livadotte el palacio enlazaba perfectamente con el jardín renacentista que se abría a sus pies tanto en la planta baja como en la noble, potenciando la relación entre inmueble y jardín. Esta galería se ha convertido en el elemento más claro de asimilación de los preceptos humanistas de lo «romano» en el palacio de los duques de Medina Sidonia en Sanlúcar, lo que pone de nuevo de manifiesto la importancia que tenía la representación social para la familia ducal.

El palacio de los duques se levantó dominando la desembocadura del río Guadalquivir como residencia nobiliaria y mirador defensivo de la riqueza de la villa. En él se mezclaron intereses políticos, económicos y de representación que se tradujeron en la creación de un inmueble influenciado por las directrices de las casas palacio sevillanas del siglo XVI. Sin duda el despertar del palacio debe mucho al VI duque que lo convirtió en una residencia a la altura de la familia ducal, pero en la que se dio más relevancia a los bienes muebles que a la propia arquitectura del palacio. A pesar de ello, en el inmueble se rastrea la formación y el gusto humanista de la familia, así como la intención de levantar una residencia que fuera además punto de control de los confines de su ducado y espejo hacia el nuevo mundo de la magnitud del poder de los Medina Sidonia.

Fig. 1.-Fachada del palacio de los duques de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda.

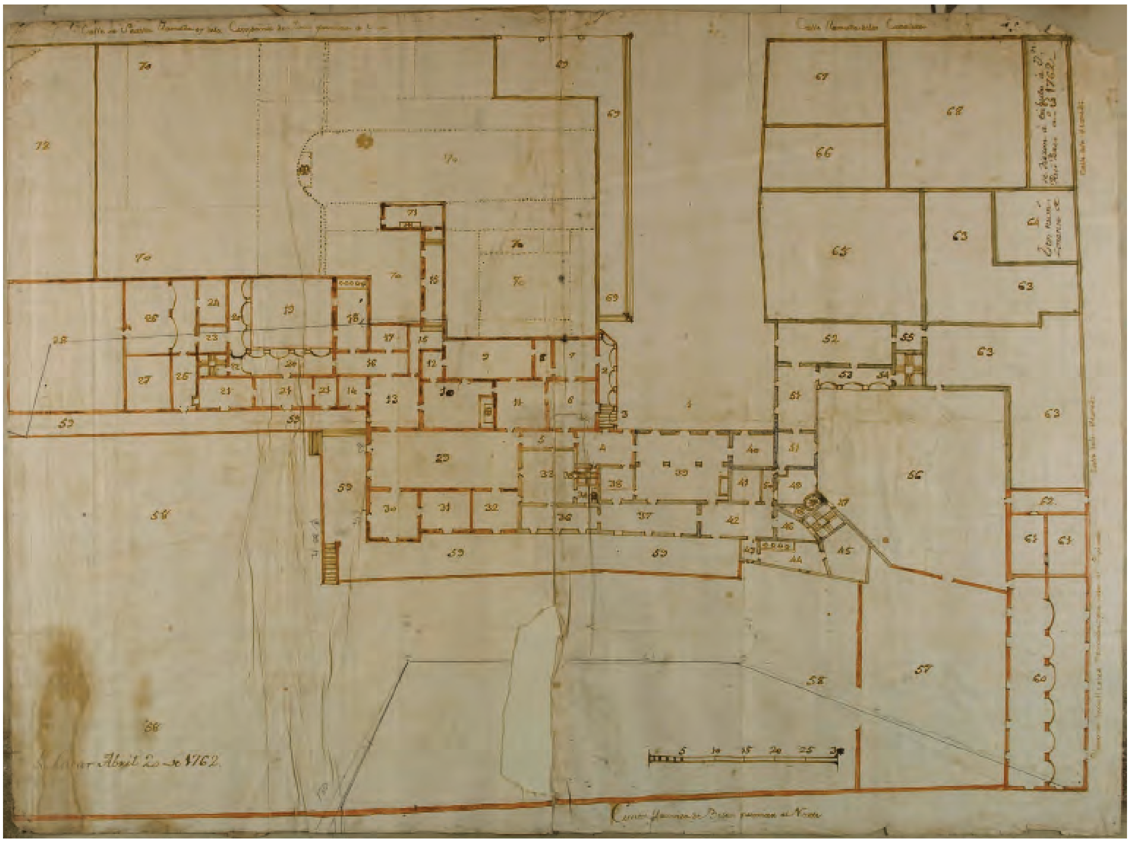


Fig. 2. Plano del palacio realizado por Juan Pedro Velázquez Gaztelu en 1762.

Fig. 3. Galería renacentista realizada por Livadotte.

Fig. 4. Fotografía aérea de Sanlúcar de Barrameda. Detalle Palacio de los duques de Medina Sidonia. Fuente: ICA.

Intervenciones arquitectónicas renacentistas en los palacios reales de Pamplona y Olite

María Josefa Tarifa Castilla
Universidad de Zaragoza

Resumen: El presente artículo aborda las renovaciones renacentistas que transformaron los palacios reales navarros de Pamplona y Olite promovidas por los virreyes que los habitaron, especialmente Sancho Martínez de Leiva y el marqués de Almazán. En las remodelaciones arquitectónicas acometidas entre las décadas de 1570 y 1580 sobresale la supervisión y ejecución de trazas del artista genovés Juan Luis de Musante, maestro mayor de las obras reales de Navarra al servicio del monarca Felipe II.
Palabras clave: Arquitectura, Renacimiento, Siglo xvi, Palacio, Pamplona, Olite, Juan Luis de Musante, Sancho Martínez de Leyva, Marqués de Almazán

Abstract: This article deals about the Renaissance renovations that transformed the royal palaces of Olite and Pamplona promoted by the viceroys who inhabited them, especially Sancho Martinez de Leyva and the Marquis of Almazan. In the architectural renovations undertaken between 1570 and 1580 decades it is outstanding the performance monitoring and giving traces of the Genoese artist Juan Luis de Musante, master of the royal works in Navarre at the service of King Philip II.
Keywords: Architecture, Renaissance, sixteenth century, Palace, Pamplona, Olite, Juan Luis de Musante, Sancho Martinez de Leyva, Marquis of Almazan

El siglo xvi fue un periodo crucial para la historia del reino de Navarra, ya que se produjo, sin lugar a dudas, uno de los episodios de mayor repercusión en su devenir político,

como fue la anexión a la Corona de Castilla en 1515[1]. Esta realidad supuso el final de una monarquía o dinastía privativa navarra que rigiera sus destinos desde la creación del Viejo Reino en el siglo XI, cuyos orígenes se remontaban doscientos años con la configuración del Reino de Pamplona. Con la llegada al trono de Carlos I en 1516, los navarros pasaron a tener el mismo rey que el resto de los súbditos de los territorios que conformaban la Monarquía Hispánica. Consecuentemente, se instituyó la figura del virrey en los territorios navarros[2], al igual que ocurrió con los dominios de la Corona de Aragón, Galicia o las tierras conquistadas de América, quien como representante del monarca, asumió la suprema autoridad civil y el mando militar. Sin embargo, Navarra siguió conservando sus fueros y leyes especiales[3], e incluso Felipe II no tuvo inconveniente en reforzar sus instituciones privativas.

Los numerosos palacios reales medievales en los que los monarcas navarros habían residido, como el de Pamplona, Olite, Tafalla, Estella, Sangüesa y Tudela[4], quedaron deshabitados tras la anexión de Navarra a Castilla. En el caso del palacio de Pamplona, se convirtió en la residencia habitual del virrey, mientras que el resto de casas reales fueron ocupadas por destacados miembros de la nobleza navarra, como los Mencos, que disfrutaron del título hereditario de alcaides perpetuos del palacio de Tafalla, o los Rada, que ostentaron el rango de conserjes del palacio de Olite.

Las remodelaciones emprendidas a lo largo del siglo XVI en los palacios reales no sólo respondieron a un fin utilitario, como era mejorar la habitabilidad de los viejos caserones, muy maltratados por la humedad, el paso del tiempo y el abandono. A ello se sumaron motivos de carácter estético, ante el deseo de remodelarlos siguiendo las directrices del nuevo lenguaje renacentista para que su construcción fuese acorde a la moda del momento. Finalmente, también hay que incidir en la importancia que en aquella época tenía el edificio como símbolo del poder real, que se traducía al exterior a través de su monumentalidad, disposición, materiales de construcción y emblemas heráldicos colocados en las fachadas. Estas tres causas se hacen perceptibles en las importantes reformas que se acometieron en dos de los principales palacios navarros a lo largo del Quinientos, el de Pamplona y Olite, en los que centramos el presente estudio. De dichas intervenciones arquitectónicas prestaremos especial atención a las realizadas en las décadas de 1570 y 1580, ya que en la remodelación

1. Boissonnade, P., *La conquista de Navarra*, Pamplona, Mintzoa, 1981. Suárez Fernández, L., *Fernando el Católico y Navarra: El proceso de incorporación del reino a la Corona de España*, Madrid, Rialp, 1985. Vázquez de Prada, V., «Conquista e incorporación de Navarra a Castilla», *Cuestiones de Historia Moderna y Contemporánea de Navarra*, Pamplona, Eunsa, 1986, pp. 11-24. Floristán Imízcoz, A., *Historia de Navarra, III. Pervivencia y Renacimiento (1521-1808)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994.
2. Salcedo Izu, J., *El Consejo Real de Navarra en el siglo XVI*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1964, p. 66.
3. Floristán Imízcoz, A., «Incorporación a Castilla y desarrollo institucional», *Cuestiones de Historia Moderna y Contemporánea de Navarra*, Pamplona, Eunsa, 1986, pp. 25-40. Floristán Imízcoz, A., «La unión a la Monarquía Española y a Francia», en *Historia de Navarra, 2. Edades Moderna y Contemporánea*, Pamplona, Diario de Navarra, 1993, pp. 321-329. Fortún Pérez de Ciriza, L.J., Floristán Imízcoz, A. y Virto Ibáñez, J.J., *Historia de Navarra, III. Desde 1512 hasta nuestros días*, Pamplona, Herder, 1989, pp. 9-30.
4. VVAA, *Sedes reales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991.

de ambos conjuntos reales participó uno de los artistas extranjeros mas sobresalientes e interesantes que encontramos trabajando en Navarra en el ámbito arquitectónico a lo largo del siglo XVI, como fue el italiano Juan Luis de Musante.

Algunos apuntes biográficos de Juan Luis de Musante

La llegada del genovés Juan Luis de Musante a Pamplona tuvo lugar a mediados de la década de 1570, para desempeñar el prestigioso cargo de maestro mayor de obras reales en Navarra al servicio del monarca Felipe II. Uno de sus principales cometidos fue la supervisión de la construcción de la ciudadela de Pamplona desde aproximadamente 1575 hasta la fecha de su fallecimiento en 1587.

Los amplios conocimientos que Musante había adquirido en materia arquitectónica le hicieron sobresalir en su faceta de tracista, proporcionando los planos para la edificación del nuevo del monasterio de Leyre (1578-87)[5] o la ampliación de la cabecera y crucero de la parroquia de Lerín[6], ejemplo sobresaliente de la arquitectura clasicista en el ámbito geográfico navarro. Diseños para los que emplearía con destreza el «compas y una escuadra de laton forjado con otro yerro de laton», utensilios registrados en el inventario realizado de sus bienes a su muerte, así como «un tres ojas de laton para haçer cuadrantes»[7]. En definitiva, una figura de primer orden dentro de la producción arquitectónica navarra del último tercio del siglo XVI, con una elevada cultura, como revelan los 114 volúmenes impresos que componían su biblioteca, formada por libros de tratadística arquitectónica y otras materias afines a la construcción como las matemáticas, la geometría, aritmética, perspectiva o fortificación, entre otras disciplinas históricas, filosóficas y científicas[8].

En cambio, desconocíamos hasta el momento la participación y supervisión por parte de Musante de las reformas emprendidas en otros conjuntos civiles que son manifestación del poder real en Navarra, como las llevadas a cabo en los palacios reales de Pamplona y de Olite, remodelaciones emprendidas por los virreyes que los habitaron mientras desempañaron este importante cargo en el gobierno.

---

5. Tarifa Castilla, M.J., «El maestro italiano Juan Luis de Musante y su proyección en la arquitectura navarra del siglo XVI», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, nº 3, Presencia e influencias exteriores en el Arte Navarro*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2008, pp. 610-613. Por la maestría de esta obra que Musante acometía en el monasterio de Leyre, el marqués de Almazán le adjudicó la cifra de 1.000 ducados. Archivo General de Navarra (AGN). Prot. Not. Olite. Martín Ruiz. 1586.
6. Tarifa Castilla, M.J., «La iglesia parroquial de Lerín: ejemplo excepcional de arquitectura manierista en Navarra», *Príncipe de Viana*, 2009, nº 246, pp. 10-12 y 18-29. Tarifa Castilla, M.J., «La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Lerín», en Garnica Cruz, A. y Ona González, J.L. (coords.), *Lerín: Historia, Naturaleza, Arte*, Zaragoza, Ayuntamiento de Lerín, 2010, pp. 187-188 y 191-195.
7. AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224054, fol. 85.
8. Tarifa Castilla, M.J., «La biblioteca del genovés Juan Luis de Musante (1587), maestro mayor de obras reales de Felipe II», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2011, vol. 23, pp. 31-46.

El palacio real de Pamplona

Como ya hemos adelantado, la llegada del genovés Juan Luis de Musante a Pamplona tuvo lugar hacia el año 1575, por tanto al inicio del virreinato de Sancho Martínez de Leiva (1575-1579)[9], quien expidió una cédula nombrándolo maestro mayor de las obras reales de Navarra. De acuerdo con este cargo, una de sus principales ocupaciones fue la supervisión de la buena marcha de las obras que se estaban acometiendo en la ciudadela de Pamplona[10], apenas iniciada cuatro años antes, en 1571 de acuerdo a la traza, diseños y dirección del prestigioso ingeniero italiano Jacobo Palear Fratín[11]. Un empleo que le otorgó un alto prestigio profesional, llegando a contraer matrimonio en noviembre de 1577 con Catalina de Altuna[12], hija de Juan de Villarreal, destacado arquitecto guipuzcoano que ostentaba el relevante título de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona[13].

Como maestro mayor de obras reales, Juan Luis de Musante también intervino en las obras de remodelación palacio real de Pamplona (Fig. 1). Un edificio que había sido construido en tiempos de Sancho VI el Sabio (1150-1194) y donado por Sancho el Fuerte al obispo de Pamplona en 1198, una interesante muestra de arquitectura civil medieval, con dos grandes naves y una torre de esquina dispuestas en L. Constaba de amplias salas de reuniones y espacios para la vida privada, un pórtico y una galería de madera[14]. En el siglo XVI se produciría la primera de las grandes transformaciones que el edificio sufrió en época moderna, que llevaron a la modificación completa del palacio en planta y alzados, con el añadido de nuevas construcciones en las que el antiguo núcleo del siglo XII quedó absolutamente oculto.

Tras la anexión de Navarra a Castilla el palacio real pamplonés dejó de ser residencia de la monarquía privativa de Navarra, en el que moraron los últimos monarcas propiamente navarros Juan de Labrit y Catalina de Albret, quienes tuvieron que salir precipitadamente del

9. Sáenz Berceo, M.C., «El virreinato en Navarra: Sancho Martínez de Leiva», *Revista jurídica de Navarra,* 1997, nº 23, pp. 184-188.
10. Tarifa Castilla, M.J., «Juan Luis de Musante, maestro mayor de las obras de la ciudadela de Pamplona», *Artigrama*, 2012, nº 26 (en prensa).
11. Idoate, F., «Las fortificaciones de Pamplona a partir de la conquista de Navarra», *Príncipe de Viana,* 1954, nº 54-55, pp. 76-87. Martinena Ruiz, J.J., *La ciudadela de Pamplona*, Colección Breve, nº. 11, Pamplona, Ayuntamiento, 1987, pp. 5-31. Echarri Iribarren, V., *Las murallas y la ciudadela de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, pp. 137-177. Cámara Muñoz, A., «La ciudadela de Pamplona bajo los austrias», en *Actas del Congreso Internacional Ciudades Amuralladas, Pamplona 24-26 noviembre 2005,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, pp. 33-55. Echarri Iribarren, V., «Génesis y evolución del recinto amurallado de Pamplona a partir del siglo XVI», en *Actas del Congreso Internacional Ciudades Amuralladas, Pamplona 24-26 noviembre 2005,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, pp. 57-64. Martinena Ruiz, J.J., *La Ciudadela de Pamplona. Cinco siglos de vida de una fortaleza inexpugnable,* Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, pp. 15-34.
12. AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224054, fol. 27.
13. Tarifa Castilla, M.J., «Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI», *Príncipe de Viana*, 2000, nº 221, pp. 617-654.
14. Martínez de Aguirre, J. y Sancho J., «El palacio real durante la Edad Media», en *El Palacio Real de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, pp. 13-88 y 110-126.

reino, dejando el palacio con los enseres y mobiliario empleado hasta el momento. A partir del segundo tercio del siglo XVI el palacio real de Pamplona pasó a ser ocupado por los virreyes, de ahí el apelativo de palacio de los Virreyes con que a veces se le denomina. También recibió el sobrenombre de palacio viejo, porque que tras la anexión el edificio fue abandonado, residiendo los virreyes en la fortaleza o castillo que mandó construir Fernando el Católico en 1513 en el sitio que ocupaba desde el siglo XIII el antiguo convento de dominicos, llamado de Santiago, no siendo habitado nuevamente hasta el año de 1539[15]. No obstante, el palacio siguió siendo utilizado como alojamiento regio en las contadas ocasiones en que los monarcas hispanos visitaron la capital navarra. Así, en él se aposentó Carlos V durante su segunda visita a Pamplona en 1542[16], Isabel de Valois, la futura esposa de Felipe II lo hizo en enero de 1560 y el propio Felipe II en 1592[17].

El marqués de Cañete fue el primer virrey que pasó a residir en el antiguo palacio de los reyes, emplazado en un punto dominante de la muralla de la ciudad, en el tramo comprendido entre los portales llamados de la Rocha y de Francia o del abrevador. El marqués se vio obligado a realizar en el edificio obras de consideración, tras años de abandono del inmueble y por su antigüedad, así como por su nuevo uso y función, al convertirse en residencia de la primera autoridad civil del reino, lo que exigía darle una distribución más cómoda y funcional acorde con la dignidad del nuevo inquilino, dotándolo de más habitaciones y de amplias salas de tipo palaciego, acordes con su función residencial. Hacia 1539-1540 se acometió la remodelación del patio central, de planta cuadrangular, formado por galerías o crujías porticadas, con un segundo piso sustentado por pilares que remataban en zapatas de madera. Las obras se llevaron a cabo bajo la dirección de Pedro del Malpaso, veedor de las obras reales del reino de Navarra, interviniendo en la obra de carpintería los maestros Juan de Ibiricu, Nicolau de Esténoz y Alonso Durazno y los gastos corrieron a cargo de Juan de Alarcón, pagador de obras reales[18]. En la actualidad el edificio tan sólo conserva la planimetría originaria del patio renacentista, porticado en dos de sus lados y sustentado por pilares cuadrados de ángulos ochavados.

Importantes también fueron las reformas y mejoras que sufrió el palacio real de Pamplona bajo el mandato del virrey Sancho Martínez de Leiva (1575-1579), financiadas de su propio bolsillo. Un edificio en el que precisamente se hospedó Juan Luis de Musante a su llegada a la ciudad a mediados de la década de 1570, dado el aprecio y amistad que el virrey tuvo hacia su persona. El genovés contaba con un aposento para uso privado, perfectamente

15. Martinena Ruiz, J.J., «El palacio Real en los siglos XVI al XX», en *El Palacio Real de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, pp. 146-147.
16. En su visita a Navarra, el emperador permaneció en Pamplona los días 13 al 15 de junio, pernoctando las tres noches en el palacio real. Iribarren, J.M., *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, Pamplona, 1957, pp. 21-22. Martinena, J.J., «Historia de las visitas reales», en *Los Reyes en Navarra*, Pamplona, 1988, pp. 187-188. Idoate, F., *Esfuerzo bélico de Navarra en el siglo XVI*, Pamplona, 1981, p. 56.
17. Martinena, J.J., «Ceremonial de las presencias reales», en *Signos de identidad histórica para Navarra, II*, Pamplona, 1996, pp. 49-51.
18. AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 64.413. Martinena Ruiz, J.J., op. cit., 2004, pp. 147-149.

amueblado con enseres propios, como cofres, sillas, mesas, bancos, además de todo el ajuar textil necesario de cama y mesa[19]. De la participación de Musante en las obras acometidas en el palacio del virrey da testimonio el inventario de los papeles que guardaba en el escritorio de la casa que tenía alquilada en la capital navarra a su muerte en 1587, referido como «un memorial de las obras que Joan Luis a de haçer en la casa y palacio real desta ciudad, firmado del Virrey»[20]. Lo escueto de la referencia no permite precisar la cronología más allá de los referidos años de 1575-1578 en los que Martínez de Leiva ocupó el cargo, ni tampoco aclarar en qué consistió exactamente su intervención. Desgraciadamente, los fondos documentales del Archivo Real y General de Navarra, en sus secciones de reino, comptos, protocolos notariales o tribunales reales, entre otros, no arrojan más luz al respecto.

No obstante, una carta de Felipe II fechada el 18 de marzo de 1579, dirigida al sucesor de Leiva en el virreinato, proporciona información sobre aquellas obras, consistentes en «muchos reparos y aposentos vaxos y remidió otros altos con corredores cerrados con encerados y redes de yerros para pájaros y otros que caen sobre el río y una estufa con sus calderas y una cisterna y una torre y bodega para el vino y otra sala baja con otros aposentos para verano que caen a la parte el río, y un jardín que hizo hazer en el suelo de unas casas que se incorporaron en la Casa Real, que se extienden hasta la muralla que está junto a ella; y asimismo hizo otros reparos con muchas puertas y ventanas, encerados vidrieras, que todo está muy bien hecho» [21].

Es decir, que mejoró la habitabilidad del palacio con la edificación de nuevos aposentos, poniendo en funcionamiento un sistema de calefacción para calentar estos fríos caserones construidos en piedra, y por el contrario acomodando otro espacio de la vivienda como residencia de verano con vistas al río Arga. También recuperó probablemente la cisterna para almacenar agua, e incluso la bodega donde guardaría a buen recaudo y temperatura adecuada los caldos de la tierra que degustaría en sus ingestas. El palacio además fue embellecido con la creación de un espacio próximo destinado a jardín y huerta, comprendido entre el muro de piedra del lado oeste, el camino de ronda de la muralla de la ciudad y la huerta del convento de los dominicos[22].

En definitiva, las reformas acometidas por el virrey Martínez de Leiva en esta sobresaliente mansión pamplonesa tuvieron una clara finalidad propagandística, la de mostrar ostentosamente a los habitantes de la ciudad el nivel social y económico de su dueño, el rey, y en segunda instancia la de su representante desde el punto de vista político en estas tierras navarras, concretando esta distinción en lo externo, especialmente en las fachadas, pero también en su distribución interior, con estancias espaciosas revestidas por un mobiliario y ob-

19. AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224099, fols. 98v-100v.
20. AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224054, fol. 88v.
21. Martinena Ruiz, J.J., op. cit., 2004, pp. 151-152.
22. Para dar al jardín y a huerta el espacio suficiente, el virrey adquirió por 4.100 ducados una casa en la que estaba la tenería o «tañería» del gremio de los zapateros, que hizo derribar, anexionando el solar, que quedó incorporado al real patrimonio. A los zapateros se les dejó debiendo 2.100 ducados, por lo que reclamaron al rey dicha cantidad. Felipe II mandó por cédula expedida el 18 de marzo de 1579 que se les pagase. Martinena Ruiz, J.J., op. cit., 2004, p. 153.

jetos de decoración que dotaron a estas salas de fastuosidad y lujo. En definitiva, Martínez de Leiva puso en práctica las ideas del tratadista romano Vitruvio, que fueron recogidas por la teoría arquitectónica del renacimiento, para quien los tres elementos básicos de cualquier construcción civil eran *firmitas, utilitas y venustas,* por lo que un palacio debía agradar al que lo habitara, adornar la ciudad y deleitar al que lo contemplara[23].

Las sucesivas intervenciones a las que se vio sometido el edificio con posterioridad provocaron que el viejo palacio medieval, renovado parcialmente en el Quinientos, fuera perdiendo la noble presencia que tuvo en los siglos precedentes, viéndose muy afectado por las dos explosiones acaecidas en el molino de pólvora de la Rochapea en 1673 y 1733, que dañaron gravemente la fábrica. Su función como palacio de los virreyes se mantuvo hasta 1840, momento en que bajo la titularidad del ejército pasó a ser sucesivamente residencia de los Capitanes Generales hasta 1880 y Gobierno Militar hasta 1972. A partir de este año el edificio quedó abandonado, iniciándose un progresivo y alarmante proceso de deterioro, si bien a partir de 1994 se le dio un nuevo destino como sede del Archivo Real y General de Navarra, encargándose del proyecto de rehabilitación y adecuación el arquitecto Rafael Moneo, concluyendo las obras para el 2004.

A pesar de todas las transformaciones y remodelaciones sufridas por el edifico, en la fachada principal del mismo se conservó la puerta que el virrey Martín de Córdoba mandó hacer con ocasión de la visita del monarca Felipe II a la ciudad en 1592 (Fig. 2). La remodelación del vano de acceso al interior no sólo estuvo motivado por un fin estético, el de hermosear la fachada, sino que más bien primó otra causa, la de colocar en ella el escudo con las armas reales, alusivas a la pertenencia del edificio por parte de la monarquía, para lo que hubo que eliminar la anterior divisa perteneciente a algún obispo[24]. Con esta actuación se pretendió consolidar y afianzar la posesión del palacio en manos de la realeza frente a los títulos y derechos que pudiera alegar en lo sucesivo el obispo pamplonés que reclamaba su posesión.

La puerta describe un sencillo arco rebajado, quedando flanqueada por dos pináculos laterales que asientan sobre el dintel horizontal. En su parte central se despliega un segundo cuerpo más estrecho que acoge las armas imperiales de Carlos V, orladas con el collar de la orden del Toisón de Oro y timbradas con la corona-mitra y el águila bicéfala de los Habsburgo, emblema que queda flanqueado por dos columnas con la leyenda del *Non Plus Ultra*. Todo ello queda rematado por un frontón triangular moldurado. Estas armas habían sido talladas en 1542 con ocasión de la visita del emperador a la ciudad y colocadas en la puerta del Castillo Viejo mandado edificar por Fernando el Católico, donde permanecieron hasta el referido año de 1592 cuando fueron trasladadas a su definitivo emplazamiento.

---

23. Vitrubio Pollion, M., *I Dieci Libri dell'Architecttura,* Milán, Il Polifilo, 1994, pp. 37-41; Palladio, A, *I Quattro libri dell'Architectura,* Milán, Hoepli, 1945, pp. 6-7; Alberti, L.B. *De re aedificatoria,* Oviedo, Gráficas Summa, 1975.
24. El blasón suprimido podría identificarse con el del Papa Benedicto XII (1334-1342), que ostentó su dignidad en tiempos del obispo Barbazán, el último prelado del que constan obras en el edificio. Martínez de Aguirre, J. y Menéndez Pidal, F., «Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana,* 1996, nº 207, p. 9.

El palacio real de Olite

Desconocida hasta el momento era también la participación de Juan Luis de Musante en las remodelaciones emprendidas en el palacio real de Olite, la obra cumbre de la arquitectura palaciega medieval navarra en lo que corresponde a la ampliación que el monarca Carlos III el Noble hizo del antiguo palacio entre 1388 y 1420, de acuerdo al estilo internacional, con la adición de torres, galerías, jardines y otras necesidades, acometidos por maestros venidos de fuera[25]. Un conjunto complejo, conformado por estancias y patios que incluye además la parroquia de Santa María con su torre[26]. Un edificio en el que tras épocas medievales de esplendor, en el siglo XVI con la anexión de Navarra a Castilla inició su declive, siendo abandonado a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, y sucumbiendo finalmente tras el incendio a que fue sometido por orden del general Espoz y Mina.

Un palacio, que al igual que ocurriera con el de Pamplona, tras la caída de la dinastía Albret en 1512 quedó desamparado, al dejar de ser Olite corte y residencia real. Entre los años 1525 y 1568 aproximadamente fue habitado por los marqueses de Cortes quienes acometieron importantes obras[27]. No obstante, a comienzos de la década de 1570 estaba desocupado y en un pésimo estado de conservación, advirtiéndose el 7 de febrero de 1571 que los palacios «se llueben y estan tan maltratados que si no se pone horden con brevedad en su remedio se acabaran de dirruyir, en que se rescivira muy grande daño». Cuatro días más tarde el conjunto palacial fue visitado por orden del Consejo Real de Navarra, realizándose una memoria de las reparaciones que se habían que llevar a cabo de acuerdo con el dictamen de maestros carpinteros, yeseros y plomeros como Pedro Pérez, Pedro de Zatalarrutia, Miguel de Cuéllar y Diego Pérez, albañiles vecinos de la villa y Juan Amel, carpintero[28], intervención que ascendía a la elevada cantidad de 1.500 ducados[29].

En 1582 el marqués de Almazán y virrey de Navarra desde 1579, Francisco Hurtado de Mendoza y Fajardo[30], visitó la residencia real, comprobando personalmente «que estaba en la mayor parte derruyda»[31], por lo que inició un nuevo periodo de obras. Es en esta restauración del palacio acometida en la década de 1580 en la que participó el maestro de obras reales Juan Luis de Musante, quien conservaba entre los papeles de su escritorio «una ca-

25. Martínez de Aguirre, J., *Arte y monarquía en Navarra (1328-1425)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987, pp. 139-185.
26. García Gainza, M.C., Heredia Moreno, M.C., Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M., *Catálogo Monumental de Navarra, III. Merindad de Olite*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1985, pp. 312-326.
27. Idoate, F., «Obras de conservación del Palacio Real de Olite (siglos XVI-XIX)», *Príncipe de Viana*, 1968, nº 112-113, pp. 238-241. Ostolaza Elizondo, M.I. y Panizo Santos, J.I., *Cultura y élites de navarra en la etapa de los Austrias*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2007, pp. 26- 39.
28. AGN. Comptos. Papeles Sueltos. Iª Serie. Leg. 11, nº 5. Año 1571.
29. Idoate, F., op.cit., 1968, pp. 241-244.
30. Ostolaza Elizondo, M.I. y Panizo Santos, J.I., op. cit., 2007, pp. 41-49.
31. AGN. Comptos. Papeles Sueltos. Iª Serie. Leg. 11, nº 7.

pitulacion echa con su excelencia sobre la obra del Palacio Real de Olite»[32], quedando encargado de dirigir los trabajos. Para ello contó con diferentes mandamientos otorgados por el virrey Almazán que le permitieron contratar oficiales y tomar los materiales necesarios en la referida fábrica, fundamentalmente madera de las localidades navarras de Sangüesa y Santa Cara[33], lugares a los que llegaban las almadías por el río Aragón con los troncos de pino y otras especies de árboles.

En la memoria anteriormente citada de febrero de 1571 en la que se recogieron las reparaciones que precisaba la casa real de Olite, entre otros asuntos se mencionaba la necesidad de reconstruir los aposentos del cuarto viejo donde vivía Jaime de Zabalza que daban a la plazuela. Este personaje desempeñaba el importante cargo de sobrestante de la obra desde al menos el año de 1556, cuanto tuvieron lugar las importantes reformas acometidas en el edificio por los marqueses de Cortes[34]. También se indicaba en el informe derruir una chimenea ubicada bajo dichos aposentos y hacerla de nuevo[35]. Por tanto, obras que entendemos atañían al llamado Palacio Viejo, una construcción medieval con base romana, y de planta rectangular, enmarcada por cuatro torres, núcleo originario del Castillo-Palacio en el cual, tras la construcción del palacio nuevo promovido por Carlos III en el siglo XIV, se encontraban las caballerizas, las cocinas y otras dependencias secundarias. Rodeando la planta baja del patio central se localizaban la guardarropa, la despensa o *resposteria* y la capilla de San Jorge, además de la gran sala de la Corte, que coincidía con la fachada principal y en el piso alto las habitaciones principales (Fig. 3).

El edificio se encontraba en un pésimo estado de conservación, sobre todo a nivel de cubiertas, lo que había provocado el derrumbe de techos en algunas estancias, y otras estaban a punto de hacerlo al estar sustentadas por vigas de madera podridas, como refieren los memoriales[36].

El 21 de septiembre de 1582 el marqués de Almazán dictó la orden para la reparación que se había de hacer en el cuarto viejo que estaba junto a la sala grande y los graneros de la referida casa real, dependencias próximas a las habitaciones de Zabalza[37]. En ellas participaron numerosos oficiales a jornal, que venían trabajando en este mismo edificio desde años anteriores, como Pedro de Arcez y Juan Amel, carpinteros, Martín de Araiz y Juan de Cal-

---

32. AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224054, fol. 87v.
33. AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 224054, fol. 89.
34. Idoate, F., op.cit., 1968, p. 240.
35. AGN. Comptos. Papeles Sueltos. 1ª Serie. Leg. 11, nº 5, fol. 7v
36. «En el quarto viejo a la mano izquierda ay quatro aposentos, en los quales ay dos chimeneas y en el ultimo aposento ay necesidad de entre el chambrelado y el techo de techar quartizos de madera y tomar las goretas y adereçar los suelos que estan muy maltratados (...) La sala grande del quarto viejo tiene de largo cient y veinte pies y de ancho veinte y dos, estan muy gastados todos los maderos que en ella ay y los mas dellos de puro podridos han hecho vicio, y por lo consiguiente el maderamiento que sostiene el tejado de tal manera que no osa pasar nadie por la dicha sala, y si cayese el dicho tejado segun el peso grande que tiene de losa, derribaria el suelo que corresponde sobre las caballerizas que estan debajo del dicho suelo». AGN. Comptos. Papeles Inútiles. Caja 374.
37. AGN. Comptos. Papeles Sueltos. 1ª Serie. Leg. 11, nº 7, fol. 1- 2v.

lenueva, yeseros, el cerrajero Martín Lasine, todos ellos vecinos de Olite y el carpintero Juan de Bayona, avecindado en Larraga[38].

El marqués debió quedar satisfecho con su actuación, ya que el 9 de febrero de 1583 les encargó nuevos trabajos de yesería y carpintería, a pesar de que todavía no habían terminado el «quarto nuevo»[39]. Este nuevo contrato fue rubricado en Tudela unos días más tarde, el 17 de febrero, donde se encontraba el marqués, en el que se adjuntaron dos memoriales, uno con los trabajos de yesería a realizar, y otro con las labores correspondientes a la cerrajería[40]. La mayor parte de las estancias, como el granero pequeño al que se accedía subiendo la escalera principal, la sala grande, la estancia en la que encontraba la despensa, otro aposento posterior y la dependencia de la torre, estaban volteados por bóvedas que había que enlucir, y en tres de ellos, el granero, el cuarto con la despensa y el llamado postrero, abrir una ventana. En el caso de la sala grande, que anteriormente estaba destinada a granero, sería provista de cuatro ventanas y tres puertas. Por estos trabajos los carpinteros Arcez y Amel y los yeseros Araiz y Callenueva percibirían 450, cantidad que les sería entregada en tres tandas.

Por tanto, se remodelaron la mayor parte de puertas y ventanas de la casa real, como confirman nuevamente los pagos que en diciembre de 1583 percibieron Pedro Accez y Juan Amel, tras haber concluido ventanas con balaustres torneadas y otros vanos que daban a la plaza y parte del río, que fueron tasados en 76 ducados[41].

Ante la magnitud de los trabajos, en marzo del mismo año de 1583 el Marqués de Almazán se concertó con Martín de Gurruchaga, obrero de villa vecino de Olite, con objeto de que finalizase la obra que restaba «en el quarto nuevo que se labra en la dicha casa real», en lo referente a labores de carpintería y yesería. El artífice concluiría su labor en el plazo de dos meses y medio, percibiendo por ello la suma de 356 ducados[42].

Las obras prosiguieron en otras zonas del Palacio Viejo, y así en la capitulación que se redacta en junio de 1583 se recogieron las intervenciones arquitectónicas que se habían de acometer en los aposentos donde vivía Jaime de Zabalza «y los entresuelos que debaxo de los dichos aposentos se an de hazer para el dicho Çabalça o la persona que su excelencia fuere servido resida y las paredes de piedra que se an de hazer a la parte de los corrales desde los cimientos, y la puerta principal de la dicha casa real conforme a la traça que hizo Joan Luys, maestro mayor de las obras de Pamplona», por orden del virrey[43]. De la lectura completa del documento se deduce que, siguiendo las indicaciones del plano facilitado por Musante, el maestro que acometiese la fábrica debía construir un cuarto o dependencia que quedaría dividido en dos aposentos por un tabique de ladrillo, enlucidos al interior, e iluminado cada uno de ellos por dos ventanas, un vano mediano que daría a la parte de los cor-

38. AGN. Comptos. Papeles Sueltos. 1ª Serie. Leg. 68, nº 6.
39. AGN. Prot. Not. Olite. Martín Ruiz. 1583. Caja 8103.
40. Archivo de Protocolos de Tudela. Tudela. Gaspar de Agramont. 1583, doc. 22.
41. AGN. Comptos. Papeles Inútiles. Caja 374.
42. AGN. Comptos. Papeles Inútiles. Caja 374.
43. AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 265008, fols. 103-104v.

rales, mientras que la ventana principal tendría vistas a la plaza que precede la fachada principal. También se determinó la construcción de un entresuelo por debajo de las dos estancias principales, que contaría con una cámara y una cocina con su chimenea.

Otro de los *ítems* obligaba al artista que concertase esta fábrica a ejecutar la puerta principal de entrada al palacio, de 8 pies de ancho y 12 de alto, «quadrada conforme a la traça que se le diere y a de venir la dicha puerta en medio del corredor de la entrada principal y se a de hazer de piedra», especificándose que el material pétreo necesario para su realización se tomaría de la derruida casa de la conserjería. El resto de los materiales a emplear, como yeso, cal, maderas, arena, teja, losas y otros, correrían a cuenta del oficial que la acometiese, si bien podría aprovechar los despojos del cuarto que se había de renovar, siempre que estuviesen en buen estado de conservación. La obra fue contratada en Pamplona el 11 de junio de 1583 por Domingo de Laporta, maestro de edificios residente en la capital, comprometiéndose a tenerla concluida para el mes de septiembre del presente año, por la que percibiría 600 ducados, presentando por fiadores al propio Musante y al carpintero Andrés de Lasaga, «artifiçes y maestros del arte de edificar»[44]. Con objeto de poder comenzar la construcción, Laporta percibió inicialmente 250 ducados de los 600 acordados[45]. Los registros de Comptos recogen los pagos hechos al artífice en octubre y noviembre de 1584 por trabajos en la casa real de Olite[46].

Por tanto, Juan Luis de Musante se encargó de supervisar y dar la traza de las importantes reformas que el marqués de Almazán acometió en el palacio real de Olite en la primera mitad de la década de 1580, lo que le obligó a residir temporalmente en la localidad, tal y como confirma el poder que el 13 de noviembre de 1583 otorgó a favor de su hombre de confianza, el italiano Antonio Pisano, para que en su nombre cobrase 42 ducados a Juan y Pedro de Larralde, vecinos de Pamplona y Juan Rogel, avecindado en Estella, que le debían en relación con las obras del monasterio de Santa Eulalia de Pamplona[47]. La participación de Musante en las obras de la casa real de Olite fueron relevantes, ya que llegó a percibir en total la cifra aproximada de 200 ducados[48].

Las remodelaciones acometidas en Olite fueron de tal magnitud que el virrey se vio obligado a enviar en 1583 y 1584 la suma de 100 ducados anuales con los que pagar a los numerosos artífices de todos los gremios que trabajaron en ellas, frente a la cifra establecida hasta el momento de 50.000 maravedíes al año[49]. Las mejoras continuaban en 1585, cuando se retiraron cuatro rejas de hierro viejas, así como cierta cantidad de plomo[50].

---

44. AGN. Comptos. Documentos. Caja 166, nº 57, fols. 1-4r.
45. AGN. Comptos. Papeles Sueltos. 1ª Serie. Leg. 11, nº 8.
46. AGN. Comptos. Papeles Sueltos. 1ª Serie. Leg. 68, nº 8.
47. AGN. Prot. Not. Olite. Martín Ruiz. 1583. Caja 8103. Tarifa Castilla, M.J., op. cit., 2008, p. 609.
48. AGN. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 265008, fols. 33 y 53.
49. AGN. Comptos. Papeles Sueltos. 1ª Serie. Leg. 68, nº 68.
50. AGN. DSI-07. Caja 289.

Conocemos los nombres de algunos de los artistas que trabajaron en el palacio en los primeros años de la década de 1580, como el cantero Martín de Araiz, el carpintero Juan Amel o el yesero Juan de Callenueva, percibiendo estos dos últimos a fines de 1585 la cantidad de 45 ducados por la ejecución de una escalera[51]. También tenemos constancia de la participación de Juan de Villanueva, obrero de villa, que en enero de 1585 cobró dos ducados «por el derrueco de unas paredes de las casas de la consergía frontero de las bentanas de la Casa Real para dallas luz»[52]. Efectivamente, desde abril de 1584 algunos peones desescombraban ciertos materiales que había en la plaza existente delante de la fachada principal del viejo palacio[53], con la finalidad de crear un espacio urbano digno que antecediera a la residencia real. Estas zonas de esparcimiento serán cada vez más necesarias dentro de las abigarradas tramas urbanas de herencia medieval, para ser empleadas bien como lugares de reunión, cívicos o religiosos, o celebración de ferias y mercados. Por ello se hizo un remate a candela con objeto de sacar la piedra movediza que estaba delante del edificio en la referida plaza, adjudicándose el trabajo Martín de Zuriquian, vecino de Olite, en 22 ducados, suma que percibió en junio de 1585[54].

Las sucesivas y continuas reformas a las que ha sido sometido el palacio de Olite a lo largo de los siglos de la Edad Moderna[55] hasta quedar semiderruido en 1813 durante la Guerra de la Independencia, cuando fue incendiado por el general navarro Espoz y Mina para evitar que las tropas francesas se hicieran fuertes en él, cuyas hermosas ruinas de romántica imagen impresionaron a pintores como Pérez Villaamil[56], hacen imposible la identificación del referido cuarto del palacio viejo en el que tuvo una participación directa Musante, o los espacios en los que trabajaron el restos de los artífices mencionados. Todas las dependencias internas del referido palacio viejo desaparecieron con las destrucciones del siglo XIX, por lo que el edificio actual es fruto del proyecto de restauración de los arquitectos Yárnoz Larrosa acometido a partir de los años 30 del siglo XX, restauración que ha durado más de cuarenta años.

Del castillo viejo perteneciente a los siglos XII-XIII, no quedan en pie más que los muros y las torres: la de San Jorge, donde estaba la antigua capilla de su nombre, la torre de la Prisión al nordeste, la de la Cigüeña, al noroeste y una cuarta sin nombre al suroeste. La amplia fachada que hoy se contempla sobre la plaza es la pared occidental y uno de los lados largos del recinto rectangular. Este flanco occidental conserva los vanos de las ventanas altas de la Cámara larga, cuyo labrado estuvo a cargo de los ayudantes del prestigioso artista francés de Jehan Lome, de arcos apuntados y compleja tracería a base de trilóbulos, donde figuran las armas de Navarra y Evreux. En el centro de dicha fachada, como único testimonio de las reformas acometidas en el siglo XVI en el palacio bajo el empeño del marqués de Almazán y bajo la supervisión del maestro mayor de obras reales Juan Luis de Musante, se

51. AGN. DSI-07. Caja 289.
52. AGN. Comptos. Papeles Sueltos. 1ª Serie. Leg. 68, nº 8, fol. 8.
53. AGN. Comptos. Papeles Sueltos. 1ª Serie. Leg. 68, nº 8, fol. 20
54. AGN. DSI-07. Caja 289.
55. Véase al respecto, Idoate, F., op. cit., 1968, pp. 238-271.
56. Urricelqui Pacho, I., «El romántico despertar de las ruinas del Palacio Real de Olite. Los trabajos de Juan Iturralde y Suit y Aniceto Lagarde», en *Palacio Real de Olite 1869*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 71-118.

abre la puerta de piedra diseñada por el genovés, que hoy da acceso al parador Nacional Príncipe de Viana (Fig. 4). Una portada coronada por un blasón y cuyos motivos ornamentales se han visto seriamente deteriorados por el paso del tiempo y las inclemencias climatológicas, y en cuyo dintel se labró la inscripción: «Reinando las Españas y Nuevo M(undo e)l Catholico rey don Phelippe nuestro señor, el Excmo. Sr. Marques de Alma(zán) de su Consejo de Estado, su bissorey y cappitan general, mando (reed)ificar y con nuevas obras reparar esta casa real, MDLXXXIIII».

Se trata de una puerta de gran sencillez en su diseño arquitectónico, muy clásica, que nada tiene que ver con el característico estilo serliano del uso del sillar almohadillado y la inclusión de hornacinas imperante en las décadas centrales del siglo XVI. Un vano adintelado, flanqueado por pilastras lisas en las que apean sencillas ménsulas acanaladas que limitan un dintel liso con la referida leyenda, y sobre el que se desarrolla un segundo cuerpo que acogía en su parte central el escudo del monarca Felipe II, hoy completamente perdido. Una puerta en la línea de los modelos arquitectónicos que difunden Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) y Andrea Palladio, cuyos tratados poseía Musante, tanto la *Regola delli cinque ordini d'archi- tettura* que vio la luz en Roma el año de 1562, una de las obras de teoría artística más importantes de la segunda mitad del siglo XVI, como *I quattro libri dell´architecttura* (Venecia, 1570)[57], entre otros muchos libros de arquitectura que conformaban su magnífica biblioteca compuesta por un total de 114 volúmenes.

Finalmente, junto a estas obras acometidas en los palacios reales de Pamplona y Olite, Musante también desempeñó la dirección de otros proyectos urbanísticos de carácter público acometidos en la capital navarra, auspiciados por el regimiento pamplonés, como la construcción de las desaparecidas cárceles reales (1585)[58] o las obras de nivelación y cimentación de la calle Nueva emprendidas en 1582[59] para hacer más practicable su tránsito[60], una vía larga que cruzaba la ciudad de este a oeste y que benefició sanitariamente a la ciudad al cegar un espacio habilitado como basurero y depósito de inmundicias. Tareas de índole urbanística que hablan de la nueva imagen de modernidad que irradia la ciudad, con pequeñas intervenciones en la trama urbana con objeto de embellecerla y hacerla más funcional, como la traída de aguas y la ejecución de fuentes.

57. Tarifa Castilla, M.J., op. cit., 2011, p. 35.
58. Tras continuas ampliaciones en los siglos del barroco, las cárceles reales llegaron a ocupar la casi totalidad del espacio de la actual Plaza de San Francisco, con su fachada y puerta principal a la calle Tecenderías –actual Ansoleaga– y dando la parte trasera del edificio a la calle Nueva.
59. Arazuri, J.J., *Pamplona. Calles y barrios*, vol. II, Pamplona, 1979, pp. 308-310. Martinena Ruiz, J.J., *La Pamplona de los Burgos y su evolución urbana. Siglos XII-XVI*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1974, pp. 274-282.
60. Tarifa Castilla, M.J., op. cit., 2008, p. 610.

Fig. 1. Palacio real de Pamplona

Fig. 2. Palacio real de Pamplona. Detalle de la puerta con el escudo de Carlos V

Fig. 3. Palacio real de Olite

Fig. 4. Palacio real de Olite. Detalle de la puerta. 1584

Comunicare il potere. Pittura e decorazione nell'appartamento da parata delle dimore palermitane del XVIII *secolo: le arti a servizio del principe*

Massimiliano Marafon Pecoraro
Università degli studi di Palermo

La Sicilia durante l'epoca moderna, pur subendo numerose dominazioni straniere, è amministrata dall'aristocrazia locale che, attraverso l'istituzione del Senato Palermitano, aveva costituito da secoli un saldo sistema oligarchico di potere. L'isola nel Settecento, dopo cinque anni di governo sabaudo[1] e quattordici di dominazione austriaca[2], a seguito degli

1. Il trattato di Utrecht, che conclude la guerra di successione spagnola scoppiata nel 1700 alla morte senza eredi di Carlo II d'Asburgo, assegna la Sicilia ai Savoia. Vittorio Amedeo, duca di Savoia, incoronato a Palermo nel 1713, grazie al titolo regio siciliano diventa re. Nei due secoli di governo vicereale spagnolo l'aristocrazia isolana si era sviluppata e rafforzata grazie al graduale indebolimento della Spagna che l'aveva amministrata favorendo la politica latifondista locale. Era stato creato, quindi, un nuovo feudalesimo che aveva allontanato l'isola dallo sviluppo del resto dell'Europa dove, al contrario, il potere centrale demaniale si andava sempre più rafforzando a discapito delle autonomie locali.
   Nei pochi anni di governo sabaudo si cercò di effettuare, invano, una certa ristrutturazione dell'apparato burocratico-amministrativo. Vittorio Amedeo, ispirandosi all'assolutismo francese, era fautore di una politica centralizzata che poco si confaceva alle abitudini dell'aristocrazia siciliana la quale, ignorante e pesantemente indebitata, perpetrava malcostume e corruzione nella gestione dei propri interessi feudali.

stravolgimenti europei relativi alla guerra di successione polacca, rientra nell'orbita spagnola con l'incoronazione di Carlo III di Borbone del 1735. La dinastia legata alla corte di Madrid concedendo alla nobiltà siciliana grande spazio negli affari di stato[3] irrobustisce l'antica classe egemone che, intorno alla metà del Settecento, dopo poco più di un ventennio di governo borbonico, è presente politicamente a Napoli, nella dirigenza dell'esercito, oltre a detenere le alte cariche ecclesiastiche dell'isola; grazie alla moratoria decennale sul pagamento dei debiti ottenuta con un decreto vicereale del 1747[4], è, inoltre, salda economicamente.

Con la partenza di Carlo III per la Spagna[5] nel 1759 il Parlamento ritorna ad avere, grazie agli anni di governo appena trascorsi, grande autonomia e a rappresentare il centro politico di un sistema oligarchico secolare. Le famiglie che detenevano le alte cariche senatoriali, di conseguenza, si accingevano a dimostrare il proprio prestigio attraverso una ricca attività edificatoria e decorativa.

Ristabilitosi, quindi, un assetto politico solido, destinato a perdurare fino all'Unità d'Italia, alla nobiltà palermitana, ormai rinvigorita, non rimaneva altro che la gestione degli ingenti patrimoni, frutto di una economia latifondista di stampo feudale. Fuori dai giochi politici, dinastici e militari dell'Europa, la classe nobiliare apriva la ricchissima stagione edificatoria *intramoenia* ed *extramoenia* che farà di Palermo uno dei centri più importanti del Rococò italiano. La città, capitale fin dall'epoca normanna, aveva mantenuto il primato fra i centri urbani della Sicilia anche durante la dominazione spagnola (1415-1713), accogliendo il potere politico e amministrativo dell'isola, gestito sia dal vicerè sia dal parlamento siciliano.

2. Tra il 1718 e il 1720 l'isola è teatro di continui scontri fra le truppe spagnole, supportate dall'aristocrazia baronale, e quelle imperiali. Carlo VI d'Asburgo, conquistata la Sicilia, regnerà fino al 1733. Negli scontri fra gli Austriaci e gli Spagnoli le città baronali si schierano con le ultime, alle quali, tuttavia, il 2 maggio 1720 giunge l'ordine di ritirarsi. Il trattato dell'Aja del 1719 conferisce all'Impero austriaco il dominio della Sicilia che in cambio cede a Vittorio Amedeo la Sardegna. L'aristocrazia palermitana, apertamente filospagnola, impegnata militarmente negli scontri, subisce così una grossa sconfitta, risentendone persino nei primi tempi di governo austriaco. Carlo VI, conquistata l'isola, non dimentica l'ostilità della nobiltà, rifiutando in un primo momento persino di riconoscere i privilegi del Regno di Sicilia.
3. L'istituzione nella città partenopea della Giunta di Sicilia, quale consiglio dei ministri a maggioranza siciliana che dialogava con le decisioni del vicerè, la nascita di reggimenti militari siciliani sotto il comando di aristocratici locali e la legge del 1738 che conferisce soltanto agli isolani le alte cariche ecclesiastiche, fonte di straordinarie entrate economiche, sono le più evidenti testimonianze di una politica borbonica particolarmente positiva nei confronti dell'aristocrazia siciliana.
4. D. Mack Smit, *Storia della Sicilia Medievale e Moderna*, Roma 1994, p. 179.
5. Nel 1759 Carlo di Borbone, figlio di Filippo V, divenuto re di Spagna alla morte del fratello Ferdinando IV, lascia il regno di Napoli e Sicilia per insediarsi a Madrid. Nonostante il trattato di Aquisgrana stabilisse che Carlo avrebbe dovuto lasciare i regni italici al fratello Filippo, il monarca riesce a passare lo scettro al figlio terzogenito Ferdinando. Da Madrid continuerà a regnare fino all'emancipazione dei due regni dalla corona spagnola nel 1776. Il sovrano si allontana con una certa nostalgia da Napoli che, grazie a lui, era diventata la terza metropoli d'Europa dopo Parigi e Londra. Una grande ripresa sociale ed economica era stata messa in atto fin dai primi anni del regno partenopeo di Carlo che si mostra vero sovrano illuminato. La stessa cultura urbana della capitale è affrontata non soltanto dal punto di vista estetico ma diviene un problema etico affrontato non esclusivamente da architetti ma anche da intellettuali di varia estrazione.

L'ascesa al potere dei Borbone nel 1734 pone, quindi, le basi per la massiccia attività edificatoria settecentesca[6]; le ingenti somme di denaro che nei secoli passati avevano permesso il costituirsi di immense collezioni, con particolare riguardo ai dipinti e alle arti applicate, erano ora investite nell'edificazione, seguita dalla successiva decorazione, di lussuose abitazioni sia urbane sia extraurbane. Tagliata fuori dalla politica diplomatica europea, l'aristocrazia palermitana si consolava in una ostentazione quasi ossessiva, con particolare riguardo ai temi mitologici, utilizzati a scopo araldico-celebrativo[7]. Tutto era finalizzato a comunicare il potere e la ricchezza della famiglia attraverso l'eccellente lavoro di squadra di architetti, muratori, falegnami, pittori e stuccatori intenti ad accontentare le continue richieste della committenza. Queste *equipe* riescono a realizzare pregevoli composizioni decorative, concepite modernamente, grazie alle quali il Rococò siciliano può reggere il confronto a livello europeo. Sulla non eccelsa qualità della pittura siciliana settecentesca non vi sono dubbi, eccetto che per alcuni artisti di buona mano, tra i quali spicca Vito D'Anna, il panorama pittorico isolano è alquanto mediocre. Tuttavia le partiture architettoniche che accolgono gli affreschi si inseriscono qualitativamente a buon diritto fra le coeve realizzazioni italiane grazie soprattutto all'uso dello stucco[8]. Tali partiture potevano anch'esse ottenersi attraverso la tecnica pittorica a fresco o talvolta, ma molto raramente, essere in legno dipinto e dorato. Nel primo caso si realizzava un sistema illusionistico architettonico interamente dipinto, oggi definito quadraturismo[9].

---

6. Riguardo alle fondazioni antecedenti a questa data, è d'obbligo citare importanti interventi architettonici al di fuori del centro urbano e in particolare a Bagheria. Nel 1712 si apriva il cantiere di villa Valguarnera su progetto dell'architetto Tommaso Maria Napoli e dopo tre anni Ferdinando Francesco Gravina commissionava allo stesso villa Palagonia; la zona, quindi, andava via via diventando la meta preferita dall'aristocrazia palermitana per la villeggiatura.
7. Per la pittura siciliana del XVIII secolo si consulti: Siracusano C., *La Pittura del Settecento in Sicilia,* Roma 1986 e Guttilla M., *Pittura e decorazione nel Settecento in Sicilia,* Roma 1999.
8. Il genio di Giacomo Serpotta influenza molto probabilmente la diffusione dello stucco che da materiale povero diviene l'elemento principe della decorazione palermitana settecentesca. La operosa classe di stuccatori partecipa all'intenso periodo edificatorio e decorativo della metà del secolo, protagonista assieme a quella degli architetti e dei pittori.
9. Il quadraturismo affonda le sue radici negli studi di prospettiva e nella pittura del Quattrocento toscano, quando si venne definendo quel carattere illusorio della prospettiva architettonica dipinta, natura prima della «quadratura» tardocinquecentesca, che l'apparenta alla scenografia (sfondato). Gli esempi più precoci di questo nuovo uso dell'architettura dipinta sono le Logge di Raffaello in Vaticano, la sala dei Cavalli di Giulio Romano nel palazzo Te a Mantova e la sala delle Prospettive di Peruzzi nella Farnesina a Roma.
   In epoca barocca raggiunse altissimi livelli a Roma nell'opera di padre Pozzo che, fondendo i principi della prospettiva architettonica con quella aerea di derivazione correggesca in una egregia organizzazione di spazi fittizi e di cieli aperti, creò un modello decorativo cui guardò tutta la pittura barocca, e in particolare i quadraturisti del Settecento tedesco. A Napoli Viviano Codazzi in pieno Seicento dette l'avvio alla scuola locale, collaborando in quadrature estrose e di tecnica abilissima con i più famosi pittori del tempo, da Giovanni Lanfranco a Michelangelo Cerquozzi. Furono attivi a Genova, tra Seicento e Settecento, Giovanni Andrea Carlone, Domenico Piola, Giovanni Andrea De Ferrari. Il prospettivismo illusionistico restò poi una componente fondamentale di tanta decorazione rococò e neoclassica. AA. VV., F. Farneti – D. Lenzi (a cura di) 2004.

La felice e ricca stagione rococò è quindi merito non dei pittori ma soprattutto degli architetti, i quali concepivano, oltre all'organizzazione dello spazio, la decorazione interna degli ambienti. Essi stessi, inoltre, spesso dirigevano i lavori stando a stretto contatto con gli artisti e gli artigiani i quali tramandavano una esperienza ormai centenaria. Decenni prima, infatti, la fastosa decorazione delle chiese barocche con il tripudio di marmi mischi, trabischi e rabischi era stata realizzata grazie alla compartecipazione di architetti, scultori, marmorari e intarsiatori.

La vera qualità non è quindi nella pittura ma nelle partiture che la accolgono; il risultato è uno degli esempi più caratteristici e quantitativamente ricchi del Rococò italiano. Tale giudizio tende a penalizzare i pittori siciliani che spesso non eccellevano per bravura e originalità; legati saldamente agli ambienti napoletani e soprattutto romani, questi, non possedendo una spiccata cultura artistica, spesso proponevano alla committenza isolana di eseguire celebri composizioni in voga al di là dello stretto ed essa accettava con piacere, essendo nella maggior parte dei casi ignorante e provinciale. La ricorrenza delle impostazioni pittoriche lo dimostra: davanti ai soliti temi araldico-celebrativi su base mitologica nessun pittore si cimenta con originalità. Persino Vito D'Anna, egregio esecutore, non riesce ad allontanarsi da schemi precostituiti; la ricca collezione Sgadari Lo Monaco[10], probabilmente iniziata dal pittore stesso, testimonia il riferirsi degli artisti siciliani a modelli preesistenti. La mancanza di originalità, tuttavia, non implica necessariamente scarsa qualità; non sono, infatti, pochi i pittori che ottengono ragguardevoli risultati e nel colore e nel tratto[11].

Tralasciando gli straordinari interni chiesastici[12] citiamo in questa sede quelli delle dimore, a carattere prevalentemente profano[13] dove la centralità dell'apparato decorativo

10. Pietro Emanuele Sgadari Lo Monaco, intellettuale aristocratico siciliano, fu un punto di riferimento della Palermo fascista. Giornalista, critico musicale, ma anche colto e insaziabile collezionista d'arte, donò alla sua morte, nel 1957, il suo patrimonio di opere, tra le quali spicca la raccolta di disegni dal XVII al XIX secolo, a musei e opere religiose. Si ipotizza che fosse stato proprio Vito D'Anna a cominciare la sua ricca raccolta di disegni, oggi conservata presso la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.

11. Guglielmo Borremans, che inconsapevolmente spiana la strada alla pittura rococò con il suo ricco colorismo e la sua spiccata laicità, Filippo Tancredi e Antonino Grano, anni dopo Olivio Sozzi e infine Vito D'Anna, Gioacchino Martorana e Gaspare Fumagalli posseggono una mano eccellente come si evince dalle loro opere. È chiaro che, come nel resto dell'Europa, il colorismo era diventato protagonista nella pittura ma essi riuscirono a calibrarlo con un buon tratto di base. A segnare il passaggio verso il Neoclassicismo sono i fratelli Manno che con Martorana e Crestadoro anticipano la stagione di Elia Interguglielmi e Giuseppe Velasco.

12. La pittura decorativa religiosa vive nel XVIII secolo un momento straordinario, la ricca decorazione marmorea secentesca era stata realizzata in tempi non certo brevi, sia per il costo dei materiali sia per il lavoro particolarmente difficile e laborioso, e a causa di ciò il completamento del soffitto avveniva molto in ritardo dal momento che, ancora agli inizi del Settecento, quella delle pareti di molte chiese era a stento neanche completata. La gran parte dei soffitti delle chiese barocche palermitane è d'epoca rococò. È molto interessante rilevare l'evidente differenza fra il Tardo-barocco e il linguaggio settecentesco, influenzato dal Rococò, confrontando le pareti e il soffitto di molte chiese della città; valgano per tutte gli esempi del SS. Salvatore, dell'Immacolata Concezione al Capo o della cappella del Rosario nella chiesa di S. Zita.

13. All'interno delle dimore palermitane può capitare di trovare dei soffitti a carattere religioso, segno di una particolare devozione del committente che rinunciava a celebrare se stesso e il suo casato per rendere omaggio agli abitanti delle sfere celesti. Il soffitto di un salone di villa Niscemi, per esempio, è dedicato a S. Rosalia, protagonista nella pittura della volta.

rigurada l'ostentazione del potere. Gran parte si svilupparono dalla metà del XVIII secolo in poi, quando i nuovi palazzi, appena ultimati nella struttura, dovevano essere abbelliti secondo lo stile dell'epoca. Le famiglie, che non potevano economicamente intraprendere la costruzione di nuove abitazioni, si limitavano a rimodernare le vecchie, conferendo loro interni riccamente decorati secondo le mode del tempo; quelle che potevano contare su ingenti risorse, invece, commissionavano nuovi palazzi come nel caso Palazzo Butera, sicuramente una delle più estese e lussuose dimore del XVIII secolo a Palermo. Il suo nucleo originario fu il risultato della trasformazione di un «tenimento di case» acquistato nel 1692 dai duchi Branciforte, rappresentanti della più antica e potente aristocrazia siciliana. In seguito al matrimonio nel 1718 tra il duca Ercole Michele e Caterina Branciforte e Ventimiglia, ultima erede del titolo di Butera, il palazzo acquisì l'attuale denominazione. Ristrutturato su progetto dell'architetto crocifero Giacomo Amato, nel 1735 il primo nucleo del palazzo doveva avere assunto l'aspetto pressoché attuale almeno nel prospetto a mare, mentre i successivi interventi esterni furono indirizzati quasi esclusivamente all'adeguamento formale dei corpi aggiunti: il palazzo dei Moncada conti di Caltanissetta, annesso nel 1760, e la dimora di Francesco Benso, l'ultimo edificio prima di porta Felice, accorpato nel 1801. Complesse e stratificate furono le trasformazioni degli interni, disposti ancora oggi secondo criteri distributivi settecenteschi. Dall'elegante scalone in marmo rosso si accede al piano nobile che ha inizio con la sala, luogo di celebrazione del casato e importante ambiente di rappresentanza. In questa stanza trionfano, nel soffitto lo stemma Branciforte e alle pareti i ritratti dei membri della famiglia, mentre sui sovrapporta campeggiano le vedute dipinte dei numerosi feudi di proprietà dei principi di Butera. In questa sala l'ostentazione dei feudi passa in secondo piano rispetto a un ritratto che testimonia più di ogni altra cosa il prestigio della famiglia, cioè il dipinto di Giovanna d'Austria, nipote di Filippo II, che nei primi anni del XVII secolo sposò Francesco Branciforte. Addentrandosi poi negli estesi saloni *enfilade* prospettanti sulla Marina si percepisce ancora lo sfarzo e la magniloquenza della dimora. Secondo alcune indagini documentarie, diverse furono le fasi di ristrutturazione degli interni, numerosi gli artisti e gli artigiani che vi presero parte. Non sembra sia rimasta traccia delle opere decorative condotte dal 1728 al 1741, durante il periodo di consulenza dell'architetto Ferdinando Fuga per la realizzazione del «nuovo camerone» e sotto la direzione di Giuseppe Li Gotti. In seguito al rovinoso incendio del 1759 e all'annessione del nuovo corpo di fabbrica l'anno successivo, si diede inizio a un'impegnativa opera di ristrutturazione. Sono da riferire con tutta probabilità a questo cantiere le quadrature raffiguranti prospettive architettoniche a trafori che decorano i soffitti della maggior parte dei saloni del piano nobile e del secondo piano, uno dei documenti più raffinati della cultura figurativa del secondo Settecento siciliano. Affini alle opere dell'artista e scenografo di origini romane Gaspare Fumagalli, questi affreschi esibiscono un tripudio di archi sospesi, fughe prospettiche, eleganti inserti decorativi d'ispirazione *rocaille*, profili ricurvi e spezzati interrotti dal ricorrente motivo a cavatappi. Sulle volte di alcuni saloni dell'appartamento da parata, eleganti figure tratte dal repertorio arcadico ed esotico si affacciano da finte balaustre. La decorazione di palazzo

Butera merita quindi di essere menzionata non soltanto per le sue quadrature ma anche per le opere di pittura di Martorana, pregevoli testimonianze di una perfetto sincretismo tra figure in movimento e illusionismo architettonico. Infine, in alcuni soffitti si raggiunge una grande modernità rinunciando alla pittura a vantaggio della sola decorazione a stucco marcatamente rococò .

Negli anni Sessanta del Settecento si apriva anche il cantiere per la decorazione di Palazzo Termine Pietratagliata, prestigioso edificio costruito alla fine del XV secolo[14] dalla famiglia Termine[15], rimodernato allora internamente secondo il gusto del tempo. Nel 1748 il palazzo è venduto da Antonio Termine a Giovanbattista Marassi, duca delle Pietratagliate[16], per passare, insieme al titolo ducale, in seguito a Luigi Alliata che ne aveva sposato la discendente Maria Cirilla. Al Marassi –nonno dell'ultimo duca Marassi delle Pietretagliate, suo omonimo, morto senza eredi maschi nel 1808 e padre di Maria Cirilla– si deve la fase decorativa di gusto rococò che ancora oggi spicca nonostante gli interventi del XIX secolo e quelli neomedievali che nel primo ventennio del XX secolo diedero nuova veste al palazzo.

14. Marafon Pecoraro M., *Palazzo Alliata di Pietratagliata (1476-1945), Architettura, Pittura e decorazione a Palermo*, Milano 2011.
15. Di origini catalane, i Termine, avevano intrapreso un percorso di continua crescita sociale ed economica fin dall'loro arrivo in Sicilia, nel XIII secolo, che aveva li portati a essere alla fine del Quattrocento baroni di Birribaida, conti di Isnello, marchesi di Montemaggiore con Biscardo, principi di Casteltermini e di Baucina. Secondo Vincenzo Palizzolo Gravina questa, originatasi nel IX secolo, approda in Sicilia nel 1209 quando Giovanni e Oliviero de Tremens, nobili catalani, accompagnano Costanza d'Aragona per sposare Federico II. Da quel momento continue acquisizioni di incarichi militari e civili da parte dei successori di Giovanni fecero crescere socialmente ed economicamente la famiglia che sin dal Medioevo vanta personaggi di spicco quali Matteo Termine, che dopo aver ricoperto sotto importanti cariche civili in età avanzata diviene padre agostiniano e successivamente dopo la morte, avvenuta a Siena nel 1310, beato. Antonio Termine, pretore di Palermo e giudice della Gran Corte, è probabilmente il committente del palazzo di via Bandiera intorno alla metà del XV secolo. Baroni di Birribadia fino alla fine del XV secolo (Bernardino Termine tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo sposando Giovanna de Marinis e Ferreri figlia di Melchiorre barone di Birribadia, ricca baronia composta da cinque feudi, acquisisce il titolo che lascerà al figlio Antonio primo barone Termine di Birribadia), i Termine grazie ad alcuni matrimoni acquisirono nel XVI gli altri titoli; Vesco M., «*La casa dei Termine alla Bandiera: la strada, la contrada, il palazzo*», in M. Marafon Pecoraro M., Op. cit 2011, p.19.
16. Originaria del Veneto la famiglia Marassi è presente a Vicenza dal XIV secolo con il titolo di conti di Sarego del Castello; ramificatasi anche a Genova, dove intorno al 1300 troviamo un Giovanni Marassi membro del consiglio degli anziani della Repubblica genovese, nel XVII arriva in Sicilia quando Giovanbattista Marassi acquista i feudi di Fontanasalsa e Misilcarasi dalla famiglia Fardella divenendo barone nel 1690. Non si conosce la *domus magna* del neo barone ma si hanno invece notizie certe in merito alla cappella dove è sepolto, nella chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi a Palermo. Marafon Pecoraro M., Op.cit 2011, p. 65.

Nel 1748 il duca aveva disposto rilevanti modifiche dell'immobile affidando il progetto a Francesco Ferrigno[17], il quale però non arriva a concepire i nuovi apparati decorativi frutto dei lavori degli anni Sessanta. Il primo cantiere, infatti, non aveva riguardato sostanzialmente l'appartamento da parata, eccetto che per un'ipotesi di ampliamento. Ferrigno aveva più che altro effettuato una ristrutturazione generale dell'intero stabile appena acquistato che si trovava in cattive condizioni. È nel 1761, invece, che Giovan Battista Marassi decide di accrescere il prestigio della dimora affidando a Giovanni Del Frago un massiccio intervento decorativo al fine di ammodernare e abbellire il piano nobile del palazzo. La febbrile e lunga attività di Giovanni Del Frago è testimoniata dal suo intervento a Palazzo Cutò, cominciato nel 1754 e concluso nel 1760, appena un anno prima dei lavori di palazzo Pietratagliata[18], –approfondito da Stefano Piazza grazie a una scrupolosa ricerca d'archivio– e dalla sua presenza ancora trent'anni dopo, nel 1790, a Palazzo Palagonia[19].

L'appartamento di parata, definito «novo quarto alla moda nuovamente fatto», deve molto, quindi, all'estro creativo di Del Frago che, grazie a questi ritrovamenti, si può sempre di più ritenere uno dei protagonisti della stagione rococò palermitana. È possibile, infatti, a questo punto attribuirgli con certezza lo splendido pavimento maiolicato del salone da ballo realizzato con mattoni napoletani; gli stessi, per tipologia, che aveva utilizzato negli

17. Francesco Ferrigno aveva già lavorato per il duca nel 1743; il 6 aprile di quell'anno era stato, infatti, incaricato di ristrutturare e provvedere al completamento della decorazione interna della cappella del SS. Crocifisso nella chiesa palermitana di Santa Ninfa dei Crociferi, dove erano sepolti i Marassi. Già in quell'occasione l'architetto si era servito di Gregorio Vizzini, lo stesso muratore che cinque anni dopo realizzerà, questa volta assieme a Giuseppe Mangano, i lavori del palazzo di via Bandiera. Ferrigno è presente nella relazione del 1748 come «ingegnere della città». L'artista è fin dai primi anni Quaranta del Settecento architetto coadiutore di Nicolò Palma, architetto del Senato di Palermo, come lo era stato precedentemente Andrea Palma, zio di Nicolò. Nel 1748 a 63 anni Ferrigno è ormai noto, i suoi interventi sono infatti molti: dal 1717, quando disegna l'apparato architettonico per il paliotto d'argento dell'altare maggiore della chiesa di San Domenico, fino al 1763, anno in cui firma con altri, in qualità di «coadiutore», una relazione sulle condizioni statiche della chiesa del SS. Salvatore, progettandone, sempre con altri, la nuova loggia sulla cupola. È presente soprattutto per quanto riguarda lavori di decorazione architettonica a stucco o dipinta, anche se si ha notizia di alcuni edifici da lui interamente progettati, come la Chiesa Madre di Tusa e quella di Palazzo Adriano nel 1740. Del 1750 sono gli importanti lavori nelle chiese di Santa Caterina e dei Tre Re, dove Ferrigno è attento alle funzioni statiche e strutturali, oltre che ai fattori estetici. Il ritrovamento dei documenti relativi all'intervento di Palazzo Pietratagliata ci consegna la figura di un artista completo, architetto e ingegnere, capace sia dal punto di vista estetico sia da quello statico, impegnato in un complesso interveto di ristrutturazione, ammodernamento e forse ampliamento di una costruzione prestigiosa d'epoca tardo-medievale. Marafon Pecoraro M., Op.cit 2011, p. 71
18. Giovanni Del Frago è presente a Palazzo Cutò nel 1754, nel 1757, nel 1758, ma soprattutto nel biennio 1759/60 quando vengono ampliati, definiti e decorati gli ambienti di rappresentanza del palazzo. Piazza S, *Architettura e Nobiltà*, Palermo 2005, pp. 225-230.
19. L'artista dimostra di sapersi aggiornare, pur avendo ormai un'età avanzata, rispetto alle nuove istanze neoclassiche; si legge infatti nel documento trascritto da Piazza: «da pagarsi al pittore per detto dammuso alla moda pittato con disegno alla greca». Palazzo Palagonia non ha in comune con Palazzo Pietratagliata soltanto la presenza in entrambi i cantieri, anche se a distanza di molti anni, di Giovanni Del Frago. Nel 1750, infatti, Francesco Ferrigno è impegnato a sovrintendere lavori di falegnameria e muratura a Palagonia come aveva fatto due anni prima a Palazzo Pietratagliata. S. Piazza, Op. cit 2005, p. 234.

ambienti di Palazzo Cutò e che compaiono nelle relazioni del 1759[20]. Possiamo inoltre ipotizzare la paternità di Del Frago del *lambris* del camerone, che possiede palmari corrispondenze stilistiche e cromatiche con il pavimento maiolicato. Nessun riferimento all'ornato delle pareti del camerone, opera di del Frago come ci attesta la relazione del marzo 1762, che spicca per non essere stato dorato. La decorazione di porte e specchiere della sala da ballo, che accoglie le pitture secentesche adattate da Giuseppe Tresca[21], risalta per il suo nitido candore. Non è chiaro se si tratti di una scelta intenzionale, segno di straordinaria modernità, dell'architetto o semplicemente di un lavoro non portato a termine.

È certamente durante il 1762 che si concentrano, dunque, i lavori di rinnovamento del piano nobile; l'imminente matrimonio del figlio del duca, che si sarebbe svolto l'anno successivo, potrebbe essere stato decisivo in tal senso. I Marassi, infatti, potrebbero avere avvertito l'esigenza di abbellire e migliorare la propria dimora in vista dei festeggiamenti nuziali da tenersi proprio negli ambienti di rappresentanza, dove sarebbe passata gran parte dell'aristocrazia palermitana. La scelta del soggetto da rappresentare nel soffitto del camerone, attuale salone da ballo, non è casuale. Nella volta campeggia nello sfondato fra le nuvole la scena dell'incoronazione del principe che accolto tra le virtù viene cinto da una corona d'alloro.

Analoga è la scena nella volta del camerone di Palazzo Comitini commissionato da Michele Gravina[22] al quale si deve l'ampliamento del palazzo di via del Bosco fino alla Strada Nuova o Maqueda[23]. Uomo di potere, ma anche di grande cultura, aggiornato rispetto alle coeve mode europee, Michele deve avere condizionato non poco gli artisti impegnati nella decorazione della dimora, che avrebbe dovuto rappresentare tanto il suo *status*, quanto il suo gusto. La realizzazione di un percorso ascetico, che dal nuovo ingresso sulla Strada Nuova conduce alle stanze del principe, costituisce il presupposto del progetto, che raggiunge la sua migliore espressione nei due ambienti più importanti, la camera da

20. Piazza S, Op cit. 2005, p. 227.
21. Il Giuseppe Tresca in questione non dovrebbe avere niente a che fare con l'artista nato a Sciacca, allievo di Gaspare Serenario e maestro di Giuseppe Velasco; è più saggio identificarlo piuttosto con il pittore palermitano, allievo di Vito D'Anna, di cui si conosce pochissimo. Probabilmente è lo stesso D'Anna a suggerirlo al duca o più verosimilmente a Del Frago che gli affida l'incarico di ridimensionare alcuni quadri del XVII secolo, forse già di proprietà del duca, dal momento che non compare alcuna traccia di acquisto di tali opere. L'attribuire l'idea di utilizzare opere preesistenti all'architetto palermitano potrebbe derivare dal suo spirito colto e raffinato o, forse, dall'essere un abile e acuto ottimizzatore.
22. A. Mango di Casalgerardo, *Nobilario di Sicilia, Notizie e stemmi relativi alle famiglie nobili siciliane*, Palermo 1912, vol I, p. ??, ..San Martino De Spuches .....
23. Cfr. *infra* A. Zalapì.

parata e la galleria, il salone più ampio del quarto grande[24]. È in questa camera che la creatività del committente può esprimersi al meglio in un complesso e raffinato sistema iconologico, dove allegorie e simbolismi si fondono al fine di «raccontare» le virtù del padrone di casa attraverso la rappresentazione del principe virtuoso in gloria che in questo caso specifico fa parte della raffigurazione del *Trionfo dell'Amor di virtù sulla Passione d'amore*[25].

Gioacchino Martorana (Palermo 1735-1779) è l'autore di questo affresco nel 1770, ormai al culmine della sua carriera[26]. Grazie alla lunga formazione a Roma (1749-1759), alla bottega dell'incisore Giuseppe Vasi e a fianco di Sebastiano Conca e Marco Benfial, l'artista palermitano aderisce alle nuove istanze rococò che dalla Francia avevano invaso l'intera Europa. Con la morte nel 1769 di Vito D'Anna, uno dei protagonisti della pittura siciliana della metà Settecento[27], Martorana rimane l'unica figura di spicco del panorama artistico cittadino della seconda metà del secolo[28]. L'ultimo decennio di attività del pittore è indubbiamente il più prolifico per quanto riguarda gli affreschi di soggetto profano, dove meglio egli riesce a esprimere un linguaggio ormai compiutamente rococò. Gli interventi a palazzo Comitini inaugurano questa fase dell'attività dell'artista, alla quale appartengono gli affreschi dei palazzi Beninati, Butera, Costantino Merendino e Natoli[29]. Nel concepire la decorazione di questo ambiente, modello di riferimento iconografico è indubbiamente la nota *Iconologia* del perugino Cesare Ripa[30]. Pubblicata a Roma nel 1593, l'opera veniva data nuovamente alle stampe nel 1764, in un'edizione corredata da un ricco repertorio di immagini, divenendo così il testo più consultato dagli artisti impegnati nella realizzazione

24. La sala d'ingresso, la camera da letto, il camerone e la galleria sono gli ambienti più importanti dell'appartamento da parata nel quale si svolge il «cammino» dell'ospite che culmina al cospetto del padrone di casa. Soltanto in alcune dimore particolarmente lussuose galleria e camerone coesistono, spesso infatti era un sola la stanza di grandi dimensioni ad essere concepita per avvenimenti di carattere ludico e conviviale. La galleria nasce, in realtà, alla fine del XVI secolo per esporre le collezioni del principe sostituendo lo «studiolo» di concezione umanistica. Fra i pochi esempi palermitani spicca quella di Palazzo Valguarnera Gangi (spesso erroneamente definita sala da ballo per la nota scena, appunto del ballo, ambientatavi da Visconti nel Gattopardo) alla quale si accede dal grande camerone. Nel caso di Palazzo Comitini spesso, nelle fonti documentarie, il camerone risulta anche definito galleria probabilmente per la sue proporzioni geometriche dal taglio marcatamente rettangolare. Cfr. *infra* Appendice documentaria ......????
25. La stessa precisazione appare in un precedente contributo sulla pittura del Settecento. Guccione 2008, pp. 465-475.
26. Siracusano 1986, pp.325-334; Guttilla 1993, pp.340-342;
27. Siracusano 1986, pp.270-281; Guttilla 1993, pp.130-132
28. Bisognerà aspettare il ritorno a Palermo di Giuseppe Crestadoro nei primi anni Ottanta del XVIII secolo per assistere alla realizzazione degli ultimi affreschi di gusto rococò prima della svolta neoclassica introdotta da Giuseppe Velasco ed Elia Interguglielmi. Siracusano 1986, pp.300-307; Guttilla 1993, pp.116-118.
29. Guttilla 1993, p.341.
30. L'*Iconologia* di Ripa è il testo al quale generalmente fanno riferimento gli artisti del Settecento in Sicilia, come nel resto dell'Europa, e al quale bisogna fare riferimento per la comprensione dei simbolismi e delle allegorie presenti della pittura decorativa dal Barocco al Neoclassicismo.

di apparati decorativi profani[31]. Non si può escludere che il committente abbia avuto un ruolo nella scelta dell'iconografia da adottare e che abbia concordato con il pittore la decorazione della volta della galleria, vincolata in maniera stringente al disegno del pavimento maiolicato. La partitura architettonica a stucco del soffitto, di gusto marcatamente rococò, è riproposta, infatti, sul pavimento, secondo un progetto stilisticamente omogeneo e coerente. Il tema del *Trionfo dell'Amor di virtù sulla Passione d'amore* non riguarda, dunque, soltanto la pittura del soffitto, bensì l'intero sistema decorativo della galleria. In asse con l'affresco centrale è ancora leggibile il *Carro di Bacco* sul pavimento, contraltare terreno rispetto al tripudio metafisico che lo sovrasta. A terra, negli angoli, quattro medaglioni accolgono altrettante figure allegoriche: l'*Incostanza*, la *Fermezza d'amore*, la *Correzione* e la *Cognitione*, in corrispondenza rispettivamente con le immagini di *Fortezza*, *Temperanza*, *Prudenza* e *Giustizia*, dipinte a fresco sul soffitto. In alto è il mondo aulico, in cui l'etica e la ragione vincono sulle passioni secondo le ormai diffuse teorie illuministe, mentre in basso difetti e debolezze umane rimarcano la finitezza dell'individuo, che va indirizzato verso la conoscenza. A questa allude il putto che apre il corteo trionfale nell'affresco centrale, reggendo tra le mani un libro insieme con alcune penne e un compasso, strumenti di studio e simboli del sapere. Il protagonista è l'*Amor di virtù*, raffigurato, non come nell'*Iconologia*, nelle sembianze di un fanciullo alato, nudo e con il capo cinto da una ghirlanda di alloro, bensì come un giovane efebico su un carro trionfale trainato da putti, con il capo cinto da una corona di rose e avvolto in un manto turchino: un Apollo, che con la destra tiene le redini e con la sinistra i capelli di una donna che cerca di salire sul carro. La donna è la *Passione d'amore*, rappresentata da Ripa come Circe, la quale, con pozioni magiche, trasforma i suoi amanti in fiere o sassi. Accanto alla *Passione d'amore*, un giovane alato e trafitto personifica l'*Amor impudico*. In basso un angelone in volo minaccia tre figure con saette di fuoco: il *Peccato*, avvolto in un drappo color arancio, l'*Affettazione*, vestita di un manto celeste, e infine l'*Avarizia*[32]. In alto, tre figure femminili con il capo cinto di alloro, annunciano il trionfo, suonando le trombe: una di queste brandisce una corona dorata tra altre d'alloro, ricalcando la personificazione del *Premio* illustrata nell'*Iconologia*. Attraverso il complesso programma iconografico svolto nella galleria, Michele Gravina si rivela, dunque, committente aggiornato sulle teorie illuministe

31. Dopo la prima versione edita a Roma nel 1593, seguirono numerose riedizioni: nel 1603 Ripa, sempre a Roma, ripubblica la sua *Iconologia* corredandola di molte xilografie, gran parte dell'artista Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino. Nel 1611 e nel 1618 l'autore, ampliando ulteriormente il corredo di illustrazioni, curò due ristampe a Padova, nel 1613 una a Siena e nel 1620 l'ultima a Parma in tre volumi. Visto lo straordinario successo dell'opera sono innumerevoli le versioni postume per non parlare delle molte traduzioni fino ad arrivare a quella monumentale del 1764-67 in cinque volumi e con 374 immagini. RIPA [1764] 1991.
32. Martorana utilizza gli attributi iconografici presenti nell'Iconologia di Ripa per identificare i tre peccati pur non riproducendo pedissequamente i personaggi del noto testo. La serpe contraddistingue il Peccato, il sacco con il denaro l'Avarizia, mentre la maschera è presente non soltanto nell'Affettazione ma anche nella Buffoneria, nella Bugia e nella Fraude. (In questo caso è opportuno affermare che si tratti dell'Affettazione in quanto la Bugia, pur essendo una donna con le maschere nel suo abito, sorregge un fascio in fiamme, la Fraude è una donna con due teste, mentre la Buffoneria una vecchia con una maschera in un mano e l'arco con la freccia nell'altra. L'Affettazione al contrario è una giovane donna che specchiandosi ostenta un maschera sorreggendola con la sinistra.) RIPA [1764] 1991.

che inneggiano alla ragione, simbolo di una nuova laicità. Egli è, anzi, l'*Amor di virtù* alla guida del carro, premiato per aver scelto «il vero piacer»; è l'amore puro, colui che, nutrito di conoscenza, non cede alle «torbide voglie». Così recita lo stendardo sorretto in alto da un putto: *DELLE TORBIDE VOGLIE LA STRAGGE AL VERO PIACER FORMA IL TRIONFO.*

Altra dimora palermitana tardo medievale con ambienti di gusto rococò è Palazzo Ajutamicristo[33] dove nella sala da ballo compare un grande affresco di Giuseppe Crestadoro raffigurante la gloria del principe virtuoso. La figura del principe si riferisce certamente a Giovanni Aloisio Moncada principe di Paternò, Grande di Spagna e Pari del Regno, committente di quei lavori di ampliamento e ammodernamento della seconda metà del Settecento. La dimora quattrocentesca, già stravolta dagli interventi della fine del Cinquecento, era nuovamente oggetto di un ammodernamento secondo le mode del tempo e gli autori furono alcuni tra i più importanti protagonisti della cultura artistica del momento, quali Nicolò Anito, Giovanni Del Frago, Andrea Gigante, Michele Latino, Giuseppe Venanzio Marvuglia, Benedetto Cotardi e, appunto, Giuseppe Crestadoro, che dipinge il soffitto in questione nel 1780[34]. Ritroviamo Giovanni del Frago, autore dell'intervento di Palazzo Termine Pietratagliata assieme ai più noti architetti Gigante e Marvuglia, protagonisti della transizione fra Rococò e Neoclassicismo a Palermo. A Gigante è commissionato il progetto e la direzione dei lavori del nuovo ampliamento con ingresso indipendente realizzato tra il 1763 e il 1766, dove si trova la sala da ballo; mentre Marvuglia dopo il 1773 si occupa del corpo perpendicolare alla costruzione quattrocentesca dove collocare i nuovi appartamenti della padrona di casa.

Nel soffitto della sala da ballo la partitura architettonica a stucco che accoglie l'affresco centrale presenta motivi *rocaille* sottili, aerei e molto raffinati, così da far risaltare il fondo bianco. È questo uno dei casi più rappresentativi del Rococò in Sicilia dove il linguaggio tardo barocco è ormai superato a vantaggio dello stile d'ispirazione francese che, tuttavia, in quegli anni in Europa era ormai superato. L'apertura dello spazio centrale contiene al suo interno la scena, mentre nei campi che la contornano sono rappresentati scorci di una architettura continua che si dispiega lungo tutto il soffitto. L'intenzione è quella di creare un'unica dimensione al di sopra della partitura a stucco dove nel cielo, che sovrasta le architetture, si celebra la «gloria». Le architetture stesse divengono così il punto di raccordo tra soffitto e pareti e fanno da base al cielo che serve per accentuare un certo verticalismo illusionistico. Il motivo decorativo, ottenuto da delicati tralci di foglie dorate su fondo

33. Guglielmo Ajutamicristo arriva in Sicilia dopo il 1406, quando Pisa conquistata da Firenze perde la propria autonomia, assieme ad altri esponenti dell'alta borghesia mercantile esuli dalla repubblica marinara. Banchiere e mercante grazie all'acquisto di alcuni feudi, con relativi titoli, si inserisce nell'aristocrazia isolana e commissiona una sfarzosa dimora all'allora famoso architetto Matteo Carnalivari, autore di numerose opere del XV secolo di gusto Tardo-gotico catalano. Nel 1588 il palazzo viene acquistato da Francesco Moncada, principe di Paternò che ne stravolge la veste quattrocentesca disponendo numerosi interventi tra i quali spicca un importante ampliamento. R. Prescia, 1986, pp. 51-62; E. Stella, 1997, pp. 73-105; A. Zalapì, 1998, pp. 98-102.
34. E. D'Amico, 1992, pp. 60-73; E. Stella, *ibidem*; A. Zalapì, 1998, pp. 96-106.

bianco, utilizzato nella decorazione dei soffitti delle anticamere, è ripetuto in fasce che ritagliano spazi quadrangolari sulle pareti realizzate per accogliere il rivestimento parietale su stoffa. Molto interessante è l'inserimento della fascia di raccordo fra la volta e le pareti che testimonia il timido aggiornamento da parte di Andrea Gigante alle nuove istanze neoclassiche. Completa il tutto un pavimento maiolicato policromo stilisticamente coerente col resto della decorazione dell'ambiente.

Alcuni anni prima, nel 1772, il napoletano Codardi aveva realizzato «*Pittura in Architetto*» sulla volta della camera da letto del principe, e fra il 1780 e il 1781 «*Pittura in prospettiva*» nella sala da pranzo, dimostrando come il quadraturismo fosse una pratica pittorica ancora molto diffusa; l'influenza napoletana in questo caso è lampante.

Analizzando alcuni esempi di decorazione del XVIII secolo nelle dimore siciliane è d'obbligo citare Palazzo Valguarnera Gangi a Palermo, sicuramente il più rappresentativo caso di decorazione settecentesca nell'isola[35]. Il soffitto sfondato a doppio guscio della sua galleria, immortalata da Luchino Visconti nel Gattopardo, rimane un *unicum* in Sicilia.

Pietro Valguarnera grazie al matrimonio con la nipote Marianna, figlia di Francesco Saverio principe di Valguarnera, entra in possesso del titolo e si accinge a commissionare importanti interventi di ristrutturazione del palazzo. I primi cantieri si aprono nel 1754 anche se è nel 1757 che i lavori si intensificano grazie alla presenza di Andrea Gigante, giovane architetto trapanese appena giunto nella capitale vicereale[36]. Questi si occupa dell'ampliamento su piazza dei Vespri dove viene realizzata la galleria degli specchi sopraccitata, ambiente che più di ogni altro testimonia l'importanza della dimora. Interamente decorata nelle pareti da pitture ed eleganti apparati lignei su grandi porzioni di specchi è un tripudio di fasto e ricchezza, accentuata dalle imperanti dorature che rivestono gran parte della superficie parietale. Gigante deve aver seguito le indicazioni della committenza intenzionata a ottenere una evidente ostentazione del lusso, come si evince dalla decorazione dei due gabinetti che si trovano oltre la parete di fondo della galleria. Qui si trovano motivi d'ispirazione cinese inseriti in un affastellato sistema decorativo rococò a testimoniare l'aggiornamento della committenza siciliana nei confronti del coevo panorama europeo. L'importanza dell'intervento di Gigante a Palazzo Valguarnera consiste inoltre nella sua datazione, sicuramente precoce per la Sicilia. Sembra essere questo uno dei primi esempi del linguaggio rococò affine a quello delle corti europee a Palermo dal momento che gli altri che citiamo sono successivi agli anni sessanta del XVIII secolo. Tra il 1757 e il 1758, infatti, veniva realizzata la decorazione lignea della nuova ala contenente la sala da ballo, la galleria e i due gabinetti dai maestri artigiani Giuseppe Melia e Giovanni Battista Rizzo ai quali il committente chiedeva di trarre ispirazioni dai coevi modelli veneziani. Negli stessi anni Gaspare Serenario realizzava l'affresco del salone, mentre il pittore decoratore che estende i

35. L'attuale palazzo è il frutto di un interveto della metà del Settecento di ristrutturazione di un preesistente edificio del quale si conosce molto poco. A. Zalapì, 1998, p. 164; S. Piazza, *Il palazzo Valguarnera..* 2005, pp. 15-16.
36. E. Sessa, *ad vocemA.Gigante,* 1993, pp. 207-208.

suoi motivi floreali agli intagli lignei, agli stucchi o alle pareti stesse è Pietro Berardi[37]. Nel doppio soffitto della galleria, come abbiamo già detto unico nel suo genere, illusione e realtà si mescolano in un complesso sistema di traforature che sfondano realmente verso l'alto; gli sfondati prospettici, fino ad ora ottenuti con la pittura, si concretizzano al fine di trasformare in reale un'immagine illusoria. Pur ispirandosi al repertorio dell'architettura rappresentata, la decorazione di questo soffitto intende simulare i virtuosismi *rocaille* a stucco, soprattutto all'interno degli sfondati dove compare persino il solito motivo che simula la stoffa con disegno minuto continuo. L'opera, definita una delle più singolari del Rococò italiano[38], coesiste con la ricca decorazione lignea delle pareti: l'oro e gli specchi d'ispirazione francese assieme alle pitture policrome floreali, immancabili nel gusto siciliano, producono uno dei risultati di maggiore fasto e rutilante opulenza mai realizzato. Tale effetto culmina nei due gabinetti, intimi e preziosissimi, collegati alla galleria. Nel soffitto del Camerone, invece, il Rococò si palesa sia nella partitura a stucco, spiccatamente policroma e molto articolata, sia nelle figure, angeli e angeloni, che aggettano verso l'osservatore ricordandoci Serpotta.

Tra il 1759 e il 1764[39] sono realizzati altri lavori tra i quali spicca la messa in opera dei pavimenti e l'acquisto di gran parte dell'arredo di gusto Luigi XV, ancora esistente. Le *Fatiche di Ercole* nella galleria e le scene di battaglia nel salone, rappresentate nei pavimenti maiolicati, conferiscono agli ambienti un coerente completamento della decorazione settecentesca.

Gli interventi degli anni ottanta del XVIII secolo introducono il nuovo linguaggio classicista a discapito di quella uniformità stilistica che fino a quel momento vigeva all'interno della dimora. Giuseppe Emanuele Valguarnera, neo principe di Gangi, commissiona a Giovan Battista Cascione il progetto e la direzione dei lavori dell'ulteriore «ammodernamento», realizzato tra il 1780 e il 1785. In particolare il nuovo scalone d'onore e le decorazioni esterne si sostituiscono al Rococò di Gigante e successivamente di Sucameli. Gli ambienti che collegano la sala d'ingresso al salone da ballo e all'attuale sala da pranzo, la cui decorazione è databile tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, presentano soffitti nei quali lo spazio è suddiviso geometricamente accogliendo brani di pittura anch'essa ormai neoclassica. Tra gli autori compaiono i noti Giuseppe Velasco, Elia Interguglielmi ed Eugenio Fumagalli e il meno noto Giuseppe Fiorenza[40]. L'evoluzione del gusto dal Rococò al Neoclassicismo è, così, completamente avvenuta.

37. E. H. Neil, , 1995, pp. 159-176; A. Zalapì, 1998, p. 172; S. Piazza, *Il palazzo Valguarnera...*, p. 18.
38. È Stefano Piazza a riportare l'affermazione di Blunt nel testo del 1978 pubblicato a New York sull'architettura e sulla decorazione barocca e rococò. S .Piazza, 2005, p. 145.
39. In quegli anni risulta impegnato nel cantiere un altro architetto, Mariano Sucameli, che coerentemente agli orientamenti stilistici introdotti dal Gigante progetta la terrazza, lo scalone, il cortile e la decorazione esterna del palazzo con statue, vasi e medaglie. A. Zalapì, 1998, p.174; S. Piazza, *Il palazzo Valguarnera...*, pp. 24-25.
40. A. Zalapì, 1998, p.176; S. Piazza, *Il palazzo Valguarnera...*, p. 29.

Ecos de Renacimiento en la Sicilia del siglo XVI: arquitecturas para la vida de corte en tiempos de Ferrante Gonzaga (1535-1546)

Maurizio Vesco
Università degli Studi di Palermo

Resumen: La toma de posesión en 1535 del nuevo virrey de Sicilia, Ferrante Gonzaga, representaba un acontecimiento significativo para la revitalización del contexto cultural de la isla y para la circulación de modelos arquitectónicos y de códigos linguísticos renacentistas. Palermo, capital de Sicilia, tuvo pronto que adecuarse a las diferentes exigencias de la vida cortesana, entonces como nunca regulada por complejos ceremoniales y marcada por fiestas espectaculares. Edificios públicos y espacios urbanos se convirtieron en la escena solemne para la autorepresentación del poder virreinal y, indirectamente, de la Corona española. En este contexto se realizaron un nuevo palacio y una nueva villa, ambos destinados como residencia de Gonzaga: la villa Gonzaga y el edificio de los apartamentos del virrey y de la virreina y a los demás miembros de la corte en el castillo del Castellammare, según el proyecto del arquitecto y pintor de corte toscano Domenico Giunti.
Palabras clave: arquitectura renacentista, Sicilia, fiestas.

Abstract: The settlement in 1535 of the new viceroy of Sicily, Ferrante Gonzaga, was a significant event for the revitalization of the culture of the island and more in particular for the circulation of architectural models and linguistic codes of the Renaissance. Palermo, capital of Sicily, was soon obliged to respond to the changed demands of court

life, now more than before regulated by sophisticated ceremonials and marked by spectacular feasts. So public buildings and urban spaces were deeply renovated to become the solemn scene for the self-representation of the power of the viceroy and, indirectly, of the Spanish Crown. A new mansion and a new palace were built, both intended as residences for Ferrante Gonzaga: the so called villa Gonzaga and the building with the apartments of the viceroyal couple as well as of the most influential courtiers within the castle of Castellammare, according to the project of the tuscan court painter and architect Domenico Giunti.
Keywords: Renaissance architecture, Sicily, Feasts.

Aunque el virreinato siciliano de Ettore Pignatelli, duque de Monteleone, hubiera sido destacado por cierta vida cortesana, animada sobre todo por un intelectualismo de matriz místico-religiosa y de inspiración evangélico-reformista[1], fue solo después del asentamiento en Palermo de su sucesor, el joven lombardo Ferrante Gonzaga, que la capital de la isla llegó a ser base de una verdadera corte inspirada en el lujo, en la etiqueta y en la ostentación del poder.

Don Ferrante había llegado a Palermo por primera vez tras el emperador Carlos V, que volvía victorioso de la misión de Túnez, e incluso él había tomado parte en el solemne *triumpho* que la ciudad había atribuido a los ganadores, siguiendo hasta Mesina el celebre itinerario real. Justo en la catedral de la ciudad del Estrecho, el 4 noviembre de 1535, día siguiente a la partida del soberano de la isla, en virtud del privilegio por este confiado al protonotario Ludovico Sanches, había sido nombrado virrey de Sicilia en una suntuosa ceremonia a la cual había acudido una multitud de mesineses: «E ciò fatto ascese sua signoria al ricco & alto e pomposo scanno apparato, sopra di quello sedendo, a tutti assegnando quant'era la sua grandezza, et in quello medesimo tempo molte trombe derono le voci, al che il mondo tutto abbellire se vide»[2].

1. En las indicaciones de archivo fueron utilizadas las siguientes siglas: ASPa: Archivio di Stato di Palermo; ASCP: Archivio Storico Comunale di Palermo. Para los documentos en papeles no numerados (c.n.n.) se facilita la fecha de redacción o los extremos temporales de las notas de gastos.
   Para un perfil del conde (luego duque) de Monteleone, cfr. di Blasi G.E., *Storia cronologica de' Vicerè, Luogotenenti e Presidenti del Regno di Sicilia*, Palermo 1790-91, np Palermo 1974, vol. II, pp. 29-60; Salomone L., «Un vicerè e il suo notaio: Ettore Pignatelli e Giovanni de Marchisio», *Quaderni della Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica dell'Archivio di Stato di Palermo*, 2001-2002, 4, pp. 149-250; entorno a los intereses culturales del virrey, cfr. Salvo C., *La biblioteca del viceré. Politica, religione e cultura nella Sicilia del Cinquecento*, Roma 2004; sobre su mecenazgo arquitectónico, cfr. Vesco M., «Committenti e capomastri a Palermo nel primo Cinquecento: note sulla famiglia de Andrea e sull'attività di Antonio Belguardo», *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia*, 2006, 2, pp. 41-50; Id., «Cantieri e maestri a Palermo fra tardogotico e rinascimento: nuove acquisizioni documentarie», *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia*, 2007-2008, 5-6, pp. 47-64.
2. La ceremonia está descrita en Guazzo M., *Historie di M. Marco Guazzo di tutti i fatti degni di memoria nel mondo successi dal MDXXIIII al MDXLIX*, Venezia 1549, pp. 164.

No se puede negar que el ascenso al virreinato de Ferrante Gonzaga, exponente de una familia señorial en el centro de una corte actualizada y refinada como la mantovana y habiendo crecido con la educación de la corte española del emperador, cambió muchas cosas en Palermo; se supone que no pasó algo muy distinto en Mesina, otra ciudad en la cual el virrey era llamado a vivir alternadamente, motivando una sensible acceleración en el renacer cultural de la isla, dirigido siempre más claramente hacia modelos humanístico-renacentistas[3].

Expresión de esta nueva tendencia fue también la nueva importancia que se le confería a las fiestas, al teatro y a los juegos de caballería –paseos, carruseles y torneos llegados a ser siempre más frecuentes y de ceremonial más complejo, ya muy distintos desde los esquemas medievales– al alcance de la corte siciliana. Si anteriormente las festividades habían sido celebradas por la mayoría con luminarias y funciones religiosas, ahora llegarían a ser una ocasión para espectáculos suntuosos, que destacan por una teatralidad de claro origen continental que transforma esas mismas festividades en «spettacoli sovranazionali» para los cuales se necesitaban presupuestos caros y además solicitaban mover grupos de técnicos y colaboradores del aparato virreinal. Fueron estos eventos que tuvieron en seguida un gran éxito público, convirtiéndose así en herramientas eficaces de propaganda para la Corona y para su máximo representante en la isla.

Entre muchos, uno de los episodios más celebres fue el espectacular *caccia artificiale* que tuvo lugar en febrero 1538 al cual atendieron alrededor de 12,000 palermitanos: esto transformó el principal entorno urbano, la plaza de la Marina, en un extraordinario espacio teatral, representación que hasta hoy se ha pensado como en honor de la virreina Isabella Gonzaga (en realidad ya en Palermo desde hace meses), mientras es de reconducir a las celebraciones «per la felichi nativitati del Serenissimo signor Infanti secondogenito di Sua Maestà Cesarea»; además, el cumpleaños del hijo del emperador, Ferdinando, fue celebrado en un programa de eventos más elaborado de lo que hasta ahora había parecido. La *caccia*, de hecho, había sido precedida por el «joco dili tauri» y por los «caroselli», a los cuales habían asistido, dos semanas antes, 63 gentileshombres armados de lanzas de colores, eventos que tuvieron también lugar en la gran arena de madera, articulada en distintos órdenes de pal-

3. Para un completo conocimiento del vivaz mundo cultural siciliano en tiempos de Gonzaga, véase la rica obra de Zaggia M., *Tra Mantova e la Sicilia*, 3 vols., Firenze 2003, y con especial referencia al vol. I – *La Sicilia sotto Ferrante Gonzaga 1535-1546*.

cos dispuestos en la plaza[4]; en las celebraciones también tuvo lugar la «festa dili danzi dili donni», una danza para la aristocracia, esta sí en honor de la virreina y de las mujeres nobles de la corte palermitana, celebrada en la *sala magna* del Steri, el palacio del siglo XIV que con su tamaño domina el entorno urbano. La recepción realizada en el salón habría estado tan llena de gente que, por prudencia, el virrey, consciente de las solicitaciones producidas en el baile[5], había mandado no solo la *paratura*[6] –ropa *di razza* y escudos pintados con las insignias reales[7]– sino también la consolidación del forjado. El maestro de obras Domenico Cascione había colocado, para este fin, diez grandes vigas con puntales de refuerzo «li quali foro misi sutto lo solaro dila sala grandi delo Steri per inforzari lo ditto solaro ad opu di fari li danzi deli donni in la ditta sala [...], li quali forfichioni si hanno lassato supta la ditta sala per la futura fortificacioni di quilla» .

Tanto la ciudad como la arquitectura, se adaptaba para responder a las exigencias de la vida cortesana: para el espectáculo de la *caccia*, por ejemplo, en el ancho espacio de la Marina se realizó un bosque «che aveva macchie e capanne»[8]: para la costrucción de aquel «escenario natural» se llevaron decenas de carros cargados de ramos, arbustos y follaje e incluso una galera real fue enviada a la *marina* de Cinisi para cargarla de árboles que unos veinte hombres, encargados por el virrey, habían cortado en los campos de los alrededores[9].

4. A lo largo de diez días, desde el 9 de enero hasta el 18 del mismo mes, varios equipos de carpinteros, jornaleros y ayudantes trabajaron «per fari lo apparato della sala grandi dilo Steri, fari catafardi et sticcati in lo plano di la Marina per lo joco deli tauri et caroselli et altri cosi necessarii per la festa»; ASPa, *Conservatoria di registro*, Conti, vol. 895, c.n.n., 23.01.1538. El tal Bartolomeo Guazo por otro lado recibía el pago de «63 lanzi stratioti pinti li quali foro dati ali 63 gentilhomini chi jocaro ali caroselli»; *ibid.*, 21.02.1538; maestro Domenico Alliata, *sonatori*, se pagaba junto con otros músicos «per haviri sonato dui jorni, l'uno in lo plano dila Marina per lo joco deli caroselli, l'altro in la sala grandi dilo Steri per li danzi si fichiro dili donni»; *ibid.*, 26.01.1538. Otros fueron compensados por tener los servicios útiles para los juegos de toros, por haber guiado antes en la arena y luego en la matanza los animales vendidos a la *Regia Corte* por el *magnificus* Pietro Caggio, y también por haber entregado los «tri homini vestiti et plini di paglia» necesarios para el desarrollo del evento; *ibid.*, 23.02 e 27.02.1538.
5. Tenía que ser muy vivo el recuerdo de la tragedia que tuvo lugar en Palermo solo diez años antes, el 30 de mayo de 1528, en ocasión de un evento parecido, los festejos para la boda de Giovanni Ventimiglia, conde de Geraci, y la hija del maestro justiciero del reino, Elisabetta Moncada: «facendosi la festa in casa di Giorgio Bracco, ch'è in su la piazza del monasterio del Cancelliero, dove si trovava anco il Vicere Pignatello, con molte gentildonne, e signori, la sala aggravata dalla gran moltitudine de' popoli rovinò, e tra huomini & donne ammazzò forse dugento persone»; Fazello T., *Le due deche dell'historia di Sicilia...*, Venezia 1574, p. 911.
6. Encargado del aparato efímero de la sala fue el sacerdote Giovanni Zavatta, probablemente llegado a Palermo con los Gonzaga como el apellido deja entender, que fue pagado junto a otros tres hombres «per loro fatighi di avere parato et sparato la sala grandi dilo Steri»; ASPa, *Conservatoria di registro*, Conti, vol. 895, c.n.n., 24.01.1538.
7. El pintor Francesco Martorana, ya ocupado en importantes eventos de decoración y cercano al equipo de Gagini y más tarde al perusino Oracio Alfani, recibió *onze* 2.24 «per suo magisterio di havere pintato in carta sei scuti grandi cum li armi di Sua Cesarea Magestà et dechi altri pichuli ad opu dilo apparato dila sala grandi», estos últimos quizás con las insignias de Gonzaga; Jacopo de Asparello, al frente de un equipo de mozos, tuvo por lo contrario 3 *onze* no solamente para transportar madera y trabes necesarias para la construcción de la arena, sino también «per portatura di panni di raza»; *ibid.*, 24.01.1538. Para un perfil de Francesco Martonara, cfr. Di Piazza V., «Martorana Francesco», en Sarullo L., *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, ed. M. A. Spadaro, vol. II, Palermo 1993, *ad vocem*.
8. Isgrò G., op. cit., 1981, p. 153.
9. ASPa, *Conservatoria di registro*, Conti, vol. 895, c.n.n., 02.03 e 17.03.1538.

También los rituales y los símbolos del mundo caballeresco y del arte de la guerra –caballos y armaduras en un binomio casi indivisible[10]– asumieron junto a los valores tradicionales otros significados como el lujo, la teatralidad y la autorepresentación del poder, llegando a ser símbolos de nobleza o incluso de realeza[11]. Caballerizas y armerías se convertían en espacios destacados de las complejas plantas de las nuevas casas de la nobleza, marcados por un evidente carácter monumental: era el caso de los establos del castillo de los Sforza de Vigevano y los del palacio de los Montefeltro de Urbino.

Lo mismo había ocurrido el año previo en Mantua con los grandes establos realizados por el padre de Ferrante, Francisco II Gonzaga, núcleo originario del célebre palazzo Te construido por el hermano Federico II, el mismo que eligió exactamente «la gloria del caballo», para definirla con el título del célebre tratado de Pasquale Caracciolo[12], para la decoración del salón de las fiestas de su residencia. Igualmente, en el Castellammare de Pa-

10. Otra confirmación de esta relación fue la decisión de Felipe II de construir en Madrid, apenas elegida sede permanente de la corte, entre el 1562 y el 1565, un único edificio monumental que acoge en la planta baja la caballeriza y en la planta superior la armería real; Soler del Campo A., «La consideración de las armaduras como obras de arte e imagen del poder en el contexto de la Real Armería», en *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*, ed. A. Soler del Campo, catálogo de la muestra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 9 marzo-23 mayo 2010), Madrid, 2010, pp. 34-35.
11. En este sentido es ejemplar el caso de la extraordinaria Real Armería de los Austrias que Felipe II en su testamento vinculó, junto a otras colecciones, para evitar su desmembramiento. Por lo que concierne a la valenza simbólica de la armadura hay que acordarse de la función que obtuvo en creciendo en la retratística de corte, empezando por la celebre incisión de Maximiliano I de Hans Burgkmair el viejo (1508-1518), a tal punto que el retrato en armadura llega a ser, después de 1530, un verdadero género. Sobre el argumento, central el recién *El arte del poder*, op. cit., 2010. Entorno al caballo como símbolo de realeza, hace falta citar para la presiocidad del aparado iconográfico, obra del incisor Jost Amman, el texto alemán del ánonimo *Ritterliche Reutter Kunst*, en los cuales los caballos están representados en toda su belleza y potencia, poniendo en según lugar las figuras de reyes y caballeros; *Ritterliche Reutter Kunst, darinen Ordentlich begriffen...*, Frankfurt am Main 1584. En ámbito siciliano recordamos la más tardía serie de grabados que representan a los caballeros participantes al carrusel que se celebró en Palermo en el *gran teatro* construido en 1680 en la plaza de la Marina, para la boda de Carlo II y Maria Luisa de Borbone; Maggio P., *Le guerre festive nelle reale nozze de' serenissimi, e cattolici re di Spagna Carlo secondo, e Maria Luisa di Borbone...*, Palermo 1680.
12. Caracciolo P., *La gloria del cavallo...*, Venezia 1567. Los caballos estaban desde años en el centro de una amplia literatura que conoció en toda Europa una extraordinaria difusión. Entre las varias obras en circulación en aquella época recordamos algunas: *Libro de la natura di cavalli...*, Milano 1517; Giordano R., *Libro dell'arte de' marescalchi per conoscere la natura de' cavalli*, Milano 1517; Colombre A., *Del modo di conoscere la natura de cavalli*, Venezia 1518; Ronzini L., *Opera dell'arte del malscalcio di Lorenzo Rusio nella quale si tratta delle razze, governo et segni di tutte le qualità de' cavalli*, Venezia 1543; Grisone F., *Ordini di cavalcare et modi di conoscere le nature de' cavalli...*, Venezia 1551. Entorno al tema, cfr. *The Culture of the Horse: Status, Discipline and Identity in the Early Modern World*, K. Raber e T.J. Tucker eds., New York 2005; *The Horse as Cultural Icon. The Real and the Symbolic Horse in the Early Modern World*, K. Enenkel, E. Graham y P. Edwards eds., Leiden-Boston 2011.

lermo renovado encontraron lugar los nuevos y anchos establos[13] cuyo fin era el de hospedar una gran cantidad de caballos, los del virrey y los de la corte. Allí, por ejemplo, el secretario de Gonzaga, el influyente y discutido Giovanni Mahona[14] podía contar con un apartamento privado –prerrogativa esta también de *misser* Gian Giacomo Bardellone, secretario de la chancillería secreta e incluso con un establo únicamente reservado para sus caballos[15]. Mientras, en el cercano Tarzaná, el antiguo arsenal ya casi inutilizado, se guardaban las armas y las armaduras de la real corte, las destinadas a las tropas, ahora compradas en la ciudad lombarda y encomendadas a los armeros mantovanos Camillo y Gastone di Morone, hombres de confianza de Gonzaga que seguían en todos sus desplazamientos en campos de batalla[16].

13. En septiembre de 1537 tuvo lugar, por el rey que envió una carta secreta desde Mesina, la construcción de los nuevos establos, con una compra de 30 cargos entre piedra triturada y piedra entallada, recuperada en el acantilado de Castellammare, «ad opu di morari una stalla per li cavalli di Sua Excellencia»; ASPa, *Conservatoria di registro*, Conti, vol. 895, c.n.n., 22.09.1537. En noviembre más de doscientos trabes (*castagnoli*) fueron utilizadas por «tutti li stalli fatti di novo e li stalli vecchi, li castagnoli grandi missi per traversi di detti stalli e li picholi per la stangaria e per fare mezagni per lo posto per dormire li ragazi di Sua Excellentia», pues para realizar tanto los boxes para cada caballo, como sugería cierta tratatística («La stalla è da essere divisa da cavallo a cavallo cum stanghe o cum tavole... Multi ne hanno diversa opinione ma pocho importa»; *Ordini et Officii de casa de lo Illustrissimo signor duca di Urbino*, cap. XXVIIII – De la dispositione de la stalla), como los alojamientos para los jovenes caballerizos del virrey; ASPa, *Conservatoria di registro*, Conti, vol. 895, c.n.n., 22.11.1537.
14. Giovanni Mahona (o Magona), procedente de Pisa, habría seguido con su delicado encargo incluso después del asentamiento de Gonzaga en Milán en calidad de gobernador del Ducato, para ser sustituido, cuando habría muerto, por el celebre Giuliano Goselini, ya secretario de don Ferrante en Sicilia; Zucchi B., *L'idea del segretario dal signore Bartolomeo Zucchi da Monza...*, Venezia 1600, p. 345; Tiraboschi G., *Storia della letteratura italiana del cavaliere abate Girolamo Boschi...*, Venezia 1796, t. VII, pp. 1127. Scipione de Castro critica muy severamente Mahona, que durante el periodo palermitano fue involucrado junto al virrey en una trama de relaciones financieras con banqueros y hombres de negocios toscanos como él, imputandolo responsable de los graves escándalos que vieron protagonista también Gonzaga en los años de su gobernación del Milanesado: «Nè tanti mali hebbero una sola radice, che fu l'essersi egli dato in preda a Giovanni Mahona suo Secretario, huomo rapacissimo, e risoluto ad ogni sceleratezza per qualsivoglia mediocre interesse. Io dunque non farò altro in questa mia scrittura, che andar mostrando all'Eccellenza Vostra quei farsi, ne' quali si precipitò quel Signore e per la Sua molta facilità e per la poca sincerità del Suo Ministro»; De Castro S., *Instrutione di D. Scipio di Castro al Duca di Terranova nell'entrare al Governo del Stato di Milano*, Real Academia de Historia de Madrid, ms. K-93, c. 251v.
15. En 1538, gran parte de las tablas de madera compradas por la obra fue dirigida «alo partimento facto ala stalla dilo secretario Mahona»; ASPa, *Conservatoria di registro*, Conti, vol. 895, c.n.n., 13.04.1538.
16. Por ejemplo, en 1543 la *Regia Corte*, por cierto aconsejada por el virrey, compraba «in la cità di Mantua chincochento armaturi bianchi et nigri ala burgugnona», enviadas más tarde via Genoa por mar hasta Palermo por el poderoso comerciante-banquero Adamo Centurione, brazo derecho de Doria; ASPa, *Tribunal del Real Patrimonio*, Lettere Viceregie, vol. 339, c. 237v. Más en general con la llegada de Gonzaga en Palermo una serie de comerciantes lombardos activos en el negocio de armas se estableció en la ciudad siciliana confiando en la ayuda del virrey. Por ejemplo, el comerciante milanés Pietro Antonio Civenna importaba armaduras «di Brexa oy di Milano», como la vendida con la ayuda de Moron mismo al banquero de Pisa Antonio Scirotta, sucesivamente en el medio de contestaciones; ASPa, *Notai defunti*, Giovan Paolo De Monte, min. 2129, c. 469r. Pensamos que sea muy probable que los dos armeros de don Ferrante sean miembros de la célebre familia de armeros de Mantua di Modrone, al servicio de los Gonzaga en aquellos años y cuyo miembro ejemplar fue Caremolo, muy apreciado también en la corte imperial, cuyas obras todavía siguen guardadas en los principales museos de Europa. A propósito de la armería ducal de los Gonzaga, cfr. Scalini M., «Le armi di "oggieri", il danese e altre meraviglie delle armerie gonzaghesche attraverso gli inventari», en *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, R. Morselli ed., catálogo de la muestra (Mantua, 2 septiembre-8 diciembre 2002), Ginevra-Milano 2002, pp. 368-386, así como las fichas de las piezas de la exposición en las pp. 387-403.

Si la construcción de la gran villa suburbana palermitana querida por Ferrante Gonzaga, más tarde conocida como villa del duca de Bivona (o Cifuentes), ha sido estudiada recientemente[17], han sido casi ignoradas[18] por el contrario, las obras para la restauración del Castellammare, la fortaleza que ya Pignatelli había elegido como residencia virreinal. El descubrimiento de nueva documentación de archivo, desafortunadamente parcial, permite hoy arrojar luz sobre este importante proyecto pensado para transformar la ciudadela del siglo XV en una residencia noble, adecuada al rango y al estilo de los Gonzaga, con el fin de acoger en sus espacios internos las actividades de la corte.

Ya desde la primera estancia en Sicilia del virrey, desde marzo 1537 hasta octubre 1539, se empezaron las primeras y modestas obras de restauración del castillo. Evidente es que Gonzaga una vez instalado en la capital tenía que experimentar la falta de adecuación de la residencia oficial para él decidiendo reestructurarla.

En octubre de 1537 el *secreto* de Palermo Cola Bologna, con la autorización del real patrimonio, entregaba al director de las obras del Castellammare, el *nobilis* Benedetto Conestabili, una primera suma de dinero para pagar las jornadas de maestros canteros, picapedreros, albañiles, obreros y carpinteros, así como las miles de tejas utilizadas «in la fabrica et reparacione dili stantii, dili porti, finestre et altri cosi necessari fatti in lo castello di Castello a mare per la venuta di Sua Excellentia[19]», a la cual habrían seguido otras asignaciones de fondos. Queda así demostrada la conexión entre la llegada de Gonzaga a Palermo y el comienzo de las obras que se prolongaron por meses, hasta junio de 1538, claramente designadas para «accomodarsi la curti del Excellentissimo signor Vicerè[20]».

---

17. En 1997 el amigo Erik Neil reconoció, por primera vez, en la villa del duque de Bivona (o Cifuentes) la residencia suburbana construida por orden de Ferrante Gonzaga; cfr. Neil E.H., «A green City: Ideas, Conditions and Practices of the Garden in Sixteenth century Palermo», in *L'urbanistica del Cinquecento in Sicilia*, «Storia dell'urbanistica», atti del convegno (Roma, 30-31 octubre 1997), Roma 1999, p. 232. Un primer estudio significativo, más en general sobre el mecenazgo arquitectónico de Gonzaga, ha analizado la villa de Palermo en relación a la más célebre y mejor conservada villa Gonzaga (sucesivamente villa Simonetta) de Milán, atribuyendo el proyecto a Giunti y contribuyendo con un primer, aunque limitado, aporte documental; Soldini N., *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze 2007, y en detalle pp. 239-252, 391-402. En los sucesivos aportes de Costantino M., *La Parrocchia di Santa Maria di Monserrato e l'Istituto delle Croci nella villa del Duca di Bivona. Storia e conservazione*, Palermo 2008, el reconocimiento de la villa Gonzaga fue ignorado y se atribuyó su construcción al dueño sucesivo, el duque de Bivona. Señalamos, finalmente, el estudio más reciente de Canino A.E., *Frammenti del Rinascimento in Sicilia. La villa di Ferrante Gonzaga a Palermo: storia e ipotesi ricostruttiva*, tesis de graduación, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo, tutor Prof. Arch. S. Piazza, a.a. 2010-11, especialmente para la reconstrucción de la planta del edificio.
18. Ya Nicola Soldini en su estudio sobre el mecenazgo arquitectónico de Ferrante Gonzaga había puesto en guardia sobre el hecho de que, por lo que concierne el Castellammare de Palermo, «della ristrutturazione residenziale voluta dal Gonzaga non tiene conto la storiografia siciliana»; Soldini N., op. cit., 2007, p. 242, n. 38. Algunas primeras reflexiones entorno al proyecto de la residencia oficial de Gonzaga se pueden leer en Viscuso T., «Carlo V e Ferrante Gonzaga in Sicilia», en *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, ed. T. Viscuso, Palermo 1999, pp. 33-34.
19. ASPa, *Conservatoria di registro*, Conti, vol. 895, c.n.n., 13.10.1537.
20. *Ibid.*, 19.12.1537.

Las obras consistieron en realizar ambientes secundarios y de servicio para alojar a un gran número de gente en la ciudadela, además de cuartos para acoger al virrey y a sus más estrechos colaboradores: muchos ambientes nuevos, los cuartos «in canto con la cochina», «in canto la cochina», «certi altri che si fanno collaterali deli stantii del magnifico segretario Joanne Mahona», una tettoia «per firrarisi i cavalli di Sua Excellentia», «una stantia in canto lo torriuni di santo Petro», pero también la reforma y el decoro de otros ya existentes, en particular «li stantii di Sua Excellentia». A estos se dedicó mayor atención, mejorando las características de vivienda: se realizaron nuevos infijos con *inchirate* para proteger mejor la parte interior del frio, dos chimeneas con «ferri artifitiali posti a duy chiminei di sua Excellentia, chi non lassano intrari lo fumo[21]» –dispositivos más complejos difundidos en el norte de Italia pero innovadores para Palermo en aquella época–, otra ventana abierta hacia el puerto de la Cala completada con «una segia di nuchi misa ala finestra di mari di Sua Excellentia[22]», quizás para poder admirar aquel paisaje urbano único.

Como maestro de las obras en calidad de «capo mastro deli muratori[23]» hubo un albañil sobre el cual no sabemos casi nada, un tal Stefano Russo, procedente de una familia de *fabricadores* y sin duda hombre de confianza del gobierno años antes, en 1524, pues había tomado parte en la transformación *alla moderna* de las defensas del Castellammare en base al proyecto del ingeniero Pietro Antonio Tomaselli de Padua[24]. Si la fase inicial de las obras, coincidente con la llegada de Gonzaga a Palermo, fue encargada a un maestro probablemente con una sólida preparación técnica pero vinculado a la arquitectura de tradición –decisión que se puede reconducir por cierto a los altos funcionarios del gobierno más que al virrey– la siguiente, comenzada ya en 1541 y consistente en un proyecto mucho más amplio, vio las obras comisionadas a un arquitecto extraño al ambiente siciliano, el toscano Domenico Giunti da Prato, «pittor ac creatus et de domo Excellentissimi et Illustrissimi domini don Ferdinandi Gonsaga»[25].

Este estaba al servicio del virrey como pintor de corte desde abril del año anterior, cuando desde Civitavecchia, junto al cortonés Nino Sernini, agente de los Gonzaga en Roma, se había embarcado hacia Sicilia[26]. Fue justamente Giunti a dirigir, según una costumbre muy

---

21. *Ibid.*, 08.02.1538.
22. *Ibid.*, 13.04.1538.
23. *Ibid.*, 01.12.1537.
24. Encontramos al maestro Stefano Russo entre los testigos presentes en la firma del contrato con el cual la *Regia Corte* confería a Antonio Belguardo, el más importante «maestro de obra-arquitecto» de principios del siglo XVI en Sicilia, la realización de las obras proyectadas por el ingeniero véneto; ASPa, *Notai defunti*, Giovan Francesco La Panittera, min. 2703, c. 12r. Entorno a Pietro Antonio Tomasello de Padua, cfr. Vesco M., «Pietro Antonio Tomasello de Padua: un ingeniero militar veneto en la Sicilia de Carlos V», *Espacio, Tiempo y Forma*, Historia del Arte, 2009-2010, 22-23, pp. 45-73. No se puede excluir un nexo de un eventual parentesco entre éste y el maestro *florentinus* Marco Russo, escultor-arquitecto activo en la obra de la catedral de Enna desde 1550, cuyo nombre es tallado en el cuerpo de una de las columnas de la nave; Garofalo E., *La rinascita cinquecentesca del Duomo di Enna*, Palermo 2007, pp. 28-29, 62.
25. ASPa, *Notai defunti*, Giovan Paolo De Monte, min. 2929, c. 503r.
26. Soldini N., op. cit., 2007, pp. 228-229.

difundida que juntaba pintura y arquitectura, el programa constructivo de don Ferrante, orientado a la realización de arquitecturas celebrativas de su poder político, económico y también de su hegemonía en el panorama cultural isleño.

Las primeras obras ejecutadas debían haber sido poco útiles: el virrey probablemente vivió allí por breves periodos, decidiendo así retomar las obras y mudarse a la que seguía siendo en aquel momento la más suntuosa morada palermitana, el palacio de los Aiutamicristo, del final del siglo XV, que ya había hospedado al emperador Carlos V durante su estancia en la ciudad. Si la recuperación de la fábrica ya está documentada en agosto de 1540[27], en esta decisión habría tomado parte el mismo Giunti, tras Gonzaga desde hace algunos meses y desde el comienzo destinado más bien que a retratar los miembros de la corte a desarrollar proyectos de arquitectura y a dirigir obras como mencionaría más adelante con tono malévolo el propio Vasari[28].

Por lo que concierne a la villa Gonzaga, construida entre 1540 y 1543, lo que quizás hasta ahora no ha sido subrayado es el rol que esta y su diseñador tuvieron en la arquitectura palermitana de la primera mitad del siglo XVI, sobre todo en relación a la reforma de los repertorios lingüísticos y a la difusión de la «arquitectura de los ordenes», con respecto a los cuales este proyecto podría haber sido pionero.

Este carácter innovador queda patente a través de algunas sutiles incongruencias todavía detectables en la fábrica, a pesar de las muchísimas transformaciones y manipulaciones de los últimos cinco siglos, expresión de la transición del lenguaje tardogótico al lenguaje *all'antica:* nos referimos, en particular, a las ménsulas de las gárgolas de la fachada principal, ya en forma de capitel clásico pero entorno a algunos de los cuales se envuelven inesperadamente figuras antropomorfas de gusto medieval, quizás última expresión de maestros escultores resistentes a dejar su tradición artistica.

Queda claro, pues, que el proyecto del *giardino di Consagra*[29], y muy probablemente también el del Castellammare giuntiano, en los cuales tomaron parte las mejores maestranzas palermitanas, tuvieron que adelantar en la capital del Reino el proceso de difusión y arraigo de la cultura arquitectónica renacentista, y eso no solo en términos estilísticos.

¿Cómo se puede ignorar que el pórtico de la villa del virrey, con arcos de medio punto encima de pilares dóricos, cerrado a los extremos entre altas pilastras con bases sobre pedestales clasicistas «de trattato», representa el primer ejemplo conocido de pórtico renacentista

27. La prueba de esto es, por ejemplo, la carta con la cual Nino Sernini informa al cardenal Gonzaga que «siamo alloggiati in un buono alloggiamento che si dice di Aiutamichristo, dove penso se starà qualche settimana perchè in Castello se fabrica che invero ve n'era necessità»; *ibid.*, p. 242, n. 38.

28. «Lasciato a poco a poco il dipignere, si diede ad altro che gli fu per un pezzo più utile: perchè servendosi come persona d'ingegno, d'uomini che erano molto a proposito per far fatiche, con tener bestie da soma in man d'altri, e far portar rena, calcina, e far fornaci»; Vasari G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani...*, Firenze 1550, L. Bellosi y A. Rossi eds., Torino 1986, pp. 27-28; se lee en Soldini N., op. cit., 2007, p. 237, n. 23.

29. Así seguía siendo llamado el jardín en 1569, más de veinte años después de la salida del virrey de Sicilia y después de más de diez años de la venta, en 1569, al duque de Bivona, prueba de que la memoria del fundador no se había perdido en seguida; ASPa, *Archivio Moncada*, vol. 839, c.n.n., 21.04.1569.

y de arquitectura con órdenes en fachada en Palermo? Incluso los modillones *all'antica* que sostienen los umbrales de las sobrias ventanas dóricas resultan ajenos a las tradiciones locales de construcción de aquella época, y por eso se revelarían ellos también como elementos arquitectónicos importados de la península[30].

De forma análoga se puede reconducir a la circulación de ideas, modelos y textos de prensa en la heterogénea corte de Gonzaga también la tipología y la planta seleccionadas para la villa, reconducibles a las experiencias maduradas en la Italia centro-septentrional (desde la romana villa Chigi de Peruzzi hasta la genovesa villa Giustiniani de Alessi, desde la véneta villa Garzón de Sansovino hasta la villa *senza cortile* propuesta en los *Quattro libri* de Cattaneo), pero también a la versión «corregida» por Serlio de la célebre villa de Alfonso en Poggio Reale[31], incluida en su *Libro Terzo,* dado a la prensa justo en 1540, poco antes del inicio de las obras en Palermo; por último, no puede quedarse sin ser nombrada la evidente analogía con el prospecto del ala norte del palacio Te en Mantua, pensada como villa *all'antica* de los Gonzaga.

La relevancia asumida por las fábricas ideadas por el virrey mantovano con el fin de promover la cultura arquitectónica renacentista en Palermo y en Sicilia, así como la apertura a las contemporáneas experiencias peninsulares parece confirmada también por la presencia de operadores ajenos al ambiente isleño, encargados de realizar los proyectos de Giunti. Por ejemplo, de importancia particular, según nosotros, es la presencia en la fábrica del Castellammare de numerosos maestros procedentes de la Italia centro-septentrional. Además de los maestros de área lombardo-ligure[32], particularmente presentes en la Sicilia de la primera edad moderna, dos son señalados, hasta ahora desconocidos, procedentes de Bolonia y Florencia –cosa esta mucho más rara– llegados a Palermo probablemente por voluntad de Gonzaga: los maestros Giovanni *Florentino*[33]y Antonio *Bolognisi,* este empleado con un

30. Modillones con una estructura mucho más compleja habrían aparecido algunos años más tarde, en 1547, en las monumentales ventanas de mármol *a edicola* y con citaciones clasicistas del palacio del notario Giacomo Scavezzo en la Fieravecchia; entorno al palacio Scavuzzo, cfr. Nobile M.R., D'Alessandro G. Scaduto F., «Costruire a Palermo. La difficile genesi del palazzo privato nell'età di Carlo V», *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia*, 2000, 0, pp. 23-29.
31. Serlio, en el libro dedicado a las *antiquità,* incluye, como ya es notorio, la mítica villa de Poggio Reale: pero modifica su planta añadiendo, con el fin de mejorarla, en las cuatro fachadas muchos pórticos apretados entre los cuerpos avanzados angulares: «le quattro loggie di fuori segnate D non vi sono, ma per maggior commodità, & ornamento del'edificio vi stariano bene, e sariano fortissime per le buone spalle, che haveriano dai lati, nè per questo si privariano le stanze de la sua commoda luce e le dette loggie sariano difese dai venti e dal Sole nei fianchi»; Serlio S., *Il Terzo Libro di Sabastiano Serlio bolognese*..., Venezia 1540, p. 150.
32. Se habla aquí de los maestros de obra Luca di Serio, probablemente el primero en llegar a Sicilia procedente de una familia de maestros de obra de origen lombardo, que habría sido importante en Sicilia en la primera mitad del siglo XVII, Matteo *Piamontisi* y del más conocido Bernardino Scotto, ligur.
33. Como confirmación de la interpretación del término "*florentinus*" como adjetivo que indica la procedencia y no como apellido, subrayamos que el maestro Marco Florentinus, presente y trabajando en Palermo a finales del siglo XV en el grupo de albañiles cercanos al célebre Matteo Carnilivari de Noto, en 1484 todavía seguía sin ciudadanía palermitana y se declaraba solo «habitator Panormi»; ASPa, *Notai defunti*, Antonio Ponticorona, reg. 1304, c.n.n., 17.05.1484. A propósito de Marco Florentinus, cfr. Nobile M.R., *Un altro rinascimento. Architettura, maestranze e cantieri in Sicilia 1458-1558*, Benevento 2002, pp. 23-24.

encargo de directivo como maestro de obras. Necesitamos ahora evidenciar cómo la propia participación en el proyecto giuntiano de Castellammare podría haber sido decisiva en la formación de algunos maestros llegados a ser sucesivamente importantes en la Palermo de la segunda mitad del siglo XVI : Nicolosio Pizano (o Pisano), más adelante encargado por el regente del reino, Carlos de Aragón, de delicadas obras de ingeniería hidráulica en su principado de Castelvetrano, Giovanni Francesco Lombardo, a servicio de la Compañia de Jesús, tradicionalmente atenta en la elección de sus técnicos, Vincenzo de Accaria, algunos años después ya *capomastro regio* de puentes y torres.

Es muy interesante observar que, aunque las obras para los nuevos apartamentos del virrey y de la corte hayan precedido los del fortalecimiento de las defensas de la ciudadela[34] en cuyo interior fueron hospedados, si miramos la contabilidad parece que los primeros tuvieron más éxito que los segundos: no obstante la atención de Gonzaga hacia los baluartes y la artillería de la fortaleza, parece que los recursos financieros ordinarios de los cuales disponía el gobierno habían sido desviados por el virrey – y no sería este el único indicio de una discutible gestión del dinero público por parte del príncipe lombardo – sobre todo en la construcción de su residencia.

La ejecución del caro programa edificatorio de don Ferrante –los apartamentos del Castellammare y la villa suburbana en el Ucciardone– no podía afectar solo a las finanzas del virrey: si la villa fue totalmente realizada por él en términos económicos –suelo, materiales de construcción y mano de obra–, así nació la idea de promover lo más posible la construcción de la nueva residencia oficial, anteponiéndola quizás a otras obras necesarias[35].

Según nosotros hay que identificar en el «palazzetto rinascimentale[36]», el cuerpo de fábrica desplazado casi en el eje del frente oriental del fuerte, aquel rodado por las aguas del puerto de la Cala, el edificio construido por Gonzaga y diseñado por Domenico Giunti, que fue demolido, como casi toda la ciudadela, en 1922. Se trataba de un edificio en dos niveles y con el coronamiento almenado –la presencia de las almenas no tiene que sorprender porque en Sicilia se utilizará también en el siglo XVII como símbolo de autoridad y poder– en el frente vuelto hacia la plaza de las armas de la ciudadela cerrado a los extremos por dos torres simétricas y destacado, en el frente hacia el mar, por una galería, que todavía sigue siendo su característica más recordada. Este espacio, constituido por arcos de medio punto

34. Las obras incluyeron en un primer momento la manutención del torreón de San Giovanni y la construcción de modernos merlones para el torreón de la Catena, al inicio del puerto, luego, entre 1543 y 1545, el proyecto para los nuevos baluartes de San Pietro y San Sebastiano (*sic*); ASPa, *Tribunale del Real Patrimonio*, Lettere Viceregie, vol. 335, 260r.

35. Entre enero y marzo de 1546 el virrey le pidió con dos cartas a Carlos V que diera la autorización para otras obras de refuerzo de las defensas del Castellammare, sobre todo basadas en el nuevo baluarte de San Pietro en dirección al puerto, enviando al soberano también «il disegno di come s'havesse a redurre detto Castello in fortezza»; Archivo General de Simancas, *Estado*, legajo 117, cc. 11 e 18.

36. Soldini ya ha anticipado una hipótesis similar, aunque más limitada, afirmando que «si può riferire plausibilmente all'intervento gonzaghesco e all'operato del Giunti quel segmento di fabbrica rinascimentale della loggia a sette arcate»; cfr. Soldini N., op. cit, 2007, p. 24.

sobre columnas marmóreas, tenía que estar conectado a la *sala* del palacio, el ambiente principal designado para las audiencias y las recepciones del virrey, calificándose además como un mirador hacia el extraordinario paisaje urbano de la Cala, construido casi en oposición a la otra galería pública, la Sala delle Dame[37] del siglo XV situada al final del arroyo, como instrumento de control para los tráficos del puerto y de ostentación del poder virreinal.

En la confirmación de esta hipótesis, hay que señalar cómo las obras documentadas en 1545, pero iniciadas por lo menos en 1541[38], gozaron de diferente consideración frente a las de 1537-38: fueron construidos varios ambientes, cubiertos por forjados y por bóvedas (*dammusi*), queda documentado a través de los muchos pagos sea por sillares «operati alli dammosi», sea por madera y herramientas utilizadas por los encofrados. Las bóvedas no solo tenían que cubrir los ambientes de la planta baja, sino también los superiores, como una demostración más de su magnificencia. Incluso la *sala* era cubierta de la misma manera: cuatro barras de hierro fueron colocadas encima de las ménsulas de la bóveda, presumiblemente de luneta, para cerrar las cadenas de madera «dili dammusi dila cammera grandi[39]». Además, una peculiar atención a la *firmitas* del edificio es subrayada por el uso amplio de cadenas y tirantes, tanto de madera como de hierro, empleados en más puntos de la fábrica[40]: entre todos citamos la colocación de tirantes de madera dentro de los muros de algunos espacios al lado de otros cubiertos por bóveda para contrarrestar los empujes[41]. Justo la presencia de la galería determina el carácter monumental, como verdadera arquitectura del poder, de la residencia oficial de Gonzaga, disolviendo en parte el opresivo carácter militar de la fortaleza del siglo XV, un lugar poco apto a hospedar al virrey y a la virreina con su corte refinada.

Esta tuvo que ser la misma impresión que el viejo *maniero* normando de Castellammare, entorno al cual había sido construida al final del siglo XV la ciudadela, debió haber dado a

37. Entorno la Sala delle Dame, cfr. A. Flandina, «La Sala delle dame di Palermo. Notizie storiche», *Archivio Storico Siciliano*, 1879, 4, pp. 15-32.
38. En noviembre de 1541 el marqués de Geraci, en aquella época regente del reinado por la ausencia del Gonzaga en la isla, mandaba al tesorero de erogar las 400 *onze* necesarias para llevar a cabo, como voluntad del virrey, las obras del Castellammare, «in lo quali Sua Excellencia soli far residentia con tucta sua casa»; ASPa, *Tribunale del Real Patrimonio*, Lettere viceregie, vol. 325, c. 82v. En marzo de 1542 el propio don Ferrante habría asignado 400 *onze* más para «passarese innanti et complirese li stancii chi di novo si construixino in Castello ad mare de quista felichi cità dove nui con nostra casa residimo»; *ibid.*, vol. 331, c. 182r. A esta cantidad, después de algunos meses, en noviembre del mismo año, se habrían añadido otras 800 *onze*; *ibid.*, vol. 334, c. 81r.
39. ASPa, *Conservatoria di registro*, Conti, vol. 896, c.n.n., 16-21.11.1545.
40. Por ejemplo, en septiembre se compraron tres *rotoli* (1 rotolo = 0,79 Kg) de clavos grandes para los trabes de roble (*rovoli*) «chi stanno per catini ali maragmi»; *ibid.*, 23-26.09.1545. En octubre se colocaron una llave y dos barras de metal «misi ala cantonera verso la cuchina dili stancii viceregii»; *ibid.*, 19-21.0.1545. En los primeros días de noviembre, se colocó otro grueso trabe de roble «intro li maragmi per catini» y se procuró apretar la llave de la cadena colocada en la fachada el mes anterior intentando «jungiri e allongari una chiavi chi va intro li ditti maragmi ala cantonera verso la cuchina»; *ibid.*, 2-7.11.1545. Finalmente, después de diez días, se apretó la cadena de hierro «misa ala cantonera intro li maragmi dili stancii supra dila sala grandi»; *ibid.*, 16-21.11.1545.
41. En la *credenza*, el entorno en el cual se guardaban las vajillas y los demás ejemplares de plata o cobre para la mesa del virrey, fueron de hecho colocadas dos llaves de metal muy pesadas «operati ali cantoneri cum li castagnoli morati intro li mura per la fortiza dili mura dili dammosi»; *ibid.*, 27-31.10.1545

los ilustres cónyuges: un edificio austero y oscuro que en 1535, con la llegada a la ciudad del cortejo imperial, había sido declarado en último minuto –lo comprueban los preparativos ya hechos[42]– inadecuado para recibir a Carlos V que fue desviado, como hemos dicho, a la residencia privada de los Aiutamicristo. Probablemente fue el mismo don Ferrante quien mandó la transformación del castillo normando-suevo, reduciéndolo en una especie de doble caballero, quitando del interior, una vez realizado el nuevo palacio, cada espacio de vivienda: ya en 1537 se había procedido a «imbalatari supra li dui torrioni di Castellovecho di Castellomari», preparando así la pavimentación de piedra necesaria para la colocación de las artillerías en las alturas de las dos grandes torres en las cuales se desarrollaba el edificio[43].

Fue por cierto en el Castellammare donde fue hospedada a su llegada a Palermo la pareja virreinal: el cortejo triunfal, organizado por el Senato palermitano el 21 septiembre de 1537 para el ingreso de la virreina Isabella de Capua, después de haber cruzado casi entera la ciudad, con un recorrido mucho más largo de lo que había realizado el emperador dos años antes, casi como si quisiera tomar posesión de toda la capital, acabó de hecho en la fortaleza cercana al puerto donde ella fue recibida con juegos y regalos[44].

No es fácil determinar cuántos de aquellos maestros palermitanos más anclados en la tradición tardogótica siciliana «contagiaron» los proyectos de Giunti inspirados en la más innegable cultura arquitectónica renacentista. Si en la villa de Gonzaga nada o poco parece evidente en este sentido, quedan dudas en torno al Castellammare, donde junto a elementos de claro carácter peninsular, junto a innovaciones destinadas a hacer más confortable la vi-

42. El marqués de Geraci, que rige el reino tras la muerte del virrey Pignatelli, en julio de 1535, en vista de la llegada del emperador que habría tenido que «posentari in quisto suo regio castello di Castelladmari», ordenaba la ejecución de varias obras en la fortaleza: en la capilla, en el establo, en los puentes levadizos, para la organización de la artillería, pero también la realización de un podio (*scannello*) «dove si ha di mecteri la tavola per mangiare Sua Magestà Cesarea» y de un *tropheum*, la gran bandera con las armas reales que tradicionalmente ondeaba en los techos del Castellammare; ASPa, *Tribunal del Real Patrimonio*, Lettere viceregie, vol. 297, cc. 207 y 210.
43. ASPa, *Conservatoria di registro*, Conti, vol. 895, c.n.n., 11.9.1537. Ya en la más antigua remodelación del Castellammare llegada hasta nosotros, hecho sobre el 1640 por el visitador de las fortalezas del reinado Carlo Maria Ventimiglia junto al *geometra* Francesco Negro, esta estructura está señalada como *cavaliero*: «Nella piazza grande di esso castello vi è il cavalieri antico dove si arbora lo stendardo di Sua Maestà, il qual cavaleri si alza sopra tutti i beloardi e torrione di esso castello e scopre buona parte degli edifici di essa città»; Biblioteca Nacional de España de Madrid, mss. 1 (*Plantas de todas las plaças y fortaleças del reyno de Sicilia...*), *Pianta del Castello a Mare di Palermo* y mss. 787 (*Descripción de Sicilia y sus ciudades*), f. 6r; ya en Ventimiglia C.M., Negro F., *Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia 1640*, ed. N. Aricò, Messina 1992, p. 13.
44. Así el evento, hasta ahora con fecha de 21 octubre 1537 según lo que se lee en el sucesivo *Diario* de los cronistas Paruta y Palmerino, está descrito por un anónimo, probablemente el secretario del Senato de Palermo, en el registro de actas del Ayuntamiento de aquel año: «A di xxi di septembre chi fu lu jornu di santo Macteo intrau la viceregina et appi grandissimo incontro et tucti potichi tanto di panneri quanto mircheri et altri finistrali pararu li loru potichi cum panni et siti et tendi persina alu Cassaro et vinni per mari cum novi galeri, videlicet quatro dila religioni et chinco dilo signor Jannetino Doria, et in quello jorni in la chitati chi fu grandissima festa et incontro dila ditta signora viceregina chi xeru circa dudichi donni principali a cavallo cum li loru acanii di imburcati carmixini et villuti et andrò per lu Cassaru et per la Brigaria et andau a lu Castellu et illa si chi atrovaro circa trenta doni beni acaniati a incontrari a dicta illustre signora et illa chi foru jochi di [...] cum diversi somara et di poy la chita si chi fichi nexiri sectanta platti di confettura et la chita ci presentao una acania blanca guarnututa di villutu carmixino»; ASCP, *Atti bandi e provviste*, vol. 143-59, c. 1r.

vienda (en primer lugar chimeneas consideradas «di grande ornamento delle abitazioni[45]», y una estufa[46], un pequeño baño termal que Giunti habría realizado también en la más tardía villa milanesa de Gonzaga[47], todos elementos muy inusuales en la arquitectura siciliana), parece que puedan destacarse otros como signo de continuidad.

En particular nos referimos a la realización, a parte de la escalera «bellissima e comoda[48]», el escalón puesto en la entrada del nuevo edificio completado ya en 1542 y verdadero orgullo por el arquitecto toscano, de «una scala fatta a garagolo», una escalera de caracol realizada, hacia a finales de 1545, justo «in canto la stancia di messer Joan Dominico de Juncta[49]»; este tipología de escalera, aunque muy presente en las ilustraciones de tratados –pensamos en las casi omnipresentes *lumache* de Serlio– considerando el contexto en el cual se ha construido y la terminología empleada, podría corresponder a una de las escaleras de caracol tardogóticas realizadas en Sicilia, y en Palermo en particular, hasta la mitad del siglo XVI.

También una de las últimas indicaciones que nos dan las cuentas de las obras, relativas a la finalización de la fábrica, da lugar a dudas sobre el lenguaje utilizado en estos espacios, asunto muy difícil por documentar ya que casi no existen referencias de material icnográfico o fotográfico. En diciembre de 1545 el escultor de mármol Giuliano Massa era pagado por «tri colonni con soy basi et cappitelli [...], una misa ala finestra dilo corrituri all'ultima finestra e l'altri doy una ala finestra dila camera et l'altra ala finestra dilo scritturi[50]», designadas al apartamento del virrey. La referencia a columnas de mármol para las ventanas del palacio evoca soluciones lingüísticas de tradición, ventanas bíforas *quatre* o sea con arquitrabes[51], procedentes del Levante ibérico y adoptadas en Sicilia desde la segunda mitad del siglo XV, más que las ventanas clasicistas que nos hubiéramos esperado; y todo esto contando con que justo Pietro Faya, uno de los maestros activos en las obras de Gonzaga, ya en 1534 había propuesto para una vivienda mucho más modesta que la del virrey, las refinadas ventanas *a*

45. Serlio S., *Il settimo libro d'Architettura...*, Francoforte 1575, p. 68.
46. Elementos preciados en las residencias señoriales y a menudo objeto de decoraciones, las estufas eran muy frecuentes en el área romana: desde los palacios del papa – por ejemplo las del *cubicolo* de Giulio II en el Vaticano, del apartamiento de Clemente VII en Castel Sant'Angelo o de la Cancelleria – hasta los palacios y las viviendas de los exponentes de la Curia romana, del palacio Farnese en Caprarola a la villa del cardinal Cervini, pero también en viviendas más sencillas como las de Rafael o de Antonio de Sangallo el Joven; cfr. *Quando gli dei si spogliano: il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, B. Contardi y H. Lilius eds., catálogo de la exposición (Roma, 1984), Roma 1984.
47. Dichos entornos se destruyeron a causa de la restauración del edificio en 1984; a propósito de la estufa de la Gonzaga, cfr. Bonomo F., *La stufa/bagno della Villa Gualtiera/Simonetta di Milano. Analisi architettonica, tecnologica e funzionale di una tipologia inedita*, tesis de graduación, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, tutores Proff. P. Carpegiani, E. Battisti, A. Castellano, a.a. 1984-85.
48. Con estos tonos entusiásticos el arquitecto comentaba la escalera recién acabada en una carta suya de junio de 1542 dirigida al virrey; Soldini N., op. cit., 2007, p. 396.
49. ASPa, *Conservatoria di registro*, Conti, vol. 896, c.n.n., 16-21.11.1545.
50. *Ibid.*, 7-12.12.1545.
51. No se trató por cierto de más retrasadas bíforas con arquillos porque está documentado el pago al cantero Giovanni Gianguzzo de 13 cargos de piedra «operati per architrava»; *ibid.*, 9-14.11.1545.

edicola realizadas por el escultor Antonello Gagini en la iglesia de Portosalvo[52]. Sin embargo, hay que resaltar que las ventanas en cuestión no deben ser interpretadas necesariamente en clave tardogótica: ejemplos de ventanas arquitrabadas con columnas de mármol de claro modelo renacentista se pueden ver en Palermo en las fachadas de los palacios Agnello y Fimia (o Galletti), en soluciones totalmente en mármol o –y este es el caso del Castellammare– combinadas con arquitrabes y jambas en piedra, como en la ventana hoy tapiada pero completa del apoyo intermedio, que se puede observar en la calle Toledo en un edificio del siglo XVI. Ampliando la búsqueda de ejemplos de esta rara tipología de ventanas al contexto italiano, hay que señalar las típicas clasicistas de la iglesia de San Bernardino en Urbino di Francesco di Giorgio Martini y de la contemporánea capilla Trivulzio en Milán de Bramantino, además las ventanas del palacio Rinaldi Campanino de Capua, de Campania justo como la virreina, a las cuales más que a las otras se pueden atribuir las ventanas del Castellammare. Sin embargo, confirmando lo que se ha leído en la documentación archivística, en una muy rara imagen del frente hacia la plaza de armas del castillo, entre las cinco ventanas renacentistas de la planta noble, caracterizadas por modillones y marcos que evocan a ejemplos romanos y rafaelescos, se reconoce una todavía en su configuración original, con el vano dividido por la que parece ser una delgada columna de mármol de proporciones góticas[53].

También resulta muy difícil solucionar la cuestión entorno al portal del palacio, conocido por pocas imágenes fotográficas y hoy en día conservado en trozos, cuya fecha es ardua para determinar, propuesto además en una interesante solución *binata*, con su duplicado puesto a la entrada de la adyacente capilla de San Juan Bautista. Se trata de un portal rústico de origen serliano con columnas tuscánicas fajadas que sustentan un tímpano, que pertenece a una tipología muy difusa en la más tardía arquitectura palacial palermitana de los años sesenta y setenta del siglo XVI, pero ya presente en *Libro Quarto* de 1537 desde el cual sin duda es retomado[54], y documentado en un pequeño centro del interior siciliano ya en 1554, del cual entonces no se puede excluir una fecha más reciente; hacia estas conclusiones conducen otras consideraciones entorno a las conexiones entre la corte de Palermo y Mantua, donde el rústico, expresión de «gran fortezza», como lo define Serlio, domina gracias a la obra en la corte de los Gonzaga de Giulio Romano a quien el tratadista nombra con alabanzas y recordando el palacio Te en la explicación de aquel portal[55]. En fin, a todas estas reflexiones se pueden añadir otras sugerencias evocadas por la imagen esculpida en la clave del arco almohadillado, un reptil, quizás una salamandra, emblema de los Gonzaga, que aparece también en las paredes de la Camera delle Imprese en el palacio Te.

52. Cfr. Vesco M., «Dalla ruga Magna alla strada Maqueda. Note sull'abitare a Palermo nella prima età moderna», en Rotolo M., Zalapì A., *Palazzo Comitini. Da dimora aristocratica a sede istituzionale*, Palermo 2011, p. 152.
53. La imagen está publicada en Saetta T., *Palermo e il mare. Itinerario della memoria*, Palermo 2010.
54. El portal de Palermo por cierto está inspirado en el *Libro Quarto*, con el cual tiene en común la falta de bases y pedestales sustituidos por un único sillar fajado más alto, más bien que en los sucesivos *Libro Settimo* o *Libro Extraordinario*.
55. Serlio S., *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici...*, Venezia 1537, ff. XIIIv-XIIIIr.

Si esta teoría fuera verdad, el portal realizado por Domenico Giunti para el Castellammare de Ferrante Gonzaga hubiera podido ser modelo, si no prototipo, para los portales de los principales palacios palermitanos del tardorenacimiento por ser en aquella fecha más que otra cosa símbolo elocuente de la arquitectura del poder: habría así obtenido un extraordinario éxito siendo imitado y vuelto a ser propuesto, a lo largo de medio siglo, en las más prestigiosas viviendas ciudadanas de mercantes y banqueros, «fuertes» como príncipes.

Fig. 1. *Ferrando Gonzaga*; A. Caprioli, *Ritratti et elogi di capitani Illustri*, Roma (1596) 1635

Fig. 2. La villa Gonzaga de Palermo después de la transformación en convento realizada en los siglos XVII y XVIII

Fig. 3. Vista del Castellammare de Palermo, inicios del siglo XVIII;
en evidencia el palacio de Ferrante Gonzaga con la galería

Fig. 4. Uno de los dos portales *binati* de la residencia del Castellammare de Palermo comparado con el modelo propuesto por Serlio en el *Libro Quarto*

Índice

La Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura *de Vignola: ciencia matemática y teoría musical para un nuevo vocabulario de poder en la arquitectura*[1]

Miguel Ángel Cajigal Vera
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Esta comunicación trata de explicar la estrecha relación entre matemáticas, música y arquitectura en el Renacimiento. La teoría de la armonía musical sirvió de inspiración para varios conceptos y términos fundamentales de los teóricos de la arquitectura, como es el caso del concepto clave de «proporción» propuesto por Vignola en su célebre *Regole delli cinque ordine d'archithettura* (1562). Tres décadas después se publica la primera edición española, con traducción de Patricio Cajés (1593), sólo cinco años antes de la muerte del rey Felipe II. Los conceptos vignolescos de «proporción» y «simetría» fueron la base para la nueva arquitectura clásica entendida como expresión de poder en toda Europa.

1. La presente comunicación se desarrolla en el marco de los proyectos de I+D pertenecientes al Programa Nacional de Humanidades: *Desarrollo de un tesauro terminológico-conceptual de los discursos teórico-artísticos españoles de la Edad Moderna, complementado con un corpus textual informatizado* (1° fase) [HUM05-00539] y 2° fase (HAR2009- 07068), éste último actualmente en proceso de desarrollo, siendo investigador principal la profesora Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga) y responsable del área de arquitectura el profesor Miguel Taín Guzmán (Universidad de Santiago de Compostela).

Abstract: This paper tries to explain the close relationship between mathematics, music and architecture in the Renaissance. The musical theory in harmony has inspired many concepts and terms used by architect theorists, as for example the key concept of «proportion» proposed by Vignola in his famous treaty *Regole delli cinque ordine d'architettura* (1562). Three decades later was published the first Spanish version, translated by Patricio Caxés (1593), only five years before the death of King Philip II. Vignola's concepts of «proportion» and «symmetry» were used as basis for the new classic architecture as expression of politic authority throughout Europe.

Palabras clave: Vignola, Felipe II, teoría de la arquitectura, música, matemáticas.
Keywords: Vignola, Philip II, Architectural theory, music, mathematics.

Un debate del Renacimiento italiano: la cuestión de los órdenes clásicos

Desde su publicación en 1562, la *Regole delli cinque ordine d'architettura* de Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) ha superado las doscientas cincuenta ediciones internacionales, convirtiéndose en el tratado de arquitectura más difundido y manejado a lo largo de los siglos y en referencia ineludible de la arquitectura de gusto clasicista (**fig. 1**). El abrumador éxito del libro se ha interpretado tradicionalmente como un fruto de su carácter eminentemente práctico. Los teóricos italianos de la arquitectura fueron durante el Renacimiento herederos, en mayor o menor medida, del impacto de Vitruvio, de su profundidad teórica y su afán por ofrecer un registro escrito completo de la materia arquitectónica. Vignola, a pesar de centrar sus esfuerzos en los órdenes clásicos, rompe en cierto modo con esa tradición vitruviana produciendo un libro funcional, parco en el texto y profusamente ilustrado.

A diferencia de los extensos textos teóricos de otros tratadistas del Renacimiento italiano, como Leon Battista Alberti o Andrea Palladio, Vignola ofrece soluciones muy precisas al constructor a la hora de ejecutar un orden clásico bien planteado, exigiendo para ello como única herramienta intelectual una cierta solvencia matemática. No era una cuestión vacía, pues el avance que ofrece es designado por el propio arquitecto como una «regla», una sentencia de tipo normativo que satisficiese a todos los expertos en arquitectura del momento. El ambicioso objetivo del artista vignolés no es otro que extraer de los órdenes antiguos su esencia numérica y, a partir de ella, codificar la razón matemática de la misma para poder reproducirlos a voluntad sin perder su lógica proporcional.

Recordemos que desde el Quattrocento estaba sobre la mesa la problemática abierta sobre la adecuada ejecución de los órdenes antiguos y su correcta proporción, pues esta última oscilaba en función del modelo que se tomase de entre todos los que ofrecían las ruinas de la Antigüedad. Todavía en el Cinquecento el asunto seguía en plena discusión y lejos de un consenso entre los diferentes artífices. Como muestra singular de esta disputa podemos citar el hecho de que Antonio da Sangallo, al suceder a Rafael como responsable de las obras de San Pedro del Vaticano en 1520, redactase un memorando criticando la

ejecución de las proporciones propuestas por el de Urbino, estimando, por ejemplo, inapropiadas las proporciones entre la altura y el diámetro de las columnas dóricas rafaelescas[2]. A esta compleja cuestión de la proporción exacta de los órdenes, que preocupaba a los arquitectos desde inicios del Renacimiento, dedicará Vignola sus esfuerzos, buscando extraer la razón matemática de la arquitectura antigua a partir del estudio directo de los ejemplos considerados como más «perfectos» en sus medidas, para que la relación de los mismos pueda ser sencillamente extrapolada a cualquier construcción moderna.

Vignola: mucho más que un dibujante de estampas

El texto de Vignola no es, en principio, una reflexión escrita sobre la arquitectura clásica, pero ello no implica que esté vacío de contenido teórico. De hecho, supone un cierto error de perspectiva histórica el hecho de considerar a Vignola como «arquitecto», desdeñando otros perfiles de su biografía profesional y soslayando la profundidad matemática de su obra escrita. Se trata fundamentalmente de una perspectiva anacrónica, propia de nuestra época, la de atribuir al personaje, como si hubiese sido su tarea preferente, la de arquitecto, cuando tal concepto de orientación profesional era totalmente ajeno a la mayor parte de los artífices del Renacimiento.

Aunque Vignola se dedicase fundamentalmente al *disegno* de edificios en su ejercicio profesional de madurez, se formó como pintor, como el propio Vasari y tantos otros protagonistas del Renacimiento arquitectónico[3]. De igual forma que el Alberti teórico había intentado aportar su visión intelectual y renovadora a los diferentes campos del arte con tres tratados dedicados a tres disciplinas diferentes (*De pictura* en 1436, *De re ædificatoria* en 1450 y *De statua* en 1464), tampoco Vignola se limitó, en su obra teórica, a la arquitectura y la construcción.

En efecto, su obra sobre perspectiva matemática, *Le due regole della prospettiva pratica*, publicada póstumamente en 1583[4], supone una aportación capital, pese a haber sido oscurecida por la enorme fortuna de su texto sobre arquitectura y la repercusión de su proyecto para el Gesù de Roma. El esfuerzo económico de poner en circulación una edición póstuma de sus reglas de perspectiva, una década después de la muerte del maestro, es una prueba de la importancia intelectual que se daba en los círculos eruditos a la obra teórica de Vignola, cuya solvencia en asuntos matemáticos estaba plenamente confirmada por la precisión de la *Regole degli cinque ordine*. El propio artista deja una interesante semblanza de su proceso de

2. El texto del memorando es recogido por Gustavo Giovannoni, *Antonio da Sangallo il giovane*, Roma, 1959, 132 y ss. El propio Vignola será encargado de seguir la obra de San Pedro, sucediendo a Miguel Ángel, apenas dos años después de publicar su *Regole*.
3. Tuttle, Richard J. et alii, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milán, 2002, 24 y ss.
4. Ibídem, 91-98.

trabajo intelectual en la breve introducción a su libro de arquitectura, un texto esclarecedor que extractamos íntegro por sus muchas connotaciones teóricas, técnicas e históricas[5]:

> Aviendo yo por tantos años exercitado en diversas tierras este arte del'architectura, me ha agradado de contino [sic] {i.e.: continuo}, a buelta destas pláticas de los ornamentos, ver el parecer de quantos escritores he podido, y aquellos comparándolos entre ellos mismos y con las obras antiguas, las quales se veen en ser. He procurado de sacar una regla en la qual yo me sossegasse, con la seguridad de agradar a todos los hombres de juyzio en este arte, en todo o, a lo menos, en gran parte. Y esto sólo por servirme en las cosas que me ocurren, sin aver puesto en ello otra mira.
>
> Y para hazer esto, dexando aparte muchas cosas de escritores, de donde nazen diferencias entre ellos no pequeñas, y para poderme sustentar con mayor firmeza, me han sido puestos delante aquellos ornamentos antiguos de las cinco órdenes, las quales se veen en las antigualla de Roma. Y considerando juntamente todos éstos, y examinándolos con medida diligente, he hallado aquellos que al juyzio común parecen mas bellos y con más gracia se representan a nuestros ojos. Y éstos también [resultan] tener cierta correspondencia y proporción de números en sí mesmos menos entregados, antes he hallado que qualquier pequeño miembro mide al mayor en algún numero de partes suyas justamente.
>
> Por lo qual, considerándolo más adentro que todo nuestro sentido se compadece en esta proporción, y que las cosas desagradables son fuera della, como muy bien en su sciencia pruevan sentidamente los músicos, he tomado este trabajo, muchos años ha, de reduzir debaxo de una breve regla, y es pedida que pueda valer las dichas cinco reglas órdenes de architectura.
>
> Y la manera que en hazer esto he tenido ha sido ésta, queriendo poner esta regla por modo de exemplo: la orden dórica. He considerado que la del Teatro de Marcelo es, entre todas las otras, la más loada de todos los hombres. Assí que esto he tomado por fundamento de la regla de la dicha orden, sobre lo qual, aviendo terminado las partes principales, si algún pequeño miembro no huviere del todo correspondido a la proporción de los números, lo qual acontece bien a menudo en las obras de cantería, o por otros accidentes, que en estas menudencias pueden mucho, avré acomodado ésta en mi regla, no me apartando en cosa alguna de momento.
>
> Mas antes, acompañando esta poca de licencia, con la autoridad de los otros dóricos que son tenidos por más bellos, he quitado las otras pequeñas partes, quando me ha convenido suplir en esto. Así que, no como Zeusis de las vírgines entre crotoniatos, sino como lo ha llevado mi juyzio, [he] hecho esta elección de todas las órdenes, sacándolas puramente de todos los antiguos juntos, no mezclando cosa de mío sino la distribución de las proporciones, fundada en números simples, sin tener que hazer con braços, ni pies, ni palmos de qualquier lugar, sino solo con una medida arbitraria, dicha modelo [sic] {i.e.: módulo}[6], dividida en aquellas partes que por orden se podrá ver en su lugar. Y dada tal facilidad a esta parte de architectura, en otra manera difícil, que qualquier mediano ingenio, solamente que tenga algún tanto de gusto en el arte, podrá con sólo mirar, sin mucho fastidio de leer, comprehenderlo todo y servirse dello a sus tiempos.

5. Se extracta la introducción completa, según la traducción de Patricio Cajés de 1593, como parte de la transcripción íntegra del tratado de Vignola realizada en el marco del Proyecto ATENEA.
6. El término «modelo» aparece perfectamente legible en la edición española de Cajés, tratándose de un error tipográfico, corregible al contrastar con el original italiano: *«una misura arbitraria detta modulo»*.

Y, no obstante que yo tenía el ánimo muy lexos de averla de publicar, pero han podido en mi tanto los ruegos de muchos amigos que la desean, y mucho más la liberalidad de mi perpetuo señor, ilustrísimo y reverendísimo Cardenal Farnesio, que ultra de aver yo tenido de su honrada casa cortesías tales que me ha sido concedido el poder hazer estas diligencias, me han dado el modo de poder satisfazer en esta parte a los amigos, y darlos adelante otras cosas mayores, subjeto si esta parte dellos fuere aceptada, con aquel ánimo que yo creo.

Y porque yo no pienso en este lugar querer ocurrir a aquellas objeciones, que de algunos sé que serán propuestas, no siendo éste mi intento, antes dexando el cargo a la misma obra, que con aplacer a los de mejor juyzio harán que respondan por mi contra los otros. Diré solamente que si alguno juzgase esta mi fatiga por vana, con dezir que no se puede dar firmeza alguna de regla, atento que según el parecer de todos, y principalmente de Vitruvio, muchas vezes conviene aumentar o disminuir de las proporciones de los miembros de los ornamentos, para suplir con el arte adonde nuestra vista por algún acidente viene a ser engañada; les respondo en este caso ser en toda manera necessario saber quánto se quiere que aparezca a nuestros ojos, el qual será siempre la regla firme que assimismo se ha de observar, que después en esto se procede por ciertas buenas reglas de prospectiva, la qual plática es necesaria a esto y a la pintura a los lectores juntamente, de manera que yo me aseguro que les será agradable, espero antes de mucho tiempo dársela, como está dicho.

Mi intento ha sido de ser solamente entendido de aquellos que tienen alguna introdución en el arte, y por esto no avía escrito el nombre de ninguno de los miembros particulares destas cinco órdenes, presuponiéndolos por notos. Mas, visto después por esperiencia cómo la obra aplace también a muchos señores, movidos del gusto de poder entender con muy poca fatiga toda el arte a bueltas destos ornamentos, y que sólo allí se echa menos estos nombres particulares, he querido juntarlos en aquel modo que en Roma vulgarmente son nombrados, y con la orden que se podrá ver, advirtiendo solamente aquellos miembros que son comunes a muchas órdenes, después que una vez sean notados, solamente en la primera orden que ocurrirá, no se hallará dellos más mención en los otros.

A pesar de su aroma formal, la introducción con la que Vignola antecede su exhaustivo trabajo resulta de gran interés por los muchos detalles que aporta al estudio del problema de los órdenes clásicos, la terminología arquitectónica y la propia técnica constructiva. El artífice comienza expresando que siempre ha tenido especial interés por leer las propuestas teóricas sobre arquitectura durante el ejercicio de su profesión en «*diversas tierras*», añadiendo que ha tratado de comparar empíricamente los pareceres de los diferentes autores y verificarlos con las propias obras antiguas. Este método resulta, en sí mismo, muy moderno, propio de la mentalidad científica de la época, lo cual queda confirmado después, cuando afirma lo siguiente: «*He procurado de sacar una regla en la qual yo me sossegasse, con la seguridad de agradar a todos los hombres de juyzio en este arte, en todo o, a lo menos, en gran parte (...) dexando aparte muchas cosas de escritores, de donde nazen diferencias entre ellos no pequeñas, y para poderme sustentar con mayor firmeza, me han sido puestos delante aquellos ornamentos antiguos de las cinco órdenes*».

Dicho de otro modo, Vignola expone haber hecho borrón y cuenta nueva con la teoría de los órdenes precedente, al haber encontrado poca concordancia en ella, dejando aparte las conclusiones de otros autores y basándose directamente en ciertos ejemplos antiguos, escogidos por su perfección de proporciones. No extraña, pues, que hacia el final de la introducción afirme que su trabajo será objeto de críticas: «*porque yo no pienso en este lugar querer ocurrir a*

aquellas objeciones, que de algunos sé que serán propuestas (...) si alguno juzgase esta mi fatiga por vana, con dezir que no se puede dar firmeza alguna de regla». Expresamente, Vignola rompe en la introducción las amarras con Vitruvio, en un gesto de gran trascendencia, al expresar con firmeza la necesidad de poner en magnitud matemática los elementos de la arquitectura: «*según el parecer de todos, y principalmente de Vitruvio, muchas vezes conviene aumentar o disminuir de las proporciones de los miembros de los ornamentos, para suplir con el arte adonde nuestra vista por algún acidente viene a ser engañada; les respondo en este caso ser en toda manera necessario saber quánto se quiere que aparezca a nuestros ojos*».

El colofón a las novedades aportadas por Vignola no es otro que la extracción de una razón matemática común a todos los órdenes, una medida objetiva y universal que denomina «módulo»: «*fundada en números simples, sin tener que hazer con braços, ni pies, ni palmos de qualquier lugar, sino solo con una medida arbitraria, dicha modelo* [sic] {i.e.: módulo}». La repercusión técnica de este avance es inmensa, no sólo porque destierra los problemas de aplicación de todos los tratados anteriores, sujetos a las diversas unidades de medida locales de los autores, sino porque abre la puerta intelectualmente a una concepción modular de la arquitectura, con todo lo que ello implica.

Si bien, como exponíamos en el arranque de este apartado, el texto de Vignola no es una reflexión escrita sobre la arquitectura clásica, sin duda sí es una reflexión medida y dibujada del clasicismo arquitectónico. Este planteamiento supone probablemente el principal vanguardismo de la obra de Vignola. Por una parte, introduce el dibujo como elemento fundamental de la planificación arquitectónica, al expresar su propuesta teórica no en palabras sino en imágenes (fig. 2). Por otro lado, al matematizar el concepto de «clasicismo» a través del uso del módulo, de forma que su lectura sea uniforme y su aplicación sea objetiva y universal, imprime un considerable avance científico en la disciplina de la arquitectura, a imitación, como veremos, de los avances científicos que la música desarrollaba en esa misma época.

Música y arquitectura: disciplinas de la proporción matemática

Nuestro concepto cultural de «música» resulta especialmente pobre si lo comparamos con la noción clásica que, a través de la Edad Media, heredará el hombre del Humanismo. Es preciso retroceder hasta el concepto de «ars musica», es decir, siguiendo el modo clásico, del «conjunto de nociones técnicas, teoría, ciencia» de los sonidos[7]. Nuestra actual significación del término «música» se limita casi exclusivamente a las obras artísticas producidas con sonidos, olvidando que la raíz de este «arte de las musas» era precisamente ocuparse de todo el conjunto de conocimientos relativos al sonido.

Sólo bajo tal prisma podemos entender que la disciplina musical reclamase su lugar en el *Quadrivium*, donde ocupaba el segundo lugar, no casualmente tras la aritmética: ésta era la

7. Cattin, Giulio, *El Medioevo. Historia de la Música, 2*, Madrid, 1987, 154 y ss.

ciencia de los números en sí mismos, mientras que otras materias, como la música o la geometría, eran las ciencias de los números aplicados. Para un hombre del medievo, como para un humanista italiano del Renacimiento, la música era una disciplina matemática, como la arquitectura o la astronomía, e incluso superior a ellas, pues entroncando con la tradición mística agustiniana, permitía acercarse al conocimiento universal.

El propio San Agustín (354-430) mantuvo el proyecto de escribir dos obras sobre música, de las cuales sólo la primera fue completada. *De musica* trata de los problemas de la métrica del lenguaje y la versificación, que era también una cuestión de proporción, mientras que la segunda obra, que no llegó a desarrollar, debía haber abordado la materia de los intervalos, la esencia del problema de proporción que las leyes de la física plantean a la música. Ritmo vocal y naturaleza interválica serán los dos grandes temas de la tratadística musical medieval, desarrollándose de forma análoga a los conocimientos matemáticos, especialmente lo referente a la ciencia del sonido, directamente relacionada con la física. Ya en el pensamiento musical de Agustín se encuentra el concepto grecolatino de la búsqueda de la perfección a través de la matemática: la *proportio*, una suerte de aproximación mística por la vía de la proporción numérica plasmada en la ciencia de los sonidos que hunde sus raíces en la tratadística clásica.

El heredero de esta visión agustiniana, matemática, del arte musical será el influyente Severino Boecio (480-524) que, con su *De institutione musica*, marca el paso del mundo antiguo al marco medieval. No es casual que siendo uno de los más influyentes teóricos de la música medieval vaya a ser, precisamente, un matemático autor de sendos tratados sobre aritmética y geometría. Boecio, como Isidoro de Sevilla o Casiodoro, fueron los transmisores de esta visión cosmológica, esa música *mundana* magníficamente plasmada en piedra en los ancianos músicos del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago, que tañen de forma perpetua la armonía de las esferas. La impronta de Boecio en el Renacimiento italiano será omnipresente, en la medida en que fue el último gran intelectual del mundo clásico.

El componente científico que se reconocía en la música en el Renacimiento era tal que el término «músico» se otorgaba a un muy reducido grupo de teóricos que se dedicaban a la música especulativa, mientras que los que ejecutaban la música práctica, los intérpretes, eran llamados «cantores». Podríamos comparar esta distinción terminológica con la existente entre los términos «arquitecto» y «constructor». Abundan los ejemplos de la íntima relación entre música y ciencia en la Italia humanista. No es casualidad que el más destacado científico del Humanismo, Galileo Galilei (1564-1642), fuese hijo del músico Vincenzo Galilei (1520-1591) y hermano del también músico Michelagnolo Galilei (1575-1631). Padre y hermano de Galileo se hicieron célebres no como intérpretes sino como compositores y, muy especialmente, como autores teóricos, con obras donde se relacionaba directamente la música con la perspectiva matemática[8].

8. Sobre esta relación de Vincenzo Galilei con la teoría matemática y sus aplicaciones arquitectónicas, véase Hersey, George, *Architecture and geometry in the Age of the Baroque*, Chicago, 2000, 23-25. Hersey llega a proponer una lectura de las proporciones de Vincenzo Galilei en la planta del Gesù de Roma, obra maestra de Vignola.

El maestro de Vincenzo Galilei fue el reputado teórico Gioseffo Zarlino (1517-1590), maestro de capilla de San Marcos de Venecia desde 1565. En su obra *Le Istitutioni Harmoniche* (Venecia, 1558) Zarlino plantea la necesidad de tomar una medida universal con la cual dividir la altura de los sonidos de forma matemática (fig. 3). Dicho de otra forma, se plantea la necesidad de utilizar una unidad modular que, a través de su aplicación proporcional, permita dividir las notas de la escala musical. Un afán prácticamente idéntico al que buscaba Vignola con su implantación del módulo como esencia numérica de los órdenes clásicos.

Una «solución musical» para los órdenes clásicos

Esta relación entre música y arquitectura podría parecer meramente accidental o fruto de una interpretación forzada, de no ser porque el propio Vignola, en su introducción a la *Regole* pone la ciencia musical como ejemplo del trabajo que plantea con su obra:

«Por lo qual, considerándolo más adentro que todo nuestro sentido se compadece en esta proporción, y que las cosas desagradables son fuera della, como muy bien en su sciencia pruevan sentidamente los músicos, he tomado este trabajo, muchos años ha, de reduzir debaxo de una breve regla, y es pedida que pueda valer las dichas cinco reglas órdenes de archictectura.» (En el original italiano: «La onde considerando piu adentro quanto ogni nostro senso si compiaccia in questa proportione, et le cose spiaceuoli essere fuori di quella, come ben prouano li Musici nella lor scienza sêsatamente, ho presa questa fatica piu anni sono di ridurre sotto una breue regola facile, et spedita da potersene ualere li cinque ordini di Architettura detti, et il modo che in cio fare ho tenuto è stato tale.»)

El problema de la proporción era común a músicos, artistas plásticos y arquitectos, con la diferencia de que en los sonidos las leyes de la física determinan los patrones matemáticos, mientras que en el arte clásico dichos patrones se extraen del modelo venerado de la Antigüedad, a través de las obras conservadas. Resulta determinante que Vignola se refiera a la música asignándole el término «ciencia», pero lo es mucho más que la utilice como ejemplo de aplicación de las proporciones. El autor era consciente de la estrecha vinculación entre la ciencia de los sonidos y las reglas matemáticas de la proporción, porque conocía la teoría musical. Siguiendo su ejemplo, alcanzando una unidad de medida de aplicación universal, Vignola pretende que los órdenes clásicos sean interpretables con la máxima precisión por cualquier artífice que conozca las bases matemáticas, de igual forma que la música tonal asentada por los teóricos de su tiempo puede ser interpretada con corrección por cualquiera que conozca las bases matemáticas de dicho sistema tonal.

La traducción del Vignola al castellano: proporción e imagen de poder

La primera edición española del libro de Vignola fue singularmente tardía, pues hasta la última década del siglo no se llevó a imprenta una edición castellana del texto (fig. 4). Pudo influir en ello el carácter eminentemente práctico del libro que, con sus detalladas ilustracio-

nes, podría seguramente ser manejado por artífices españoles con unas nociones muy elementales de italiano. El autor de la traducción española fue el aretino Patricio Cajés (1544-1611), artista italiano importado para trabajar en la Corte de Felipe II y que sería pintor de cámara del monarca y de su sucesor. Como ocurría con la introducción del tratado escrita por Vignola, resulta especialmente esclarecedor leer la dedicatoria de Cajés, que brinda su traducción editada al rey en los siguientes términos:

> Por ninguna vía me parece que se puede provar mejor de quánta importancia sea a los Príncipes grandes la noticia de la architectura, así política como militar, que con saberse la que, entre tantas y tan graves ocupaciones suyas, tiene de la una y de la otra la Cathólica Magestad a el Rey, padre de Vuestra Alteza. El qual, siendo de tan sublimado juyzio en todas las cosas, está claro que no estimará en tanto el entender tan perfectamente los primores desta noble sciencia, como su Magestad los entiende, si no supiera de quanto provecho y ornamento ella puede ser, y ha sido siempre, en qualquier tiempo de paz y de guerra, no sólo a los hombres particulares, pero también a los que goviernan estados y reinos. Y, pues Vuestra Alteza, como hijo bien digno de tal padre, ha començado a dar ya tan grandes muestras de querer imitar sus heroicas virtudes, y en particular se vee que Vuestra Alteza, asimesmo, gusta de uno de los fundamentos de la architectura, que, según Vitruvio, es el dibuxo, he me determinado dirigir a Vuestra Alteza el libro del Viñola, que trata de la parte edificatoria de las cinco órdenes, muy curiosa y cumplidamente; los quales me puse a traduzir, por mi passatiempo, de toscano en romance castellano, el año de 1567, que su Magestad me hizo merced de recebirme en su real servicio, y estava ya començada la insigne y devota fábrica del Escurial. Y después, para provecho de los que en estos reinos no entienden la lengua, y loavan y deseavan esta impresión, he venido en consentir a que se impriman, aviéndome mucho animado a ello la aprovación de Juan de Herrera, architecto mayor de su Magestad, entendido y plático en esta professión, quanto es notorio. Lo que me queda por suplicar humildemente a Vuestra Alteza es que se sirva de recebir esta obra debaxo de su felicísimo amparo, disculpándome de los yerros que en ella se hallaren, con el deseo que yo he tenido y con la diligencia y trabajo que he puesto que no huviese en ella ninguno. Y estoy bien seguro que, mirándola Vuestra Alteza con buenos ojos, ya que por ser mía esta traducción huviese de descontentar a algunos, por la reverencia del nombre de Vuestra Alteza agradará a todos. Dios guarde a Vuestra Alteza.

Más allá de los formulismos de rigor, existen elementos que nos permiten un análisis del papel dado al texto de Vignola en la corte española de finales del XVI. En su dedicatoria, Cajés pone el acento en la naturaleza visual de la obra, apelando, como autoridad, a la importancia del dibujo defendida por Vitruvio. Afirma, además, haber comenzado la traducción en 1567, es decir, apenas cinco años después de la publicación de la obra de Vignola en Roma. Esto implica que Cajés, al trasladarse a la corte española, trajo consigo el libro de Vignola, nueva muestra de la importancia que la obra tuvo ya en sus primeros momentos.

Del texto se puede inferir también que existía gran interés por la obra y que la traducción de Cajés a las recetas vignolescas era utilizada ya mucho antes de enviarla a la imprenta, probablemente circulando en el entorno de la Corte, lo que explicaría el retraso de tres décadas de la edición impresa española con respecto a la italiana. La edición española, como correspondía, fue aprobada por Juan de Herrera. No es este el lugar para profundizar en las

interesantes interrelaciones entre la propuesta vignolesca y la sintaxis formal herreriana, pero baste apuntar que Vignola y Herrera, desde diferentes enfoques, se aproximaron a un objetivo común: ofrecer una lectura del vocabulario clasicista que fuese unitaria y universal, tras prácticamente dos siglos de especulaciones en torno a la idea de la arquitectura clásica.

Conclusiones

La figura de Vignola es capital por la gran cantidad de aportaciones que realiza, más allá del colosal logro de aportar un sistema «universal» de ejecución de los órdenes clásicos. Hay que valorar en su justa dimensión, por ejemplo, el que el artista vignolés haya sido el primero en dar al dibujo el valor fundamental de la descripción técnica de la arquitectura: si incluso teóricos tardíos como Serlio y Palladio ilustraban sus tratados con imágenes, pero conservando siempre la primacía textual heredada de Vitruvio, Vignola, en cambio, convierte esas imágenes en el contenido casi único de su obra y describe a través de ellas. Dándole precedencia a la descripción gráfica, Vignola eleva la técnica constructiva a una nueva dimensión de ejecución arquitectónica donde un dibujo preciso y matemáticamente confirmado sea la base fundamental de la práctica edilicia.

Igualmente, su aplicación de la razón matemática, a través del concepto de «módulo», pone fin a las especulaciones y debates sobre las proporciones numéricas de la arquitectura clásica del Renacimiento anterior a él. Después de la obra de Vignola, la proporción será un asunto bien determinado, pues el autor ofrece una solución de consenso y fácil aplicación. Desde ese momento, la imagen de los órdenes clásicos servirá como representación de una idea clasicista asociada al poder y, como tal, triunfará en el Barroco y será omnipresente hasta el siglo XIX. Como se observa en la obra de El Escorial, la idea de proporción matemática será vinculada en adelante al concepto de poder, como expresión de la dignidad del gobernante.

Fig. 1. Vignola, Jacopo, *Regole delli cinque ordine d'architettura*, Roma, 1562; frontispicio.

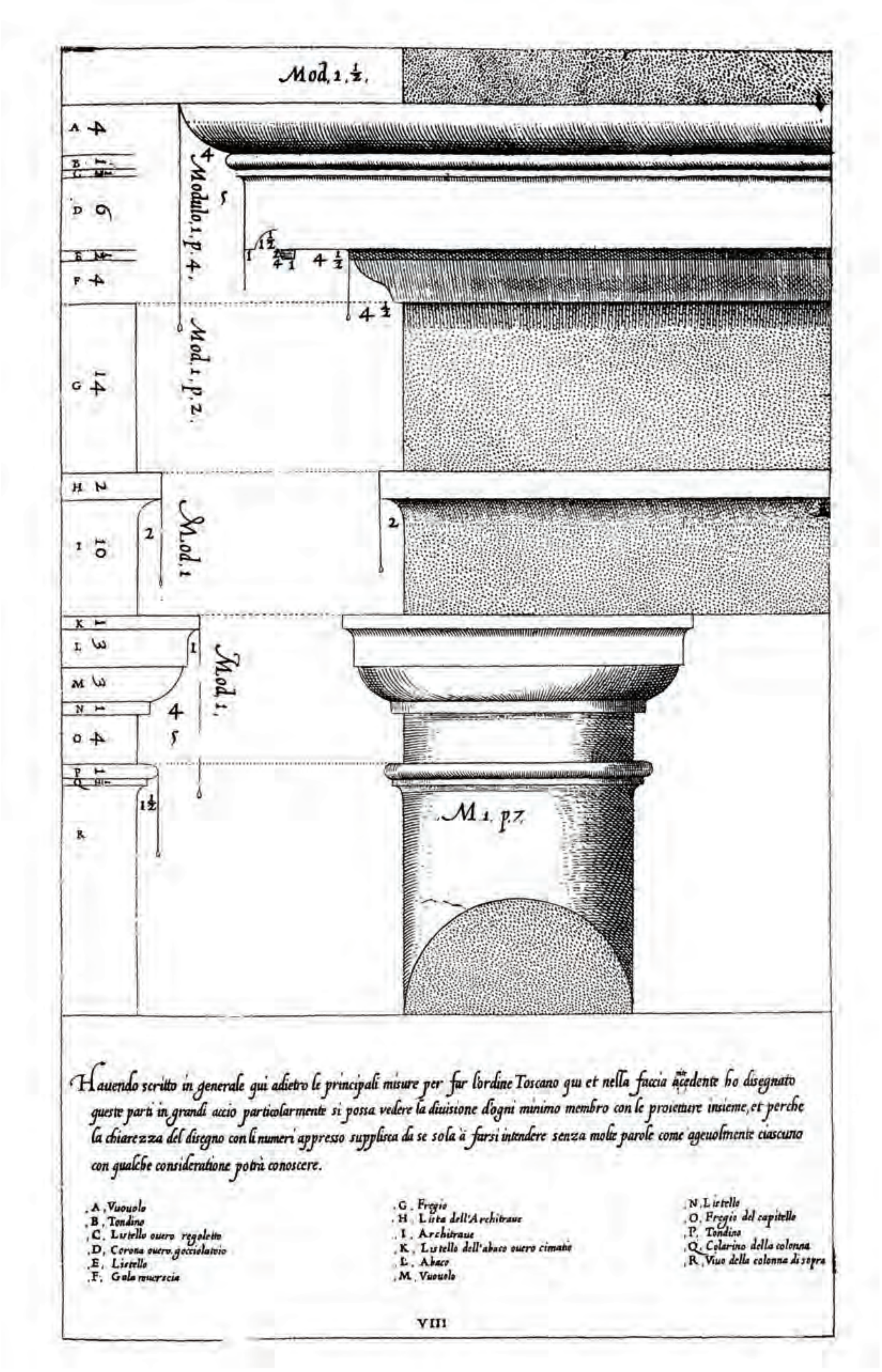


Fig. 2. Vignola, Jacopo, *Regole delli cinque ordine d'architettura,* Roma, 1562; descripción gráfica del orden toscano.

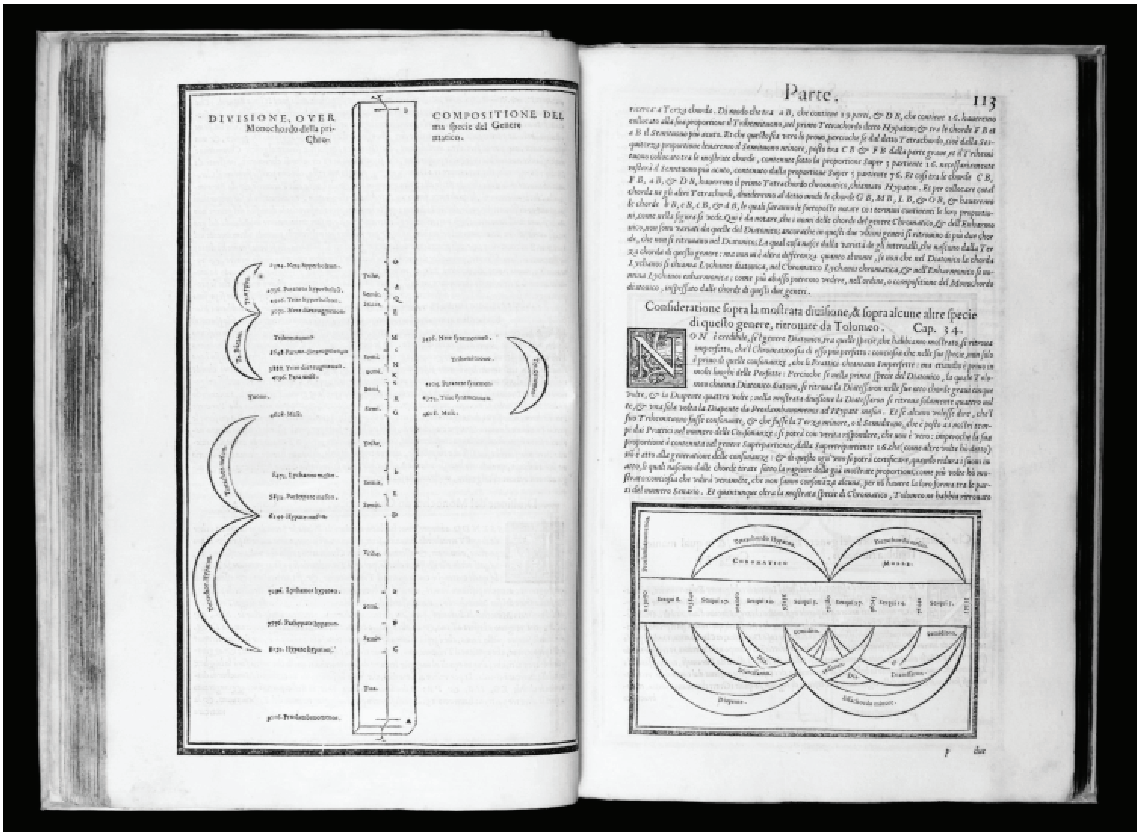


Fig. 3. Zarlino, Gioseffo, *Le Istitutioni Harmoniche,* Venecia, 1558;
esquemas de división matemática de los diferentes intervalos musicales.

Fig. 4. Vignola, Jacopo, *Regla de las Cinco Órdenes de Architectura*, Madrid, 1593; frontispicio de la edición de Patricio Cajés.

El patrimonio construido al servicio del poder: los Paradores Nacionales de Turismo

Patricia Cupeiro López
Universidad de Santiago de Compostela. G. I. 1907

Resumen: Tras el fin de la Guerra Civil, España entra en una etapa de reconstrucción que afecta lógicamente al sector turístico. La imagen exterior del Régimen se debilitaba debido a la presión internacional de los exiliados españoles, y a la memoria de conflictos como la ocupación de Tánger, con lo que España a pesar de sus intentos de cambiar su política exterior, es excluida de la Conferencia de la ONU de San Francisco en 1945. Los siguientes años de penuria económica en autarquía serán compensados con una labor de propaganda turística siempre teñida de tintes políticos.

No tardará en llegar el eslogan *Spain is beautifull and different* (1948), en aras a promocionar una imagen de monumental e histórica de nuestro país diversificando así el producto turístico español, alejándolo de la imagen única de sol y playa. La conversión de inmuebles históricos en establecimientos hoteleros impulsada por la red de Paradores Nacionales encajaba a la perfección en este contexto, evidenciando una política de captación de un turismo de élite, en aras a corregir la imagen internacional de España.

Palabras clave: Patrimonio construido, Paradores Nacionales, Rehabilitación arquitectónica, Dictadura, Turismo.

Abstract: After the end of the Civil War, Spain entered a period of reconstruction that logically had an effect on the tourism sector. The external image of the Dictatorship was weakening because of the international pressure from the Spanish exiles and the memory of the occupation of Tangier, the reasons why Spain, despite its attempts to change its foreign policy, was excluded from the UN Conference in San Francisco in 1945. The

following years of economic hardship in an autarky regime will be offset by tourist propaganda always tinged with political overtones.

The slogan *Spain is beautiful and different*(1948) soon emerged, in order to promote a monumental and historical image of our country to diversify the Spanish tourism product, moving it away from the unique picture of the Spanish «sun and sand». The conversion of historic buildings into hotels driven by the Paradores Nacionales Network fitted perfectly within this context, attracting an elite tourism in order to improve the international image of the Dictatorship.

Keywords: Built heritage, Paradores Nacionales, Architectural Renovation, Dictatorship, Tourism.

La imagen de un país suele estar definida por su propia historia y podríamos decir que es proporcional al poder de dicho país y a su lugar en el mundo. España, ha fluctuado según Javier Noya, entre dos tipos de autoimágenes: la internacionalista-europeísta («España es Europa») y la casticista-excepcionalista («Spain is different»).[1]

> La imagen del país es un activo fundamental para defender los intereses de los Estados en las nuevas relaciones económicas y políticas internacionales[2]

Tras la Guerra Civil, en nuestro país, se impone claramente el ideal de la excepcionalidad histórica española y, siendo aquel conflicto bélico el suceso histórico de mayor calado internacional para España desde el siglo XVI, la rememoración de las grandes gestas españolas, favorecida por el bando vencedor, será el punto de partida de la imagen estereotipada interna y externamente.

Contexto histórico

España durante el segundo tercio del siglo XX comienza un paulatino proceso de reconstrucción tras la Guerra Civil cuyas consecuencias fueron devastadoras. A las terribles pérdidas humanas, hay que sumar las pérdidas materiales, el deterioro de las infraestructuras y graves secuelas para la economía que no comenzará a recuperarse hasta los años 50, tras el restablecimiento de las relaciones diplomáticas con los Estados Unidos y sus aliados.

1. Noya, J.: Op. Cit., 2002, p. 36
2. Noya, J.: *La imagen de España en el exterior. Estado de la cuestión*, Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, 2002, p. 7
http://www.realinstitutoelcano.org/publicaciones/libros/Imagen_de_Espana_exterior.pdf 04/05/12, 12:30

El gobierno establecido por la Dictadura desarrollará fundamentalmente dos estrategias económicas: la autarquía y aislamiento internacional hasta 1959 y la posterior apertura comercial al exterior con su consecuente desarrollo.

La política económica de la primera etapa del franquismo se resume en el autoabastecimiento[3] aspirando a la independencia económica, eliminando las importaciones y obstaculizando el comercio exterior basándose en estrategias defensivas y de aislamiento internacional. Al tiempo, se produjo un marcado intervencionismo estatal en todas las actividades, mediante un sistema completamente burocratizado que eliminaba la eficacia en las transacciones. El crecimiento se limitó considerablemente, la reconstrucción del país se alargó de esta manera más que la reconstrucción de Europa tras las grandes guerras y ante la situación de pobreza y hambre, el Estado asumió el papel de empresario.

Con el cambio de gobierno de 1951 vinieron una serie de medidas liberalizadoras casi imperceptibles en la política económica. El modelo autárquico fracasa y por tanto, las autoridades cambian de estrategia liberalizando parcialmente el comercio, los precios y el tránsito de bienes.[4]

En estos años España empieza a ingresar en organismos internacionales como la OMS (1951), la UNESCO (1952) o la OIT (1958).[5] Al tiempo, los *Acuerdos de Defensa Mutua* y *Ayuda Económica* firmados en 1953 con los Estados Unidos, supusieron la entrada de divisas y la mejora de las expectativas empresariales en el país, a cambio de posibilitar la apertura de bases militares norteamericanas en España.

El despunte del turismo en España

El siglo XX es sinónimo del florecimiento turístico en España. La forma de hacer turismo ha ido evolucionando con la sociedad española en función de su poder adquisitivo y la filosofía de vida. El «turismo saludable» de los primeros balnearios, el montañismo y el alpinismo, las actividades cinegéticas y el gusto por los monumentos artísticos fueron las actividades preferidas a principios de siglo que, tras el consabido parón de la guerra civil y la posguerra darán paso a las tendencias masivas del turismo de sol y playa desde los años 60.

Sin embargo durante el periodo del primer franquismo esta actividad es reducida. Como es lógico, el inicio de la Guerra Civil paralizó la llegada de turistas extranjeros y las actividades turísticas de los españoles.

---

3. Riquer, B. de: *La dictadura de Franco,* en Fontana, J. y Villares, R. (dir.): «Historia de España», vol. 9, Crítica/Marcial Pons, Sabadell, 2010, p. 247
4. Riquer, B. de: Op. Cit., 2010, p. 347
5. ÍDEM: p. 360

En enero de 1938 las autoridades franquistas crearon el Servicio Nacional de Turismo, con Luis Bolín al frente. Este nuevo órgano, se convertiría en agosto de 1939 en la Dirección General de Turismo.

La imagen exterior del Régimen se hallaba muy cuestionada por la presión internacional de los exiliados españoles, y decisiones tomadas por el gobierno en la época como la ocupación de Tánger, agudizaban el problema. A pesar de los intentos por cambiar la política exterior del país, España es excluida de la Conferencia de la ONU de San Francisco en 1945. Todo ello intensifica la necesidad de desarrollar una labor propagandística intensa que minimizase el impacto de estas cuestiones.

La política turística se asemejaba al resto de medidas del gobierno, estaba caracterizada por la intervención del Estado. Con la Orden de 8 de abril de1939, por ejemplo, la Administración trató de intensificar su control sobre la industria hotelera y mejorar el funcionamiento de la misma. Por otro lado, la existencia de estructuras públicas controladas por el gobierno como el Instituto Nacional de Industria (INI) o RENFE que se crean en 1941, demuestran que el sistema heredado de la red de establecimientos hoteleros (que englobaba los Paradores Nacionales, albergues de carretera...) se asumió de manera natural ya que era una más de las empresas nacionales.[6]

A partir de entonces serían las autoridades competentes las encargadas de autorizar la apertura de establecimientos hoteleros y de fijar las categorías de dichos locales y los precios máximos y mínimos exigidos en los mismos. Las entrada de divisas que el turismo exterior podría aportar se consideró imprescindible para la recuperación económica de la nación tras la guerra.[7]

Arquitectura al servicio del poder:

> (La arquitectura) «tiene que ver con el control, por la posibilidad que al parecer ofrece de imponerse por completo a nuestro entorno personal y a las personas con las que lo compartimos, aunque sólo sea por poco tiempo. La arquitectura tiene la capacidad de enmarcar el mundo, excluyendo todo aquello que el arquitecto no quiere que veamos, concentrándose en lo que sí quiere que veamos.»[8] (...) La arquitectura tiene sus raíces en la creación de un refugio en un sentido físico, pero se ha convertido en un intento de crear una visión particular del mundo (...)[9]

El proyecto cultural del franquismo y su propaganda oficial se basan en la exaltación nacionalista, la reivindicación del papel salvador del Ejército, la glorificación del pasado

6. Riquer, B. de: Op. Cit. 2010, p. 296.
7. Pellejero Martínez, C.: «La política turística en España. Una perspectiva histórica», en Aurioles Martín, J. (coord.): *Las nuevas formas de turismo*, Instituto Cajamar, 2004, p. 273
8. Sudjic, D.: La arquitectura del poder, Editorial Planeta, Barcelona, 2010, p. 200.
9. Sudjic, D.: Op. Cit, 2010, p. 201.

imperial y un ferviente catolicismo. Los primeros años de la Dictadura, suponen para el desarrollo de la práctica arquitectónica en nuestro país una regresión a modelos clásicos ya superados como la vuelta al estilo herreriano o las construcciones megalómanas con el objetivo de ensalzar la figura de Franco y de hallar un lenguaje común enclavado en la tradición arquitectónica de la gloria de épocas precedentes.

Si la arquitectura tiene que ver con el control y el poder y puede facilitar una visión concreta del mundo, desde esta coyuntura, se entiende que el lenguaje arquitectónico fuese utilizado como discurso político, a modo de escaparate del ideal franquista. Con el fin de la guerra, la Dictadura se afana en definir un estilo para lo que no se escatiman esfuerzos, creándose la Dirección Nacional de Arquitectura en septiembre de 1939 dependiente del Ministerio de la Gobernación directamente.[10]

En la búsqueda de esa unidad para la arquitectura oficial se parte de dos vías alternativas que pronto se entremezclan. Por un lado se tiene en cuenta el referente externo de los fascismos y por otro la historia de nuestro país rememorando la gloria de los Reyes Católicos y de la arquitectura de los Austrias como fuente de inspiración.Sin embargo, la puesta en práctica de estas ideas, no resultó tan sencilla dada la gran variedad de estilos y materiales constructivos de cada región, que era necesario tener en cuenta a la hora de economizar costes, y la precaria situación del país, motivando así que el mantenimiento de un «estilo oficial» resultase más complicado de lo que parecía en un principio. Se llegaron a hacer varias Asambleas de la arquitectura para tratar de unificar posturas pero estas reuniones simplemente confirmaban la disparidad de propuestas a la hora de tratar la arquitectura oficial.

Merece especial atención, al tratar el tema de la restauración arquitectónica el vínculo de la arquitectura de la época con las ruinas, que también fueron utilizadas en clave política como recuerdo de los desastres cometidos durante el conflicto bélico y justificación del régimen político instaurado tras este. Las ruinas del Alcázar de Toledo por ejemplo se convirtieron en un punto obligada referencia para los turistas, exhibiendo así los dramáticos episodios que tuvieron lugar durante la contienda y justificando de esta manera la intervención del bando nacional.

La apertura de España al exterior durante el gobierno de Eisenhower, facilitó los viajes de jóvenes arquitectos y el acceso a publicaciones del extranjero, conociéndose de esta manera las innovaciones del movimiento moderno. A partir de entonces, la práctica de la introducción del lenguaje moderno en nuestro país sirvió para enmascarar un discurso de político nuevo, mostrando la capacidad de la Dictadura para aceptar las nuevas expresiones artísticas.

10. Esteban Chapapría, J.: «El primer franquismo ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre patrimonio?», en Casar Pinazo, J. I. y Esteban Chapapría, J. (ed.): *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Pentagraf Editorial, Valencia, 2008, p. 23.

La Red de Paradores en los inicios del franquismo

Si bien la red de Paradores Nacionales nace en el primer tercio del siglo XX vinculada al reinado de Alfonso XIII y la creación de la *Comisaría Regia para el Desarrollo del Turismo,* a cuyo frente estará el Marqués de Vega Inclán, personaje del que no me resisto a recalcar su gran labor en la puesta en valor y divulgación del patrimonio español; [11] el cuidado por la proyección de esta cadena hotelera estatal se ha mantenido hasta la actualidad, siendo la idea original promovida y desarrollada en las diferentes etapas de la historia de nuestro país sin que los cambios políticos hayan mermado a su evolución.

Se trata de la primera vez que un Estado, decide apostar por la restauración monumental como medio de captación de turistas, invirtiendo dinero público para este fin, favoreciendo la oferta de plazas hoteleras en aquellos lugares donde no llegaba la iniciativa privada.

Los alojamientos hoteleros son de suma importancia para la transmisión de una buena imagen del país en el exterior porque es donde el nivel de exigencia del huesped se acentúa dado el carácter íntimo y personal que supone la elección de lo que, no en vano, será un sustitutivo del hogar propio cuando el turista se encuentra fuera de él. Durante el periodo posterior a la posguerra, las autoridades franquistas aprovecharán este recurso que llegará a tener gran relevancia en la política estatal hasta el punto de que en el año 1951 se crea un ministerio dedicado a estas cuestiones.[12]

En los primeros años de la Dictadura, el proceso de crecimiento de la red de paradores se ralentiza debido a las necesidades urgentes derivadas del conflicto bélico. En 1939, en pleno debate arquitectónico por la búsqueda de un «estilo oficial», se crea la Dirección General de Turismo, dependiente del Ministerio de Gobernación, con Luis Bolín al frente. Hasta los años cuarenta la Dirección General no empieza a tener ingresos para establecer campañas de reactivación de la actividad turística.[13]

El primer interés de Bolín, es la promoción como destino turístico de España. A él debemos el tan conocido eslogan de *Spain is beautifull and different* que Manuel Fraga simplificaría años después en la frase que todos conocemos. Aquella campaña promovía mediante una serie de carteles una imagen monumental y paisajística de España, lejos de la imagen costumbrista o folclórica que cabría imaginar.

La reapertura de los paradores, y también de los albergues de carretera, que durante la guerra habían sido utilizados como hospitales o cuarteles, fue paulatina, de manera que el desarrollismo de los años sesenta le ha restado importancia en la memoria colectiva. Y sin embargo algunos de los paradores de esta época resultaron ser los edificios más emblemáticos de la red.

---

11. Ordieres, I.: «El Marqués de la Vega-Inclán: una nueva sensibilidad en el campo de la restauración», en *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1935),* Ministerio de Cultura, 1995, pp. 146-147
12. Fernández Fuster, L.: *Historia general del turismo de masas,* Alianza Universidad Textos, Madrid, 1991, p. 625.
13. Romero Samper, M.: *Paradores 1925-2003. 75 años de tradición y vanguardia,* Paradores de Turismo de España, S. A., Madrid, 2003, p. 68-69.

La Segunda Guerra Mundial retrasó el proceso de apertura de nuevos inmuebles hasta 1945, momento en que realmente se continúa, conscientes de la repersusión a nivel propagandístico que podían fomentar, con la política de refuncionalización del patrimonio para fines turísticos que había funcionado durante la República. Tras la puesta a punto de los establecimientos ya abiertos, comenzó la tarea de proyectar nuevos inmuebles. El primero de una larga lista que se inicia al comienzo de la Dictadura de Franco es un edificio de nueva planta, el Parador Nacional de Andújar, cercano al santuario de Nuestra Señora de la Cabeza en 1944.

Con esta apertura se lograba por un lado reestablecer el gusto por las actividades cinegéticas que dieron origen a la red (no olvidemos que el primer parador de Sierra de Gredos se construyó en 1928 en el lugar de un antiguo refugio de caza) y que tan presente estuvo durante la primera mitad de siglo en nuestro país y por otro lado acercar al visitante hacia una visión espiritual de España, ya que el santuario cercano era lugar de una conocida romería. Así por un lado, captaban al cliente refinado y deportista, que disfrutaba de las cacerías y por otro, ponían estos establecimientos al servicio de una sociedad religiosa.

Pero había una tercera razón para elegir este emplazamiento que enlaza con las características de aquellos intentos de crear un estilo nacional o una arquitectura franquista y también, como dice Romero Samper, de generar un turismo patriótico-religioso[14]: en la sierra de Andújar tuvo lugar uno de los sucesos más conocidos de la Guerra Civil, el asedio al Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza, que también fue reconstruido siguiendo la corriente francesa de restauración.

En 1945, el convento de San Francisco en Granada dentro del recinto de la Alhambra, renovado como parador,[15] abre sus puertas y este será el primer monumento histórico recuperado para la red de Paradores en esta segunda fase de su historia. Se trata del lugar en el que fueron enterrados por primera vez los Reyes Católicos por lo que de nuevo el pasado histórico nos remite a la exaltación de valores patrióticos de la unificación de España y la tipología nos remite de nuevo a la religiosidad de la época.

Este inmueble había sido objeto de una importante tarea de consolidación entre 1926 y 1929 llevada a cabo por Leopoldo Torres Balbás, en aquel momento arquitecto conservador de la Alhambra y uno de los pocos arquitectos vinculados a esta profesión que fue apartado de su trabajo dada la coyuntura política.[16] En su lugar, sería Prieto Moreno quien tras haber realizado el edificio de Andújar, proyectase la adptación del conjunto a parador en los años 40.

El convento se alza sobre los restos de un palacio nazarí con unas maravillosas vistas al Generalife por lo que resulta uno de los edificios más atractivos de la red y ha sufrido varias

14. Romero Samper, M.: Op. Cit, 2003, p. 73.
15. López Varela, R (dir.): *Parador de Granada,* Editorial Everest, S.A., León, 2005, p. 32.
16. Torres Balbás, L.: El exconvento de San Francisco de la Alhambra, Tirada a parte del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Hauser y Menet, Madrid

remodelaciones a lo largo de los años para asegurar su correcto funcionamiento. (Vid. Fig. 1) A esta época pertenece también la remodelación, de menor trascendencia, de la Casa de los Barreda-Bracho como Parador de Santillana Gil Blas, en Santiallana del Mar.

A partir del año 1951 la economía del país empieza tímidamente a regenerarse. En estos momentos la apertura de mayor repercusión para la red de paradores, no será estrictamente «parador» hasta la década de los ochenta en que entra a formar parte de la cadena. Sin embargo, abre sus puertas como hotel en 1954 ligado al INI. Estamos hablando del Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela.[17] (Vid. Fig. 2)

Irónicamente el destino quiso que lo que se pretendía fuese una modesta hospedería para peregrinos de nueva planta, terminase por convertirse en una remodelación de un edificio histórico con la finalidad ser un establecimiento hotelero de lujo. El proyecto original, a cuyo frente estaba Moreno Barberá, pretendía aunar ambas funciones, dado que se trataba de un inmueble amplio de planta cuadrada distribuido en torno a cuatro patios, la zona en torno a los dos patios delanteros albergaría las funciones de hotel de lujo con un espacio dedicado a las habitaciones del jefe del Estado y la zona posterior estaría dedicada a hospedería.

De nuevo nos encontramos ante un edificio de fundación real, símbolo del reinado de los Reyes Católicos, y enfocado al turismo religioso como meta de la mayor vía de peregrinación de Europa: el Hostal entraría en funcionamiento la víspera de la celebración del día de Santiago Apóstol, en el Año Santo Compostelano de 1954. Para este fin la labor de recuperación del edificio se materializó en tiempo récord.[18]

La etapa de mayor expansión de la Red de Paradores, será en los años sesenta tras el nombramiento de Manuel Fraga Iribarne como Ministro de Información y Turismo en 1962.[19] A partir de este momento, el volumen de paradores crece considerablemente y, entre ellos, algunas nuevas aperturas mantienen las condiciones del «estilo parador» del franquismo, como la remodelación del Palacio de Carlos V en Jarandilla de la Vera o el Parador de Zafra, vinculados a los reinados de Carlos V y Felipe II respectivamente, este último

17. Para una aproximación a la historia del Hostal de los Reyes Católicos véase: Rosende Valdés, A.: *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Madrid, 1999; Castro Fernández, B. M.: *La nueva imagen Xacobea de Santiago de Compostela en el periodo franquista: El Hostal de los Reyes Católicos y los peregrinos de paradores*, en «Porta da Aira», 11, 2006, pp.421-520; Deben, C.: *El Hostal de los Reyes Católicos*, Editorial Everest, León, 1980; Vila jato, M. D. y Goy Diz, A.: *Parador «Dos Reis Católicos» Santiago de Compostela, Un Hotel con quinientos años de historia. El más antiguo de Europa*, Paradores de Turismo de España, Secretaría de estado de Comercio, Turismo y de la PYME, 1999 y VV. AA.: *El Hospital Real de Santiago de Compostela y la Hospitalidad en el Camino de Peregrinación*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo do Pobo Galego del 14 de julio al 29 de agosto de 2004, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo da Xunta de Galicia y S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, Santiago de Compostela, 2004.

18. AHUS, Fondo del AMS, Leg. Hostal de los Reyes Católicos (1952-1971), *Moción de la Alcaldía sobre la Hospedería del Peregrino.*
ÍDEM: *Hospedería de Peregrinos en Santiago de Compostela. Notas sobre el anteproyecto.*
ÍDEM: *Proyecto de consolidación y reforma del Hospital Real de Santiago de Compostela para su adaptación a Parador de Turismo y Albergue de Peregrinos*, diciembre de 1952.

19. Moreno Garrido, A.: *Historia del Turismo en España en el siglo XX*, Editorial Síntesis, Madrid, 2007, p. 251.

contaba además con un patio interior levantado por Herrera, el modelo a seguir en arquitectura para los teóricos del franquismo. (Vid. Fig. 3)

Conclusiones

A la vista de los ejemplos podemos comprobar que algunas de las características de la arquitectura franquista antes mencionadas, tuvieron repercusión en las obras de Paradores ejecutadas durante el primer franquismo y esta tónica tendrá continuidad durante los años sesenta y setenta aunque también veremos que no todas ellas tienen repercusión en la actividad constructiva de la red.

En esta línea por ejemplo, recordamos que la Dictadura valora la «ruina» vinculada a la contienda como testimonio del patriotismo. Sin embargo, en la red de paradores a la hora de intervenir en los edificios de esta época que tenían alguna parte en condición de ruina, suele adoptarse un sistema de reconstrucción con la intención de favorecer un buen uso hotelero, sin mostrar interés en fomentar los valores etéticos o pintorescos que la huella del tiempo haya podido dejar en el inmueble. Sólo en uno de los más de cuarenta paradores históricos se han primado estos valores y es el Parador de Hondarribia, que no formará parte de la red hasta 1968 y en estos años del primer franquismo se había rehabilitado con la función de sala de exposiciones.

Un dato muy significativo en cuanto a la vinculación de los Paradores Nacionales con el poder, es el hecho de que estos inmuebles contasen con una «suite» de lujo, o como en el caso de Santiago, con un ala entera destinada al alojamiento de Franco y sus ministros. El estilo en los interiores, también estaba vinculado a los gustos del gobierno: empleo de mueble castellano, tapices en la decoración, imágenes religiosas... en muchos casos imitando objetos antiguos pero creados por los arquitectos en el presente: el conocido «estilo parador».

Con todo y a pesar de la labor de recuperación de inmuebles monumentales para dotarlos de nueva función con una mentalidad muy avanzada para su época, a pesar de que la Dictadura estima conveniente continuar con una estructura heredada de épocas precedentes en vez de romper con cualquier política vinculada a la República como cabría esperar; el análisis del caso de la Red de Paradores hasta la actualidad no ha ocupado el lugar que le correspondería en los debates que vinculan conservación patrimonial y política porque se suele asociar exclusivamente a la política turística y sin embargo, había en aquel momento anterior al debate internacional sobre patrimonio de los años sesenta, una intención clara de vincular la conservación del patrimonio a la imagen del Estado.

Si bien no debemos olvidar que los métodos empleados durante este periodo primaban los criterios de explotación turística frente a criterios más respetuosos con la naturaleza del bien cultural, la realidad es que muchos de los inmuebles de la red no habrían llegado a nuestros días si la Red de Paradores hubiese optado por la opción de crear siempre edificios de nueva construcción para albergar sus hoteles.

HOTEL
HOSTAL

El torreón de Felipe II como la imagen icónica de Lisboa

Paula André
Escuela de Tecnologías y Arquitectura -
Departamento de Arquitectura y Urbanismo
Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), DINÂMIA'CET-IUL.

Resumen: En el siglo XVI Felipe II de España, I de Portugal, con gusto instruido por Juan de Herrera, renueva en Lisboa el Paço da Ribeira, reconfigura el Terreiro y determina la construcción del Torreón, proyecto de los arquitectos Filippo Terzi y Juan de Herrera, que marca la imagen tan icónica de Lisboa hasta la actualidad. El torreón señalaría el lugar que se convertiría en un excelente medio de comunicación de la imagen de la ciudad, confirmando que la arquitectura es un lugar, un evento y un símbolo. En un amplio periodo de tiempo, desde estas obras queremos revelar arquitecturas y lugares que determinarían la construcción física y mental de los fundamentos de la arquitectura como imagen icónica del poder y de la ciudad.
Palabras clave: Lisboa; Felipe II; Filippo Terzi; Juan de Herrera; Icono arquitectónico.

Abstract: In the 16th century Philip II of Spain, I Portugal, instructed by Juan de Herrera, renews in Lisbon the Paço da Ribeira, reconfigure the Terreiro and determines the construction of the Tower, project of the architects Filippo Terzi and Juan de Herrera, which marks the very iconic image of Lisbon until the present. The Tower marks the place that was to become an excellent means of communication of the image of the city, confirming that the architecture is a place, an event and a symbol. We want to in a long time, demonstrate as such works reveal architectures and places that would determine

the physical and mental construction of the pleas of architecture as the iconic image of power and of the city.
Keywords: Lisbon; Felipe II; Filippo Terzi; Juan de Herrera; Architectural icon.

En el siglo XVI Felipe II (1527-1598) de España, I de Portugal, con gusto instruido por Juan de Herrera (1530-1597)[1], renueva en Lisboa el Paço da Ribeira, reconfigura el Terreiro y determina la construcción del Torreón, proyecto de los arquitectos Filippo Terzi (1520-1597) y Juan de Herrera, que marca la imagen tan icónica de Lisboa hasta la actualidad.

Arquitectura y poder

El concepto de «intención artística» (*Kunstwollen*) de Erwin Panofsky[2], el concepto de «espíritu del tiempo» (*Zeitgeist*) de Friedrich Hegel y el concepto de «naturaleza del lugar» (*Genius Loci*) de Norberg Schulz, se pueden aplicar al torreón de Felipe II. El torreón por un lado reconstruye la memoria del baluarte manuelino y por otro, es una expresión presente de un rey ausente, a la vez que es una herencia para el plan pombalino. El torreón (manuelino, filipino, pombalino) añade historia a la geografía y por eso se asume como *landmark* de la imagen de la ciudad. Según David Harvey el dominio de lo espacio-temporal por parte de las clases dirigentes se materializa a través del dominio de un espacio monumental[3] y esa materialización se traduce normalmente en la construcción de *landmarks* en el territorio urbano que se convierten en distintivos de la ciudad. Michel Foucault vincula arquitectura, espacio y poder, haciendo referencia a la necesidad de hacer una «historia de los espacios» para descubrir al mismo tiempo una 'historia de los poderes' que estudiase desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat de la arquitectura institucional, de la sala de aula o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones político-económicas[4]. Según Michel Foucault la arquitectura del palacio, de la iglesia y de la fortaleza constituyeron las grandes formas de manifestación del soberano, de Dios y de la fuerza[5]. Friedrich Nietzsche, admirador confeso del arquitecto Gottfried Semper, entendía la arquitectura como una especie de elocuencia del poder[6].

1. França, José Augusto, *Historia física e moral de Lisboa*, Lisboa, 2008.p.215.
2. Panofsky, Erwin, *Significado das Arte Visuais*, São Paulo, 2009.
3. Harvey, David, *Condição pós-moderna*, São Paulo, 1992.
4. Foucault, Michel, *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, 1990.p.12.
5. Foucault, Michel, op. cit., p.211.
6. Nietzsche citado por Alvarez, José Maurício, *Arquitetura Monumental e Vontade de Potência*, Rio de Janeiro, 1991.p.13.

Felipe II, Juan de Herrera y Filippo Terzi

El interés de Felipe II por las artes, había sido fomentado por su preceptor, que había tenido el cuidado de adquirir los tratados de arquitectura disponibles en la época, así como otras obras de geometría, física y matemáticas[7], y el flamenco Jehan Lhermite había diseñado una mesa de dibujo para el rey[8]. Luis Cabrera de Córdoba y Baltasar Porreño acentúan el gusto de Felipe II por la arquitectura, asumiéndolo como un *expert* que traza y corrige los proyectos con los arquitectos[9]. En 1580 con la unión de Portugal y España, Felipe II visita personalmente los palacios de la Ribeira de Lisboa, antes de hacer la entrada oficial en la capital que había conquistado[10]. Las obras llevadas a cabo en la Ribeira de Lisboa, serán una colaboración entre Felipe II, Juan de Herrera y Filippo Terzi. Juan de Herrera, que residía desde los 17 años en casa del príncipe Felipe en Valladolid, sería su compañero en viajes europeos: Italia, Alemania, Flandes[11]. En 1563 Felipe II nombra a Juan de Herrera ayudante de Juan Bautista Toledo (c.1515-1567), le correspondía seguir las tareas del monasterio del Escorial. En 1580 Herrera viaja a Lisboa con el objetivo de supervisar la preparación de la llegada de Felipe II y su respectiva corte a Portugal. Filippo Terzi educado en la corte de los Delle de Rovere, en Pesaro[12], discípulo Girolamo Genga (1476-1551), en 1576 es contratado por D. Sebastião como ingeniero militar, llega a Portugal en 1577 y un año más tarde acompaña al monarca al Norte de África, en las expediciones militares. El arquitecto Filipo Terzi y el ingeniero militar Juan Bautista Antonelli (1547-1616), procedieron al levantamiento de los Palacios de la Ribera de Lisboa que inmediatamente se entregarían al duque de Alba, por medio del que serían enviados a Felipe II. El duque de Alba consideraba que el palacio de la Ribera era lúgubre y triste como una prisión. Las obras comenzaron en diciembre. Se trataba de intervenir en el complejo palaciego compuesto por los palacios y por el puente-balcón que establecía la conexión con el baluarte manuelino construido en 1508 por Diogo de Arruda, que ya no existía desde mediados de siglo XVI[13] y que el torreón de Felipe II recuperará no solo volumétricamente, sino por encima de todo, asumiéndolo como símbolo de poder.

---

7. Tavares, Domingos, *Juan de Herrera disciplina na arquitectura*, Porto, 2005, p.34.
8. Bustamante Garcia, Agustin, «Noticias sobre Felipe II y las artes», Martinez Millán, José ed. lit, *Felipe II (1527-1598): Europa y la Monarquia Católica*, 1998, pp.25-38.
9. Bustamante Garcia, Agustin, op. cit., p.25.
10. França, José Augusto, *op. cit.,* p.216.
11. Tavares, Domingos, *op. cit.,* p.13.
12. Aparece citado en Italia como arquitecto del duque de Urbino en 1564, in, Gronau, Georg, *Documenti artistici urbinate*, Florença, 1936, p.8,101,103.
13. El baluarte manuelino está representado en la Iluminura do *Livro de Horas dito de D. Manuel*, atribuível a António de Holanda, c. 1524, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 14.

De la Ribera a Terreiro do Paço de D. Manuel I

Las obras de la Ribera, concertadas entre Felipe II, Juan de Herrera y Filippo Terzi recuperan, mimetizan y amplían la forma en que este espacio se asumió escenográficamente desde que D. Manuel I decidió bajar de la Alcáçova, iniciar nuevos terraplenes en la ribera y construir el palacio sobre la casa de la India, Mina y Guinea. Damião de Góis menciona que D. Manuel I rehízo las casas de la contratación de Guinea, e India, debajo del aposento de estos palacios de la Ribeira de Lisboa[14]. La construcción de este elemento definidor del vacío de la ribera que constituye el palacio de D. Manuel I, hace referencia al veneciano Lunardo da Cà Masser, en 1504, al mencionar que el palacio recientemente fabricado, aún no estaba concluido, que no era obra de gran gasto, al ser una fábrica con poco diseño y pobre[15]. En 1508, D. Manuel I encarga al arquitecto e ingeniero Diogo de Arruda el diseño y la dirección de la construcción de un baluarte, que avanza sobre el río, citando las torres de menaje medievales. Ya bajo el trabajo de João Dias, en 1510-11, se construiría un puente-balcón de dos pisos que unía el palacio (y los almacenes) al baluarte, puente-balcón que aparece representado en el cuadro *Santos Mártires Verissimo, Maxima y Julia, desembarco en Lisboa*[16] (fig. 1). Nuno Senos afirma que «el terreno base de este *puente* estaba ocupado por *logias,* término que designa un espacio abierto a la calle a través de arcos y que sirve para almacenar y vender mercancías, el piso superior casi siempre será mencionado como *balcones,* es decir, una estructura abierta con vistas sobre Terreiro do Paço. Estas obras se inscriben en el espíritu del reinado de D. Manuel I que, según Ana Maria Alves, corresponde a un momento en que se pasa de un modo de *convivencia* al modo de *espectáculo*[17]. La idea de espectáculo se vuelve crucial en el entendimiento del puente-balcón que conecta el palacio al baluarte, convirtiéndose en un dispositivo escénico, como palco, o como platea, casi siempre los dos simultáneamente, lugar que el rey utiliza para ser visto[18]. La Ribeira de Lisboa, antes estuario y playa, tomó el nombre de Terreiro do Paço, creando un palco privilegiado del monarca, de la ciudad y de su imagen.

El torreón

En 1582 Filippo Terzi da noticias de su intervención en las obras de la Ribeira de Lisboa, informando de que aún no había terminado las obras de renovación del palacio, ya que

14. Góis, Damião, *Crónica de D. Manuel,* Coimbra, 1926. Parte IV, p. 205.
15. Godinho, Vitorino Magalhães, «Portugal no começo do século XVI: instituições e economia. O relatório do veneziano Lunardo da Cà Masser», *Revista de História Económica e Social,* Lisboa, nº 4, Julho-Dezembro, 1979. p. 77.
16. *Santos Mártires Verissimo, Maxima e Julia, desembarque em Lisboa,* Garcia Fernandes, séc. XVI, óleo sobre madera, Museu Carlos Machado, 5681, Ponta Delgada, Açores.
17. Alves, Ana Maria, *Iconologia do poder real no período manuelino – à procura de uma linguagem perdida,* Lisboa, 1985. p. 55.
18. Senos, Nuno, *O Paço da Ribeira: 1501-1581,* Lisboa, 2002. p. 214.

tenía que concluir además la capilla, cuya obra mayor (el torreón) ya había iniciado. Y en cuanto ponía sus manos en las fortalezas de África, Ceuta, Tánger, Arcila, Magazán, se lamentaba de que no dormía[19]. Relativamente a la obra mayor de la que habla Filippo Terzi, en 1620 Frei Nicolau de Oliveira, da información sobre la iniciativa real de mandar hacer fuera del paço, al final de un gran pasillo, formado por los «balcones» o galería del edificio inicial, un fuerte de pedrería, la mejor obra y la más perfecta (...) que se conoce en Europa[20]. Según Rafael Moreira y de acuerdo con fuentes posteriores a su construcción, el Torreón «estaba formado de una planta de base dotada de troneras (...) de un altillo, separado del mismo por un cordón, donde tenían sus aposentos los hidalgos de la cámara, y de dos pisos nobles con ventanas miradores, ocupados por la Biblioteca y Sala del trono; esta, la afamada «Sala de los embajadores» en la que el rey recibía los homenajes más solemnes»[21]. El arquitecto Francisco de Mora estando en Lisboa entre 1605 y 1608 con el fin de inspeccionar las Obras regias, concretamente las de la Ribeira de Lisboa, habría realizado, según Rafael Moreira, el levantamiento del torreón registrado en la *Planta de la torrezilla que está al cano de la Galeria del Palácio de Lisboa*[22]. En 1620 el torreón era descrito por Juan Sardinha Mimoso como «una de las mejores fábricas de toda España siendo bajo el título de fuerte, bonita y curiosa casa de placer y singular estancia de verano»[23]. Según Walter Rossa, el Torreón del Paço da Ribeira fue la «primera fachada de aparato de Lisboa, como demuestra la fortuna pictórica»[24], encontrando un paralelismo entre el Torreón y la Torre Dorada, proyectada por Juan Bautista de Toledo «en cuanto regresó a Madrid de un viaje de estudios en Italia»[25]. El torreón mostraría significativamente su cúpula cuadrada, cubierta con planchas de plomo, un sistema innovador en Portugal, fijado en la iconografía de Lisboa y difundida a través de una amplia serie de grabados (Hans Schorken[26], Pieter Berge[27], Francisco Zuzarte[28], Dirck

19. Biblioteca Oliveriana, f. 426, carta 384, in, Coelho, Trindade; Batelli, Guido, *Filippo Terzi, architetto e ingegnere militare in Portogallo 1577-1597*, Firenze, 1935, pp. 25,26.
20. França, José Augusto, *op. cit.*, p.216.
21. Moreira, Rafael, «O Torreão do Paço da Ribeira», *O Mundo da Arte*, Coimbra, 1983, nº14, p.44.
22. Alvarez Terán, Maria Concepción, «Mapas, Planos y Dibujos (Años 1503-1805), Archivo General de Simancas, Catálogo XXIX», Valladolid, 1980, vol. I., citado por, Moreira, Rafael, «O Torreão do paço da Ribeira», *O Mundo da Arte*, Coimbra, 1983, nº14, p.45.
23. Juan Sardinha Mimoso, Relacion, 1620, 13, citado por, Kubler, George, *A Arquitectura Chã Portuguesa. Entre especiarias e diamantes, 1521-1706*, Lisboa, 1988, p.115.
24. Rossa, Walter, «Lisboa Quinhentista, o terreiro e o paço: prenúncios de uma afirmação da capitalidade», *D. João II e o Império*, Lisboa, 2004, p.963.
25. Rossa, Walter, op. cit., p.963.
26. «Vista de Lisboa durante o desembarque de Felipe II de Portugal no Terreiro do Paço em 29 de Junho de 1619», gravura de Hans Schorken, segundo desenho de Domingos Vieira Serrão, publicada no livro de João Baptista Lavanha, *Viage de la Catholica (...) D. Felipe III*, Madrid, 1622, Museu da Cidade, GRA, 1404, Lisboa.
27. «Paço da Ribeira», gravura a água-forte, Pieter van den Berge, *Theatrum Hispaniae*, Amesterdão, s.d (c. 1700), Museu da Cidade, GRA 870, Lisboa.
28. *O Paço da Ribeira e seu torreão*, Francisco Zuzarte, desenho á pena aguarelado, séc. XVIII, Museu da Cidade, Lisboa.

Stoop[29], Bernard Picard[30], Pierre Landry[31], Van Merle[32], Jacobus Bautista[33]), (Fig. 2). De acuerdo con Miguel Soromenho es probable que la «cúpula de sección cuadrada, coronada por una linterna octogonal y cuatro torres en los ángulos» derivase de «modelos de arquitectura francesa» coetánea, nombrando modelos del arquitecto Philibert de l'Orme, presentados en su obra *Nouvelles Inventions pour bien bastir et à petits fraiz* (1561)[34]. Ya para George Kubler el torreón combinaba soluciones palaciegas, religiosas y militares también presentes en el Escorial y tendría como modelo el castillo de Verneuil, iniciado c. de 1568, y representado por Jacques Androuet du Cerceau, en su *Premier volume des plus excelentes batiments de France* (1576)[35].

«Estilo Chão» Portugués versus *Estilo Desornamentado Español*

El periodo de sesenta años (1580-1640) estudiado y ampliado por George Kubler en su obra *Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as especiarias e os diamantes (1521-1706)*[36], se apoya en el concepto de «estilo chão» (estilo llano) introducido por Júlio de Castilho en su obra *Lisboa Antiga, O Bairro Alto*. Julio de Castillo utiliza la descripción de «estilo chão» en el contexto de la habitación que Nicolau de Altero tenía en el Bairro Alto, considerando que predominaba un «cierto aspecto medio sobrio» que estaba de acuerdo con la arquitectura de la vecina Companhia de Jesus[37]. El concepto de «obra chã» (obra llana) surge en la obra *Chronica da Companhia de Jesu na Província de Portugal* del padre Balthasar Teles, relativamente a la obra del techo de la Iglesia de S. Roque y de la intervención de un famoso arquitecto [Filippo Terzi] mandado por el rey Católico D. Felipe el prudente. Balthasar Teles consideraba que la traza de Filippo Terzi para enmaderar el techo hacía que pareciese que estaba «sostenido en el aire», mencionando además que «acabado el enmaderamiento del techo, lo forraban por la

29. *Terreiro do Paço*, Dirck Stoop, óleo s/ tela, c. 1662(?), MC.PIN 261, Lisboa. *Cortejo náutico no embarque de D. Catarina para Inglaterra*, gravura aberta a água-forte por Dirck Stoop, 1662, Museu da Cidade. GRA. 1076, Lisboa.
30. «Terreiro do Paço», Bernard Picard, impressa como ante rosto da obra de Manuel de Andrade, *Nova escola para aprender a ler e a escrever* (...), Lisboa Ocidental, Off. De Bernardo da Costa Carvalho, [1722], Col. Vieira da Silva, VS 1626/D8, Gabinete Estudos Olisiponenses AE 150-G RES, Lisboa.
31. «Terreiro do Paço», Pierre Landry, gravura, *Description de l'Univers* (...), Allain Manesson Mallet, T. IV, Chez Denys Thierry, 1683, Gabinete Estudos Olisiponenses 6-P RES, Lisboa.
32. *Vue et perspective du palais du roy de Portugal a Lisbonne*, Van Merle, gravura, s.d., Museu da Cidade,GRA 499, Lisboa.
33. «Auto de fé no terreiro do Paço», Jacobus Baptist, in, Pierre Vander Aa, *Les Royaumes d'Espagne de Portugal representés en tailles-douces três exactes, dessinées sur les lieux mêmes qui comprennent les principales villes* (...), Leide, c. 1707, Gabinete Estudos Olisiponenses, Col. Vieira da Silva, VS 2274/E9 MNL 18-P, Lisboa.
34. Zerner, Catherine Wilkinson, *Juan de Herrera Architect to Philip II of Spain*, Londres, 1993, citado por Soromenho, Miguel, «Classiscismo, italianismo e «estilo chão». O ciclo filipino, Pereira, Paulo ed. lit., *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, 1995, vol.II, p.377.
35. Kubler, George, op. cit., 1988, p.81-83.
36. Edición en inglés de 1972 - *Portuguese plain architecture: between spices and diamonds 1521-1706.*
37. Castilho, Júlio de, *Lisboa Antiga. O Bairro Alto*, Lisboa, 1954, p.144.

parte convexa del borde de obra llana y rasa, sin molduras»[38]. George Kubler se apodera de este sentido de obra llana y de estilo llano y lo utiliza para caracterizar un conjunto de variantes de la arquitectura de ese largo periodo, considerando que el estilo llano portugués surge una generación antes de que el estilo desornamentado apareciese en España, llegando a llamarlo de estilo nacional emergente de la «arquitectura desornamentada chã» (arquitectura desornamentada llana)[39]. Según Horta Correia la arquitectura llana para George Kubler permite, por un lado «una nueva visión de la arquitectura portuguesa en la que los valores dominantes se consideran específicos, de sentido nacional, radicando en el gran giro al clasicismo de D. João III, pero igualmente abiertos a valores procedentes de otras áreas culturales como Flandes o España, y especialmente, fruto de unas circunstancias nacionales que permiten que emerjan tradiciones nacionales y diversificar los puntos exteriores de contacto», y permite por otro lado «una nueva lectura del periodo filipino y de la arquitectura de la Restauración»[40]. También Horta Correia considera que la arquitectura nacional está marcada, no solo por el Manierismo italiano (o flamenco), sino sobre todo y simultáneamente por un estilo nacional y original, profundamente acentuado por la cultura arquitectónica basada en tratados y por la práctica de la arquitectura militar y donde se evidenciaban los valores de sencillez, austeridad, limpieza, claridad y funcionalidad. Este estilo llano, siguiendo un recorrido evolutivo específico hasta finales del siglo XVII, acaba por ofrecer una resistencia eficaz a la aceptación del barroco[41]. Paulo Pereira aunque entiende que el inicio del estilo llano corresponde al primer Manierismo «erudito» de la década de 50-60, no deja de destacar que solo en un análisis de tiempo largo es posible caracterizar la arquitectura llana, es decir, retrocediendo al Gótico, pasando por el Renacimiento y Manierismo, y alcanzando el Clasicismo monumental desornamentado, asumiendo como fundamento de su interpretación, una declaración de Rodrigo Gil de Hontañon (1500-1577) donde afirmaba que la «arquitectura es la traza con sus reglas generales; el resto se añade; los órdenes clásicos no competen al maestro arquitecto sino al escultor a su mando y solo se incluirán si al arquitecto y a la traza le apetecen»[42], y que Fernando Marías designó «traza sin estilo» considerándolo de precedencia Herreriana en la obra del Escorial, y Fernando Checa, «estilo severo». Según Domingo Tavares, el estilo desornamentado «puede haberse originado en la arquitectura practicada en las primeras iglesias romanas de los jesuitas en los años de las principales deliberaciones del Concilio de Trento, pero puede haber encontrado terreno favorable en el duro carácter de las comunidades del reino de Castilla. También se puede enmarcar en la disponibilidad casi natural de la élite portuguesa para privilegiar el camino más

38. Teles, Baltasar, *Chronica da Companhia de Jesu na Província de Portugal*, Lisboa, 1647, II, 104-111.
39. Kubler, George, *op. cit.*, p.101.
40. Correia, José Horta, «prefácio», Kubler, George, *op. cit.*, p.9.
41. Correia, José Horta, «A arquitectura – maneirismo e estilo chão», Pereira, Paulo, *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, 1995, vol.2, p.93.
42. Pereira, Paulo, «A 'traça' como único principio – reflexão acerca da permanência do Gótico na Cultura Arquitectónica dos séculos XVI e XVII», *Estudos de Arte e História – homenagem a Artur Nobre de Gusmão*, Lisboa, 1995, p.198.

económico o sencillo en la ejecución de los programas a los que se ha dedicado cuando empezaron a llegar al país los ecos de una actitud clasicista recorriendo una ruta directa por mar de Génova a Lisboa»[43]. Esa austeridad convertida en regularidad continuará en los programas arquitectónicos y en la morfología urbana de la Lisboa Pombalina.

La Lisboa Pombalina

Tras el terremoto de 1755, el plan Pombalino recupera el torreón filipino, construcción de la identidad de Lisboa, a través de su duplicado en las torres de la «Praça do Comércio», con acroterios que ocultaban sus tejados, proyecto del arquitecto e ingeniero militar Eugénio dos Santos. Las torres señalaban el lugar que se convertiría en un excelente medio de comunicación de la imagen de la ciudad, confirmando que la arquitectura es un lugar, un evento y un símbolo[44]. El escritor Camilo Castelo Branco a partir de un manuscrito, que sería un gran libro de la topografía de Lisboa, si el terremoto de 1755 no lo hubiese suspendido, aniquilando quizás la mano laboriosa que lo escribía, extrae el capítulo relativo al Paço da Ribeira y edificios colindantes. Se considera como la descripción más minuciosa que se haya encontrado:

> Aquela parte deste soberbo edifício, que olha para oriente, e abrange a largura toda do Terreiro do Paço, é ocupada por uma espaçosíssima galeria, que termina em um magnífico pavilhão chamado o Forte. É obra de Philippe II de Espanha, dirigida pelo famoso arquitecto Filippo Terzi, podendo afirmar-se que não há outra semelhante em toda a Europa, como confessam todos os estrangeiros que vêm a Lisboa. Daqui se descobre toda a barra, e o porto da cidade, porque fica sobre a praia do rio. É tanta a majestade deste edifício que não vi em todo o reino de França, nem nos famosos palácios de Louvre e Versailles tão justamente encarecidos obra tão sumptuosa; sendo para sentir que não se chegasse a concluir o risco desta elegante fábrica, pois estava delineado fechar toda a praça do Terreiro do Paço em roda, com outro pavilhão fronteiro no sítio onde hoje (1754) estão as casas da alfândega: porém, é destino já muito antigo ficarem imperfeitas todas as obras que outros príncipes começaram.

(Aquella parte de este soberbio edificio, que mira a oriente, y abarca la anchura de todo Terreiro do Paço, está ocupada por una espaciosísima galería que termina en un magnífico pabellón llamado Forte. Es obra de Felipe II de España, dirigida por el famoso arquitecto Filippo Terzi, se puede afirmar que no hay otra igual en toda Europa, como confiesan todos los extranjeros que vienen a Lisboa. Desde aquí se descubre toda la barra marítima y el puerto de la ciudad, porque está sobre la playa del río. Es tanta la majestuosidad del edificio que no la he visto en todo el reino de Francia, ni en los famosos palacios de Louvre y Ver-

43. Tavares, Domingos, *op. cit.*, p.14.
44. Rossi, Aldo, *Architettura della città*, Padova, 1966.

salles tan justamente encarecidos, obra tan suntuosa; sería de lamentar que no se llegase a concluir el trazado de tan elegante fábrica, ya que estaba diseñado cerrar toda la plaza de Terreiro do Paço en círculo, con otro pabellón frontal en el lugar en que hoy (1754) están las oficinas de aduanas: no obstante, es destino ya muy antiguo que queden imperfectas todas las obras que otros príncipes comenzaron.)

Si por un lado el torreón hereda el baluarte de D. Manuel I, por otro lado, será heredado en el plan de reconstrucción de la parte baja de Lisboa, del que aún hoy somos herederos.

Luis Gutiérrez Soto y Luis Cristino da Silva

El referente español (Escorial) y el referente portugués (Torreón) serán en la primera mitad del siglo XX, puntos focales de la disputa techos planos *versus* techos inclinados, en obras de elección del poder político en las dos capitales: Gutièrrez Soto, Ministerio del Aire de 1940-51, Madrid; Cristino da Silva, Praça do Areeiro, 1938-49, Lisboa.

La arquitectura española, a partir de finales de los años treinta, desarrolla una línea monumental, que se revela claramente en Madrid, en el *Ministerio del Aire* (1940-51) de Luiz Gutiérrez Soto (1900-1977), obra que llegó a ser representativa de la búsqueda de una arquitectura nacional, de defensa contra influencias externas y de la exaltación nacionalista que adoptará el régimen franquista. Gutiérrez Soto presenta dos versiones del proyecto, una con techo plano y otra con techo tradicional. La propuesta con cubierta plana por decisión del Ministro no está realizada, siendo la versión construida de notada influencia «escorialense» llevando a los profesionales más críticos a llamar a la nueva construcción *Monasterio del Aire*. El plan urbanístico del eje norte-sur de la capital, *Paseo de la Castellana* segundo proyecto de Secundino Zuazo Ugalde (1887-1971) en colaboración con el arquitecto alemán Hermann Jansen (1869-1945), presentado en el *Concurso Internacional de Ordenación de Madrid*, en 1929 y el pedido (1931-36) del edificio de los *Nuevos Ministerios*, nueva sede administrativa del Estado republicano, se caracterizaban por un clasicismo modernizado, como representación de la arquitectura del Estado. En 1968 el propio Zuazo consideraba que el edificio de los *Nuevos Ministerios* era una obra pública representativa y por lo tanto necesitaba una referencia en la tradición, por ello eligió *El Escorial*. Esas obras que se construirían durante la dictadura franquista constituirían un modelo de arquitectura. Se buscaba una arquitectura monumental, imperial, de inclinación clásica que encontrase en el pasado la matriz de la tradición, para actualizarla. En 1940 el arquitecto Luis Moya Blanco (1904-1990), publica un texto en la revista *Reconstrucción*, donde menciona que es necesario saber traducir a la arquitectura oficial la conexión del Escorial, como hizo Secundino Zuazo Ugalde. En Lisboa Luis Ribeiro Cristino da Silva (1896-1976) en su proyecto para la Praça do Areeiro (actual Praça Francisco Sá Carneiro) iniciado en 1938 y entregado en el Ayuntamiento de de Lisboa en

1943, de acuerdo con el plan de mejoras de aquella zona[45], planteó dos posibilidades alternativas para la cobertura de la torre del edificio principal de la plaza: el rascacielos de la Praça do Areeiro, cubierta piramidal en teja (fig. 3) o cubierta plana (fig. 4). La solución adoptada finalmente sería la cubierta piramidal en teja, rematada por un elemento decorativo. La Praça do Areeiro era el cierre, que se pretendía que fuese monumental, de un eje importante de Lisboa y una de las puertas de entrada a la nueva ciudad. Es posible que se hubiesen hecho sugerencias, en el sentido en que esta monumentalidad se aprovecharía mejor a través de la adopción de una arquitectura basada en elementos tradicionales de la arquitectura portuguesa, naturalmente y acatadas de acuerdo con el arquitecto.

Conclusión

Durante mucho tiempo, estas obras revelan arquitecturas y lugares que determinarían la construcción física y mental de los fundamentos de la arquitectura como imagen icónica del poder y de la ciudad. La Ribeira de Lisboa, Terreiro do Paço y la Praça do Comércio fueron durante mucho tiempo el palco de la representación espacial del poder, en una articulación particular entre arquitectura y la organización del espacio de la ciudad, que entendemos que caracteriza a la ciudad portuguesa.

45. *Actas da Câmara Municipal de Lisboa*. 1943. Lisboa: CML, Sessão de 9,18,27 e 30 de Dezembro, p.71.

Fig. 1. *Santos Mártires, Verissimo, Maxima e Julia - desembarque em Lisboa*, Garcia Fernandes, séc. XVI, óleo sobre madeira, Museu Carlos Machado, 5681, Ponta Delgada, Açores., in, http://museucarlosmachado.azores.gov.pt/coleccoes/default.aspx?id=22

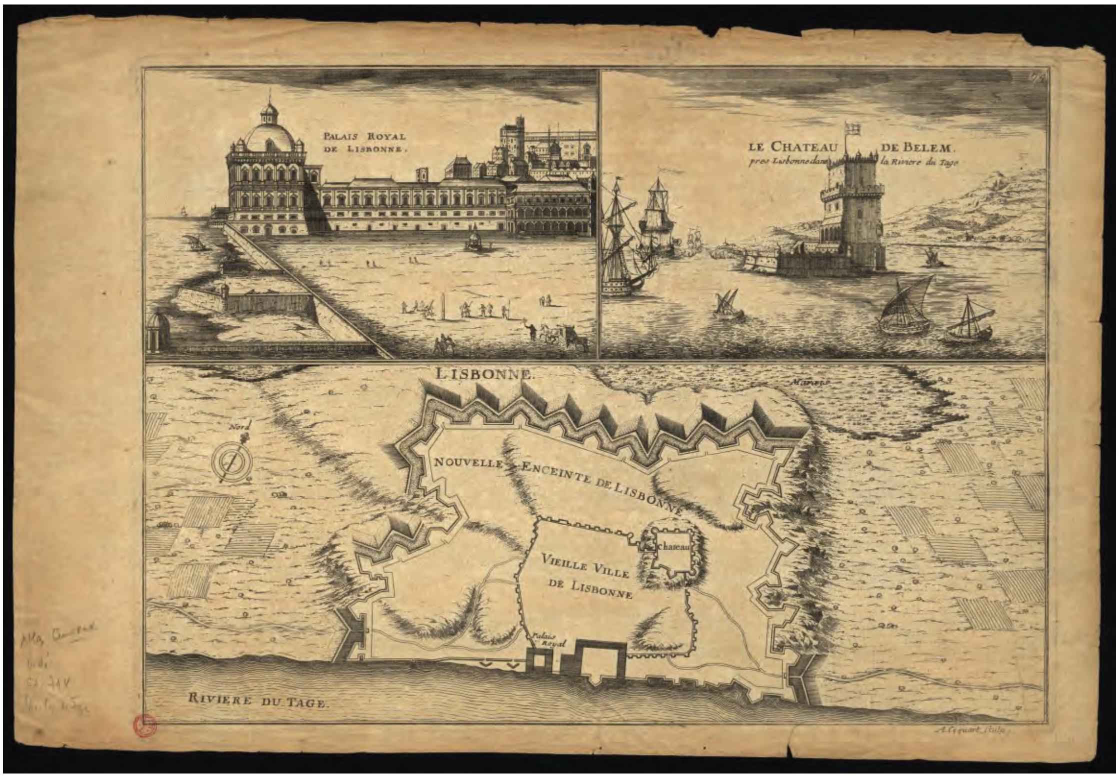


Fig. 2. [Torreón de Felipe II] nouvelle enceinte de Lisbonne, grav. A. Coquart. [S.l. : s.n., 1705], in, Biblioteca Nacional de Portugal, http://purl.pt/1526/1/P2.html

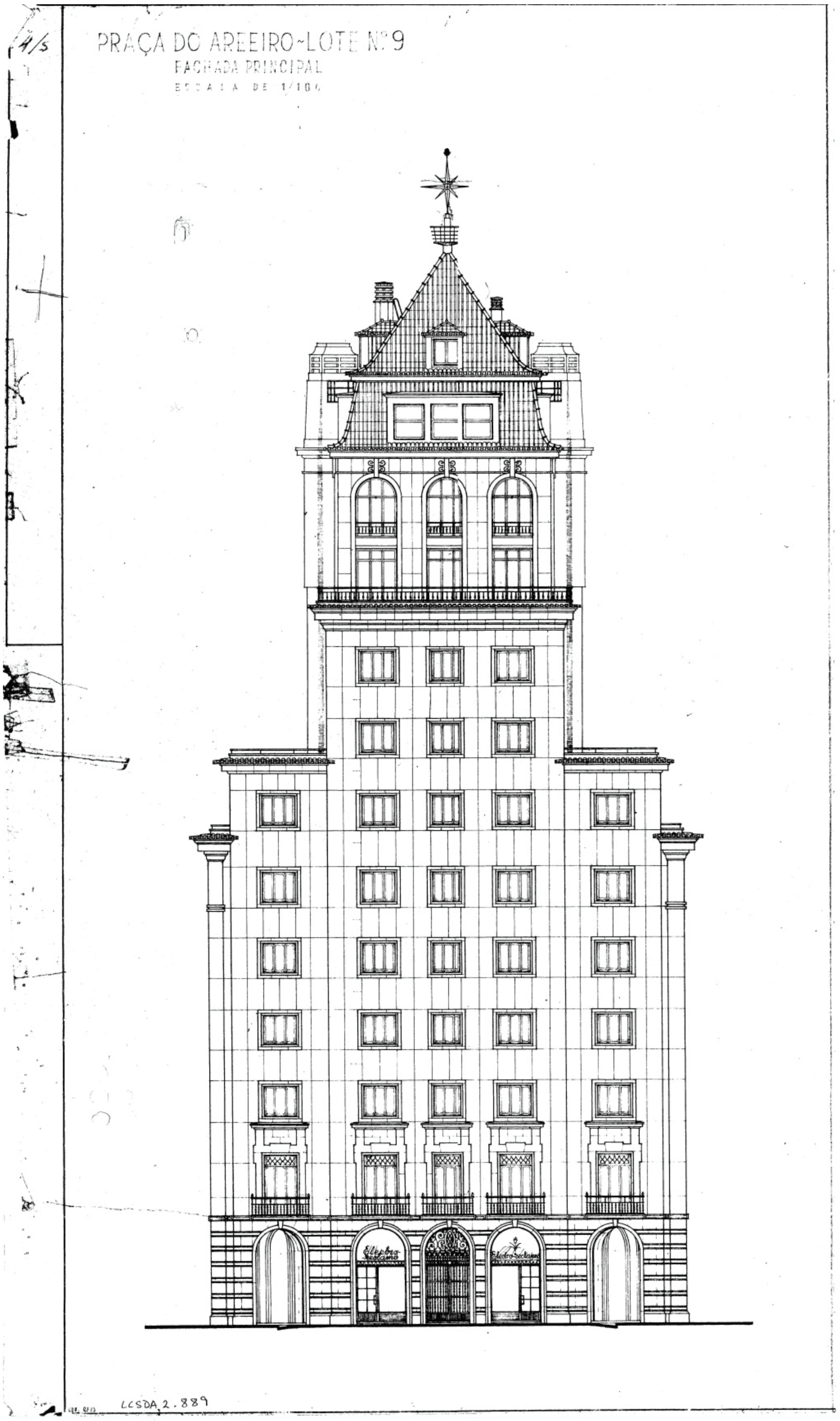


Fig. 3. Luis Cristino da Silva, Torre da Praça do Areeiro, cubierta piramidal en teja, in, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte, LCSDA 2889.

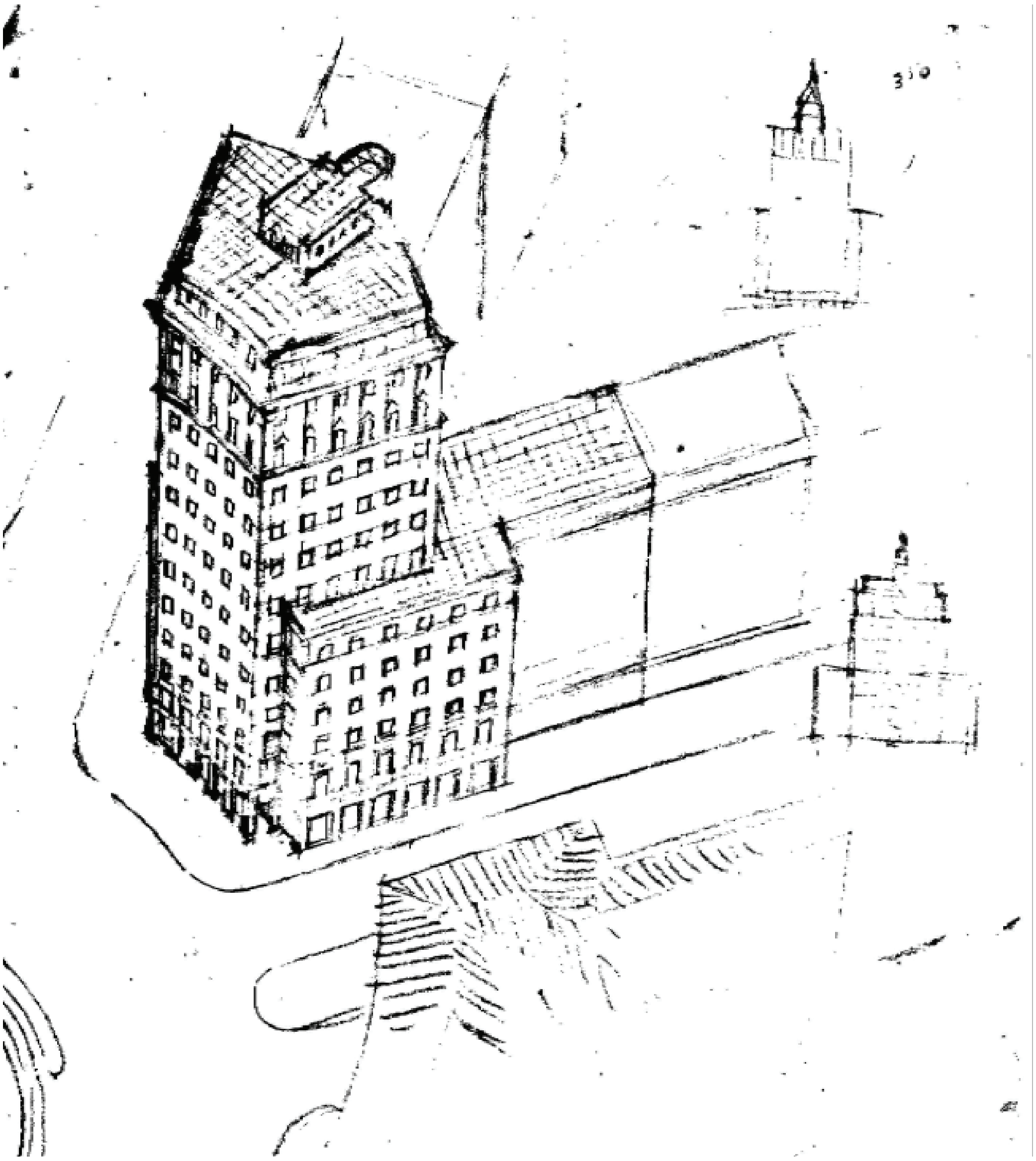


Fig. 4. Luis Cristino da Silva, Torre da Praça do Areeiro, cubierta plana, in, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte, LCSDA 2.5.

Arquitectura y poder. La imagen del Alcázar de Toledo

Verónica Gijón Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: Las obras arquitectónicas a menudo son una imagen del poder de los mecenas que hicieron posible su construcción. En algunos casos esta imagen permanece imperturbable a lo largo de la historia. Pero en ocasiones los acontecimientos hacen que el significado de las obras de arte cambie, un ejemplo significativo de esto es el Alcázar de Toledo. Comenzó siendo una fortaleza musulmana, luego se convirtió en un símbolo del poder de Carlos V, después pasó a ser una muestra de la generosidad del Cardenal Lorenzana; y desde la Guerra Civil, un hito señalado en las victorias del bando franquista. En este artículo me propongo estudiar los cambios de percepción en la imagen del Alcázar de Toledo utilizando los testimonios de los viajeros que lo visitaron a lo largo de la historia.

Abstract: The architectural Works are often an image of the sponsor's prestige that made possible its construction. In some cases this image remains unperturbed in the course of the history. But occasionally events made change the meaning of the work of art, a significant example of this is the Alcázar of Toledo. At the beginning it was a muslin fortress, later it became a symbol of Charles V's power, then it went a sign of cardinal Lorenzana's generosity; and since the Civil War, it was a signal landmark of pro-Fraco side's victory. In this article I set out to study the changes of perception in the image of the Alcázar of Toledo using the travellers' testimony that visited it in the course of the history.

El Alcázar de Toledo ha sido desde tiempos remotos, el edificio más representativo de la ciudad, junto con la catedral. Desde sus orígenes fue la imagen del poder real, presidiendo la ciudad desde su emplazamiento privilegiado, pero también se ha convertido en el edificio que más ha sufrido los avatares de la historia, viéndose sometido a continuas destrucciones, reedificaciones y restauraciones. Teniendo en cuenta esta situación debemos preguntarnos en qué medida han afectado esta serie de cambios a la percepción que se ha tenido del Alcázar de Toledo a lo largo de los siglos. Con este fin analizaré relatos de viajeros extranjeros que visitaron la ciudad en épocas diferentes, prestando atención a las impresiones que les causó el edificio.

Para comprender el significado y la importancia del Alcázar hay que remontarse a la época visigoda, cuando Toledo fue la capital del reino y por primera vez sede del poder. Tras la conquista musulmana en el año 711, perdió la capitalidad pero conservó su prestigio, ya que fue denominada *Madinat-al-Muluk* (ciudad de los reyes), en recuerdo del título de *Urb regia*, que había ostentado durante la dominación visigoda[1].

Toledo fue una ciudad levantisca, que se reveló en numerosas ocasiones contra los emires y los califas cordobeses. Estas revueltas estuvieron relacionadas con la construcción del primer Alcázar de Toledo, mencionado por primera vez en las fuentes con ocasión de la llamada jornada del foso, en la que se sofocó con un levantamiento que tuvo lugar durante el emirato de Al-Hakan I. Los cronista musulmanes señalan dos posibles fechas en las que tuvo lugar este acontecimiento el año 797 y el 806, pero es al- Qutiyya, quién nos da más datos sobre el primer Alcázar. Al-Hakan, le encargó a Amrus edificar una fortaleza para alojarlo a él y a su guardia. El edificio era de tapial, fabricado con la tierra extraída de un foso, que posteriormente sirvió para arrojar los cadáveres de los rebeldes toledanos[2]. Los distintos autores señalan varias ubicaciones para esta construcción, pero todo parece apuntar a que estuvo cerca de la puerta del Puente, como señala el cronista ibn Idari[3].

El Alcázar fue destruido en otras sublevaciones posteriores y en el año 837 fue restaurado por orden de Abd al-Rahman II, después de que Toledo fuera tomada a la fuerza por su hermano al-Walid ibn al-Hakan para acabar con una nueva rebelión. En esta ocasión Ibn Hayyan sí nombra la puerta del Puente[4]. El califa Adb al-Rahman III, fue el que ordenó hacer una construcción más sólida en el 932, fecha en la que estaba en Toledo para asistir a la rendición de la ciudad tras un asedio de dos años. El nuevo Alcázar, destinado a ser vivienda de sus gobernadores estaba en una zona amurallada, llamada al-Hizam o ceñidor,

1. Delgado Valero, C., *Toledo islámico: ciudad, arte e historia*, Toledo, 1987, p. 19
2. Al Qutiyya, *Historia de la conquista de España*, Madrid, 1926, pp. 37-39. Delgado Valero, C., *op. cit.*, 1987, pp. 206-207.
3. Ibn Idari Al Marrakusi, *Historia de Al-Andalus*, Malaga, 1999, p. 102.
4. Ibn Hayyan, A. C., *Crónica de los emires Alhakam I y Abdarrahman II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*, Zaragoza, 2001, p. 291. Delgado Valero, C., *op. cit.*, 1987, pp. 208.

que permitía también controlar la puerta del Puente, y por lo tanto la ciudad, que no volvió a revelarse contra el poder califal[5].

Toledo fue conquistada por el rey cristiano Alfonso VI en 1085, este monarca se había proclamado en 1078 *Imperator tutis hispaniae*, pasando Toledo a ser Ciudad Imperial[6]. Tras la reconquista de la ciudad, los cristianos encontraron el Alcázar construido por Adb al-Rahman III, ya que aún conservamos uno de sus arcos. Sin embargo las crónicas castellanas atribuyen su construcción a Alfonso VI y lo confunden con el palacio taifa[7]. Hasta finales del siglo XII se utilizan los dos edificios, el palacio con una función residencial y el Alcázar militar. En esta fecha se comienza a entregar a las órdenes religiosas y militares el palacio taifa y se adapta el Alcázar para que fuera la residencia real. Durante el siglo XIII se realizaron numerosas reformas, que se extendieron desde el reinado de Fernando III hasta 1294. Posteriormente se construyeron un salón para Juan II en 1451 y otro en tiempos de los Reyes Católicos[8].

En los libros de viaje de la Edad Media no existen descripciones del Alcázar. En el siglo XII el geógrafo al- Edrisi en su *Recreo de quien desea recorrer el mundo* hace una vaga mención al edificio «Fuertemente asentada, está rodeada de buenas murallas y defendida por una ciudadela bien fortificada»[9]. En el viaje de León Rosminthal de Blatna, realizado entre 1465 y 1467 se hace referencia a un castillo, aunque es difícil saber si se refiere al Alcázar o al castillo de San Servando[10]. Es muy significativo que el viajero Jerónimo Münzer no hiciera ninguna referencia al Alcázar en el relato de su visita a Toledo en enero de 1495[11]. Gracias a Antonio de Lalaing que estuvo allí en mayo de 1501, acompañando a Felipe de Habsburgo y a Juana de Castilla en su primer viaje a España; sabemos que el edificio estaba en uso, ya que se celebró en él una cena en la noche del 22 de mayo[12].

5. Delgado Valero, C., *et alli, Regreso a Tulaytula. Guía del Toledo islámico (siglos VIII-XI),* Toledo, 1999, p. 42. Ibn Hayyan, A. M., *Crónica del Califa Abdarrahman III Al-Nasir entre los años 912-942,* Zaragoza, 1981, pp. 238-242.
6. Menéndez Pidal, R., *Idea Imperial de Carlos V,* Madrid, 1971, p. 156. Montemayor, J., *El sueño imperial, Toledo. Siglos XII y XIII. Musulmanes, cristianos y judíos: la sabiduría y la tolerancia,* Madrid, 1992, pp. 57-59.
7. López de Ayala, P., «Crónica de don Pedro I», en *Crónicas de los Reyes de Castilla,* I, Madrid, 1919, p. 419. Menéndez Pidal, R. ed., *Primera Crónica General de España,* II, Madrid, 1977, pp. 538- 540. Delgado Valero, C., op. cit., 1987, pp. 209-210.
8. Carrobles Santos, J., «Los orígenes. La fortaleza medieval», en *El Alcázar de Toledo: palacio y biblioteca. Un proyecto cultural para el siglo XXI,* Toledo, 1998, pp. 28-29. Pérez Higueras, T., *Paseos por el Toledo del siglo XIII,* Madrid, 1984, pp. 29-30. Domínguez Casas, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos,* Madrid, 1993, p. 65.
9. Al- Edrisi, M., «Descripción de España», en *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX,* I, Salamanca, 1999, p. 179.
10. Villar Garrido, A., Villar Garrido, J. eds., *Viajeros por la Historia Extranjeros en Castilla-La Mancha,* Toledo, 1997, p. 43.
11. Münzer, J., *Viaje por España y Portugal,* Madrid, 2002, pp. 247-259.
12. Lalaing de Ph. «Voyage de Philippe de Beau en Espagne», en 1501, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas,* Bruselas, 1876, p. 179.

El Alcázar de Carlos V

Después de la guerra de las Comunidades, el Alcázar de Toledo quedó dañado y en el año 1537, Carlos V decidió renovarlo junto a los de Madrid y Sevilla. Con este fin se nombró a Alonso de Covarrubias y Luis de Vega maestros mayores de los alcázares, aunque las obras del Alcázar Toledano no comenzaron hasta 1542. Apenas un año después, Covarrubias quedó como único maestro de obras. Entre los viajeros que visitaron Toledo en la primera mitad del siglo XVI, ninguno describe el Alcázar. Andrea Navagero lo pasa por alto. Tenemos que esperar al 1567, cuando el embajador veneciano Segismundo Cavalli le dedicó unas palabras en la relación de su embajada:

> «En la parte más alta de la ciudad en un lugar bastante abierto está el palacio real, hecho casi todo de nuevo sobre uno viejo que era de los reyes moros, que se llamaba y se llama *l'alcazzara*. Éste es bastante bonito y cómodo con tantas estancias subterráneas como tiene encima.»[13]

En el momento en el que Cavalli visitó Toledo, se había levantado el patio y parte de las escaleras, y al exterior estaba sin terminar la fachada sur, pero las obras estaban paradas por falta de presupuesto y no se reanudarían hasta 1571[14]. El autor no hace ninguna mención a Carlos V, como el mecenas que había mandado reconstruir el Alcázar. Tampoco indica que el edificio estaba en obras, por lo tanto es muy posible que siguiera creyendo que fue Alfonso VI quien lo erigió como decía la *Primera crónica general de España*[15]. Hay que esperar a finales de siglo para que un viajero mencionara el nombre de Carlos V relacionado con la reconstrucción del Alcázar. Se trata de Jean l'Hermite, miembro de la Guardia Real[16].

La imagen que estos viajeros nos dan del Alcázar es la misma que nos trasmiten dos grabados hechos a partir de un dibujo de J. Hoefnagel, fechado en 1566. El valor de esta representación recae en que su autor estuvo en Toledo entre los años 1563 y 1567, con lo cual el dibujo es un testimonio de primera mano. Fue utilizado por primera vez en el de *Civitates Orbis Terrarum*[17], que comenzó a editarse en 1572.

En este primer grabado el Alcázar, todavía muestra un aspecto medieval. El segundo grabado aparece en el tomo quinto de la edición del *Civitates Orbis Terrarum* de 1598, que se titula *Urbium Praecipuarum Mundi Theatrum Quintum*[18] (Fig.1). En esta ocasión el Alcázar es

13. Cavalli, S., «Relación del viaje del embajador veneciano Sigismundo Cavalli a España (1567)», en *Anthologica Annua*, 1968, XVI, pp. 446-447. (traducción de la autora).
14. Moreno García, R., «El Alcázar de Toledo, de fortaleza militar a palacio renacentista.» en *Castillos de España*, 2000, 127-128, pp. 90-92. Marías, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, I, Toledo, 1983, pp. 243-247, 255-258.
15. Menéndez Pidal, R. ed., *op. cit*, 1977, p. 538.
16. L'Hermite, J., *El pasatiempos de Jehan L'Hermite. Memorias de un Gentilhombre Flamenco en la corte de Felpe II y Felipe III*, Madrid, 2005, pp. 283-284.
17. Braum, G., *Civitates Orbis Terrarum*, I, Colonia, 1572, lam. 4
18. Braum, G., *Urbium Praecipuarum Mundi Theatrum Quintum*, Colonia, 1598, lam. 15

representado con una fachada a base de arcadas de medio punto[19]. Algunos autores piensan que esta fachada nunca llegó a existir y que el dibujante quiso mostrar una imagen idealizada del edificio mostrando una de las partes del patio. Otros autores señalan que, posiblemente el muro sur estaba sin construir y se podía ver el patio desde el exterior[20]. La vista de Toledo realizada por Anton van den Wyngaerde en 1563 (Fig. 2) nos ofrece una imagen detallada del Alcázar visto desde el norte. Se nos muestra la fachada norte, prácticamente terminada a excepción de su galería superior y la fachada occidental. Las nuevas formas renacentistas con las que Covarrubias dotó al edificio, contrastan con las reminiscencias medievales que aún pervivían en él, como el torreón del suroeste, que también aparecía en el primer grabado del *Civitates Orbis Terrarum*[21].

El Alcázar fue la imagen de la realeza desde que, en 1525 Carlos V entrase en la ciudad y venciese a los comuneros, y sobre todo después de que ordenara su reconstrucción en 1537. A pesar de que Toledo se había levantado contra el poder de Carlos V, nombrado emperador en 1520, pasó largas temporadas en la capital del Tajo, convocando cortes en 1525 y en 1538. La presencia de Carlos V en la ciudad recordaba su pasado imperial, pero esta idea no se generalizó en la primera parte del siglo XVI, sino después de 1561, cuando Felipe II decidió trasladar la Corte a Madrid.

En ese momento nadie pensó que este traslado fuera definitivo y la oligarquía toledana se esforzó por preparar la ciudad para que estuviera a la altura de ser la Corte imperial. Una manera de mejorar la imagen de la ciudad, fue la realización de reformas urbanísticas y la construcción de nuevos edificios. Otra manera, la que más nos interesa en este caso, fue acrecentar el prestigio de la ciudad, elaborando una historia gloriosa que le otorgara una imagen mítica. Con este fin comenzaron a aparecer una serie de obras, escritas en su mayoría por intelectuales y eclesiásticos toledanos, que relataban la historia de la ciudad desde sus orígenes. Uno de los aspectos en el que más incidían estos autores, era el pasado de Toledo como *urb regia* en época de los visigodos y de Ciudad Imperial tras su reconquista[22].

Los viajeros que visitaron la ciudad en el siglo XVI no relacionaban el Alcázar con la figura del emperador hasta casi finales del siglo, cuando la idea de la Toledo Imperial, cultivada por estos historiadores, ya había calado muy hondo en las mentalidades. A partir de este momento, todos los viajeros que visitaron el Alcázar, lo vieron como imagen del emperador

19. Pau Pedrón, A., *Toledo grabado,* Toledo, 1995, pp. 15-16; Peris Sánchez, D., *La modificación de la ciudad: restauración monumental en Toledo S. XIX y XX,* Toledo, 2009, pp. 143-153; Almarcha Núñez-Herrador E., *et alii, Paisajes de los conjuntos históricos. Castilla-La Mancha,* Ciudad Real, 2011, p. 282; Llamazares Rodríguez, F., y Vizuete Mendoza J. C., coords., *Los arzobispos de Toledo y la Universidad Española,* catálogo de la exposición, Cuenca, 2002, pp. 200-201.
20. Moreno Domínguez, L., Alguacil San Félix F. J. y Alguacil San Félix, P., *El Toledo Invisible,* Toledo, 2002, p. 60.
21. Kagan, R. L. dir., *Ciudades del siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde,* Madrid, 2008, pp. 30-36.
22. Martínez Gil, F., *La invención de Toledo. Imágenes históricas de una identidad urbana,* Ciudad Real, 2007, pp. 113-138. Aranda Pérez, F. J., *Poder y poderes en la ciudad de Toledo. Gobierno, sociedad y oligarquías en la Edad Moderna,* Cuenca, 1999, pp. 378-387.

Carlos V, a pesar de que la Corte no había vuelto a residir en Toledo y la ciudad estaba en decadencia y definitivamente alejada del poder real[23].

El primer viajero extranjero que nos da una descripción completa del Alcázar es el francés Balthasar de Monçonys:

> Esta ciudad está controlada por el Alcázar, o de otro modo el palacio del rey que sirve más de adorno que de fortaleza; es una casa imperfecta, y no tiene terminada nada más que un cuerpo de vivienda: se entra primero en un bello y gran patio, lleno de bellas columnas con las armas del Imperio encima: está rodeado de arcadas sostenidas por grandes pilares por encima de los cuales están representadas las armas de todos los reinos que tiene hoy en día el español, como también por fuera sobre cantidad de ventanas están representadas las mismas armas: al extremo de este patio hay una escalera muy bella que tiene toda la anchura del cuerpo de vivienda, y por las que se sube a habitaciones y salas muy grandes y bellas, con una gran capilla toda cuadrada.[24]

Monçonys visitó Toledo en 1628, año en el que, según nos indica el viajero, el edificio estaba sin terminar, sí habían finalizado las obras del patio, que habían sido realizadas por Francisco de Villalpando con trazas de Covarrubias. Las escaleras también fueron terminadas después de que se hiciera cargo de ellas Juan de Herrera, quien modificó su proyecto de construcción. Monçonys no indica que fue Carlos V quien ordenó la remodelación del edificio, pero si menciona que estaba decorado con las armas del Imperio y las de todos los reinos españoles. Tras la finalización de la fachada sur del Alcázar el edificio fue cayendo en desuso, como apunta Monçonys, no cumplía su función porque la Corte ya no estaba en Toledo. En 1643 se convirtió en cárcel, aún así habrá viajeros que seguirán recordando a Carlos V al contemplar el inmueble[25].

Este es el caso de Lodewijck Huygens, que estuvo en Toledo en 1661 y recuerda como Carlos V mandó restaurar el Alcázar, gracias al escudo imperial que había en su fachada. Lo que más le interesó al viajero fueron las habitaciones en las que estuvo prisionero el duque de Lorena, que era amigo de su familia, aunque también menciona el patio, las escaleras y el vestíbulo[26]. François Bertaut, que vio el Alcázar ocho años después que Huygens, hace una descripción mucho más detallada, en la que están presentes el patio, la escalera y las estancias superiores. Afirma que fue Carlos V quien lo reedificó casi por completo, pero comete un error al dar la fecha, ya que el autor dice que fue en 1551. También se equivoca al atribuir la

---

23. Carrobles Santos J., *et allí, Historia de Toledo,* Toledo, 1997, pp. 367-368.
24. Monconys de, B., «Voyage d'Espagne fait en l'année 1628», en *Journal des voyages de Monsieur de Monconys Coinseiller du Roy en ses Conseils d'Estat & Privé, & Lieutenant Criminel au Siege Presidial de Lyon. Où les Sçavans trouveront un nombre infini de nouveautez en Machines de Mathematiques, Esperiences Physiques, Raisonnemens de la belle Philosophie, curiosités de Chymie, et conversations del Illustres de ce Siècle,* III, Lyon, 1666, pp. 30-31. (Traducción de la autora).
25. Peris Sánchez, D. dir., «Del Renacimiento al Racionalismo«, en *Arquitecturas de Toledo,* Toledo, 1991, p. 22. Santos Vaquero, A., y Santos Martín, A. C., *Alonso de Covarrubias, el hombre y el artífice, Toledo*, 2003, pp. 259-270.
26. Se refiere a Carlos IV duque de Lorena (1604-1675). Estuvo prisionero en el Alcázar de 1654 a 1659 acusado de tener una alianza secreta con Francia. Ebben, M. ed., *Un holandés en la España de Felipe IV. Diario del viaje de Lodewijck Huygens 1660-1661,* Madrid, 2010, pp. 217-219.

primera construcción del edificio a los reyes cristianos. Finalmente señala que el duque de Lorena estuvo prisionero allí.

Los últimos viajeros de siglo XVII y los primeros del XVIII vieron el Alcázar como residencia de reinas apartadas del poder. Un buen ejemplo es la francesa Madame d'Aulnoy, quien visitó allí a Mariana de Austria, confinada por Juan José de Austria, quien se había hecho con el poder en 1677. La viajera quedó sorprendida por el emplazamiento del Alcázar y por su magnificencia, pero le pareció una vivienda incomoda para la reina[27]. El también francés François de Harcourt, que acompañó al heredero al trono Felipe V en su primer viaje a España, fue a Toledo a visitar a la reina Mariana de Neoburgo, a la que le estaban acondicionando el Alcázar para que viviese en él[28]. Fue uno de los últimos que vio el edificio en pie antes de que las tropas del archiduque Carlos le prendieran fuego en la Guerra de Sucesión.

La Guerra de Sucesión y la casa de Caridad de Lorenzana

El 29 de noviembre de 1710 las tropas leales al Archiduque Carlos, abandonaron la ciudad de Toledo después de ser vencidas. Antes de eso incendiaron el Alcázar, teniendo cuidado del causar el máximo daño posible, pues dejaron el edificio lleno de materiales inflamables impregnados de alquitrán[29]. Unos diez años después de su destrucción, Louis de Rouvroy, duque de Saint-Simon, se lamentaba de la pérdida de un edificio, que a pesar de su estado ruinoso aún era imponente[30]. Otros viajeros del siglo XVIII compartieron su opinión, como Etienne de Silhouette, que nos describe la estructura del edificio, pero sin mencionar a Carlos V[31].

La descripción que más nos ayuda a saber cómo quedó el Alcázar después del incendio es la de Richard Twiss:

> Se quemó en 1710, por lo que el tejado y las galerías han quedado destruidos, al igual que la mayoría de las habitaciones, de las que sólo dos o tres son habitables, y en ellas es donde viven el guarda y su familia.[32]

---

27. Martín Arrue, F., y Olavarría Huarte, F., *Historia del Alcázar de Toledo*, Madrid, 1889, pp. 109-118. D' Aulnoy, M. C, *Relación del viaje de España*, Madrid, 1986, pp. 377-382.
28. Barrau Dihigo, L., ed., «Journal de mon voiage en Espagne. Le 3e décembre de 1700 jusqu'au 13e avril 1701», en *Revue Hispanique*, 1908, 18, pp. 253-254.
29. Martín Arrue, F., y Olavarria y Huarte, F., *op. cit.*, pp. 121-129.
30. Rouvroy de, duque de Saint-Simon, L., *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon. Sur le siècle de Louis XIV et la régence. Collationnes sur le manuscrit original par M. Cheruel et précedé d'une notice par M. Sainte-Beuve de l'Académie Française*, XIX, Paris, 1858, p. 208.
31. Silhouette, E., *Voyage de France, d'Espagne et Portugal et d'Italie, par M. s. +++. Du 22 de abril 1729, au C. Février 1730*, IV, París, 1770, pp. 109-110.
32. Twiss, R., *Viaje por España en 1773*, Madrid, 1999, p. 134.

El viajero inglés también nos detalla la estructura del edificio y apunta a Carlos V como el constructor del palacio. El Alcázar permaneció en este estado hasta 1774, cuando a petición del arzobispo de Toledo, el cardenal Lorenzana, El rey Carlos III le dio permiso para instalar en él una casa de Caridad. El arquitecto Ventura Rodríguez fue el encargado de acondicionarlo para su nueva función. Los trabajos terminaron en 1776 y en julio del mismo año se inauguró la nueva institución[33].

El viajero inglés Henry Swinburne debió ser uno de los primeros en visitar el Alcázar después de su restauración, y aunque no hace referencias a la casa de Caridad, incluyó en su libro un grabado en el que podemos ver el edificio después de la finalización de las obras[34] (Fig.3). Los dos viajeros que nos han dejado un testimonio más completo sobre la institución son Jean François Peyron y Joseph Townsend. El primero de ellos estuvo en Toledo en 1778 y nos dejó una descripción del Alcázar. Comenzó centrándose en su patio y la gran escalinata, pasando después a las estancias que acogían las fábricas, donde trabajaba los habitantes del hospicio. Había una escuela para niños y el orden y la limpieza reinaban en cada rincón. Peyrón pensaba que la iniciativa de la casa de Caridad era muy positiva para la inserción de los pobres en la sociedad, porque además de vestirlos y alimentarlos les daba una formación, para que en el futuro pudieran vivir por sus propios medios[35].

La fundación de la casa de Caridad de Toledo, estaba de acuerdo con las ideas ilustradas sobre la erradicación de la pobreza y la vagancia. Una de las soluciones que se proponían para solucionar este problema, era la creación de hospicios donde se acogieran a los verdaderos necesitados y se les diera una formación para convertirlos en miembros útiles de la sociedad. Con este fin se instalaron en la casa de Caridad de Toledo cuatro fábricas textiles y una escuela de primeras letras[36]. No todos los que conocieron la casa de Caridad de Lorenzana se mostraron a favor de esta medida. El viajero inglés Joseph Townsend ve con buenos ojos la restauración del Alcázar y alaba su arquitectura, pero no se muestra conforme con su nueva función. «antes residencia de reyes y ahora suntuosos refugio de la pobreza y la miseria»[37].

Parece que a Townsend no le pareció muy agradable ver las estancias del magnífico Alcázar convertidas en talleres. El autor piensa, además, que este proyecto había traído malas consecuencias para la economía de la ciudad, porque había elevado el precio de la mano de obra y de las materias primas; y había saturado el mercado de productos. Además, el establecimiento por sí sólo, no era rentable, puesto que dependía de las generosas donaciones del arzobispo, que a pesar de sus altos ingresos siempre estaba empobrecido. De hecho,

33. Fuentes Lázaro, J., «Historia de la Real Casa de Caridad de Toledo», en *Simposio Toledo Ilustrado*, II, Toledo, 1957, pp. 80-86.
34. Swinburne, H., *Picturesque tour through Spain*, Madrid, 2011, edición facsímil de la de 1810, p. 17.
35. J. F. Peyron, *Nouveau voyage en Espagne, fait en 1777 y 1778*, I, Londres, 1783, pp. 324-326.
36. Santos Vaquero, A., «Pobreza y beneficencia en el Toledo ilustrado. Creación de la Casa de Caridad», en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV*, 1993, 6, pp. 295-331.
37. Townsend, J., *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*, Madrid, 1988, pp. 123.

Townsend señala que, ni el comerciante de seda más rico de Europa podría soportar un desembolso semejante[38].

El viajero no iba desencaminado con sus observaciones, y el tiempo le terminó dando la razón. La casa de Caridad no se financiaba con los beneficios de las fábricas alojadas en ella, el cardenal Lorenzana aportaba el setenta por ciento del capital. Con su marcha a Italia, la casa de Caridad dejó de percibir muchas rentas y a principios del siglo XIX entró en crisis. El incendio del Alcázar en 1808 por las tropas napoleónicas asestó un gran golpe a la institución, pero continuó funcionando con muchas dificultades hasta 1838, cuando las deudas hicieron imposible su continuidad[39].

El Alcázar de los románticos

Después de la desaparición de la casa de Caridad, el Alcázar quedó abandonado hasta bien entrado el siglo XIX, cuando se quiso instalar allí el Colegio General Militar. El inglés Richard Ford visitó Toledo en esos años y nos dejó una semblanza del Alcázar en su libro *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*, publicado en 1845. El viajero recomienda visitar el edificio «característica principal de una ciudad a la que en otro tiempo defendía y ahora adorna»[40]. Relata su historia, teniendo en cuenta todos los cambios que éste había tenido desde la remodelación de Alfonso VI y Carlos V, pasando por la etapa en la que alojó a la reina María Luisa de Orleans, cuando fue casa de Caridad; y terminando con su destrucción en 1808. Ford afirma que el Alcázar estaba en ruinas, cosa que era muy común en Toledo, pero que aún así era impresionante, sobre todo su escalinata y las galerías del patio[41]. También vio el inmueble en estas condiciones el célebre viajero francés Theophile Gautier que estuvo en España en 1840:

> Este Alcázar, construido sobre las ruinas del antiguo palacio moro, está hoy completamente en ruinas. Recuerda uno de los maravillosos sueños de arquitectura que Piraneso perseguía en sus magníficas aguafuertes. Es de Covarrubias, artista poco conocido, muy superior a ese pesado y plúmbeo Herrera, a quien se le ha dado una fama exagerada en exceso.
>
> La fachada, adornada y engalanada con los más puros arabescos del Renacimiento, es una obra maestra de elegancia y de nobleza.[42]

El Alcázar estuvo como lo describe Ford hasta que se decidió que acogiera el Colegio Militar General. El primer intento de reparar el edificio fue en 1854, gracias a la iniciativa

38. *Íbidem*, 123-124.
39. Santos Vaquero, A., *La Real Casa de Caridad de Toledo. Una institución Ilustrada*, Toledo, 1994, pp. 116-129.
40. Ford, R., *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*, II, Madrid, 1981, p. 92.
41. *Ibídem*., pp. 92-93.
42. Gautier, Th., *Viaje a España*, Madrid, 1998, p. 191.

del general Fernández de Córdoba, Director General de Infantería, pero solo se consiguió retirar los escombros y comprar algunos materiales, porque en julio de ese año fue sustituido en el cargo, con la consiguiente paralización de las obras y la devolución del Alcázar al Patrimonio Real. El viajero Hans Christian Andersen visitó Toledo en 1862, cuando las obras estaban paralizadas.

El autor atribuye la construcción del Alcázar al rey visigodo Wamba y su remodelación a los reyes moros y castellanos. Reconoce que debe su actual grandeza a Carlos III, pero no hace ninguna mención a Carlos V. El edificio estaba todavía arruinado, el segundo piso del patio estaba destruido, los balcones no tenían antepecho y las escaleras amenazaban con derrumbarse. Sin embargo un ala del edificio aún era habitable, porque Andersen vio allí a algunos soldados[43]. Parro respalda la información del viajero danés en su obra *Toledo en la Mano*, publicada en 1857. El autor asegura que el edificio estaba en estado ruinoso, pero que era parte del Colegio de Infantería[44].

Las obras se retomaron en 1867, ya que el colegio no contaba con el espacio necesario para realizar sus actividades en el edificio que ocupaba hasta ese momento. Además el pasado del Alcázar aconsejaba que se destinase a albergar una institución de instrucción militar. La Academia de infantería se instaló en el edificio en 1875 y permaneció allí hasta 1882, cuando fue absorbida por la Academia General Militar y las instalaciones del Alcázar se tuvieron que ampliar[45]. Poco después de que terminasen las obras, el 9 de enero de 1887, el Alcázar volvió a incendiarse y quedó destruido por completo. Las obras de restauración comenzaron de inmediato, pero se prolongaron hasta 1923, aunque los cadetes ya se instalaron en el edificio en 1902. Desde esta fecha, el cambio más relevante fue el traslado desde Zaragoza al Alcázar de las Academias de Caballería e Intendencia[46]. El viajero Auguste Eschenauer vio las obras casi finalizadas en 1880 ó 1881. «Desde hace algunos años trabajan allí en una restauración inteligente que está casi acabada hoy». Eschenauer describió algunas partes del edificio, pero no hace ninguna mención a Carlos V, sólo a la destrucción que sufrió en la guerra de Independencia[47].

43. Andersen, H. C., *Viaje por España*, Madrid, 1995, pp. 214-214.
44. Parro, S. R., *Toledo en la mano o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad, antigua corte de España con una explicación sucinta de la misa que se titula Muzárabe y de las más principales ceremonias que se practican en las funciones y solemnidades religiosas de la santa Iglesia Primada*, II, Toledo 1857, pp. 493 y 567.
45. Isabel Sánchez, J. L., *La academia de infantería de Toledo*, Toledo, 1991, pp. 79-85.
46. Isabel Sánchez, J. L., «El centro de instrucción militar», en *El Alcázar de Toledo Palacio y Biblioteca. Un proyecto para el siglo XXI*, Toledo, 1998, pp. 58-60.
47. Eschenauer, A., «España. Impresiones y recuerdos 1880 y 1881», en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, *op. cit.*, VI, p.405.

La destrucción de la Guerra Civil

Tras fracasar en Toledo el alzamiento contra la República en la madrugada del 19 de julio del 1936, algunos militares rebeldes junto con algunos civiles y varios prisioneros se atrincheraron en el Alcázar. El edificio soportó un asedio de dos meses, que terminó el 28 de septiembre, cuando las tropas de Franco se desviaron de su camino hacia Madrid para socorre a los sitiados. Durante este tiempo el edificio sufrió bombardeos, explosiones de minas y fue tiroteado por la artillería. Al finalizar la guerra, el Alcázar quedó prácticamente destruido, solo quedaron en pie una parte de la fachada sur y algunos muros cercanos. Aún así el edificio se convirtió, gracias a la propaganda del nuevo régimen, en un símbolo de la unidad del estado y del heroísmo de los vencedores, cimentado en el glorioso pasado del edificio, desde los visigodos hasta Felipe II. Tras la contienda el edificio se sometió a una reconstrucción que duró desde 1945 hasta 1972, aunque el edificio había sido inaugurado once años antes[48]. Mientras tanto se publicaron numerosas obras que narraban la heroica resistencia del coronel José Moscardó y los que resistieron con él el asedio del ejército rojo. En muchas de estas publicaciones se asociaba la historia del Alcázar a los acontecimientos que tuvieron lugar en él durante el sitio[49]. También los viajeros se hicieron eco de este acontecimiento. Entre ellos destaca el testimonio de la Australiana Eleonora Tennant, casada con un aristócrata inglés y contraria a la política comunista. Visitó España en 1936 y dejó por escrito el relato de su viaje. La autora se centra más en los hechos que en la descripción de edificio, ensalzando en todo momento la valentía de los asediados. No obstante de su narración se desprende la magnitud de los daños causados al Alcázar:

> La historia del minado del alcázar se hará famosa en la historia de España. Pronto resultó evidente que los rojos estaban colocando una mina bajo el alcázar. Gracias a los ingenieros con los que contaban, los combatientes supieron en todo momento el estado de la cuestión [...] Gracias a las precauciones que se tomaron, sólo murieron cinco hombres cuando explotó la mina. Los cinco quedaron enterrados entre las ruinas. Previendo el ataque que sabían que seguiría a la explosión de la mina, la guarnición preparó granadas de mano hechas de latas de comida vacías rellenas de pólvora, clavos y cartuchos. Cuando explotó la gran mina, cinco mil soldados rojos esperaron hasta que se aclararan el polvo y los escombros, y entonces cargaron. Ante su total consternación, al trepar por las ruinas se encontraron con una lluvia de balas y granadas de mano.[50]

48. Almarcha Nuñez-Herrador, E., «El Alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico», *Archivo Secreto*, 2012, 5, pp. 392-416. Morales Cano, S., «El patrimonio artístico medieval en Toledo durante la guerra civil», en *La guerra civil en Castilla-La Mancha, 70 años después*, Cuenca, 2008, pp. 1005-1024.
49. Risco, A., *La epopeya del Alcázar de Toledo. Relación histórica de los sucesos desde los comienzos del asedio hasta su liberación 21 de Julio al 28 de Septiembre de 1936*, Burgos, 1937. Arrarás Iribarrén, J., *El sitio del Alcázar de Toledo*, s.l., 1937.
50. Usandizaga, A. ed., *Ve y cuenta lo que pasó en España. Mujeres extranjeras en la guerra civil: una antología*, Barcelona, 2000, pp. 66-67, 438.

El punto de vista con el que la autora relata los hechos está totalmente condicionado por sus ideas políticas, pero nos sirve para conocer el maltrato al que se vio sometido el edificio, que también se puede comprobar en las numerosas fotografías de la época que se conservan (Fig. 4). Además la autora nos adelanta con una de sus frases, la postura que luego tomaría el régimen franquista con respecto al Alcázar y su simbolismo: «La historia colocará seguramente la defensa del alcázar entre las grandes hazañas del heroísmo.»[51]

Conclusiones

El Alcázar ha sido para Toledo un símbolo de poder desde que el emir Al-Hakan I ordenara su construcción para dominar a una población levantisca. El edificio materializaba la presencia de los emires y los califas cordobeses en una ciudad que conservaba el título de ciudad de los reyes, como vestigio de su importancia en la época visigoda. Tras su reconquista por Alfonso VI, Toledo se convirtió en Ciudad Imperial y su Alcázar en sede del poder de los reyes cristiano; hasta el punto de que las crónicas atribuyeran su construcción al conquistador de la ciudad. La idea del Alcázar como sede del poder real se acentuó a raíz del abandono del antiguo palacio de Al-Mamun, ya que a partir de entonces fue el único asiento del poder real en Toledo. Los sucesores de Alfonso VI modificaron y engrandecieron el edificio, desde Fernando III a los Reyes Católicos. Sin embargo los relatos de viaje aún no se hicieron eco de su importancia.

Esto cambiaría con el emperador Carlos V, que volvió a llevar a Toledo la idea de Imperio y el anhelo de ser su capital. El monarca ordenó la restauración del maltrecho Alcázar, que desde entonces fue la imagen de su poder en la ciudad de Toledo, para sus ciudadanos y para los visitantes que venían de fuera. Todos los viajeros que frecuentaron la ciudad del Tajo durante los siglos XVI y XVII, hicieron alguna referencia al edificio y muchos, como Monçonys o Bertaut, se recrearon en su descripción, destacando que Carlos V era el mecenas que había levantado, casi de la nada, aquel grandioso edificio. Incluso los viajeros de la segunda mitad del siglo XVII, que vieron el Alcázar relegado al papel de prisión o de residencia de reinas desplazadas, notaron la huella indeleble que el emperador había dejado en él, materializada en los escudos que decoran su fachadas y su patio.

Los viajeros que visitaron el Alcázar tras su destrucción en la guerra de Sucesión, aún seguían asociando sus restos al monarca que lo había restaurado en el pasado. Esta situación cambió cuando el Cardenal Lorenzana lo reedificó para convertirlo en Casa de Caridad. A partir de entonces será él la figura más asociada al edificio. Aunque no se olvidó del todo a Carlos V, el Alcázar pasará a ser el testimonio del espíritu reformador y caritativo del arzobispo de Toledo.

51. *Ibídem*, p. 67.

Durante gran parte del siglo XIX y las primeras décadas del XX, el Alcázar estuvo ligado al ejército español, como sede de varias instituciones dedicadas a la instrucción militar. Los románticos y los viajero que viajaron hacia la ciudad del Tajo a principios del siglo XX, lo contemplaron abandonado o destinado ya a su nueva misión, pero no pudieron evitar hacer referencia a su pasado glorioso, tan del gusto de la época.

La guerra volvió hacer estragos en la fábrica del Alcázar, esta vez reduciéndolo a escombros. Los ganadores de la contienda lo convirtieron en un símbolo de su heroísmo en la cruzada, que había traído al país la unidad y la paz bajo un naciente régimen. Los nuevos gobernantes lo reconstruirían una vez más, para convertirlo en una imagen de su poder, cimentada en su extenso pasado como asiento de reyes y emperadores; y como testigo de batallas memorables.

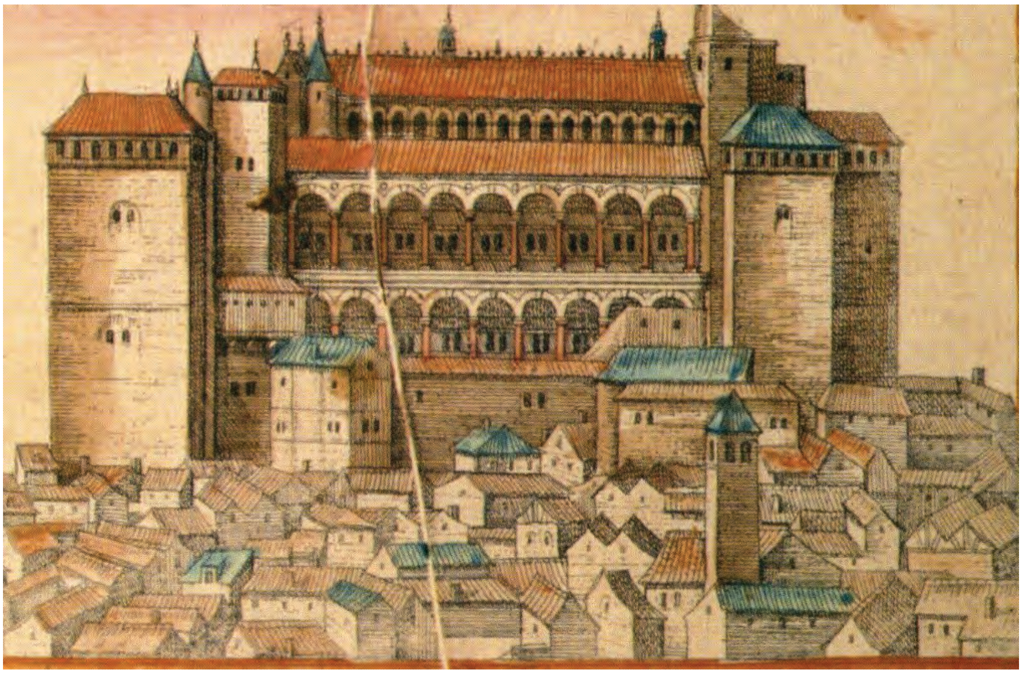


Fig. 1. Detalle de la vista de Toledo hecha a partir del dibujo de J. Hoefnagel, hacia 1566, *Civitates Orbis Terrarum Liber quintum. Urbium Praecipuearum Mundi Theatrum Quintum,* Colonia 1598.

Fig. 2. Detalle de la vista de Toledo de A. van den Wyngaerde, 1563.

Fig. 3. Detalle de la vista de Toledo de 1779, *Picturesque tour through Spain*, H. Swimburne, Londres, 1806.

Fig. 4. El patio del Alcázar después de la Guerra Civil, Marín Chivite, fotografía, *El sitio del Alcázar*, s.l. 1937.

Modernidad y poder. Variantes en la arquitectura estatal uruguaya, durante el período 1920-1950

DR. WILLIAM REY ASHFIELD
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, MONTEVIDEO

Resumen: Las transformaciones operadas en el marco político uruguayo, en la primera mitad del siglo XX, tuvieron una clara proyección sobre la arquitectura y la ciudad, fundamentalmente en la obra realizada por el propio Estado. La consolidación y crecimiento de este último, así como la valorable apertura de su sector directriz hacia nuevas experiencias de diseño y paradigmas modernos, permitieron una producción extremadamente valiosa, aunque variada y particular en modalidades de representación institucional. Serán las nuevas empresas estatales –energía eléctrica, producción de combustibles etc.–, sobre todo en sus edificios de servicio o apoyo –talleres, laboratorios, estaciones de servicio, etc.– más que en sus propias sedes institucionales, las que liderarán la obra moderna producida por el Estado, durante esa primera mitad del siglo, estableciendo un inteligente y ajustado equilibrio entre modernidad e imagen del poder.
Palabras Clave: Modernidad, representación del poder, imagen corporativa, arquitectura institucional.

Abstract. The transformations operated in the context of the Uruguayan political framework in the first half of twentieth century, had a clear projection on the architecture and the city, mainly in the public buildings and infrastructure. The consolidation and growth of the state, as well as the valuable openness of the decision makers for new experiences of design and modern paradigms, allowed an extremely valuable production, although

varied and particular in forms of institutional representation. The new state companies –electric power, fuel production, etc.–, especially in their service or supporting buildings –factories, workshops, laboratories, gas stations, etc.,– more than in their own institutional headquarters, will be those that lead the modern work produced by the State, during that first half of the century, establishing an intelligent balance between modernity and image of power.
Keywords: Modernity, representation of power, corporate image, institutional architecture

A lo largo de todo el XIX, la construcción de la nación uruguaya se fundamentó en un cuerpo simbólico que apeló a imágenes ya consagradas por la cultura visual europea, aunque parcialmente ajustadas a una realidad local. La idea decimonónica de lo moderno, cargada de íconos vinculantes a la idea de progreso, se asoció a esta construcción de lo nacional, incorporando múltiples referencias que exponían –y a veces exageraban– el proceso sostenido de urbanización e industrialización uruguayo. Al mismo tiempo que parecía necesario afirmar esa vocación moderna y progresista era imprescindible también, identificar y asentar el momento histórico fundacional.

Al promediar el siglo XX, la sociedad uruguaya mostraba claros signos de fortalecimiento en su identidad, sobre todo en materia de autoestima colectiva, siendo la idea de independencia una realidad tan consagrada en términos políticos como en el propio marco de su imaginario colectivo. Ser moderno se había constituido, a su vez, en un acicate clave para ese proceso identitario, donde el Uruguay se veía asimismo como una pequeña-gran nación, diferente al resto del continente: progresista, culta, capaz de ocupar los primeros puestos en el deporte mundial[1], al tiempo que reconocida –o más bien auto-reconocida– por un perfil europeo de clara distinción en América. El país construía esa identidad sobre la base de una distancia y separación con el continente cercano y un conocido slogan popular subrayaba esa aparente diferencia: «*Como el Uruguay no hay*»; una diferencia cualitativa que sería aún más explícita en términos utilizados desde el campo político: «*Uruguay, Suiza de América*».

En el año 1940 Montevideo será el lugar para un nuevo congreso panamericano de arquitectos. Se trata de su quinta versión y de la segunda oportunidad de realización en territorio uruguayo. Esta vez, el país tiene a un arquitecto de Presidente de la República –Alfredo Baldomir–, quien brinda todo su apoyo, fundamentado en una doble razón: su condición profesional y de vínculo con la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, así como también por la significación internacional que este evento tenía para el país en su conjunto.

1. Los sucesivos triunfos en las olimpíadas de Ámsterdam y Colombes le facilitaron a Uruguay el constituirse en anfitrión del primer campeonato mundial de fútbol. Montevideo se preparó con una obra de escala, como el Estadio Centenario, concebido por el arquitecto J. Scasso y materializado en un tiempo record. Su triunfo en este mundial y el que vendría veinte años más tarde en Río de Janeiro, ayudarían a definir un particular nacionalismo, sustentado en el falso imaginario de que Uruguay era un protagonista en la historia mundial contemporánea y que en la pequeñez de su territorio residía gran parte de sus mayores fortalezas.

Paralelamente, y desde la imagen material, el Estado va instrumentando mecanismos de representación, produciéndose asimismo, a partir de los grandes edificios públicos que requería la política de Estado: su sede parlamentaria, ministerios, empresas y oficinas descentralizadas, edificios para los nuevos programas de enseñanza y salud, etc. Se trata de una infraestructura edilicia con requerimientos espaciales y funcionales diversos, que se proyectará de acuerdo a diferentes modalidades tipológicas y de lenguajes formales.

Entre 1920 y 1950 el Estado tendrá una importante participación en la industria de la construcción, constituyéndose en uno de sus principales clientes y demandante de materiales, componentes y servicios. La ciudad verá cambiar gran parte de su perfil altimétrico y la estructura de su suelo en función de estos grandes cuerpos de carácter público, que se presentarán como verdaderos monumentos de representación colectiva.

De lo anterior, resulta evidente que, desde el punto de vista de su representación, el Estado estaba dispuesto a jugar, a partir de los años veinte, un importante papel dentro del conjunto de la ciudad, pero las grandes preguntas eran: ¿qué imagen deseaba promover de sí mismo?, ¿en qué medida debía expresar su vocación de Estado moderno?, y sobre todo ¿cómo era posible manifestar esa vocación moderna sin alterar la tradición representativa de la arquitectura de Estado? Veremos que, si bien es posible identificar ciertas estrategias comunicativas y determinadas tendencias en el manejo proyectual, no existirá un cuerpo de ideas extremadamente definido al respecto.

En el año 1923, se llama a concurso para la construcción de lo que sería el cuarto edificio de la Aduana. Por entonces, Montevideo asistía a la materialización de una gran obra pública como lo fue el Palacio Legislativo, concebido bajo el influjo de un academicismo de base ecléctico-historicista, signado por una densa ornamentación que aludía, mediante el recurso alegórico, a la tradición de conocidas imágenes que representaban la Nación[2].

En el mencionado concurso –organizado para la construcción de la sede de la Aduana y Capitanía General de Puertos[3]– el arquitecto Jorge Herrán ganador del mismo presentó un proyecto despojado de referencias figurativas en cuanto a ornamentación, aunque evocativo de ciertas formalizaciones afines a las experiencias del Art Déco. Para entonces, éstas no habían sido consagradas aún por la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París[4], lo que expone cierta avanzada en la selección de este discurso formal. Algunos elementos de carácter tecnológico, como la gran farola-mirador, refuerzan a su vez su apa-

---

2. El edificio es el resultado de un concurso internacional del que fue ganador el arquitecto italiano Víctor Meano. En 1908 comenzó su construcción aunque cambió de ubicación. En 1913 es convocado el también italiano Gaetano Moretti, luego de la muerte de Meano, para continuar su construcción. El edificio fue inaugurado en 1925.
3. El edificio se ubica en el área del recinto portuario, con frente a la Rambla 25 de Agosto.
4. Mariano Arana define a la Aduana de Montevideo como «*un ejemplo* avant la lettre*, ya que fue adjudicado por concurso dos años antes de la Exposición de Artes Decorativas de París del año 1925*». Asimismo agrega: «*El fallo del jurado evidencia la temprana vigencia de las pautas compositivas Art Déco en nuestro medio, con particular significación por tratarse de un edificio público representativo, de gran tamaño y privilegiada ubicación*». Arana, Mariano et al, *Guía Art Déco*, Montevideo, Ed. Dos Puntos, 1999, p. 16.

rente imagen moderna[5]. Sin embargo, su propuesta tipológica no evita el manejo de grandes patios que introvierten la situación de un conjunto de espacios con destino administrativo, aun cuando el terreno asignado es suficientemente generoso como para ensayar una solución de contundente extroversión. Sin duda, el peso de la tradición incidió en esta selección tipológica, transferida también al resultado volumétrico donde, como conjunto, el edificio (Fig. 1) parece evocar la idea de un ayuntamiento medieval: un gran cuerpo de base –apenas horadado por aberturas de acotadas dimensiones– y una importante torre que acentúa la verticalidad general[6].

En el mismo año de 1923 el gobierno municipal de Montevideo llama a concurso, esta vez para el edificio sede de la propia Intendencia de la ciudad, a ubicarse en el límite de la primera ampliación urbana[7], o bien en lo que fuera durante la colonia el límite militar del Ejido. Desde varias décadas atrás, el tejido urbano de la Ciudad Nueva estaba totalmente consolidado, pero el Estado mantenía aún una reserva de tierra que le permitiría la inserción de este edificio de tamaño singular en el sitio donde se producía un cambio direccional del trazado vial, lo que subrayaba aún más su importancia y condición de hito urbano[8]. Se realiza entonces el mencionado concurso internacional de anteproyectos, aunque el primer premio se declara desierto. El segundo premio, en cambio, fue otorgado a Mauricio Cravotto, quien presentó una propuesta de claras referencias historicistas, apelando, de manera explícita, a un neo-goticismo de carácter tardío. Las referencias a una historia universal se plantean así, en directa correspondencia con el programa de uso: una nueva municipalidad podía apoyarse, en términos simbólicos, en la tradición de un ayuntamiento bajo-medieval, sobre todo si se trataba de una nación de «claras raíces europeas». Seis años más tarde, el Estado realiza un nuevo concurso y esta vez, el primer premio recae en el propio M. Cravotto. En su nueva propuesta formal recurre al campo de la experiencia moderna, aunque no libre de referencias a la historia y a cierto gusto académico[9]. La organización volumétrica es

5. En las argumentaciones dadas para la asignación del premio el jurado señaló como valores: «*la bondad de su distribución general, una gran sencillez y correspondencia que facilitarán la construcción, fachada cuyo estilo se adapta a la finalidad del edificio y a las condiciones del programa*». Esto podría hacer pensar en un espíritu más pragmático y ahorrativo que moderno, hecho que además se verifica en el peso decisional que tuvieron los jurados no arquitectos: el Director General de Aduanas y el Capitán general de Puertos.
6. Distintas expresiones de la arquitectura urbana y rural medieval, en particular ayuntamientos y castillos, se habían incorporado –en tanto imagen de conjunto- a diversos programas de viviendas, edificios militares y oficinas administrativas, hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, en Uruguay.
7. Se trata de la llamada «Ciudad Nueva», proyectada en la tercera década del siglo XIX.
8. El edificio se ubica en las dos manzanas que quedan comprendidas por las calles 18 de Julio, Santiago de Chile, Soriano y Ejido.
9. Resulta elocuente en este sentido, el protagónico peristilo de 14 columnas, de base circular, con capiteles y bases simplificadas, ubicado en el plano noble del basamento. Asimismo, la permanencia protagónica de la torre continúa evocando la tradición medieval. En este sentido, Artucio se refiere a este hecho: «*La idea de la alta torre y de apertura hacia la ciudad procedía de concepciones culturales de Cravotto, que pensaba entonces en algunas famosas municipalidades medievales, pero su propósito era traer la esencia simbólica de esos edificios a una modernidad entendida, como ya lo hemos dicho a propósito de su casa, con un criterio de enriquecimiento*». Artucio, Leopoldo C, *Montevideo y la arquitectura moderna*, Montevideo, Ed. Nuestra Tierra, 1971, p. 21.

la de una torre asentada sobre un amplio basamento que exige, también, una organización general en base a patios aunque menos dependiente que en el caso de la Aduana.

Existe una dicotomía entre lo que es el manejo del lenguaje por un lado, y la selección del tipo, la composición y la volumetría por otro, que resulta común tanto a la Aduana de J. Herrán como al edificio municipal de Cravotto. Si la gramática formal busca en ambos ejemplos establecer un diálogo con las nuevas experiencias de la vanguardia europea –llámese Art Déco o expresionismo de base holandés[10]– la elección tipológica, la resolución volumétrica y la composición general se mantienen todavía dentro de una fuerte fase historicista y académica.

Esta lógica parece inversa a la de la arquitectura residencial de aquellos mismos años donde, en general, se establece una rápida apropiación de las tipologías extrovertidas de base moderna, aun cuando en el campo de las formas y de los tratamientos de superficie se mantengan, todavía, algunos códigos de origen y carácter historicista[11]. Una posible explicación a esta inversión de criterios es que en materia de programas residenciales primaron los valores higienistas del habitar, como dimensión esencialmente moderna, mientras que en los grandes edificios públicos la modernidad buscó manifestarse en el discurso formal – aunque siempre manteniendo la composición académica y tradicional que demandaba la imagen representativa del poder- aún a expensas de admitir tipologías en proceso de caducidad.

Otros edificios públicos, concebidos en el entorno de los años treinta-cuarenta, podrán vincularse con los cambios introducidos por la experiencia moderna de países como Italia, Alemania y la Unión Soviética. Es lo que Henry Russell Hitchcock identificará luego bajo el rótulo de «Nueva Tradición». Sin embargo, las vinculaciones entre la obra europea y nacional de la época debe matizarse, evitando el «uso y abuso» de este paralelismo establecido por determinados textos de la arquitectura uruguaya, que intentaron una relación de carácter conceptual entre ambas producciones, a partir de un criterio analógico y simplista[12], que no resiste un análisis profundo de las obras involucradas.

Una de las obras que ha sido parcialmente interpretada bajo esos parámetros es la Caja de Jubilaciones y Pensiones –actual sede del Banco de Previsión Social, BPS[13]–, concebido

10. Surgen como evidentes ciertas citas formales que aluden al Ayuntamiento de Hilversum, proyectado por Dudok, en particular los balcones esquinas de su basamento y la relación entre paños de ladrillo y revoque.
11. Son ejemplos claros en este sentido, las viviendas proyectadas por Julio Vilamajó, o el propio Cravotto, en esos mismos años veinte. También es cierto que es posible identificar tipologías introvertidas en la resolución de viviendas con lenguaje formal moderno, pero este fenómeno será bastante más frecuente en la obra de constructores y especuladores. Algunos pocos ejemplos en este último sentido, realizados por arquitectos de referencia, deberían entenderse como simples excepciones a la regla.
12. Quizá donde este manejo de directas referencias con los planteos de la historiografía europea sea más claro, es en el trabajo ya citado de C. L. Artucio. Allí, en el capítulo denominado «*Marcha lenta y retrocesos. 1933-1945*», el mismo afirma respecto a la arquitectura de esta época: «*La situación de desánimo llegó a todo el mundo, incluso a nuestro país, donde se hizo sentir una detención y hasta una marcha atrás, visible a fines de la década del 30, que se prolongará varios años más, después de la guerra*». Artucio, Leopoldo C, op. cit, 1971, p. 28.
13. Fue proyectado por los arquitectos Beltrán Arbeleche y Miguel Canale. Se ubica en la manzana comprendida entre las calles Colonia, E. Acevedo, Mercedes y Fernández Crespo.

en el año 1937, como resultado de la realización de un concurso nacional. Esta obra aparece, en la historiografía local, como relacionada a la arquitectura europea de la «nueva tradición», a partir de la utilización del término «*posición detenida*»[14], en función del manejo de ciertos recursos formales que se entendieron como elevadas expresiones de un academicismo tardío: la utilización de un sistema aporticado de considerable dimensión en fachada y el manejo de una escala general de carácter monumental (Fig. 2). Sin embargo, una mirada más atenta debería limitar o reducir la verdad contenida en estas rápidas apreciaciones. La Caja de Jubilaciones y Pensiones, en tanto edificio estatal, no elude la significación institucional que representa, manteniendo la organización tipológica de otros edificios análogos, al tiempo que subraya la imagen corporativa que el Estado buscaba como precisa representación. Pero en forma paralela, es un edificio que reconoce la necesidad de un diálogo con el espacio público y con el tejido próximo, así como una búsqueda de códigos formales que le permitan establecer una clara conexión con los tiempos modernos. Para lo primero, apela a un sutil juego volumétrico donde se articulan alturas y relaciones de lleno y vacío en fachadas. Una leve inclinación planimétrica del conjunto da lugar a una plaza triangular sobre la calle Colonia, ganando la posibilidad de una perspectiva no central o monumentalista. En términos estrictamente formales el edificio busca su filiación moderna a partir de la definición de grandes paños vidriados que iluminan el gran ámbito espacial, de carácter central, definido como continuidad interior de la plaza ya mencionada. Paralelamente, y a través de la propia solución exterior, las aberturas permiten una lectura clara de las actividades administrativas, adelantando la imagen que desarrollará años después, la llamada «caja arquitecturada» o «caja de cristal».

Los años treinta y cuarenta son años de una importante producción arquitectónica promovida por el Estado, que muchas veces apela a la modalidad del concurso público para la erección de sus sedes. Esto garantizará, en general, una excelencia de productos resultantes, al tiempo que una contundente respuesta moderna[15].

Las empresas estatales

La participación de técnicos jóvenes en las divisiones de arquitectura de las empresas estatales permitirá el desarrollo de una arquitectura comprometida con la modernidad, tanto en materia formal como tecnológica. Sin embargo –y como vimos antes- esto no evitará que esta arquitectura corporativa establezca, al mismo tiempo, un campo de asociación inevitable con la tradición. Es interesante comprobar en este sentido, ciertas dualidades esta-

14. Artucio, Leopoldo C, op. cit. 1971, p. 32.
15. Si consideramos, por esos años, el enorme compromiso de la Facultad de Arquitectura, así como el protagonismo de sus docentes en la integración de jurados, resulta palmario comprender la condición moderna de los primeros premios.

blecidas entre los edificios institucionales o sedes administrativas de esas compañías y las construcciones destinadas a usos operativos específicos –más concretamente las estaciones de servicio, edificios industriales y subestaciones pertenecientes a empresas como ANCAP[16] y UTE[17]– definiendo una variedad de respuestas ajustadas a la inserción contextual, a la funcionalidad específica, o bien a una necesidad concreta de representación simbólica.

Para el edificio sede de la dirección y administración de la empresa ANCAP, el Estado había convocado a un concurso público, de carácter nacional. El primer premio se declaró desierto, mientras el segundo respondía a una concepción formal rigurosamente moderna. Este hecho expone la permanencia de ciertas actitudes de resistencia –aún en esas décadas– frente a los códigos modernos, en particular cuando se trata de representar a los poderes del Estado. La empresa dispone entonces que el arquitecto Rafael Lorente Escudero[18] elabore un nuevo proyecto –el que se materializará en el año 1944– ajustado a una imagen corporativa diferente (Fig. 3). Tres años después el edificio es inaugurado[19], conformando una nueva unidad edilicia dentro de la llamada diagonal Agraciada[20], una operación de cirugía urbana consolidada –en gran parte– mediante la construcción de sedes estatales sobre la misma[21]. El propio carácter de esa avenida, de clara filiación *hausmaniana*, debió incidir en la imagen formal y volumétrica adoptada por el edificio de ANCAP, el que se materializa de acuerdo a ciertos preceptos de la tradición académica.

Insertado como proa, en función del terreno que lo contiene, este edificio recurre a una espacialidad marcada por la idea de un gran patio central al que se vinculan los diferentes niveles, y un lenguaje de controlada tradición clásica, que se identifica en el manejo de una organización general tripartita y en la utilización de elevadas pilastras que contienen, de manera monumental, a los diferentes niveles comprendidos entre el basamento y el remate superior. Sin embargo, el edificio también establece nexos con la modernidad a partir de un austero manejo de su materialidad, la ausencia de ornamentación en las superficies murarias, la simplicidad extrema del diseño general de aberturas[22] y, por sobre todo, de una racional y moderna distribución funcional de actividades. La formación y experiencia proyectual de Lorente Escudero volvía impensable, por entonces, la realización de una obra cerradamente académica y con ribetes exclusivamente historicistas.

16. Asociación Nacional de Combustibles Alcohol y Portland.
17. Usinas y Teléfonos del Estado.
18. Rafael Lorente Escudero había ingresado en 1932 como funcionario dibujante a ANCAP. Su primera obra dentro de esta empresa será una estación de servicio que resolvió de acuerdo a una pauta extremadamente moderna. Se trataba de la estación ubicada en la proa comprendida por las calles 18 de Julio, Brandzen y Rivera, diferente a la actual.
19. El edificio se ubica en la manzana comprendida entre Av. Del Libertador, Paraguay y Cerro Largo.
20. Actual Av. Del Libertador.
21. El propio carácter de esa avenida, debió incidir en la imagen formal y volumétrica adoptada por el edificio de ANCAP, el que se materializa de acuerdo a ciertos preceptos de la tradición académica.
22. En particular, es interesante destacar cómo la perspectiva correspondiente a la etapa de proyecto evidenciaba una propuesta de mayor compromiso moderno. En particular, carecía de las cornisas que finalmente se materializaron en el edificio construido, así como también exponía un diseño más ligero y apaisado en su basamento.

ANCAP debió resolver también, antes y durante la construcción de su sede central, una serie de edificios de valor operativo y de servicio que fueron proyectados por el mismo Lorente , en otros sitios de la capital y del interior del país. La dimensión moderna de los mismos era, en este caso, indiscutible. Estaciones de servicio[23] y edificios de apoyo a la planta industrial de La Teja[24] (Fig. 4), creados a lo largo de la década del treinta y principios del cuarenta, nos hablan de un definitivo compromiso formal y tecnológico con su presente: audaces aleros que vinculan a la arquitectura con las líneas de tipo aeronáutico, utilización de volúmenes de superficie curva –que incluyen también al vidrio– y elementos metálicos –escaleras y barandas[25]– que juegan un papel protagónico en la imagen visual del edificio. A todo esto es necesario agregar también, el diálogo equilibrado con una tipografía comercial que se asocia al edificio, subrayando la búsqueda moderna que estaba implícita en otras experiencias de la vanguardia europea, fundamentalmente en la del constructivismo soviético.

La impronta del edificio administrativo de ANCAP, relacionada sobre todo con un academicismo amortiguado, y la modernidad sin concesiones de las otras construcciones con destino industrial y de servicio, manifiestan una respuesta bifronte, que se explica por una vocación semántica de diferenciación, de acuerdo al destino del edificio. Por un lado, la representación del poder tiene sus leyes que deben respetarse, aunque también admite el principio de amortiguación que impone el pasaje del tiempo. Por otro, las edificaciones deben dar respuesta a necesidades concretas y operativas, manifestando la voluntad de un Estado nuevo y moderno. Los arquitectos, como Lorente Escudero, fueron capaces de entender esta doble y compleja dimensión, materializándola a lo largo de una variada producción proyectual y constructiva.

Bajo una lente apenas diferente debemos comprender la arquitectura desarrollada por la empresa U.T.E., reconociéndole también cierta dicotomía establecida entre la lógica del edificio administrativo, sede también del directorio de la empresa, y el conjunto de las construcciones realizadas con estricta finalidad de servicio.

Es interesante comprobar, en este caso, el inicio de una considerable transformación en la imagen visual de estas grandes corporaciones públicas, donde se comienza a quebrar la recurrente imagen estereotómica, quizá fundada en la más simbólica necesidad de transmitir

---

23. Es necesario recordar también, una producción singular de estaciones de servicio que no debe identificarse, estrictamente, con la modernidad extrema a la que hacemos referencia. En particular se trata de edificaciones de matriz pintoresquista que se materializaron en escenarios muy particulares como Carrasco –área urbana residencial con grandes padrones y espacios enjardinados- el balneario costero Punta del Este y el pueblo de Santiago Vázquez, pequeño centro urbano cercano al área central de Montevideo. Todas estas estaciones responden a una materialidad diferente, que hace uso de la piedra y la madera, así como de otros componentes acordes al paisaje circundante.
24. Alguno de los edificios proyectados por Lorente bajo esta impronta moderna, además de las diferentes estaciones de servicio construidas en todo el país son: la planta de alcoholes y depósito de añejado, oficinas administrativas, central de vapor, casa de bombas, cuartelillo de bomberos, edificio de laboratorios, todos ubicados en la planta de La Teja, Montevideo.
25. Esto resulta particularmente evidente en la llamada «casa de bombas», en la planta de La Teja.

la idea de un «estado sólido», para dar paso a una cierta tectónica de apertura y transparencia[26].

Otras obras representativas de la imagen del poder, concebidas por la política hegemónica para el desarrollo de la obra pública durante la primera mitad del siglo XX, fueron: el edificio sede de la dirección y administración del Banco de Seguros del Estado, el Banco Hipotecario del Uruguay, la sede de la Administración Nacional de Puertos y los edificios que componen el llamado Centro Médico. Gran parte de estas edificaciones fueron también el resultado de concursos nacionales, por lo que exponen con claridad el estado de la cultura arquitectónica del momento, así como su compromiso moderno. Se trata de un momento de alta producción constructiva, en un marco único de disponibilidad de economías que el país no volvería a conocer jamás; un conjunto de obras realizadas que forma parte, todavía, del soporte edilicio actual, al tiempo que transmite la imagen de una pretérita «gloria uruguaya»: el «Estado Benefactor». Una pasada gloria que perdura aún como recuerdo –y en muchos casos también como anhelo colectivo– en este Uruguay del siglo XXI.

26. ¿Podrá tener este cambio una simbología alternativa, vinculante con la de un Estado puro y transparente? Quizá, esta interpretación fuese más razonable en un contexto diferente, como el que corresponde al de algunas décadas posteriores, en el marco de la crisis de un Estado benefactor, a fines de los años cincuenta. Manejamos los términos *tectónico* y *estereotómico* bajo la misma concepción establecida por Gottfried Semper.

Fig. 1. Arq. J. Herrán. Edificio Aduana de Montevideo

Fig.2. Arqs. B. Arbeleche y M. Canale, Edificio Caja de Jubilaciones y Pensiones. Montevideo

Fig.3. Arq. R. Lorente Escudero. Edificio sede de ANCAP. Montevideo

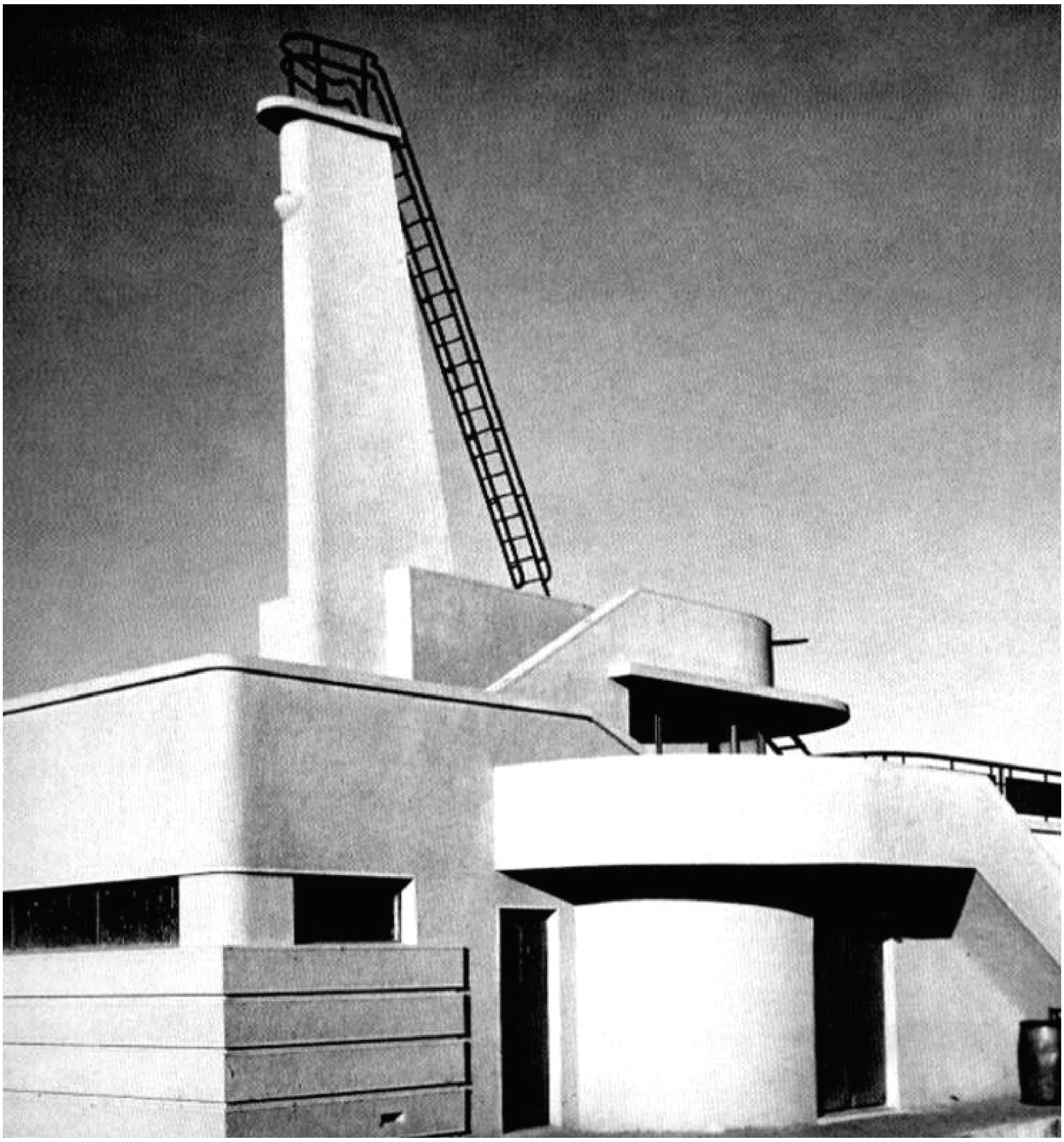


Fig.4. Arq. R. Lorente Escudero. Casa de bombas, planta industrial de ANCAP. Montevideo.

SECCIÓN 2: LOS DOMINIOS DEL PODER

Centros y redes del poder.
La ciudad, el paisaje y el territorio.

El medio rural al servicio del régimen de Franco: los pueblos de colonización de la zona de Almudévar (Huesca)

José María Alagón Laste[1]

Resumen: En el presente estudio nos vamos a ocupar del análisis de los pueblos de San Jorge, Artasona del Llano y Valsalada, tres pequeños núcleos creados por el Instituto Nacional de Colonización (INC) en el término municipal de Almudévar, en la provincia de Huesca. Diseñados por el arquitecto José Borobio Ojeda (1907-1984), se materializaron en la década de los '50, constituyendo un ejemplo significativo de cómo su ideario arquitectónico y urbanístico materializaba la política del régimen de Franco; unos pueblos que comparten una serie de elementos en común, pero que, a su vez, poseen una identidad propia que los individualiza.

Palabras clave: Arquitectura contemporánea, urbanismo contemporáneo, franquismo, política agraria, pueblos de colonización.

Abstract: The aim of this study was the analysis of San Jorge, Artasona del Llano and Valsalada. Three villages established by the Instituto Nacional de Colonización – INC inside of Almudévar the council, Huesca, Spain. These villages were designed by the architect José Borobio Ojeda (1907-1984), and built for the 50' (XX century). These villages

1. José María Alagón Laste es Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre arquitectura aragonesa contemporánea y, especialmente, sobre los pueblos de colonización en Aragón. Correo electrónico: jmalagonlaste@gmail.com.

were involved inside of context of colonization village planning politics in Spain. They are a excellent example as Franco's politician had a influence on architecture and urbanism. Moreover they contain few common elements, although each of them has a proper identity which characterize them.

Keywords: Contemporary architecture, contemporary urban planning, Franco regime, agricultural policy, colonization villages.

Introducción

Este estudio abarca la acción del Instituto Nacional de Colonización a través de la Delegación Regional del Ebro, centrándonos en su actuación en la zona de La Violada y, dentro de ésta, en el término municipal de Almudévar, donde se crearon los pueblos de San Jorge, Artasona del Llano y Valsalada. En primer lugar estudiaremos el emplazamiento, seguidamente su urbanismo y arquitectura, centrándonos en los espacios representativos de la oficialidad, es decir, las plazas. Por último, cerraremos el estudio con un apartado de conclusiones.

La actuación del Instituto Nacional de Colonización en Aragón: La Delegación Regional del Ebro

El Instituto Nacional de Colonización (INC) fue una institución creada en 1939, dependiente del Ministerio de Agricultura. Su finalidad era emprender la reforma agraria y llevar a cabo la política de colonización integral para la puesta en regadío del campo español, convirtiéndose, a su vez, en uno de los ejes propagandísticos de la política agraria del Régimen.

Aragón fue una de las regiones españolas donde el INC actuó de manera más extensa debido a la necesidad de disponer de recursos hídricos que experimentaba buena parte de su territorio y al avanzado estado en que se encontraban las obras hidráulicas de mayor importancia de la región[2]. Así, en esta zona el INC intervenía a través de la Delegación Regional del Ebro, que actuaba desde Zaragoza y abarcando las regiones de Aragón, Cataluña (con subsede en Lérida), Navarra, La Rioja, País Vasco y Cantabria (aunque en estas tres últimas no se acometió ningún pueblo de colonización)[3].

2. Nos referimos al Pantano de la Sotonera, al Canal de Monegros, y a la Acequia de La Violada, tres obras que en el momento de la llegada del INC a la zona de La Violada se encontraban prácticamente finalizadas.
3. El INC contaba para su actuación con siete Delegaciones Regionales organizadas en función de las cuencas hidrográficas españolas, lo que no corresponde con las delimitaciones autonómicas actuales, estableciendo los ríos como nexo de unión de toda una zona.

El arquitecto encargado de la Delegación Regional del Ebro fue el zaragozano José Borobio Ojeda (1907-1984), quien tomó el puesto el 13 de diciembre de 1943[4], fecha en que se resolvió el concurso de provisión de plazas de arquitectos en el INC[5]. Además, esta tarea contó con la colaboración de otros arquitectos, que trabajaron bajo su supervisión. Asimismo, y atendiendo a que estos pueblos de colonización respondían a un programa global, Borobio encomendó a determinados artistas la decoración mural de algunos de sus edificios. Es así como debe ser entendida la tarea del INC, es decir, como una actividad integradora y de conjunto[6].

Así, una de las zonas de actuación de la Delegación Regional del Ebro fue la de La Violada, que comprende las provincias de Huesca y Zaragoza, y se halla integrada por los municipios de San Mateo de Gállego, Zuera, Gurrea de Gállego, Alcalá de Gurrea, Tardienta y Almudévar. Esta zona fue declarada de interés nacional en el año 1944[7], pero no será hasta la entrada en vigor de la *Ley de 21 de abril de 1949 sobre Colonización y Distribución de la Propiedad en las Zonas Regables* cuando se pongan en marcha las obras colonizadoras más importantes en Aragón, igual que sucede en el resto de regiones[8].

Con esta transformación, este antiguo desierto definido por los viajeros como el «verdadero desierto de África, que separa Zaragoza de los Pirineos»[9], perderá su principal rasgo definitorio para convertirse en una zona llena de vida; una transformación del paisaje que debe ser entendida dentro del especial interés desarrollado por parte del régimen para el embellecimiento del medio rural. Este conjunto de actuaciones dará como resultado una antropización de la zona de La Violada. Dentro de ella se encuentra el término municipal de Almudévar (Huesca), una de las zonas más afectadas por esta transformación en regadío,

4. «Instituto Nacional de Colonización. Resolviendo el concurso de arquitectos», *Boletín Oficial del Estado*, núm. 347, lunes, 13 de diciembre de 1943, p. 11882. A este respectó, véase Vázquez Astorga, M., «La obra gráfica en la revista *Agricultura* (1929-1935). La aportación de José Borobio», *Artigrama*, núm. 16, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2001, pp. 441-468.
5. «Orden de 9 de julio de 1943 por la que se convoca concurso para proveer plazas de Arquitectos en el Instituto Nacional de Colonización», *Boletín Oficial del Estado*, núm. 194, martes, 13 de julio de 1943, pp. 6781-6782.
6. Véase nuestro artículo «Las artes plásticas en los pueblos de colonización de la zona de La Violada», *AACA Digital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, núm. 15, junio de 2011.
7. «Decreto de 5 de julio de 1944 por el que se declara de interés nacional la colonización de la zona regable de la acequia de La Violada», *Boletín Oficial del Estado*, núm. 208, miércoles, 26 de julio de 1944, p. 5705.
8. El nombre de la zona viene de la *Vía Lata* [*camino ancho*], vía romana que unía las ciudades de *Osca* y *Caesaraugusta*, transformándose en la Edad Media en *Vialada*, nombre que llevó al actual *Violada*. La «t» intervocálica se convirtió en «d» en época musulmana, pasando a denominarse «Vialada», una transformación que terminaría por denominar a la zona como «Desierto de La Violada». Véase Cariner, R., «Sobre el lenguaje. Populismos», *La vanguardia española*, Barcelona, viernes 12 de noviembre de 1971, p. 53; y Cabré, M. D., «Noticias y documentos del Alto Aragón. La Violada (Almudévar)», *Argensola*, núm. 38, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1959, pp. 133-160.
9. Además, se indica: «En una extensión de más de veinticinco leguas no hay ni un árbol, esto es así literalmente: un suelo polvoriento donde se crían escasamente algunas matas de romero, esto es todo lo que se encuentra de Ayerbe a Zaragoza; algunos pueblecitos como Gurrea y Zuera, por lo demás ni un solo pueblo [...]. Una polvareda espesa suspendida en una atmósfera estancada, eso es todo [...]». Véase Ortas Durand, E., *Viajeros ante el paisaje de aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1999, pp. 53 y 96.

atravesado por el Canal de Monegros y en el que se proyectaron tres nuevos núcleos poblacionales: San Jorge, Artasona del Llano y Valsalada, a los que luego aludiremos.

Los pueblos de colonización de la zona de Almudévar

Antes de llevar a cabo la construcción de los nuevos pueblos, era necesario realizar unos estudios previos en los que se decidía la localización de estos núcleos poblacionales, condicionados por una serie de factores productivos. Aunque estos emplazamientos estaban supeditados en último lugar a las expropiaciones del terreno[10].

En la zona de La Violada, la situación que se encontró el INC a su llegada fue la de un territorio en el que las poblaciones más cercanas, Zuera y Almudévar, distaban 26 kilómetros entre ellas. Esta ausencia poblacional dificultaba enormemente la puesta en riego de esta zona, ya que los desplazamientos hasta el lugar de trabajo tenían que realizarse a pie o con los animales de carga.

La localización de los mismos se situó en terrenos que no se encontraban exactamente en el centro de las áreas de influencia, dado que no eran zonas con terrenos saneados y protegidos del viento, cuestiones a tener en cuenta al proyectar los nuevos pueblos. Por consiguiente, el núcleo de La Violada se sitúa junto a la estación de ferrocarril de Almudévar y la carretera que une Zaragoza y Francia, una ubicación elegida por las buenas comunicaciones y «por la influencia y atracción que ejercería la estación de Almudévar que daría como resultado que enseguida surgiera una barriada junto a ella»[11]. Con un total de 151 viviendas, éste sería el más grande de los tres proyectados en la zona de Almudévar[12].

Por su parte, Paúl estaría emplazado en la loma situada en el ángulo de la confluencia del azarbe[13] y la acequia Matilero, junto al camino de Almudévar a La Paúl, y se compondría de un total de 148 viviendas. Artasona, por último, se ubica próximo a la paridera del Llano,

---

10. Por lo general, la localización de los nuevos pueblos venía dada por los ingenieros agrónomos en colaboración con los arquitectos, buscando los solares que no fueran aptos para su uso agrícola, que ofreciesen los mínimos problemas, y que a la vez fueran un buen cimiento para las construcciones.
11. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ], Sección INC, Caja A/025166, Exp. 13: «Proyecto de Colonización de la zona de La Violada», junio de 1943, p. 140.
12. Este emplazamiento ya había sido objeto de estudio por la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro en 1928: «[...] Entre Zuera y Almudévar existen 27 kilómetros: ha de regarse todo y no existe una casa, ni asomo de poblado [...]. Precisan otros poblados más o menos importantes: todos saben el cariño con que la Junta estudia la creación de uno en las proximidades de la estación del ferrocarril del Norte de Almudévar, en la confluencia de la carretera de Gurrea a la general de Zaragoza a Francia por Jaca [...]. Familia con casa y tierras propias, ¡he ahí la cimentación para rápida transformación!». Véase Cruz Lapazarán, J., «La labor social agracia de la Confederación», *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro,* núm. 18, Zaragoza, Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, diciembre de 1928, p. 8.
13. Un azarbe es una canalización cuya función es recoger el agua sobrante de los regadíos para poder reutilizarla posteriormente, evitando que se pierda.

propiedad del marqués de Artasona, en las vertientes de las lomas comprendidas entre el ferrocarril y el azarbe de Tardienta, con un total de 98 viviendas.

Estas propuestas serían modificadas con la redacción del Adicional al Proyecto General de Colonización de la zona de La Violada con el fin de evitar los elevados costes que conllevaba la construcción de tres nuevos pueblos, tal como manifestaba Alejandro de Torrejón, Director General del INC, en su informe redactado el 24 de octubre de 1946, proponiendo la fusión de los tres pueblos en uno solo (San Jorge)[14].

Para ubicar estos nuevos núcleos se tuvo en cuenta la situación de los pueblos ya existentes, dando como resultado una media, para esta zona, de 4 a 6 kms. de distancia entre los núcleos de población ya proyectados y los anteriores, con la salvedad de El Temple y San Jorge, entre los que distarían 9 kms., «ya que el área regable en esta parte es una estrecha ladera de bastante pendiente, inadecuada para enclavar un pueblo»[15].

Pero lo cierto es que con ello no se daría solución definitiva al número de pueblos a establecer, lo que hará que se retome el planteamiento de 1943. El pueblo de San Jorge se emplazaba en esta ocasión sobre la acequia de La Violada, ya que se consideraba el terreno conveniente para poder dominar toda la zona de Almudévar[16].

Aun así su emplazamiento no se terminará de decidir en este momento, por lo que la construcción de San Jorge no fue una realidad hasta la década siguiente. Definitivamente, en febrero de 1948, el ingeniero Francisco de los Ríos y el arquitecto José Borobio, debido a un aumento en la disposición de superficie regable respecto a la previsión con la que se trabajaba hasta ese momento, deciden el emplazamiento de este pueblo, dando por concluido el debate entre los dos emplazamientos que se venían proponiendo: el primero, entre el ferrocarril y la carretera de Zaragoza a Francia, en las inmediaciones de la estación de Almudévar; y, el segundo, en la zona de secano situada al oeste de la Acequia de La Violada.

Por lo tanto se propone que se tome por válida la primera opción, ya que si se optaba por esta propuesta quedarían dos áreas de la zona regable sin atender, y con la opción segun-

14. «Los elevados gastos que supone la instalación de servicios y construcción de edificios públicos en los nuevos pueblos, aconseja reducir al mínimo posible el número de ellos. Por ello, debe desecharse la propuesta de instalación de nuevos pueblos que se hacía en el Proyecto General de Colonización, considerándose, por el contrario, bastante acertada la que se hace en el Proyecto Adicional objeto de este informe». AHPZ, Sección INC, Caja A/025172, Exp. 44: «Proyecto General de Colonización de la zona de La Violada. Adicional», abril de 1945, p. 9 (vuelta).
15. AHPZ, Sección INC, Caja A/025172, Exp. 44: «Proyecto General de Colonización de la zona de La Violada. Adicional», abril de 1945, p. 13.
16. «El nuevo pueblo de San Jorge [...] tiene el inconveniente de que en su zona de influencia [...] se halla incluida una gran extensión de terrenos no dominados por el riego, es decir, todo el macizo montañoso comprendido entre el ferrocarril de Lérida y la carretera de Huesca, así como otros de más pequeña extensión situados a la izquierda de dicha carretera. Por ello [...] entendemos que este nuevo pueblo de San Jorge debe situarse inmediato y por encima de la Acequia de La Violada, entre sus kilómetros 5 y 6 [...]. Emplazado de esta manera el pueblo de San Jorge, y vistas las zonas de influencia de los actuales pueblos, quedarán atendidos casi en su total superficie los terrenos de regadío comprendidos en el triángulo Canal de Monegros, Acequia de la Violada y línea férrea de Lérida». AHPZ, Sección INC, Caja A/025172, Exp. 44: «Proyecto General de Colonización de la zona de La Violada. Adicional», abril de 1945, p. 10.

da se dejarían sin cubrir áreas mayores y menos concentradas. De este modo, para solucionar las dos áreas libres que quedaban pendientes bastaría con crear otros dos núcleos poblacionales a 3 kms. de Almudévar.

Así, si el pueblo se situaba en la zona oeste de la acequia de La Violada, cubría la misma superficie regable que si se ubicaba en las proximidades de la estación de Almudévar, por lo que se propone «que se emplace el nuevo pueblo de San Jorge en la zona situada al sureste del km. 45-46 de la carretera de Zaragoza a Huesca, en las proximidades de la estación de Almudévar» aludiendo a una serie de razones expuestas en el proyecto, entre las que destacan la mejor calidad del terreno sobre el que se construiría el núcleo, mejores comunicaciones, una distancia mayor a los núcleos ya existentes (lo que permitiría alcanzar un mayor desarrollo a este nuevo pueblo) y, sobre todo, la mayor visibilidad que se conseguiría tanto desde el ferrocarril como desde la carretera[17].

Este debate finalizó cuando José Tamés Alarcón, jefe del Servicio de Arquitectura del INC, en el informe del 9 de marzo de 1948, dio visto bueno a este emplazamiento, solicitando que se aprobara con carácter definitivo[18]. Seguidamente, en 1950 se redactó el Plan General de Colonización de la zona de La Violada, en el que se vuelven a incluir, de manera determinante, los pueblos que habían sido eliminados en 1946: Artasona y Valsalada (antes Paúl). En conclusión, con este proyecto quedaron definitivamente concretados los núcleos poblacionales a construir en la zona de La Violada.

En este contexto, cabe mencionar que los proyectos de los nuevos pueblos eran programados y supervisados por el Servicio de Arquitectura del INC, que tenía que dar su aprobación, o por el contrario indicar alguna sugerencia de cambio. El programa constructivo de los mismos se realiza siguiendo las directrices que marca el INC, un patrón de asentamiento que cada uno adapta a las necesidades de cada caso y a los condicionantes físicos, añadiendo su criterio personal, entendiendo la vivienda, urbanismo y estética como un factor de reforma de los hábitos campesinos[19].

El programa de estos tres nuevos núcleos (San Jorge, Artasona del Llano y Valsalada), diseñados por el arquitecto José Borobio en mayo de 1954 incluye, además de las viviendas de colonos y obreros, un edificio administrativo con consultorio médico, dos viviendas con locales para comerciantes, locales para la Hermandad Sindical, iglesia y vivienda parroquial, escuela mixta y casa de la maestra. Pero de todos aspectos comentados vamos a centrarnos únicamente en los espacios más representativos de estos pueblos, ya que entendemos que es donde reside de forma más evidente la relación directa de su urbanismo y arquitectura con

17. AHPZ, Sección INC, Caja A/25203, Exp. 268: «Propuesta de nuevo emplazamiento para el pueblo de San Jorge», febrero de 1948, pp. 2-3.
18. AHPZ, Sección INC, Caja A/25328, Exp. 1537 BIS: «Propuesta de nuevo emplazamiento para el pueblo de San Jorge», febrero de 1948, pp. 1-3.
19. Monclús, J. L., y Oyón, J. L., *Historia y Evolución de la Colonización Agraria en España. Volumen I. Políticas y técnicas en la ordenación del espacio rural*, Madrid, Secretaría General Técnica, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1988, p. 379.

las directrices de la política del momento, representada en centros de poder conformados en las denominadas plazas del Caudillo o plazas mayores y las plazas de la iglesia.

Planteamiento urbanístico de los pueblos de San Jorge, Artasona del Llano y Valsalada

Los planteamientos urbanísticos de los pueblos de colonización responden al urbanismo desarrollado en nuestra posguerra, y como tal reflejan la evolución de los cambios políticos y sociales que van marcando las distintas etapas del franquismo, imprimiendo su huella en los trazados de los pueblos. Cabe señalar a este respecto que el Instituto Nacional de Colonización y la Dirección General de Regiones Devastadas concentran la actividad gubernamental oficial en materia urbanística y arquitectónica de este período.

Se trata de pueblos de nueva planta en la línea de las actuaciones llevadas a cabo por Regiones Devastadas, por lo que responden a planteamientos similares, enfatizando en ellos los centros de poder a través de la configuración de espacios urbanos destacados, como veremos a continuación. Sin embargo, a partir de los años '50 se constata un cambio con la introducción de planteamientos más novedosos en el ámbito de la arquitectura y del urbanismo, lo que irá diferenciando cada vez más el trazado de los pueblos de colonización del desarrollado por Regiones Devastadas unos años antes[20].

Esta preocupación por el urbanismo, aplicado de una manera científica al mundo rural como no se había hecho hasta este momento, dará como resultado una serie de pueblos que fueron considerados incluso como «pequeñas ciudades rurales», ya que presentan una perfecta combinación de los elementos de los pueblos tradicionales y del urbanismo «urbano» más reciente[21].

En consecuencia, todos estos pueblos presentan unas características comunes, dado que para su concepción parten de las mismas directrices, que, como hemos mencionado anteriormente, venían marcadas a través de las normas del Instituto Nacional de Colonización.

En lo que se refiere a los diseños en planta, se encuentran los que reinterpretan los trazados rurales, acordes con un urbanismo moderno, con los trazados más libres, como es el caso de Valsalada [fig. 1], que presenta el diseño más innovador de los tres que analizamos en este estudio. En él se huye de las calles rectas para hacer de todo el pueblo un conjunto sinuoso definido por tres calles de trazado longitudinal: dos de ellas configurando el perímetro exterior del pueblo y la calle Mayor, que lo atraviesa por su parte central.

---

20. Para conocer la actividad realizada por Regiones Devastadas en Aragón, véase: López Gómez, J. M., *Un modelo de arquitectura y urbanismo en franquista en Aragón: la Dirección General de Regiones Devastadas (1939-1957)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, D. L., 1995.
21. «El Consejo Provincial del Movimiento celebró su sesión mensual en plena zona de Monegros. Acompañados por los ingenieros de Colonización, visitaron las obras de explanación y las pequeñas ciudades rurales recientemente construidas», *Nueva España,* Huesca, sábado 24 de abril de 1957, p. 1.

En el caso de San Jorge, su trama urbana viene condicionada por la toponimia del terreno y por dos elementos existentes: por un lado, la carretera que unía la estación de Almudévar con Gurrea de Gállego, y, por otro, la carretera de Zaragoza a Huesca, lo que determina de manera significativa su trazado [fig. 2]. Así, la Ronda del Tren se traza paralela a la primera, y la Ronda de la Estación a la segunda citada[22]. A ello hay que sumar la subordinación de su trazado a la calle Mayor, configurada como una prolongación del acceso al pueblo desde la carretera de Huesca y que, bifurcándose en la plaza del Caudillo, tiene su cierre visual en la torre de la iglesia parroquial. Esta bifurcación tiene su continuación en el lado sureste por la calle Ancha, por lo que esta vía adquiere las mismas características que la calle principal.

Por último, el caso de Artasona es quizás el más tradicional de los tres analizados. Se trata de un conjunto ortogonal, sensiblemente trapezoidal, bastante rígido en su composición si lo comparamos con los anteriores, del que sobresale la calle Bella Vista, que traza una ligera inflexión, repetida en el inicio de la calle Colón [fig. 3]. El eje fundamental lo marca la calle Mayor, a la que se accede mediante un arco de piedra, y en cuyo centro se ubica la plaza del Caudillo. La calle Bellavista, cercana a las vías del ferrocarril, se presenta entonces como «fachada del pueblo», de ahí que se le conceda esta especial prestancia materializada en el arco de acceso al mismo, que a su vez enfatiza la visión de la torre de la iglesia desde el exterior.

Por tanto, se trata de tres planteamientos urbanos diferentes, dos de ellos siguiendo el esquema tradicional de trazado ortogonal (San Jorge y Artasona) y otro diseño más libre e innovador en el caso de Valsalada. Sin embargo, comparten elementos comunes como su eje urbano principal articulado en torno a la calle Mayor, los cierres de perspectivas, la importancia concedida a las plazas centrales, etc.

Es necesario destacar otros aspectos importantes respecto a su urbanismo, como la necesidad de establecer una ruptura de perspectivas en las calles para huir de los espacios abiertos y dotar al pueblo de un cierre, reforzando la idea de un planteamiento homogéneo y compacto. Por ello, recurren a calles y espacios curvos, lo que ayuda a romper con la rigidez de los esquemas ortogonales tradicionales y cierra las perspectivas, dando un aspecto de recogimiento al pueblo[23].

De hecho, será en las calles donde empieza a aparecer esta subordinación a diversos elementos, estableciendo una jerarquía en función de su uso y su papel en el trazado e imagen

22. El hecho de que el trazado venga condicionado por dos elementos como la carretera y el ferrocarril se da igualmente en otros pueblos de colonización españoles, como, por ejemplo, en El Priorato (Sevilla, 1964), del arquitecto Antonio Fernández Alba.
23. Este recurso fue usado también por Regiones Devastadas, como el caso del pueblo nuevo de Belchite (inaugurado el 13 de octubre de 1954), siendo una muestra de las relaciones existentes entre los postulados de este organismo y los del INC. Véase Vázquez Astorga, M., «Belchite: un nuevo pueblo nacido a la sombra de unas gloriosas ruinas», en Cinca, J. y Ona González, J. L. [coord.], *Comarca de Campo de Belchite,* Colección Territorio, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2010, pp. 241-247.

final del pueblo[24]. Así, un aspecto que no podía estar ausente en los nuevos pueblos era su calle Mayor: un eje urbano principal que suele dar comienzo en el acceso al pueblo desde la carretera y cuyo remate, con una perspectiva que se cierra visualmente con la torre de la iglesia, se configura como elemento identificador del pueblo y, a su vez, como componente de prestancia en esa calle principal, siendo no sólo una constante en estos pueblos, sino que se consideraba como esencia del urbanismo español[25]. Por este motivo, a la torre de la iglesia, de gran valor representativo y simbólico, queda subordinado el eje principal del pueblo, es decir, su calle Mayor, que configurará el resto del núcleo.

Pero, sin duda, el espacio urbano más cuidado y en el que se concentran todas las miradas es la plaza del Caudillo o plaza Mayor, imprescindible en todos los pueblos y concebida como elemento articulador y configurador, junto con la calle Mayor, de su trama urbana, ya que en él se aglutinan los edificios representativos de la oficialidad. Podríamos afirmar, incluso, que estos pueblos se trazan a partir de la configuración de estas plazas. La plaza, concebida como un punto fundamental para el desarrollo de la vida en comunidad, es el espacio más importante, centro y símbolo de estos nuevos pueblos. Es también la imagen de la oficialidad, lo que le confiere un valor simbólico importante, siendo los propios símbolos del Régimen los que la definen.

Este tipo de plazas, características del urbanismo español tradicional, vuelven a poner de relieve en la posguerra una tipología que había sido usada hasta el siglo XIX, gracias a los ideales políticos de la nueva vida civil que se impuso tras la contienda, y conforme también a los postulados de algunos teóricos como Víctor D'Ors[26].

Así, los primeros en aplicar estas premisas fueron los arquitectos de Regiones Devastadas, ya que, como quedaba recogido en sus postulados: «el centro [de los pueblos] será siempre la tradicional plaza mayor [...] en la que estén los edificios representativos del Ayuntamiento, del Estado y del Partido» . Una postura que tendrá su continuidad en los nuevos pueblos creados por el INC.

Se trata de unas plazas situadas en el centro de la localidad, a las que se accede a través de la calle Mayor, en las que, pese al pequeño tamaño de los pueblos, se contemplan una

24. Las más importantes, de 11 metros de ancho (6 de ellos dedicados a calzada y 2,5 por cada lado a las aceras), corresponden a las calles más representativas de los pueblos, es decir, la calle Mayor y las calles que delimitan el perímetro exterior de los mismos. Esto se debe a que son las calles más visibles como imagen del pueblo, las primeras por ser las que nos adentran en el pueblo y nos llevan a sus hitos más importantes: la plaza y la iglesia, y las segundas por ser la «fachada» del pueblo desde el exterior. En consecuencia, la mayor anchura de las aceras permitía la instalación delante de las fachadas de un pequeño jardín con arbolado, posteriormente completado con aligustres y otras plantas decorativas como los rosales.
25. Villanueva Paredes, A. y Leal Maldonado, J., *Historia y Evolución...*, *op. cit.*, p. 42.
26. «Este elemento urbano tradicional en España, que consiguió creaciones de tanta belleza, adaptado a las necesidades de la vida actual y refundido en el nuevo espíritu debe constituir el tipo de núcleo central en los centros cívicos. Se adapta mejor que cualquier otro género de plaza a la vida pública y a las condiciones de nuestro pueblo. Pero hay que estudiar debidamente sus problemas y corregir sus defectos». D´ORS, V., «Hacia la reconstrucción de las ciudades», *Vértice*, junio de 1937. Recogido en Ureña, G., *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1045). Análisis, cronología y textos*, Madrid, Istmo, 1979, pp. 249-253, espec. 252.

serie de edificios representativos que cubrieran las necesidades básicas de un pueblo y que a la vez eran reflejo de la arquitectura oficial de la época, aunque a pequeña escala, puesto que se pensaba que algún día podrían ser entidades municipales independientes[27].

Esta plaza, denominada del Caudillo, como símbolo de la oficialidad, alberga los edificios representativos del poder civil, tal como era habitual en la configuración de nuestras tradicionales plazas mayores. En ella se ubica el Ayuntamiento, el conjunto de la Hermandad Sindical, y se completa con viviendas de colonos y de la maestra [fig. 4]. Se eliminan de este espacio las edificaciones dedicadas a comercio, que tradicionalmente ocupaban un puesto destacado en las plazas mayores, debido a la necesidad de que la plaza quede configurada en su forma definitiva desde un primer momento[28]. Son espacios perfectamente delimitados, fundamentales en la configuración del trazado urbano y en los que se cuida mucho la estética.

Junto a ella, o incluso formando parte de ella, como sucede en Artasona del Llano, se sitúa el conjunto de la iglesia, que puede contar, como en el caso de San Jorge, con su propia plaza independiente. En todo caso, la iglesia forma parte inherente de la calle Mayor y la plaza del Caudillo, presidiendo visualmente su torre estos espacios. Esta importancia concedida a los edificios religiosos (y, especialmente, al templo), tanto por parte del INC como por Regiones Devastadas, atiende al valor propagandístico de la imagen del nuevo régimen, lo que los sitúa en un lugar destacado del pueblo constituyéndose como centro espiritual del mismo.

En Valsalada, la plaza del Caudillo se sitúa en la intersección de las calles Mayor, con dirección norte-sur y Goya, con dirección este-oeste. A ello se suma, como cierre de la calle mayor en su extremo oeste, la iglesia dedicada a San Lino y la casa de párroco. En Artasona, sin salirse del esquema más prototípico marcado por el Instituto, la plaza, situada en el centro de la calle Mayor en su intersección con la calle de Colón, se compone además por la

27. «Mientras no se constituyan las entidades municipales que con sus ingresos hagan frente a todos los gastos que se derivan de los servicios públicos de cada poblado, será de competencia estatal, la ejecución de las obras de habitabilidad que no tengan carácter privado. Por lo tanto, el Estado constituirá por su cuenta la Iglesia, Escuela, Casa de autoridades, Casa rectoral, matadero, pavimentación, etc., y todo cuanto tuviese carácter de servicio público». AHPZ, Sección INC, Caja A/025166, Exp. 14: «Proyecto de Colonización de la zona de La Violada. Presupuesto», 1943, p. 2.

28. Estos edificios, que en un primer momento eran promovidos por el INC, se construyen en esta década por iniciativa privada, y normalmente en etapas posteriores a la fundacional, de ahí que se eliminen de la plaza, ya que daría como resultado que, al terminar el pueblo, la plaza, su espacio más representativo, estuviese sin terminar. En un principio se pensó en ubicar estas viviendas fuera del centro urbano (Circular nº 222, 1947), con el fin de evitar la construcción desacorde con las viviendas colindantes, pero posteriormente se estableció la necesidad de proyectar estos edificios, a fin de dejar configurado completamente el pueblo, pero no serán llevados a cabo por el INC. En la práctica, y debido a la dilatación en el tiempo de su subasta y construcción, se construirán según el proyecto que el propietario decida en el momento de la construcción.

capilla-escuela[29]. Es, por tanto, el único caso de los tres analizados que presenta todos sus elementos representativos en un único centro urbano. El acceso a esta calle se realiza mediante un arco de piedra, un elemento que daba acceso tradicionalmente a nuestras villas y ciudades, y que parece enmarcar visualmente la torre de la iglesia, proporcionando un cierre perspectivo a este espacio.

En San Jorge esta plaza se sitúa en la confluencia de las calles Mayor y Ancha. Junto a ella se sitúa la plaza de la iglesia, actuando la torre, ubicada en el punto más alto del pueblo, como eje de la calle Mayor y cierre perspectivo de la misma; un cierre que también se extiende por tanto a la plaza. En el extremo este de la calle Mayor se sitúa la plaza de la iglesia, en la que se ubican el conjunto eclesiástico (iglesia y vivienda del sacerdote) y la escuela, que en un principio se proyectó unida a la iglesia mediante un pórtico que finalmente no se materializó. De este modo, la calle Mayor une estos dos espacios urbanos que representan el poder civil y el poder religioso, reflejando así la unión entre Iglesia y poder civil en el régimen de Franco.

Se trata de una plaza abierta, cuyos edificios se ubican en el centro (y no formando un perímetro, como en la plaza del Caudillo) rodeados por espacios peatonales ajardinados, definiendo sus límites las rondas del Tren y de la Estación y la calle Curva. De este modo, se constata la existencia de dos centros urbanos configurados en función de los edificios más significativos del pueblo: un centro civil y un centro religioso[30]. En consecuencia, es en estos edificios que acabamos de enumerar en los que se proyecta el carácter individual de cada uno de estos pueblos, por lo que es en estos edificios donde se advierte una mayor experimentación desde el punto de vista formal.

Como puede comprobarse, la construcción arquitectónica que preside la plaza del Caudillo es el Ayuntamiento; un edificio en el que, a primera vista, los elementos que lo componen nos indican su función: el balcón que recorre prácticamente toda la planta principal y el escudo del Régimen en el eje de simetría[31].

Se trata pues de un edificio compuesto siguiendo las directrices de la circular nº 246 publicada por el INC. Éste se abre a la plaza por un acceso porticado, que da acceso al vestíbulo y que puede ser usado como refugio de las inclemencias del tiempo, pese a su reduci-

29. La fórmula capilla-escuela, que permite su desarrollo en núcleos con escasa población, ya había sido usada por este arquitecto en el anteproyecto de Artasona, fechado en 1952, y que le convierte en el pionero en el uso de la tipología mixta capilla-escuela dentro del Instituto Nacional de Colonización; un planteamiento que será usado más adelante por otros arquitectos del mismo Instituto, sumando un total de 34 edificaciones con esta disposición. AHPZ, Sección INC, Caja A/25233, Exp. 581: «Pueblo de Artasona. Anteproyecto», octubre de 1952; y Villanueva Paredes, A. y Leal Maldonado, J., *Historia y Evolución..., op. cit.*, p. 111.
30. Esta separación de la plaza civil de la religiosa ya se daba con Regiones Devastadas y se dará en otros pueblos de colonización españoles, como en los casos de San Isidro de Albatea (Alicante), proyectado por José Luis Fernández del Amo en 1953 o Sagrajas (Badajoz), proyectado un año más tarde por el arquitecto Alfonso García Noreña.
31. Se trata de una edificación que, en estos tres pueblos analizados, tiene más de representativa que de funcional, ya que, al no constituirse en entidades municipales independientes del Ayuntamiento de Almudévar, el uso que han recibido a lo largo de los años ha sido muy variado, como, por ejemplo, de almacén municipal.

do tamaño y a que no presenta continuidad en el resto de edificios que componen la plaza. Es también un modo de abrir este edificio a la población. En la planta baja se sitúan los locales para albergar el calabozo, aseos y un local dedicado a Correos. Se incluye también el consultorio médico, con acceso independiente de las dependencias consistoriales, compuesto de vestíbulo de entrada, que actúa de sala de espera, despacho, cuarto de curas y aseo. Un planteamiento arquitectónico similar al usado en los pueblos de Regiones Devastadas, que también contaban con este servicio. Del vestíbulo arranca la escalera para acceder a la planta superior, compuesta por una sala de sesiones, dos despachos, archivo y aseo (salvo en el de Valsalada). Completa el conjunto un corral en la parte posterior del edificio.

De este modo, el Ayuntamiento de Valsalada es en planta un edificio rectangular, abierto mediante un porche con tres vanos adintelados desde los que se da acceso al inmueble y al consultorio médico, y que se corresponden en la planta superior con otros tres vanos: dos ventanas en los laterales y un balcón en el centro, marcando, con el escudo del Régimen, un eje de simetría que culmina en el remate de la fachada[32].

Por su parte, el Ayuntamiento de Artasona es un edificio de desarrollo longitudinal, abierto en la planta calle por un porche con triple vano adintelado en la parte frontal, sirviendo de acceso al consultorio y al Ayuntamiento propiamente dicho. Este edificio se remata por una tercera planta en forma de torreón, abierto por triple arcada rebajada, y bajo la cual se ubicaba el escudo del Régimen, acentuando la asimetría de la fachada[33].

El Ayuntamiento de San Jorge, por último, es un edificio de dos plantas, de 14 metros de longitud por 8 de fondo y está situado en el ángulo que forman las calles Mayor y Ancha, actuando como telón de fondo de la primera en su primer tramo -desde el acceso al pueblo desde la carretera nacional hasta la plaza-. Es un edificio con acceso en ángulo y mediante un porche, con entrada por dos arcos de medio punto. En la planta superior, el despacho se abre a la plaza y se destaca en fachada por un balcón en esquina, que hace pareja con el balcón situado justo enfrente, en la parte superior del local de la Hermandad Sindical[34].

Junto a ellos se sitúa la Hermandad Sindical, un edificio-cooperativa que, compuesto por una nave-almacén (cuya entrada se sitúa en la calle Mayor), una biblioteca, y un tercer volumen dedicado a local sindical, que enseguida cumpliría funciones de bar u hogar social,

32. Delante del Ayuntamiento se ubicó una fuente-abrevadero y el extremo derecho del mismo estaba unido a la Hermandad Sindical mediante un arco o porche de triple vano construido en ladrillo (hoy desaparecido) y que daba un aspecto de cierre a la plaza, siendo sus dos accesos laterales adintelados, sobre los que se presentaban dos aperturas circulares decoradas con cerámicas vidriadas dibujando motivos geométricos estilizados, y el central abierto en arco de medio punto rebajado.

33. Vemos, por tanto, que José Borobio retoma el modelo de edificio con torreón adosado que ya había empleado en el pueblo de colonización de Valdelacalzada (Badajoz), y que también usará en los de Figarol (Navarra), Puilato y Santa Anastasia (Zaragoza).

34. Este modelo de edificio recuerda a nivel compositivo al utilizado en proyectos anteriores realizados por el arquitecto José Borobio, como es el caso del de Gallur (Zaragoza, 1932), y volverá a ser empleado en otras casas consistoriales suscritas posteriormente por este profesional, tal como es el caso de la proyectada para el pueblo de colonización de Pla de la Font (Lérida, 1956).

dotando de vida a la plaza como centro del pueblo. Además, debido a las pequeñas dimensiones de estos tres pueblos, es necesario introducir en las plazas algunas viviendas que completen el perímetro de las mismas. Por un lado, la vivienda de colono denominada de «tipo E»[35]. Se trata, dentro de los tipos de vivienda usada, del de mayor prestancia, dado que conforma el alzado de las plazas principales. Por otro lado, en estos tres pueblos se ubica la vivienda de la maestra, muy similar a las viviendas de los colonos y con una fachada en consonancia con la vivienda de «tipo E», con la que forma conjunto.

De este modo, todo este conjunto de edificaciones dará como resultado la configuración de estos espacios públicos en los pueblos de San Jorge, Artasona del Llano y Valsalada.

Conclusiones

A modo de conclusión, podemos apuntar que estamos ante tres pueblos de colonización proyectados en la región aragonesa en los que se aprecia de forma clara la subordinación al poder del urbanismo y de la arquitectura rural llevada a cabo durante el Régimen de Franco, y, en concreto, bajo la actuación del Instituto Nacional de Colonización a través de la Delegación Regional del Ebro.

Los tres pueblos fueron proyectados en 1954 por el arquitecto José Borobio Ojeda, y en cada uno de ellos se nos presenta un tipo de solución diferente para un mismo modelo de plaza, concebida como elemento configurador del trazado urbano y a su vez como imagen de la oficialidad, lo que ofrece una singularidad a cada uno de los pueblos en función de diferentes factores o condicionantes, como hemos ido desarrollando a lo largo de este estudio.

De este modo, la actuación del INC en sus pueblos de colonización es fiel reflejo de las directrices políticas del momento, en los que, además, a través de su trazado urbanístico (articulado en torno a uno o dos espacios urbanos) se pone de manifiesto sus centros del poder.

35. En estos núcleos se localizan cinco tipos diferentes de viviendas de colonos (tipos «A», «B», «C», «D», «E») y de dos obreros (tipos «M» y «N»), cuyas principales diferencias se acusan en diferentes variaciones en su programa (con 3, 4 o 5 dormitorios), el número de plantas o la composición de sus fachadas.

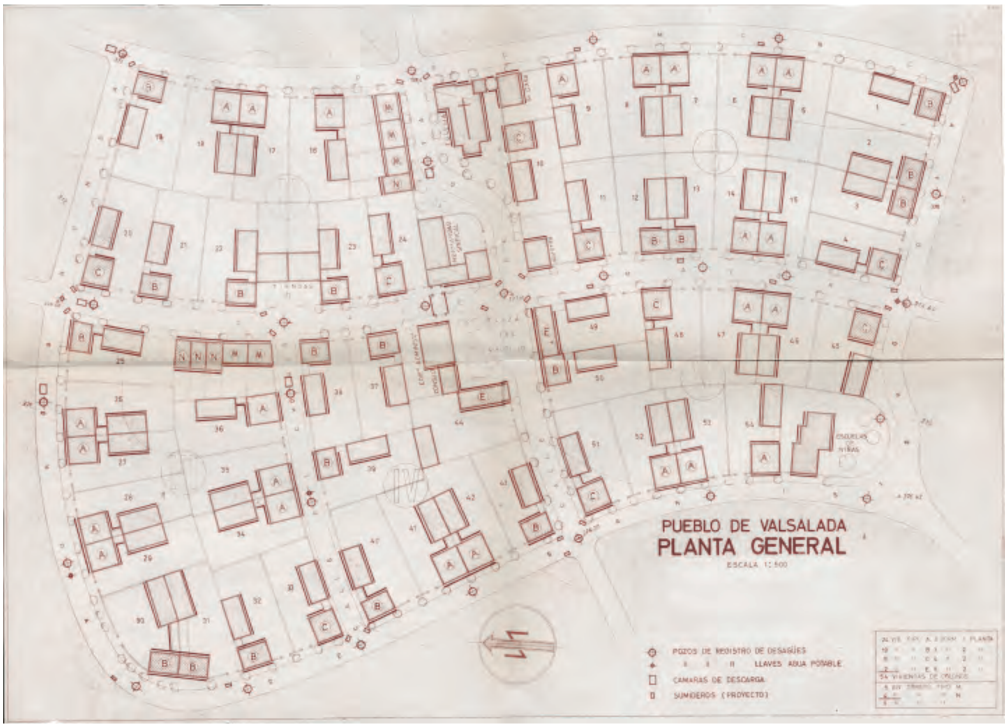


Fig. 1. Planta general del pueblo de Valsalada. José Borobio, 1954. AHPZ, Sección INC, Caja A/25626, Exp. 5919.

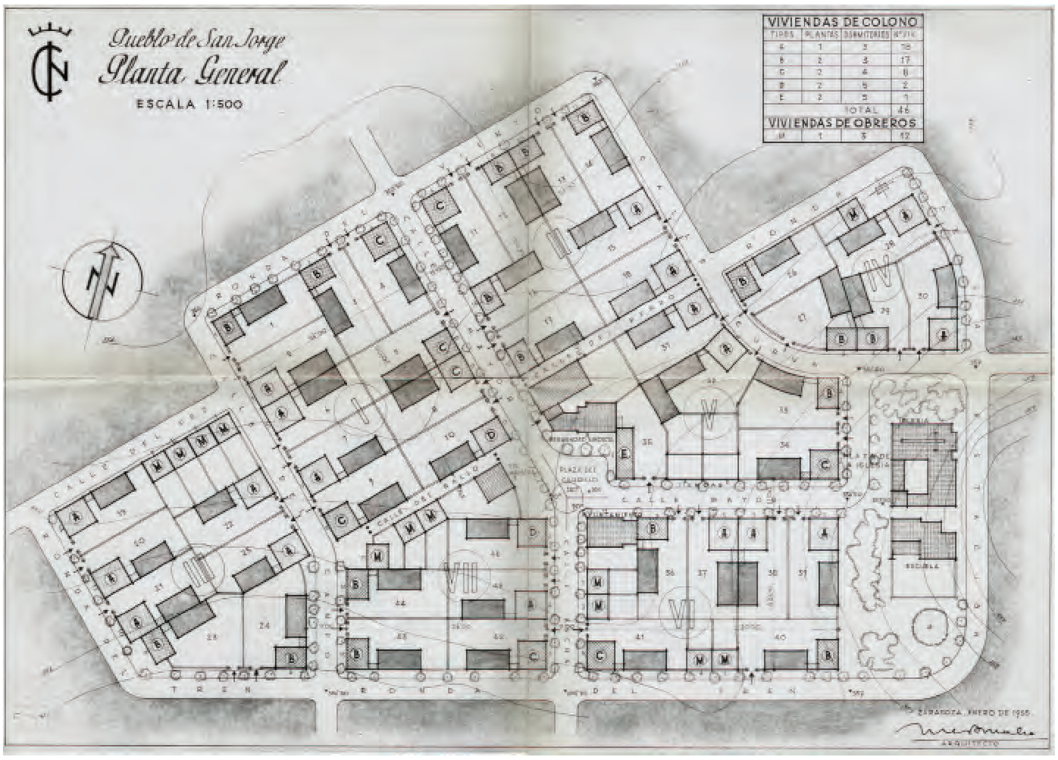


Fig. 2. Planta general del pueblo de San Jorge. José Borobio, 1954. AHPZ, Sección INC, Caja A/25529, Exp. 4419.

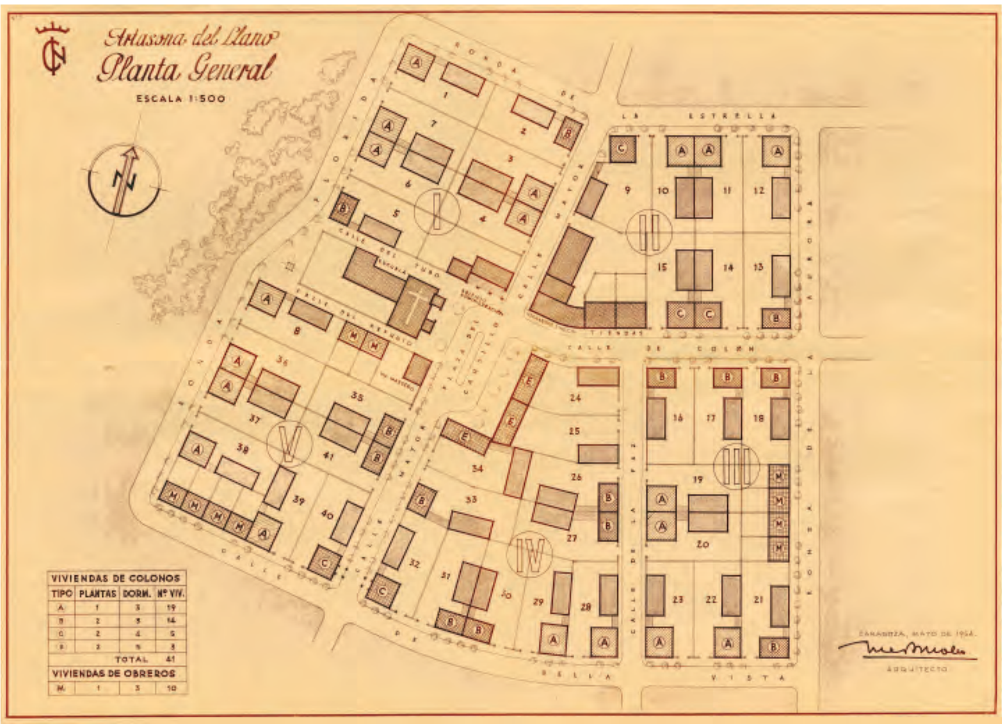


Fig. 3. Planta general del pueblo de Artasona del Llano. José Borobio, 1954.
AHPZ, Sección INC, Caja A/25260, Exp. 789.

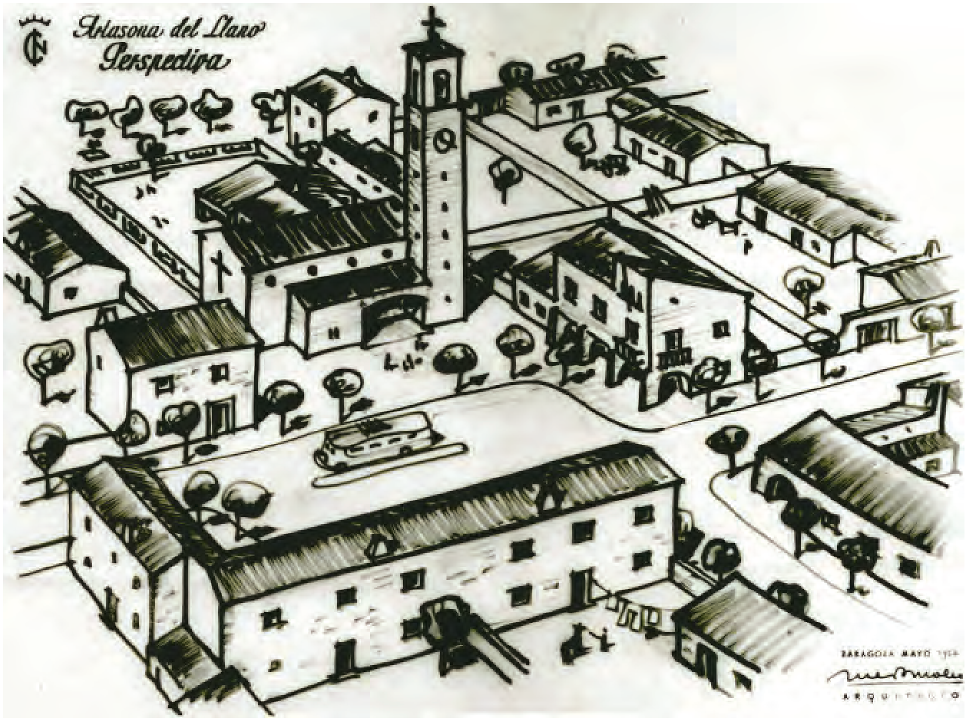


Fig. 4. Perspectiva del pueblo de Artasona del Llano. José Borobio, 1954.
AHPZ, Sección INC, Caja A/25260, Exp. 789.

Territorialidad y urbanismo: estrategias de la presencia portuguesa en África septentrional

Jorge Correia
Universidade do Minho / CHAM, Portugal
Alberto Darias Príncipe
Universidad de La Laguna, España

Resumen: La presencia portuguesa en el Norte de África se inició con la conquista de Ceuta en 1415, y terminó con la evacuación de la fundación de Mazagán, en 1769. Hay dos tipos de implantación en este territorio. La conquista era mucho más ventajosa, proporcionando un tejido urbano y comercial existente. Estas ciudades islámicas cambian sus áreas reducidas por nuevas lienzos de muralla que contraerán sus perímetros originales - *atalho*. Esta comunicación busca demostrar como de la conjugación de conquistas y fundaciones resultaran estrategias de poder asociado, por un lado, a una territorialidad consolidada en ciudades solidamente establecidas en la costa magrebí, apoyadas por «baluartes» satélites caracterizados por castillos o villas, y también, a un urbanismo aplicado al desafío de cada implantación.
Palabras clave: Norte de África, portugueses, conquista, fundación, urbanismo

Abstract: Portuguese presence in Northern Africa started with the conquest of Ceuta in 1415 and ended in 1769, when Mazagão was abandoned. There are two kinds of establishment in this territory. The conquest was a much advantageous process since the conquerors would inherit a pre-existing urban and commercial tissue. These former Muslim cities saw their surfaces reduced by new wall curtains that shrank their original perimeters - *atalho*. This paper wishes to show how a conjunction of conquests and new establishments created strategies of power associated not only to a solid territoriality

along the coast, based on cities supported by satellite bastions or castles, but also to an urban design applied in a case by case assessment.
Keywords: Northern Africa, Portuguese, conquest, new establishment, urbanism

Introducción

Los dos lados del Estrecho de Gibraltar comparten una larga historia de interacción social, militar y cultural entre el Norte y Sur. Las agresiones costeras fueron frecuentes, perpetradas por reinos musulmanes y cristianos que habitaron la región durante la época medieval. La presencia portuguesa en el Norte de África se inició de hecho con la conquista de Ceuta en 1415, y terminó con la evacuación de Mazagão, en 1769. Más allá de las ventajas económicas y beneficios comerciales evidentes, las metas de esta iniciativa se concretaban en la conquista religiosa y reconocimiento por parte de Europa.

Todas las ocupaciones y las fundaciones se encuentran en un territorio distribuido a lo largo de las costas del Atlántico y el Estrecho de Gibraltar. (fig. 1) La zona se caracteriza por el establecimiento de puntos fortificados y aislados, revelando una enorme dificultad para penetrar en el interior del país. Podemos hablar de dos tipos de implantación en el territorio entonces llamado de «infiel». La conquista era mucho más ventajosa, proporcionando un tejido urbano y comercial permanente, como lo demuestran la duración de las posesiones: Ceuta (1415-1640), Alcacer Ceguer (1458-1550), Tánger (1471-1661), Arcila (1471-1550), en el norte, y también Azamor (1513-1541) y Safi (1508-1541), más al sur.

La fundación fue otra forma de enfoque territorial, en busca de puntos estratégicos de la implantación, aunque que sería menos ventajosa para la corona portuguesa. Los nuevos puestos fortificados en las correspondientes ubicaciones geográficas o en pueblos abandonados permiten un efecto fugaz de expansión lusa en el norte de África. La hostilidad de las tribus de Sus o Dukkala impidió una estancia prolongada.

La excepción fue Mazagão (1514-1769), hoy conocida como *Cité Portugaise* o el *mellah* en la ciudad de El Jadida, Marruecos. En cuanto a las fechas indicadas anteriormente, podemos percibir un período de crisis entre 1541 y 1550, después de lo cual sólo tres plazas se mantuvieron bajo el dominio de la corona portuguesa, Ceuta, Tánger y Mazagão. La pérdida de Santa Cruz, en manos del sheriff de Sus, en 1541 explica la evacuación de una ciudad y tres villas para evitar nuevos peligros y situaciones embarazosas, y la inversión en una nueva y moderna fortaleza en Mazagão, exhibiendo una malla preferentemente regular en su interior. Esta comunicación se propone analizar el encuentro entre dos modelos urbanos diferentes, es decir, la adaptación de los estándares islámicos de acuerdo a los estándares occidentales, en un momento en que tanto en Portugal como en otras partes de Europa, la tradición medieval evolucionaba hacia la modernidad. Inexplicablemente, la arquitectura militar aparece como un ejemplo que jamás podría quedar obsoleto, circunscribiendo centros urbanos, cuyos muros fueron también los límites del reino portugués en suelo africano.

Metodología

Para esta comunicación se seleccionaron seis casos que corresponden a los momentos más brillantes de la conquista que se ha indicado anteriormente. En primer lugar, es importante observar la situación antes de la llegada de los portugueses, en busca de una imagen de la configuración y la dimensión de la ciudad islámica medieval, y la situación particular de dos equipamientos principales: el alcázar (*Kasbah*) y la mezquita. A continuación, la adaptación portuguesa causó una reducción en el perímetro heredado, en una operación llamada de *atalho,* redireccionándolo hacia el puerto, el puente de contacto con la metrópolis. El cambio se operó con la transformación o la introducción de elementos urbanos o constructivos: la catedral, el sistema defensivo fortificado, la *rua Direita* (la calle principal).

Ceuta

Ceuta medieval se componía de un núcleo urbano, llamado la medina, en la parte más estrecha del istmo. Hacia el Este, se distribuían diversos suburbios adyacentes: el arrabal del Medio, de Abajo, el Zuklu o de Arriba, y el arrabal de Almina, el mayor, que corresponde al monte Acho actualmente. Hacia occidente, el arrabal de Fuera y el posterior arrabal de Afrag extendían la ciudad hacia el continente. Los portugueses emprenderán la división territorial durante el ataque en el momento de cruzar varias barreras amuralladas o fosos, como describió más tarde la crónica de Zurara.[1]

Se trataba efectivamente de una área demasiado amplia para que los portugueses la defendieran. Además, siendo la única intrusión en el norte de África durante varias décadas, sufrió dos grandes inconvenientes: fue objeto de constantes ataques del reino árabe de Fez y la total dependencia de la metrópoli. Una reducción del perímetro de la antigua medina supuso que su superficie menguara en un 14%. Las obras de fortificación en este *atalho* se prolongaran hasta 1514.[2] (fig. 2)

La reforma moderna, resultado de la inspección realizada por Benedetto da Ravena y Miguel de Arruda en 1541, cristalizaría en un proyecto que preveía el fortalecimiento de las estructuras del perímetro de la ciudad fortificada, es decir, el rectángulo del a*talho* portugués. Intramuros, una plaza central distribuía los polos más importantes: el castillo (la antigua *Kasbah*), la catedral (la antigua mezquita mayor), la iglesia de Ntra. Sra. de África, el convento franciscano de Santiago (anteriormente, madraza Al Jadida) y la *rua Direita.* Esta corría

1. Para mayor información sobre la topografía de Ceuta, sugerimos el artículo de Gozalbes Cravioto mencionado en la bibliografía.
2. Los trabajos han sido inspeccionados por Diogo Boitaca y Bastião Luis: *Livro das medidas das obras de Alcácer, Ceuta, Tanger e Arzilla,* ANTT – Núcleo Antigo, nº769, folio 41-47v.

hacia el este, al encuentro del *atalho* de esta banda, paralela a las fronteras marítimas del norte y sur y, como tal, organizando toda la zona al oriente de la plaza principal.

Hoy en día, Ceuta ha recuperado gran parte de su extensión medieval, creciendo sobre todo hacia la zona continental.

Alcácer Ceguer

Alcacer Ceguer, a diferencia de otros casos analizados, quedó abandonada después de 1550 y se presenta hoy como un sitio arqueológico. El análisis de esta ciudad nos hace pensar más que en una reducción de la superficie, en una disposición formal que ha dado lugar a la figura de un círculo casi perfecto, de unos noventa metros de radio.

Los informes de las excavaciones de Charles Redman explican un aspecto fundamental, es decir, cómo la ciudad portuguesa se impuso a la islámica.[3] Los edificios públicos se emplazaron sobre las estructuras nobles del estrato precedente: la iglesia en la mezquita, disfrutando del minarete como campanario, la prisión en el *hammam* (baños públicos), convirtiendo la división interna de las habitaciones con diferentes temperaturas en celdas. El castillo ha conservado la antigua Puerta del Mar (*Bab al Bahar*), ahora utilizada como casa del capitán, y se efectuó la conexión con el mar a través de un largo brazo fortificado: la coracha.[4] La *rua Direita* ligaba esta puerta con la de Ceuta, afirmándose como el eje principal del que partían otros ejes menores perpendiculares, proporcionando un sistema viario reticular. De hecho, una mayor apertura de la arquitectura vernácula hacia el exterior, adaptando o imponiendo nuevas plantas sobre las pre-existentes, refleja el efecto total de la adaptación de la ciudad heredada al pensamiento y ejercicio portugueses que gradualmente estaban diseñando un tejido más regular, en busca de ortogonalidades.

Más recientemente, las ruinas de Alcácer Ceguer se verán amenazadas por el crecimiento de alguna construcción clandestina de un pueblo costero que, sin embargo, floreció. Aquí el proceso no es de apropiación o de conversión, sino de destrucción de los vestigios sobrevivientes, proceso felizmente detenido y modificado en los últimos años.

Tánger

Durante los casi dos siglos que los portugueses permanecieron en Tánger, antes de la entrega a los británicos como dote de la princesa D. Catalina, la ciudad ha sido testigo de

3. Redman, Charles L., Boone, J.L. - «Qsar es-Seghir (Alcácer Ceguer): a 15th and 16th Portuguese Colony in North Africa», in *Studia*, Sep. 41-42, 1979.
4. *Instruções a respeito das obras da vila de Alcácer Seguer*, Lisboa - 16 de Junio de 1502 y *Regimento a Pêro Vaaz que vay a Alcácer fazer as obras d'Alcacer*, Lisboa - 22 de Junho de 1502, in *As Gavetas da Torre do Tombo*, Lisboa, 1960-1977, V, pp. 213-217.

algunos momentos urbanos notables. Se asoció con y/o ha estado marcada por diferentes teorías de intervención que van desde una afirmación simbólica medieval y una imagen militarista moderna, pasando por la redefinición urbana, de acuerdo con las instrucciones de los monarcas que se sucedían. De interés aquí son las obras llevadas a cabo durante los primeros cincuenta años, correspondientes a los reinados de Afonso V (siglo xv) hasta Manuel I (siglo XVI).

Indiscutiblemente, la decisión de acortar la enorme área meriní introdujo una nueva dinámica que ha prevalecido hasta nuestros días. De hecho, la actual medina es el resultado de la introducción de dos segmentos de muralla en un ángulo de noventa grados. (cf. fig. 2) La cortina sur también muestra evidencias morfológicas de una renovación de principios del siglo XVI, una época en la que se buscaba una cierta regularidad en el interior.

Mediante la cartografía antigua y la observación estrecha de la situación actual del trazado viario, se puede inferir un cierto paralelismo que acompaña las curvas de nivel hasta la ciudadela moderna de 1565, construida sobre la colina del castillo. El eje principal, comunicando campo y mar, se interrumpía en medio por un espacio público abierto, plaza de reunión, distribución y comercio, llamado *Zoco chico* actualmente, sustituyendo el *Zoco grande* (antes la gran plaza central del Tánger islámico medieval) por una plaza fuera de la medina.

Arcila

Ocupada en 1471, Arcila se benefició de un tratado de paz durante cerca de treinta años establecido entre el monarca portugués y el sultán meriní. Así, tan solo con el cambio de siglo, el rey Manuel I sintió la necesidad de aplicar medidas defensivas y se comprometió a reducir el área heredada.

El asedio de 1508 aceleró el proceso de construcción de un *atalho* dentado, que redujo Arcila en un 45%. El nuevo diseño estaba compuesto por el castillo, donde se ubicaba la iglesia sobre la mezquita pre-existente, como de costumbre, y el propio pueblo, rasgado por la axialidad de la *rua Direita*, delimitada por manzanas preferentemente cuadrangulares.

Aunque aún hoy es posible detectar el límite original de la ciudad islámica, la medina todavía se dibuja en la figura portuguesa de dos rectángulos yuxtapuestos. (cf. fig. 2) Como bisagra de estos dos recintos amurallados y vigía en la puerta del mar, sigue existiendo hoy la torre del Homenaje, testimonio de la pervivencia del tardo-gótico en África,[5] cuya análoga del castillo nuevo de Tánger sobrevive sólo en los grabados de época.

5. *Archivo Histórico Portuguez*, Lisboa, 1903-18, I, p. 365: «(...) Mandámos ora tomar a Diego de Alvarenga, cavaleiro da nossa casa, de todo o dinheiro e cousas que recebeo e despendeo nas obras da nossa villa de arzila, os annos de 509 e 510, em pagamento dos soldos da gente que na dita villa serviu, (...); e 10:000 rs. de mestre Butaqua; (...)».

Azamor

En la orilla izquierda del río Oum er Rbia, cerca de su desembocadura, la ciudad de Azamor desde muy pronto sufrió problemas de accesibilidad en la estación seca. La necesidad de una plaza permanente se generalizó pronto, después de la conquista portuguesa de 1513.

La decisión y la construcción de un *atalho* aparecen bien documentadas desde los primeros años de la presencia portuguesa.[6] Defendida por nuevos bastiones, el área reducida, llamada del castillo, cubría sólo el 29% de la antigua medina musulmana. Se mantuvo suficientemente grande como para que el rey ordenase que toda la población se alojase allí, y que fueran abiertas calles y construidas casas. La figura alargada en la orilla del río se ha reducido a un cuadrilátero en el norte por una cortina de muralla, abierta en el medio a través de una puerta abaluartada –Puerta de la Vila. En el interior, cerca de la entrada, la iglesia fue consagrada sobre la mezquita nueva y la casa del capitán se situó cerca de una pequeña plaza, de la cual partía la calle principal– *rua Direita*. La puerta del río, rodeada por la aduana y la factoría, se perfilaba como el principal acceso distributivo entre el centro mercantil y el administrativo.

La tipología de manzana alargada aparece tímidamente recuperada a partir de los canales viarios y parcelas actuales. Menos de tres décadas de presencia portuguesa en Azamor fueron suficientes para inculcar rudimentos de urbanismo regular todavía perceptibles en el tejido contemporáneo de la zona correspondiente al antiguo castillo portugués, especialmente cuando lo comparamos con el resto de la medina, más de cuatro siglos y medio después de la restauración del dominio árabe, repoblado por musulmanes y judíos.

La medina actual ocupa el perímetro original en un proceso de reconstrucción de las murallas destruidas, de recuperación de la figura alargada en la orilla del río y de disfraz de la muralla del *atalho*, ahora enmascarada por estructuras construidas, que continúa estableciendo un límite físico dentro de la medina de Azamor.

Safi

Hoy en día es difícil visualizar la Safi medieval islámica, antes de caer en manos portuguesas en 1508. (cf. fig .2) La actual linealidad denuncia una intención deliberada de unir el castillo con el mar. Los cambios portugueses no redujeron el perímetro sino que hicieron disminuir la superficie, de modo que la medina de Safi tiene actualmente menos de la mitad de su configuración medieval. La descripción de la distribución castrense de las murallas

6. *Les Sources Inédites de l'Histoire du Maroc*. Par Pierre de Cénival. Première Série - Dynastie Sa'dienne, Archives et Bibliothèques de Portugal, Tome I, pp. 438-442.

efectuada en 1511 por Nuno Gato[7], indica que tenía 2.383 metros de largo, unos 700 metros más que en la actualidad, si obviamos la destrucción de las entonces puertas costeras, Gafos y Guarniz. Creemos que esta parte corresponde a la reducción que se ha producido en el brazo sur de la muralla que desciende desde el castillo de arriba o de tierra. En el sector norte de la ciudad, algunos vestigios de la muralla islámica todavía se pueden ver; aquí, los cambios no han reducido el perímetro, pero sí la superficie.

El sistema de comunicación del conjunto urbano sigue siendo «orquestado» por la antigua *rua Direita,* ahora *Rue des Marchés,* que une el puerto y la playa con el Bab Chabah, la puerta de la Almedina. Indicios de perpendicularidad o paralelismo irradian de esta calle en la ciudad baja, que albergaba la catedral portuguesa, el convento Franciscano de Santa Catarina, la aduana, el mercado, el puerto y el nuevo castillo del mar,[8] mientras que en la zona alta se centraba en la antiguo alcázar transformado en un castillo portugués de tierra..

Mazagão (El Jadida)

Esta comunicación no queda completa sin una breve nota sobre el otro paradigma de implantación de la ciudad portuguesa en la costa atlántica de África septentrional, aunque menos común: la fundación. La escasez de datos, a la que se añade la destrucción completa de Santa Cruz do Cabo de Guer (ahora Agadir), reduce el estudio a la ciudad fortaleza de Mazagán, hoy denominada El Jadida, a partir de 1541. En contraposición con la arquitectura militar precedente, conviene señalar que las motivaciones de su diseño como ciudad se acercan sin embargo a la tradición urbana desarrollada en los ejemplos relativos a la ocupación por conquista.

Mil quinientos cuarenta y uno marca la fundación de la ciudad de Mazagán, sobre un castillo portugués de 1514.[9] En comparación con los casos experimentales anteriores, esta ciudad vecina es probablemente el punto culminante de todo el aprendizaje y los conocimientos adquiridos en el norte de África. En Mazagán, hubo arquitectos o ingenieros militares –principalmente el italiano Benedetto da Ravenna y el portugués Miguel de Arruda–, proyectos, dibujos y maestros –especialmente João de Castilho– que procurarán la construcción de una fortaleza moderna, la primera en África, con una urbe preferentemente regular

7. «Carta de Nuno Gato a D. Manuel I» – Safim, 3 de Enero de 1511, ANTT – Corpo Cronológico, Gaveta 20, maço 1, nº 41 – original; «Carta de Nuno Fernandes de Ataíde ao rei» – Safim, 4 de Enero, 1511, in *As Gavetas da Torre do Tombo,* op.cit., XX, maço 1, nº 11.
8. *Regimento da obra do castello da cidade de Çafym,* Lisboa - 27 de Agosto de 1517 (IAN-TT, Núcleo Antigo, nº 16, Leis e Regimentos de D. Manuel, fls. 20-22v), in Carita, Hélder - *Lisboa Manuelina e a formação dos modelos urbanísticos da época moderna (1495-1521),* Lisboa, 1999, pp. 232-234
9. Sobre este tema, destacamos el texto de Moreira, Rafael - *A Construção de Mazagão. Cartas inéditas 1541-1542,* Lisboa, 2001, pp. 31-36.

en su interior.[10] La cuadrícula exhibe ahora una propensión a la multiplicación y la división de un módulo central inscrito en el castillo original, más tarde convertido en una cisterna y centro administrativo.

Ninguna relación directa puede ser apuntada cuando se observan las manzanas o parcelas en cuestión, entre esta experiencia fundacional y ejemplos de apropiación anterior. Sin embargo, Arcila y Azamor pueden relacionarse con Mazagán en lo que a medidas constantes se refiere. (fig. 4) Además, una vez surgidas las posesiones portuguesas del norte (Arcila) y del sur (Azamor), ni la distancia ni la presencia de maestros de obras diferentes, impidieron el surgimiento de conceptos transversales y la circulación de modelos urbanos. Se trata de un conocimiento tradicional europeo de expansión de modelos reticulares, claramente identificables con las «bastides» o villas nuevas de finales del Medievo, exportadas al Norte de África con la continuación de una reconquista cristiana tardía más allá del Mediterráneo, en un espíritu higienista de renovación subyacente con una modernidad que se anunciaba.

Conclusión

La conjugación de conquistas y fundaciones resultarán estrategias de poder asociado a un urbanismo aplicado al desafío de cada implantación. Cuando los portugueses tomaban ciudades islámicas, la colisión causada por el nuevo paradigma se llevaba a cabo en diferentes niveles: la dimensión de la superficie, la arquitectura militar y el sistema viario. Por un lado, el impacto de algunos edificios públicos como iglesias, instituciones de asistencia o núcleos administrativos, implicó una revisión de la disposición viaria disponible, que procuraba estandarización y regularidad. Por otro lado, estas ciudades modifican sus áreas, reducidas por nuevas cortinas de muralla que constreñirán sus perímetros originales. Estas estructuras defensivas –*atalho*– mostraban un pensamiento muy racional que dibujaba, a menudo, la forma geométrica más regular de la urbe.

Pero, por otro lado, se puede también hablar de una estrategia asociada a una territorialidad consolidada en ciudades solidamente establecidas en la costa magrebí, apoyadas por «baluartes» satélites caracterizados por castillos o villas. A pesar de los intentos fallidos de edificar fortalezas en la Graciosa (1489) o en Mamora (1515), la construcción de los castillos de Santa Cruz do Cabo de Guer (Agadir) (1505-1541), Ben Mirao (1505), Mogador (Essaouira) (1506-1510) o Aguz (Souira Qedima) (1520-1524), completan un mapa intencional de ocupación de la costa, entre implantaciones fuertes y puntos de apoyo. Del norte al sur, Alcácer Ceguer y Arcila funcionarán como puntos fortificados en las esferas territoriales de influencia de Ceuta y Tánger, respectivamente. Esta disposición de cuatro plazas portuguesas en el extremo norte se reflejó en uno de los pocos momentos en que la

10. «*Carta de Luis de Loureiro a D. João III* – Mazagão, 25 de Agosto de 1541, in ANTT, Corpo Cronológico, 1ª parte, m. 70, nº 75.

presencia portuguesa se ha extendido por el hinterland a finales del siglo XV. Más al sur, el sueño portugués de conquista de la capital Marrakech cambiaría irremediablemente después del fracaso del ataque de 1515, pero se reforzaba en la costa atlántica donde Azamor, Aguz y Ben Mirao actuaban como fortalezas de proximidad a, Mazagan, Safi y Santa Cruz do Cabo de Guer, respectivamente. (cf. fig. 1)

En la presencia urbana de influencia portuguesa en el Norte de África imperaba una actitud pragmática orientada a la sostenibilidad de las plazas de la guerra, aisladas en territorio hostil. Encuentros diacrónicos entre dos conceptos diferentes transforman la lectura de estas ciudades de origen portugués en un proceso estratigráfico de arqueología urbana. A diferencia de Ceuta y Alcácer Ceguer, para entender el modo de vida actual y la reconstrucción de las ciudades marroquíes debemos centrarnos en la profunda re-islamización de los tejidos urbanos. En resumen, se trata de una metamorfosis que sigue ocurriendo todos los días, realizando un movimiento cíclico en la historia urbana de las ciudades islámicas ocupadas por los portugueses. Esta metamorfosis que, en cinco de los seis casos de estudio, sigue delimitada por el estrato portugués; metamorfosis que también interviene en el tejido urbano de los casos fundacionales portugueses, como en Mazagão, donde el plan preferentemente «ideal» de la ciudad renacentista se ve interrumpido por nuevas construcciones o rasgado por callejuelas secretas.

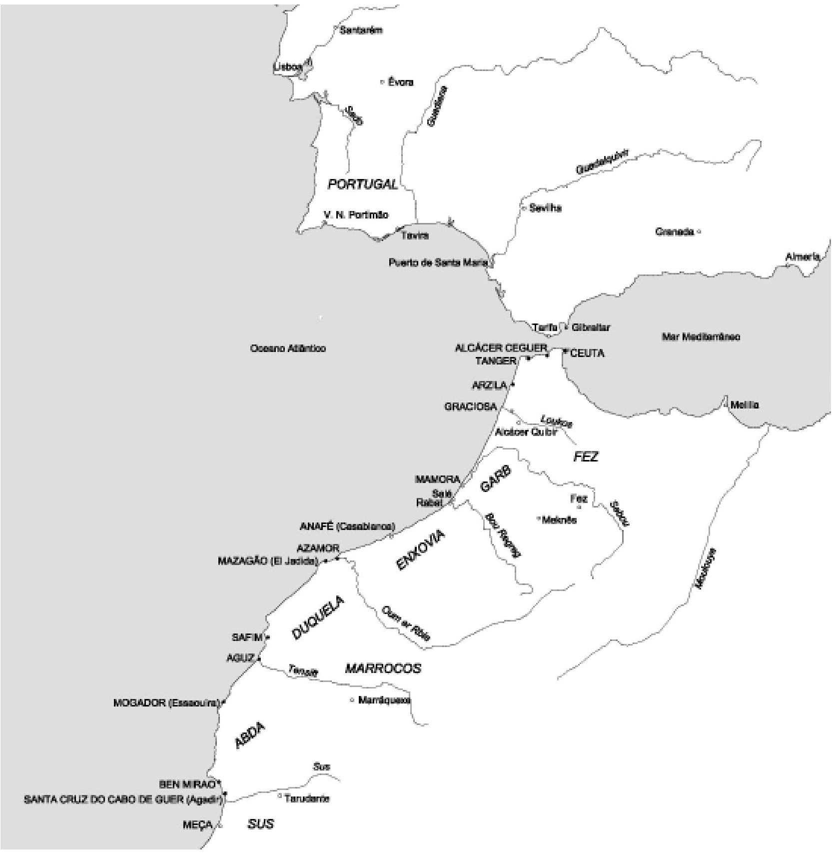


Fig. 1 Mapa del Norte de África e sur de la Península Ibérica, con la indicación de las posesiones portuguesas

Fig. 2. Grabados de *Septa* (Ceuta), *Tingis Lusitanis Tangiara* (Tánger), *Arzilla* **(Arcila) y** *Tzaffin* (Safi) en BRAUN, Georg, HOGENBERG, Frans, NOVELLANUS, Simon - *Civitates Orbis Terrarum,* Colonia, 1572, I, fls. 56-56v.

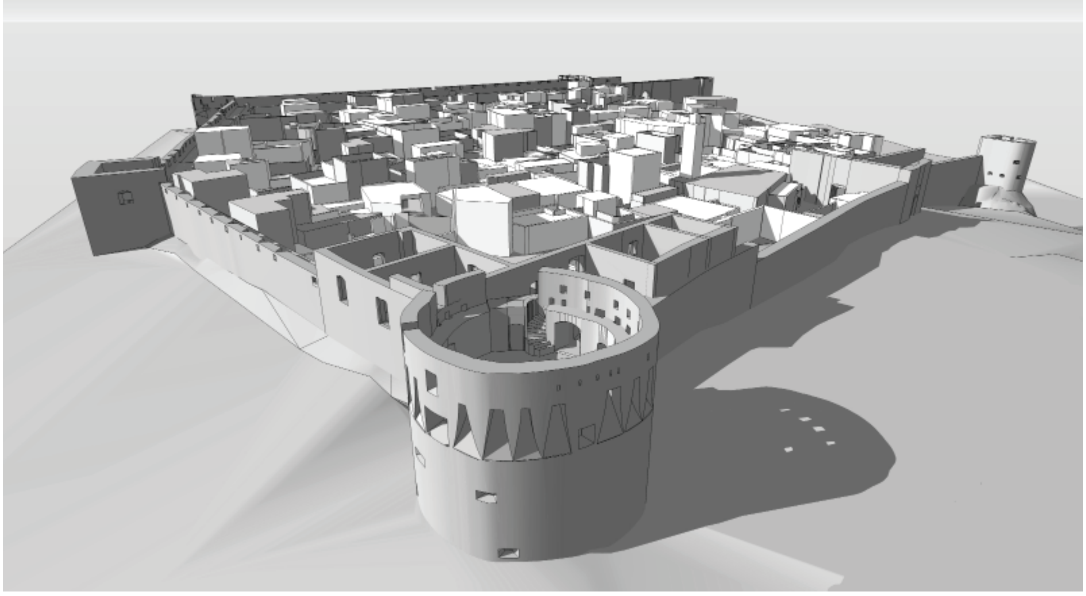


Fig. 3. Azamor: modelo 3D del antiguo castillo portugués,
hoy el barrio de la Kasbah/mellah (dibujo de Ana Lopes, EAUM, CHAM)

Fig. 4. Diagrama comparativo de los tejidos urbanos de Arcila, Azamor y Mazagão

El poder de los franciscanos: ciudad, paisaje y territorio en Plasencia, una ciudad de la cuenca del Tajo[1].

Carmen Diez González.
Universidad de Extremadura.

Resumen: A comienzos del siglo XVI confluyen en Plasencia diversas órdenes mendicantes (franciscanos y dominicos) con intereses coincidentes. Su emplazamiento dependerá de quienes les apoyen. Todo ello modificará el plano de la ciudad.
Palabras clave: Urbanismo, arquitectura religiosa, franciscanos, dominicos, mentalidades, Gótico, Renacimiento, Barroco.

Abstract: Al the biginning of the 16th century different Mendicant Orders (Franciscan and Dominican) meet with the same interests in Plasencia.Their location will depend on the people they are supported by. All of it will modify the street plan.
Keywords: Planning, religious architecture, Franciscan, Dominican, mentalities, fifteenth century, sixteenth century, seventeenth century, eighteenth century.

La ciudad de Plasencia se sitúa al note de la Alta Extremadura y constituye el centro económico comercial e industrial de una amplia zona de la Provincia de Cáceres como son

1. Este trabajo es fruto de la investigación realizada en el Proyecto de Investigación I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación HAR2010-21835, titulado «Entre Toledo y Portugal: miradas y reflexiones contemporáneas en torno a un paisaje modelado por el Tajo».

las comarcas de la Vera, el Jerte y la sierra de Gata. Fundada por Alfonso VIII (1186-1201) la villa se configuró tras cerca irregular sobre una loma rodeada por el río Jerte en sus lados meridional y occidental. En el extremo noroeste del recinto se emplazaba el alcázar y en el centro la plaza Mayor organizó las vías principales que comunicaban este punto con las puertas del recinto. Pero pese a que Plasencia estaba asentada y lejos de la frontera con los musulmanes, a finales del siglo XIII y comienzos del XIV el rey tuvo que recurrir a familias poderosas para acometer la repoblación, realizando importantes concesiones señoriales[2] . Serán éstas familias las que impulsen las primeras fundaciones religiosas.

El convento de San Francisco, ofm. Primeros frailes y conventuales

En la segunda década del siglo XIII Plasencia tiene entidad suficiente como para atraer la atención de los mendicantes que se documentan ya en 1233 junto a la ermita de Santa Catalina del Arenal, extramuros y cerca de la puerta de Talavera. Evidencia el asentamiento en firme un pleito sostenido por los frailes frente a las pretensiones de fundar un monasterio de monjas cistercienses en sus proximidades, fechado en 1233.

El asentamiento franciscano, extramuros, pudo deberse a que el concejo de la ciudad «no viera adecuada su ubicación dentro del recinto, por lo que ello suponía de pérdida de espacio fiscal y urbanizable»[3], pero junto a esta razón económica y funcional, el convento se acopla al plan de las primeras fundaciones realizadas por la expedición de fray Juan Parenti y sus compañeros (1219-1230)[4], quienes solían escoger para sus enclaves ermitas humildes fuera de los muros, en las cercanías de una de las puertas de la ciudad y con fácil aprovisionamiento de agua. En el caso placentino lo encontraron frente a la Puerta de Talavera que abría la comunicación de la villa hacia el sudeste.

Fiándonos de la representación ideal que de la ciudad realiza Francisco Sayans[5], los franciscanos llegan cuando se ha construido la segunda cerca de la ciudad, levantada entre 1197-1199. Los muros aprovechan los resaltes del terreno dejando una estrecha cornisa al sur y a nivel inferior en las inmediaciones del Jerte, donde se ubicaba la ermita de Santa Catalina, próxima, como indica el cronista Santa Cruz, a la punta occidental de la Isla (un amplio islote formado en medio de la corriente del río).

Como se ha indicado anteriormente, hacia 1230 Diego González de Carvajal[6] con el apoyo del prelado de Plasencia don Domingo, pretendió fundar un monasterio de monjas

2. Ávila Seoane, N., «Monroyes, Botes y Almaraces : tres señoríos tempranos en el Concejo de Plasencia», *En la España Medieval,* nº 27, 2004, p. 155.
3. López Martín, J. M., *Paisaje urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI,* Mérida 1993, pp. 317-318
4. Diez González, M. C., *Arquitectura de los conventos franciscanos observantes en la provincia de Cáceres (s. XVI y XVIII),* Cáceres, 2003, p. 121.
5. Sayáns, F., *Plasencia y el siglo XII,* Madrid, 2005.
6. Ámez Prieto, H., *Conventos franciscanos observantes en Extremadura,* Guadalupe, 2002, p. 104

cistercienses cerca del convento franciscano,. Los frailes protestaron pues consideraban un escándalo tener en las inmediaciones un convento femenino. Pero pese a obtener la bula[7] del papa Gregorio IX (26-V-1233), que encomienda al obispo de Coria la defensa de los frailes, la fundación siguió adelante con el apoyo del poderoso González de Carvajal. Las monjas sin embargo abandonaron pronto el convento sin que se conozcan las causas que les movieron a ello. La familia Carvajal hostil en los primero tiempos a los franciscanos de Santa Catalina, colaboraría con la comunidad de San Francisco tiempo adelante.

Nada conocemos de la traza y amplitud de la ermita de Santa Catalina ni de la casa de los frailes a quienes debieron ayudar los Bote, antes de 1290, pues es entonces cuando el segundo en la generación de esta familia asentada en Plasencia, don Fernando Pérez del Bote detenta el título de Señor de Belvís y del Bote[8]. Hace mención a este linaje la clausula de su hijo Alfonso Fernández del Bote, que se compromete, en 1329, a costear el altar y capilla de San Francisco, para su enterramiento, «siguiendo el ejemplo de sus padres (Fernando Pérez del Bote y doña Teresa Yagüe) y abuelos (don Juan Pérez y doña María).

Trascurrido el primer siglo de vida del convento se manifiestan las primeras reformas. A la reconstrucción del cenobio contribuyó un incendio acaecido en 1338 que afectó a la iglesia y parte de la morada frailuna. Acudió en su ayuda doña Gracia de Monroy[9] (1338), que hizo entrega de alhajas y altas sumas pecuniarias, con partidas explícitas para la fábrica y para la formación de los frailes en la Universidad de Salamanca, donde poseían un estudio. De este modo, algunos miembros destacados de la comunidad pudieron celebrar disputas académicas con el Cabildo de la Catedral de Plasencia, cuyos componentes eran denominados clérigos de la Universidad, pues detentaban una cátedra de Gramática. Estos ejercicios incrementaron el prestigio de los menores en Plasencia.

A la vez dispensas papales y una mayor permisividad en el cumplimiento de la regla (inicio del periodo denominado como «conventual» o «claustral»[10]) les facilitaron recabar grandes beneficios. Entre otras prerrogativas obtuvieron los frailes el permiso para celebrar exequias y enterrar en su recinto, así como predicar en otros templos, incluida la catedral. Estos hechos y ser el único convento masculino en la villa favoreció su economía y catapultó el prestigio de la comunidad franciscana. Se operó, entonces, el ensanche de todo el inmueble tal como puede observarse, una década posterior, en el plano (fig. 1) que aparece en la obra de Luis de Toro[11] (1573). Debió construirse un espacioso templo capaz de nuevas advocaciones, enterramientos, capillas y cofradías. Fueron mecenas importantes los obispos

---

7. Wadingo, L., *Annales Minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco Istitutorum,* Roma, 1662, reed. Florencia 1931, p. 404. Santa Cruz,
8. Ávila Seone, N., «Monroyes, Botes y Almaraces : tres señoríos tempranos en el Concejo de Plasencia», *En la España Medieval,* nº 27, 2004, p. 148.
9. A,H.P.C., *Legado Paredes,* leg. 84, nº 76, Testamento 23-III-1338; traslado 17-X-1570; traslado 10-IV-1620.
10. El principio de este periodo de relajación en el seguimiento de la pobreza debió comenzar hacia 1360. Santa Cruz, J. de, O.F.M., *Crónica de la Provincia franciscana de San Miguel,* ed. facsímil, Madrid, 1989, p. 142.
11. Toro, L., *Descripción de la ciudad y obispado de Plasencia,* Plasencia, 1961.

fray Diego Badán (1442), franciscano de la Provincia de Santiago, y sobre todo don Gonzalo de Santamaría y el Cardenal don Juan de Carvajal[12]. En aquellos momentos en que la Catedral se hallaba en obras, artistas que laboraban en ella realizaron también trabajos en el convento como Pedro Ximénez[13] (1425-1446) y Bartolomé de Solórzano[14] (1495-1502). Los representantes de las familias Trejo y Carbajal rivalizaron sobre los lugares de prelación en el presbiterio. Mejoraron sus oratorios, alzaron otros nuevos y dejaron pingües beneficios, además de joyas y ornamentos[15].

El emplazamiento del convento contribuyó al saneo moral de la zona, pues la puerta de Talavera daba paso dentro de los muros y hacia oriente al barrio musulmán. Los franciscanos creaban un espacio periurbano de marcada significación religiosa, ya que en torno a la ermita de Santa Catalina se ubicaron el monasterio cisterciense de San Marcos y el Hospital de la Merced o de las Llagas y las ermitas de San Miguel y San Juan. A principios del XVI, desde la Puerta de Talavera, una alameda conducía hasta el convento de San Francisco y la Isla.

Sin embargo, a mediados del siglo XV entran en competencia otras comunidades religiosas; franciscanos reformados: observantes y descalzos así como los dominicos apoyados por los Zúñigas, mermando medios y prestigio a la comunidad de San Francisco.

Cuando el poder señorial de los Zúñiga decline la villa volverá a dominio real y de nuevo las familias Trejo y Carvajal apoyarán a los franciscanos, reducidos a la observancia desde 1567.

Convento de San Vicente, op.

En 1442 Juan II entrega a Pedro de Zúñiga la ciudad y su término con el título de Conde de Plasencia, declinando la fuerza de los antiguos linajes (Carvajal, Trejo, Monroy, Camargo...), y más aún cuando Álvaro de Zúñiga, Duque de Arévalo y Plasencia, enlaza, en segundas nupcias, con Leonor de Pimentel. Ambos harán vivir una etapa de esplendor a la ciudad.

Leonor de Pimentel, de formación humanista, promoverá la fundación del convento de San Vicente Ferrer. La elección de la orden por sus características intelectuales, podía eclipsar la de los franciscanos. Así el convento no solo será un panteón –la capilla mayor de San Francisco ya estaba ocupada por otros linajes–, también hará que perdure la fama de la familia como centro cultural. Este propósito claramente lo expresa la carta de donación otor-

12. Santa Cruz, J. de, op. cit., p. 152.
13. Diputación Provincial de Cáceres (en adelante DPC), *Legado Escobar Prieto*, leg. 957.
14. Ibíd. Cfr., también Diez González, M. C., op. cit., p. 124.
15. Santa Cruz, J. de, op. cit., pp. 142-143.

gada por la fundadora, donde indica que respecto del monasterio y personas que en el habitaren «se seguirá aumento al servicio de Dios e *provecho a mí e a mi casa e señorío*»[16].

La duquesa, hábilmente, obtuvo del papa Paulo II el permiso fundacional el 15 de octubre de 1464[17]. Pero aunque las obras no se iniciaron hasta diez años más tarde, la comunidad de frailes predicadores, que acudió pronto a Plasencia, ocupó provisionalmente una casa junto a las del Conde de Torrejón y la puerta de Trujillo, extramuros. El emplazamiento se denominó más tarde como «Santo Domingo el Viejo». Este enclave, aunque provisional se posicionaba en un lugar de paso preferente, pues era camino real hacia Trujillo y enlazaba con el puente homónimo.

La bula de confirmación del franciscano Sixto IV, llega en 1473, pues había sido huésped de la duquesa en el tiempo que como Procurador General visitó España. Del monarca Enrique IV –al que doña Leonor había cobijado en su casa en tiempos de descrédito–, obtuvo Cédula Real, junto con un juro de 50.000 maravedís (10-VI-1492).

El poder de los Zúñiga se manifestó también en la serie de expropiaciones de rentas y bienes raíces que llevaron a cabo para lograr sus fines. En primer lugar respecto al solar que eligen, cercano a sus casas principales, dentro de la muralla, escogiendo el enclave de la Mota o de la «fortaleza antigua», para lo cual expropian la Sinagoga y el barrio judío[18] (sus ruinas han aparecido a lo largo de la remodelación de la casa de Mirabel como Parador de Turismo). La comunicación directa de la casa con la iglesia supuso un importante desembolso a la duquesa, pues tuvo que pagar 1000 ducados al monasterio y sufragar la instalación de una cañería de agua potable desde el arca de la ciudad hasta el patio de su palacio, que debería servir igualmente para abastecimiento del convento[19]. En segundo lugar, logran de Sixto IV que le sean asignados todos los beneficios de las mandas pía que estaban por cumplir o semiabandonadas. Nada pudieron hacer los patronos y responsables de las instituciones afectadas, pues sucesivas sentencias darán la razón los duques. En 1484 Doña Leonor Pimentel dirige la definitiva carta de donación a los padres predicadores especificando detalladamente las proporciones del convento: para cuarenta religiosos, de los cuales veinte han de ser sacerdotes y cinco estudiantes de Teología, pues desea dotar con rentas una cátedra de Teología y los libros necesarios para «una biblioteca de renombre»[20]. Los Zúñiga Pimentel iniciaron con ello un importante mecenazgo humanista que se extendió por todos sus dominios.

16. Palomo Iglesias, C., «Libro Becerro del convento de San Vicente Ferrer de Plasencia (II), Archivo Dominicano, IV, 1983, p. 193. Referencia tomada del Trabajo de Suficiencia Investigadora de Dª González de la Granja, MªEstela, *Aproximación de al estudio de los conventos dominicos en Extremadura,* p. 19,
17. Palomo Iglesias, C., op. cit., p. 193. Referencia tomada del TSI de González de la Granja, MªEstela, op. cit., p. 19
18. González de la Granja, Mª E., op. cit., p. 20.
19. AHN, Clero, leg. 1436, convento de San Vicente Ferrer de Plasencia, «Permiso licencia.. condiciones».
20. Palomo Iglesias, C., «Carta inédita de la Duquesa de Plasencia, doña Leonor de Pimentel, donando a los dominicos el convento de San Vicente Ferrer de la ciudad de Plasencia (22 de agosto y 10 de octubre de 1484), *Revista de Estudios Extremeños,* XXXI (I), 1975, pp. 45-55. Cfr. González de la Granja, MªEstela, op. cit. p. 23.

En 1486 el edificio se entrega a los dominicos sin todavía haberse concluido, pero interesaba a los frailes recuperar las dádivas dejadas por los duques para su enterramiento que, mientras se concluían las obras, había asumido la catedral.

El señorío de los Pimentel cesó en 1488, cuando una revuelta de los Carvajal devolvió la ciudad al rey Fernando. Pero esto no supuso perjuicio a los dominicos que, si bien tuvieron que reducirse a la Observancia, los Reyes Católicos les eximieron de la entrega de sus bienes y les acogieron bajo su protección[21] por Real Cédula fechada el 17 de noviembre de 1492.

El convento de San Vicente, se convirtió en la institución educativa más importante de Extremadura (1607). Asumió tres cátedras: dos de Teología y una de Arte; los frailes predicadores disputaban con los franciscanos y los clérigos de la Catedral. La biblioteca se incrementó notablemente en 1655, merced a la donación de don Rodrigo Ignacio de Carvajal y Nieto de 2.809 volúmenes entre manuscritos, impresos, bulas papales, biblias, glosas libros en griego, hebreo e italiano[22]. Pero esta riqueza la conservaron los dominicos sólo un siglo, pues por orden de Felipe V y Fernando VI se trasladó a los fondos de la Real Biblioteca, actual Biblioteca Nacional.

En el plano del manuscrito de Luis de Toro (fig. 1), el convento de San Vicente ocupa un amplio espacio. Posiblemente se haya resaltado su tamaño al ser el autor de la orden de Santo Domingo. Pero el poder de los Zúñigas resulta aún evidente a través de esta fundación intramuros y su riqueza arquitectónica, habiéndose trasformado recientemente el inmueble en Parador Nacional.

Convento de San Miguel, ofm. Descalzos

A fines del siglo XV los claustrales de San Francisco sufrirán también tanto la competencia de miembros de diferentes ramas dentro de la propia orden: clarisas, terciarias, observantes (1502), descalzos (1517) y capuchinos, como por la aparición de otros institutos religiosos, como los jesuitas.

En 1519 Los descalzos inician su andadura en un eremitorio situado a dos kilómetros y medio de Plasencia en el lugar de Valsoriano, que les dona doña Mencía de Carvajal. Allí se construyó el convento bajo el nombre de San Miguel. El primer Marqués de Mirabel, don Enrique de Zúñiga será un gran benefactor del convento, aportando el dinero para levantar-

---

21. Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Registro del sello, Merced de los ladrillos y piedras del osario de los judíos al monasterio de San Vicente de Plasencia, Barcelona, 17-XI-1492. Cfr. González de la Granja, MªEstela, op. cit. p. 25.
22. Palomo Iglesias, C., op. cit., p. 132.

lo y mantenerlo[23]. También ayudaron habitantes de la ciudad de Plasencia y de Malpartida de Plasencia. Ello permitió elevar el número de moradores a veinte[24].

La nueva fundación, aunque alejada de la ciudad, molestó a los franciscanos conventuales por mermar sus intereses. La pobreza profesada por los descalzos dejaba en entredicho el seguimiento de la regla entre los claustrales, y las simpatías que aquellos despertaban les restaba limosnas y amigos entre la población, que admiraba su austeridad. El convento de San Miguel de Plasencia fue uno de los más importantes de la Provincia descalza de San Gabriel, pues tenía estudios de Teología, Artes y Gramática[25].

Las buenas relaciones de los descalzos con el clero secular inducen a la comunidad a confiar, en depósito, el archivo documental de la Provincia descalza de San Gabriel, el año 1559. En 1626, se nombró protector de la Provincia al obispo de Plasencia[26]. Pero la lejanía del núcleo urbano y la insalubridad de la zona, muy húmeda, por estar próxima al río, movieron a los moradores de San Miguel a buscar un lugar donde curar a los enfermos cerca de la ciudad. Acudió en su ayuda doña Beatriz de Trejo y Álvarez, construyéndoles una enfermería junto al Hospital de la Cruz o de San Roque, que fue también fundación suya (1550). Estaba cerca de la Puerta del Sol que era la salida más próxima al convento de San Miguel[27]. Ambas instituciones estaban adosadas cerca de la puerta del Sol pero se mantenían independientes[28]. La enfermería de los descalzos acogió así mismo a los frailes enfermos de otros conventos de los pueblos cercanos a Plasencia: Santa Cruz de Tabladilla (Navaconcejo), Nuestra Señora de los Ángeles (Robledillo de Gata), Santi Spiritus de Valdárrago (Robledillo de Gata) y San Marcos de Altamira (Casar de Palomero).

En continuadas ocasiones los descalzos buscaron trasladarse a la ciudad, debido a la incomodidad del solar primitivo. Se sucedieron por ello numerosos intentos entre 1558 y 1603 en los que mediaron personajes de importancia y las propias autoridades franciscanas, entre ellos el cronista fray Bautista Moles en sus dos provincialatos. Casi todos los enclaves se emplazaban próximos a la Puerta del Sol, pero ninguno tuvo efecto. En ocasiones porque el lugar previsto carecía de agua suficiente para el abastecimiento de la comunidad como sucedió con los ofrecimientos de 1591[29] y 1605[30]. En otras ocasiones fue el propio Concejo el que pondrá dificultades para llevar a efecto el traslado oponiéndose incluso al permiso del monarca Felipe IV. Este es el caso del intento de 1627-1628, cuando se piensa en un solar

---

23. Moles, J. B., ofm, *Memorial de la Provincia de San Gabriel,* Madrid, 1592, ed. facsímil, Madrid, 1984, p. 169 r.
24. Moles, J. B., ofm, op. cit., p. 169 r-169 v.
25. Moles, J. B., O.F.M., op. cit. 169 v. Rodríguez Cancho, M. y Barrientos Alfajeme, G., *Interrogatorio de la Real Audiencia de Extremadura. Extremadura a finales de los tiempos modernos. Partido de Plasencia,* Badajoz, 1995, p. 626.
26. Amez Prieto, H., *La Provincia de San Gabriel de la Descalcez franciscana extremeña,* Gudalupe, 1999, p. 365.
27. Gonzaga, F. ofm., *De origine seraphicae religionis franciscanae eiusque progressibus,* Venecia, 1603, fol. 170.
28. Archivo de la Catedral de Plasencia (ACP), sign. 95-2. Cfr. Rodriguez Peña, J. L., *Los hospitales de Plasencia,* Plasencia 1972, p. 115-116.
29. AHPC., *Clero,* caja 125, leg. 11, «Resumen para la procura de la Provincia 28-I-1760, por fray José de los Dolores».
30. Barrado, A., «Algunas Actas capitulares de la Provincia de San Grabriel al principio del siglo XVII (años 1601-1608), *Archivo Ibero-Americano,* tomo XX, enero-diciembre (1960) pp. 374-375.

intramuros junto a la puerta de la Berrozana, situada en la zona oriental de la ciudad. Los descalzos obtienen permiso del Cabildo, del Obispo, del Concejo, sin indicarle el lugar, y del Consejo Real a través del Cardenal Trejo, obispo de Málaga. Conseguidos los permisos ocupan un convento construido para unas monjas que no se había llegado a utilizar. Pero cuando el Concejo conoció el punto donde querían alzar el convento, varios notables se opusieron, alegando que no debía haber un patrón particular, sino que el patronazgo debía detentarlo la ciudad. Entonces el guardián solicitó del Concejo una casa en tanto se construía el nuevo edificio. Pero el Consistorio alegó que la situación económica era de ruina y no contaba con medios para pagar la fundación. Por lo que se vuelven los religiosos al convento de Valsoriano[31].

Finalmente en 1641, con todos los permisos, se traslada la comunidad al nuevo edificio el domingo de Resurrección, situado extramuros en las inmediaciones de la enfermería, junto a la puerta de Sol y se demuele el convento de Valsoriano[32]. Antes de su traslado definitivo los frailes aseguraron la acometida de agua, concedida por el Consistorio el 8 de abril de 1638. Y en 1657 se les asigna un cementerio.

El segundo documento gráfico que poseemos de Plasencia, pertenece al Servicio Geográfico del Ejército (fig. 2), fechado hacia 1750. Aunque la escala no sea fidedigna nos da la referencia del convento de San Miguel como un amplio inmueble y muy próximo a la edificación de los jesuitas de menor entidad (fig. 2). Por último el Plano de Cohello (fig. 3) nos refleja el convento de San Miguel en ruinas. Después de la exclaustración parte de sus muros fueron abatidos y se empleó el material para restaurar la muralla de la ciudad[33].

San Francisco bajo los observantes

El año 1520, tan sólo uno después de los descalzos, llegan los franciscanos observantes a Plasencia. Fray Lucas Wadingo[34], señala que se asentaron extramuros, cerca de la puerta del Sol y muy cerca de donde se alzó San Miguel de los descalzos. No existen referencias si fue esta inicial comunidad la que se asentó en San Francisco cuando los claustrales fueron reducidos a la observancia en 1567 por orden de Felipe II. Pero sí hay constancia documental de que las simpatías hacia la nueva congregación se renovaron.

Los frailes observantes hallaron el convento necesitado de reformas y muy ruinoso. Como los observantes habían enajenado las rentas de los claustrales acudió en su ayuda el Cabildo catedralicio con «gruesas y repetidas limosnas». Igualmente el Concejo donó toda

31. Trinidad, J. ofm., *Chronica de la Provincia de San Gabriel , de frailes descalzos de la apostólica orden de los menores de N.P.S. Francisco*, Sevilla, 1652, pp. 188-190.
32. Trinidad, J., ofm., Chronica de ..., pp. 188-190.
33. Amez Prieto, H., *op. cit.*, Gudalupe, 1999, p. 378.
34. Wadingo, L., op. cit., pp. 622-625. Cfr. Amez Prieto, H., Conventos franciscanos observantes en Extremadura, Guadalupe, 2002, p. 109.

la madera y entregó 1500 ducados en repetidas ocasiones. Con todo ello se reparó la portería y las crujías sur y oeste del claustro, donde ayudó también el obispo don Pedro González de Acebedo con 8000 ducados. En agradecimiento la comunidad situó sus armas en varias zonas del claustro. De las obras se encargó el maestro Francisco Daza y duraron entre 1607 y 1620, aproximadamente.

A la par se reconstruyó la iglesia. La sacristía se acometió entre 1615 y 1624, a la vez que se saneaba el albañal que corría por esa parte. Costearon la sacristía tres miembros de la familia Trejo: don Antonio de Trejo y Paniagua, obispo de Plasencia, que llegó a ser Vicario General de la orden, Protonotario de Felipe III en la causa inmaculista y más tarde obispo de Cartagena, don Francisco de Trejo y Monroy, caballero de Calatrava y también el cardenal don Gabriel de Trejo y Paniagua. Este último mandó construir el denominado «cuarto del Cardenal Trejo» sobre la sacristía, que fue utilizado más adelante como biblioteca por el padre fray Francisco Pies del Castillo (1669), Provincial de San Miguel, que la dotó magníficamente. Se reformó también la crujía oriental y se dobló todo el claustro. Las trazas de esta parte fueron dadas por fray Baltasar Coronel, fraile de la misma orden y trabajaron en ello Alonso Martín Peñasco y Juan Fernández Carpo. La iglesia se reconstruye entre 1626 y 1680. Al remate final debió ayudar el obispo franciscano don fray José Jiménez de Samaniego, pues a él pertenece el escudo de la portada. Tras el terremoto de Lisboa debió abrirse el gran ventanal en el lado norte del crucero que recuerda los vanos que García de Quiñones emplea en el Ayuntamiento de Salamanca. Tal vez en la visita que realizó en la Catedral tuvo ocasión de informar otros trabajos en el convento de los observantes.

Con nueva comunidad y remodelado el inmueble, el censo del convento aumentó hasta llegar a 66 moradores en 1769. Convirtiéndose en uno de los más grandes que poseía la Provincia de San Miguel. Entre sus bienes contó con una amplia huerta que puede verse en los tres planos mencionados el del manuscrito de Luis de Toro (fig. 1), el de 1750 (fig. 2) y el de Cohello (fig. 3). Posible por situarse fuera de las murallas. El inmueble, alcanzaba más de 10.000m2 cuando se dedicó a residencia de ancianos en 1994, de los cuales 4.000 m2 eran de edificación y 6.000 m2 de huerta[35].

Albergó además estudios de Teología escolástica y ejercitaba controversias con el de los padres dominicos de San Vicente y los canónigos de la Catedral. También tuvo Colegio de Pasantes[36].

Sufrió los daños de la invasión francesa lo mismo que el convento de San Vicente, pues los franceses quemaron las imágenes del altar mayor. Su vida languideció hasta la exclaustración. El inmueble se vendió y adaptó diversas industrias, que fueron deteriorando la fábrica hasta que fue rehabilitado como Residencia de la tercera edad.

35. Diez González, C., «Restauración y rehabilitación de bienes inventariados en la provincia de Cáceres a través de tres edificios religiosos», *La restauración en el siglo XXI*, Torrelodones, 2009, p. 161-172.
36. Santa Cruz, J. de, op. cit., p. 145.

Un dato significativo para valorar el poder de cada uno de los conventos analizados y su peso en la ciudad lo ofrece un testimonio del secretario del cabildo de la catedral en 1684, donde certifica el orden de prelación en los sermones que debían seguir los conventos: «dominico, observante, descalzo y jesuita».

Conclusiones

El convento de San Vicente se perfila como hegemónico. El apoyo nobiliar bien dirigido y unificado por los Zúñigas al elegir el emplazamiento y convertirlo en centro cultural de prestigio, fue un magnífico comienzo consolidado más tarde por la protección de los reyes. Contribuyó a denominar la plaza que le precedía: Plaza de San Vicente Ferrer. Bien comunicado con el exterior a través de la puerta y puente de Trujillo y también con el interior desde la calle Zapatería que le relacionaba con la plaza Mayor.

El segundo en importancia fue sin duda San Francisco, eclipsado al final de la etapa conventual. Pero renovó fuerzas con los observantes. Su posición en el extrarradio pero próxima a la Catedral y la plaza Mayor y el prestigio de sus estudios permitieron mantener un estatus de calidad. Dejó huella en la expansión de la ciudad por el arrabal que nació en su entorno, nominando la calle anterior a la fachada principal como San Francisco y la lateral que corre por el frontispicio de la cabecera de la iglesia y sacristía como calle de Santa Catalina, en recuerdo de su primera advocación.

En cuanto al convento de los descalzos, San Miguel, es claro que no planteó ninguna suspicacia ni al cabildo ni a otras órdenes en tanto en cuanto estuvo situado en Valsoriano. La situación varió cuando pretendió acercarse a la urbe. Sin embargo el ajuste de la pobreza le deparó simpatías entre los fieles y logró imponerse en el otro extremo de la ciudad, el oriental, abriendo la plaza de San Miguel e iniciando la expansión de la ciudad desde la puerta del Sol.

Finalmente, todos ellos contribuyeron a mejorar el abastecimiento de agua y alcantarillado en la zona que ocuparon, sin embargo los franciscanos tuvieron mayor incidencia en la configuración final del plano urbano actual de la ciudad.

Fig. 1. Plasencia. Plano que acompaña al manuscrito de Luis de Toro. 1573.

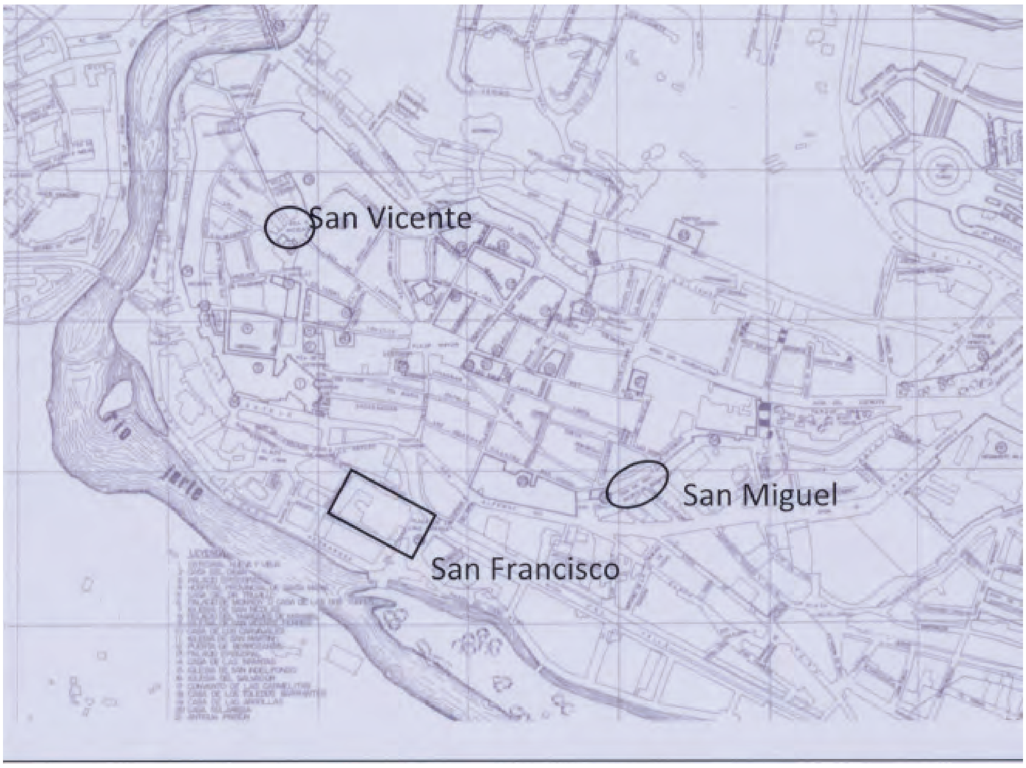


Fig. 2. Plasencia. Plano de la ciudad h. 1750. Servicio Geográfico del Ejército. Ref. nº 81.

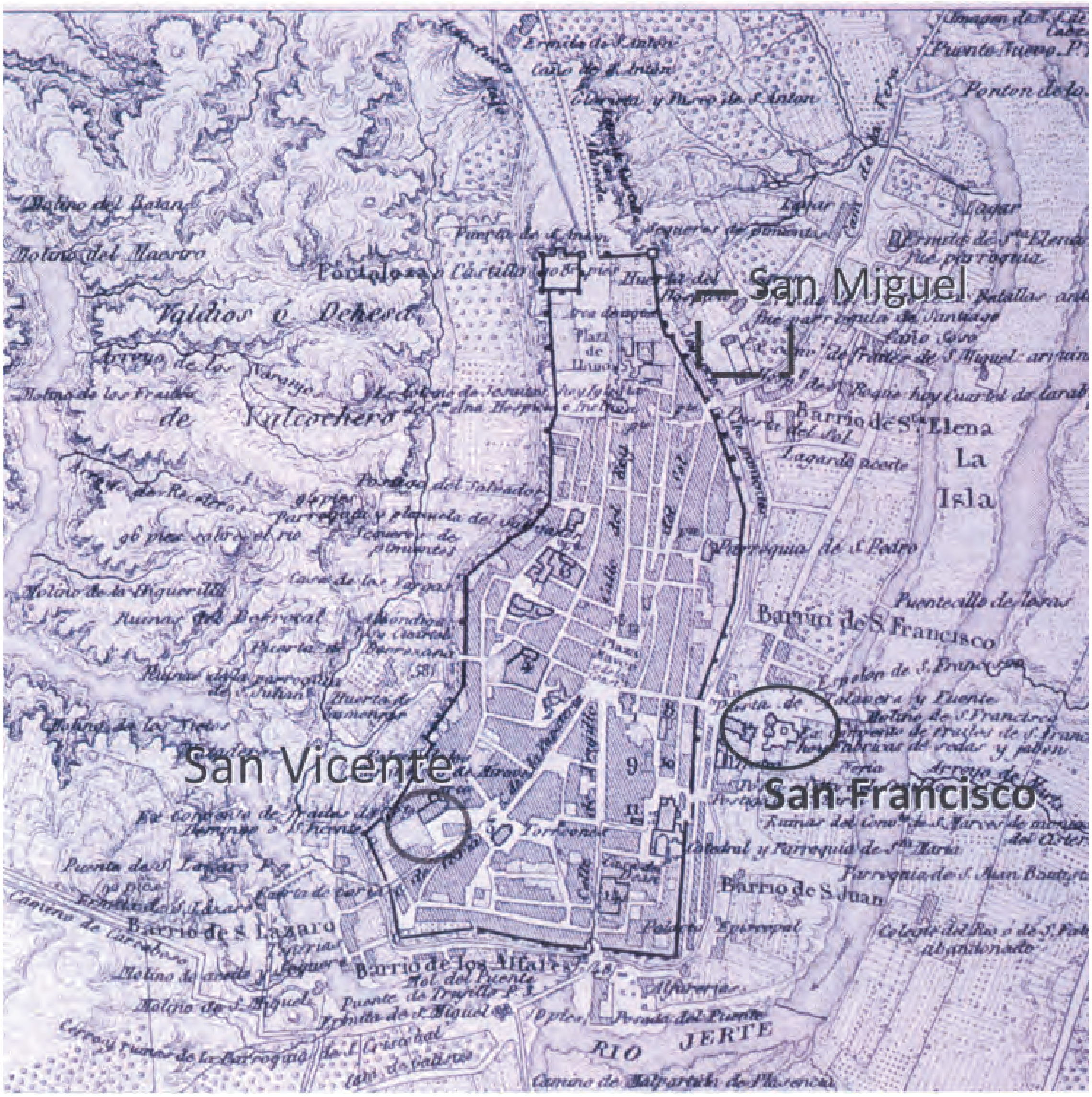


Fig. 3. Plano de Plasencia. Cohello, F. s. XIX.

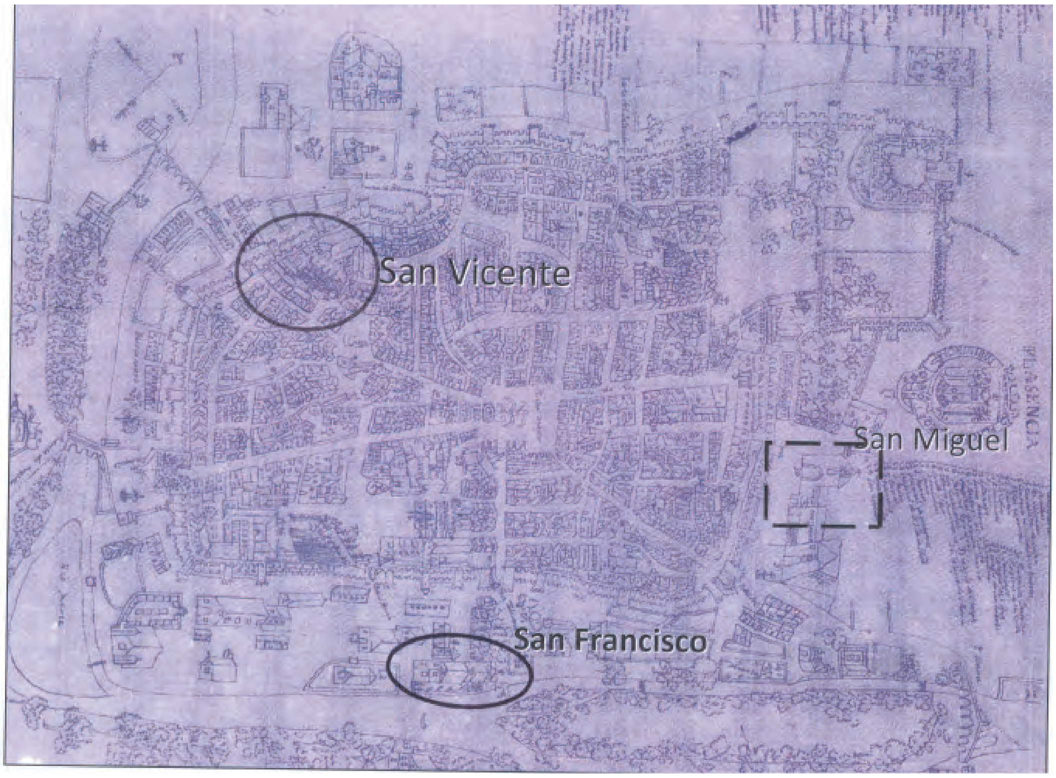


Fig. 4. Plano actual de Plasencia.

Inicio de la ciudad moderna: Caracas en el gobierno de Marcos Pérez Jiménez

María Margarita Fermín Henríquez
Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela

Resumen: Durante el gobierno militar del General Marcos Pérez Jiménez (1953-1958), y basadas en el Nuevo Ideal Nacional, como proyecto de Nación, surgen las políticas de infraestructura y construcción de lo que será la ciudad de Caracas, y algunas de las capitales de provincia de Venezuela. Con el objetivo de proporcionar una transformación progresiva del medio físico y el mejoramiento integral (material, moral e intelectual) de los habitantes, se dio inicio a un programa de arquitectura e ingeniería que proporcionó a la ciudad de Caracas una serie de vías de transporte, recintos militares, áreas académicas, edificios civiles y turísticos; y los llamados «superbloques» (megaestructuras de viviendas populares) que, hoy en día, conforman los grandes íconos constructivos de la capital venezolana.

Palabras clave: Arquitectura, Caracas, Nuevo Ideal Nacional, Marcos Pérez Jiménez

Abstract: During the military government of General Marcos Perez Jimenez (1953-1958), and based on the New National Ideal as a Nation project, policies of infrastructure and construction of what will be the city of Caracas, and some of the capital province of Venezuela rise. In order to provide a progressive transformation of the physical environment and the overall improvement (material, moral and intellectual) of the inhabitants, began a program of architecture and engineering that gave the city of Caracas a number of transport routes, military facilities, academic places, civic and tourist buildings and

so-called «blocks» (megastructures cost housing), which today stand as the great constructive icons of the venezuelan capital.
Keywords: Architecture, Caracas, New National Ideal, Marcos Perez Jimenez

«La ciudad se embellece y los caraqueños se deleitan»
Memoria y Cuenta del Ministerio de Obras Públicas. Caracas, 1948-1954

El gobierno de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958)

Tras la muerte del General Juan Vicente Gómez, en el año 1935, Venezuela estuvo sumida en una sucesión de gobiernos militares, poco estables políticamente, subordinados económicamente a la cada vez más pujante industria petrolera controlada por capital extranjero. En 1952, con la mayoría de los partidos políticos ilegalizados, asume Marcos Pérez Jiménez, de manera provisional, la presidencia del país, designado por la Asamblea Constituyente. Al año siguiente, en abril, se le designa Presidente Constitucional de Venezuela, y gobernará hasta el 23 de enero de 1958, cuando huye desterrado, a Santo Domingo.

El gobierno *perezjimenista* estuvo caracterizado por una fuerte represión de las libertades políticas, la persecución de la disidencia (a través de la temida Seguridad Nacional dirigida por Pedro Estrada), y el ensalzamiento de las fuerzas militares. Sin embargo, también se le reconoce el auge económico, la modernización de las ciudades, una consolidada política migratoria de mano de obra extranjera, la erradicación de viviendas insalubres, y el desarrollo de infraestructuras de vialidad, así como el impulso del urbanismo en la ciudad de Caracas con la construcción de edificios militares, civiles y de vivienda que, en la actualidad, siguen siendo íconos importantes dentro de la morfología urbana de la capital venezolana. E ideológicamente tuvo su basamento en el programa llamado «El Nuevo Ideal Nacional».

El Nuevo Ideal Nacional

Siendo aún Ministro de Defensa, en 1949, durante un discurso en la clausura de la Convención de Gobernadores de Estado y Territorios Federales, Marcos Pérez Jiménez expresa:

> Debemos admitir que nos ha faltado ese elemento fundamental de la vida de los pueblos que consiste en la formulación clara y precisa de un ideal nacional, capaz de obligarnos a un acuerdo de voluntades para su plena realización. Ese ideal (...) comporta dos formas fundamentales de enunciación colectiva: de un lado el aprovechamiento de nuestro acervo histórico como manantial de valores morales, y del otro, la utilización adecuada

> de los recursos naturales del país para mejorar la suerte de los venezolanos actuales, especialmente la de los menos favorecidos y legar a las generaciones futuras una patria más próspera.[1]

En su discurso durante la toma de posesión, el 19 de abril de 1953, como Presidente de la República, continúa dando señas de lo que él mismo denominaba como «faro filosófico».

> ... esboza allí –ya solo en el poder– un programa de gobierno en el que establece claramente que no habrá solución de continuidad con las orientaciones y los planes que se han venido desarrollando desde 1948, y que tiene como fin el dar a una doctrina gubernamental 'que sintetiza en la transformación del medio físico y en el mejoramiento de las condiciones morales, intelectuales y materiales de los venezolanos', que se apoya en un reordenamiento institucional y administrativo del Estado, y que se basa en el 'planeamiento racional' de las acciones. Si por el momento dejamos a un lado las características y el significado de los planes concretos, y completamos estos lineamientos generales de los objetivos de la acción de gobierno con lo que se desprende de otros discursos, tendremos sin duda enunciado un Programa y un Plan de la Nación en su sentido más actual, con exposición de motivos, objetivos e instrumentos. [2]

Desde el año 1954 hasta el momento en que es derrocado, en cada discurso o alocución al país, el programa del Nuevo Ideal Nacional es insistentemente recordado, y enunciado por parte del dictador. Esta filosofía tiene como base fundamental las tradiciones nacionales (exaltación del patrimonio y del folclore patrio), la explotación de los recursos naturales del país y la favorable situación geopolítica de Venezuela en el continente americano. Con ello, se pretendía hacer de Venezuela una patria cada día más próspera, digna y fuerte, en donde la transformación progresiva del medio físico, estuviera de la mano con el mejoramiento moral, intelectual y material de los habitantes del país.

El Nuevo Ideal Nacional tuvo su inspiración en las ideas positivistas del intelectual venezolano Laureano Vallenilla Lanz, cuyo hijo fue Ministro de Interior durante el gobierno *perezjimenistas*, y uno de los abanderados de las ideas promovidas por esta doctrina. La idea del progreso, con un marcado acento nacionalista (exaltación de los símbolos nacionales), en donde las principales fuentes de riqueza nacional brindaban un desarrollo económico tangible (a través de las industrias básicas), no era posible sin el férreo carácter militarista del régimen.

Así, durante la dictadura, se construyeron y erigieron grandes obras perdurables, con la idea, en ocasiones, de corregir el medio físico del territorio venezolano y facilitar su aprovechamiento para el beneficio de la población. Tales obras fueron, por ejemplo, propuestas por el Ministro de Fomento, Manuel Egaña (quien ya para 1947 sostenía una doctrina semejante al plan que impondría Marcos Pérez Jiménez durante su dictadura), y en donde figuran

---

1. República de Venezuela. *Bajo el Nuevo Ideal Nacional. Realizaciones durante el gobierno del Coronel Marcos Pérez Jiménez.* Imprenta Nacional, Caracas, 1954. En: Cartay, Rafael. «La Filosofía del Régimen Perezjimenista: El Nuevo Ideal Nacional». *Revista de Economía,* 1999, Vol. XXIV, 15, p. 9.
2. Martín Frechilla, Juan J. *Planes, planos y Proyectos para Venezuela. 1908 – 1958*. Caracas, 1994. pp. 111-112.

el dragado de la Barra del lago de Maracaibo, la construcción de represas, el encauce de ríos, obras de electrificación, con la ayuda de mano de obra proveniente de España, Italia y Portugal, por medio de una consolidada política de inmigración, para estimular el espíritu del trabajo dentro del pueblo venezolano.

Egaña, manifiestaba en 1947:

> La acción del Poder Público, debe dirigirse a aprovechar el beneficio económico que resulte de su participación en la riqueza del subsuelo para aumentar cuantitativa y cualitativamente nuestra población y para alentarlas y fortalecer las demás actividades productivas del país. A tal efecto, y como medida inmediata, conviene invertir el producto de nuestra regalía en facilitar nuestro contacto con el resto de la humanidad y nuestro mutuo contacto, venciendo los obstáculos que para ello opone la naturaleza, y en preparar el óptimo aprovechamiento de nuestro medio físico, tan reacio al esfuerzo creador del hombre. Lo primero se logrará mediante la construcción de un sistema perfectamente coordinado de puertos, canales y carreteras, y lo segundo, en virtud de la creación de extensas zonas de producción tropical y de furza motriz barata y accesible.[3]

Las grandes obras enmarcadas en el periodo *perezjimenista* constituyeron, en sí, un estudiado plan de gobierno basado en el Nuevo Ideal Nacional, en una época en donde la planificación económica se encontraba dando sus primeros pasos. Por esto, y con un sentido militarista las obras eran estudiadas, ejecutadas, supervisadas, en un tiempo determinado, y acarreando sanciones si se imponía la demora y la incompetencia.

Caracas Moderna: antecedentes urbanísticos. El Plan Rotival y la reurbanización de El Silencio

La historia urbanística de Caracas está marcada por una serie de intentos por darle sentido y orden a un crecimiento urbano indetenible, y que en muchas ocasiones ha traído consigo, el olvido de zonas históricas a favor de la llegada de lo moderno e innovador. En 1989 Arturo Uslar Pietri, insigne escritor venezolano, comenta en la presentación del libro «El Plan Rotival. La Caracas que no fue», lo siguiente:

> Caracas dejó de ser una ciudad para convertirse en una aglomeración informe y apretada de improvisados rascacielos, calles congestionadas, enredijos de autopistas y azarientas acumulaciones de viviendas de fortuna, que no sólo no tiene nada que ver con el pasado y su carácter histórico sino, lo que es más grave, con la posibilidad misma de lograr algún día un real ambiente y destino de la vida urbana.[4]

3. Egaña, M. *Tres décadas de Producción Petrolera*. Caracas, 1947. En: Cartay, R. *op. cit.* 1999. p. 15.
4. Vallmitjana, Martha y otros. *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*. Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1989. p. 9.

Sin embargo, hay que destacar que hubo diversos planes, en la primera mitad del siglo pasado, para otorgarle una planificada estructura urbanística, y para lo cual se contó con la asesoría de profesionales de la arquitectura, el urbanismo y la ingeniería americanos y europeos.

El Plan Rotival, nombre con el que se conoce el Plan Monumental de Caracas (PMC), se inicia en 1937 con la contratación de los arquitectos y urbanistas franceses Henri Prost, Jacques Lambert y Maurice Rotival, para realizar una propuesta urbana para la ciudad de Caracas. El estudio, publicado en 1939, tiene su basamento en las ideas de las obras llevadas a cabo por el Barón Haussmann en la ciudad de París.

> El Plan Rotival se torna en el instrumento más importante de referencia en el estudio de la ciudad que, aunque no llegó a su materialización en su totalidad, dejó su honda huella para proyectos de realización posterior, de ahí la relevancia de su análisis dentro del contexto de la ciudad de Caracas, en general, y del planeamiento urbano y los proyectos arquitectónicos que lo sustentan, en particular.[5]

De los tres profesionales franceses, fue Maurice Rotival (ingeniero de profesión) quien emerge como cabeza del Plan Monumental de Caracas, basando su visión en la idea de que es a través de los planes urbanísticos donde se le otorga sentido a las ciudades. Y, a lo largo de los años, no se desvinculará de los diferentes trabajos arquitectónicos y urbanísticos que se dan en la ciudad de Caracas.

En 1939, se presenta ante la Gobernación del Distrito Capital, el anteproyecto del Plan Monumental de Caracas, el cual no llegó a materializarse por completo, pero que tuvo una gran influencia en los distintos desarrollos arquitectónicos posteriores de la ciudad de Caracas.

La propuesta consistía en el desarrollo de una gran avenida monumental, con un conjunto de plazas (espacios abiertos) y edificios con formas arquitectónicas definidas y para lo cual se requería ensanchar la trama urbana original. Esta gran avenida se extendía entre el Parque Los Caobos y la Plaza El Calvario.

Aunque, como ya se dijo anteriormente, el Plan Rotival no llegó a concretarse, tuvo una marcada influencia en lo que sería otra importante emprendimiento urbano en la capital venezolana. Al respecto, Tomás Cervilla, comenta:

> Igualmente, poco a poco en el crecimiento de la ciudad, el desarrollo de Caracas fue utilizando trazas del Plan en su proyecto de construcción como nueva urbe. Esto comenzó cuando el Presidente Medina dio un paso fundamental con la gran obra de la reurbanización de la barriada de El Silencio, en el corazón mismo de

5. Cervilla, Tomás. *La Huella Arquitectónica de Rotival en Caracas*. Universidad Simón Bolívar. Trabajo de ascenso. Caracas, 2003. p. 7.

> Caracas. El Silencio fue concebido por Carlos Raúl Villanueva y el Gobierno lo acometió como el inicio y el modelo de la gran transformación del casco urbano.[6]

Carlos Rául Villanueva, es en la actualidad, uno de los íconos de la arquitectura contemporánea venezolana. Una de sus obras emblemáticas, la Ciudad Universitaria de Caracas, sede de la Universidad Central de Venezuela, es uno de los pocos monumentos modernos que está dentro de la lista de Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO. Nacido en Londres, y educado en París, tuvo en los trabajos de Le Corbusier una gran influencia. Al regresar a Venezuela, en 1929, comienza a trabajar en el Ministerio de Obras Públicas del gobierno del General Juan Vicente Gómez. A partir de allí, estará ligado a las grandes obras arquitectónicas del país, en los distintos gobiernos que se suceden durante la Venezuela contemporánea.

Una de sus obras más reconocidas es la reurbanización de la barriada El Silencio en el centro de la ciudad de Caracas, en donde comienza, también, a materializarse la unión de la arquitectura con otras manifestaciones artísticas, en especial la escultura y la pintura mural. Sobre la acometida de este proyecto, en la prensa nacional de la época se lee:

> Los siete bloques, en conjunto, tendrán 1.600 apartamentos, que se alquilarán a Bs.120, 140 o 150 mensuales. Para estos apartamentos hay ya 9.000 peticiones. En las plantas bajas habrá 400 locales para comercio. Cada bloque tendrá un patio interior, una zona verde central, para que jueguen los niños, cada uno de ellos mayor que la Plaza Bolívar. El frigorífico instalado en el Bloque 7 tiene doble capacidad del Mercado de Caracas. (...) Todas las calles tendrán 16 a 24 metros de ancho, y el terreno será cuidadosamente nivelado.[7]

Carlos Raúl Villanueva será, durante el gobierno de Marcos Pérez Jiménez, uno de los arquitectos que logra proyectar la doctrina del Nuevo Ideal Nacional, en la modernización de las ciudades, especialmente en la construcción de viviendas populares, que se enmarcaban en el Programa Presidencial para Erradicar la Vivienda Insalubre, y en donde el Banco Obrero tuvo, desde 1939, con la construcción de Propatria en terrenos de su propiedad. Los megabloques de vivienda, son un ícono de la ciudad de Caracas, en especial de las zonas oeste y sur de la ciudad.

La Arquitectura y el Poder en la dictadura Perezjimenista

Para ejemplificar las obras arquitectónicas que se realizaron durante la dictadura *perezjimenista* (relación Arquitectura y Poder) y en base a lo promovido por el plan Nuevo Ideal

6. Cervilla, Tomás. *op. cit.* 2003. p. 77.
7. El Nacional. «La Obra Monumental de El Silencio». Caracas, 1944. (Consultado 10-03-2012). Disponible en internet: http://www.fundacionvillanueva.org/base/ventana.php?origen=Array[origen]&ubicacion=C-I-3&palabra_clave=&q=&url=CI317.htm

Nacional, se tomaron tres construcciones emblemáticas: la Ciudad Universitaria de Caracas, el Paseo «Los Próceres» y la Urbanización 2 de Diciembre (actualmente renombrada como Urbanización 23 de Enero), todas levantadas en la ciudad de Caracas, en la década de los años cincuenta.

La Ciudad Universitaria de Caracas, sede de la Universidad Central de Venezuela, ocupa una gran extensión que, para el momento del inicio del proyecto, se encontraba fuera de los límites de la ciudad. Por esta razón, Villanueva tuvo la libertad de diseñar un proyecto en un espacio vacío, sin limitaciones más allá de las que el propio terreno podía brindarle.

Aunque se inicia en la década de los cuarenta, durante los años cincuenta se construyen, algunos de sus edificios más emblemáticos, y en especial, la Facultad de Ingeniería (1950), el Laboratorio de Hidráulica (1950), el Laboratorio de Física y Matemática (1950), el Edificio del Rectorado (1952-1953), el Edificio de Comunicaciones y el Paraninfo (1952-1953), la Plaza Cubierta y el Aula Magna (1952-1953), la Sala de Conciertos, la Biblioteca Central (1952-1953), la Facultad de Arquitectura (1954-1956), los pasillos cubiertos (1950-1959), la Facultad de Farmacia (1956-1957), la Facultad de Odontología (1957) y las áreas deportivas (1958).

Los elementos claves y que se repiten en cada una de las construcciones de Villanueva dentro del conjunto de la ciudad universitaria son la reinterpretación de la trama tradicional; la distinción de los sistemas de movimiento, en donde la vialidad peatonal está completamente diferenciada y separada de la vialidad motora; el uso de macro-manzanas insertas en parcelas de grandes extensiones; y el uso del «... nuevo espacio público de la modernidad que se caracteriza por ser fluido, libre, ligero, continuo, abierto...»[8]; y el bloque aislado, en donde la edificación se construye independiente sin llegar a formar parte del muro urbano.

En la Ciudad Universitaria es donde Villanueva desarrolla los conceptos de ciudad moderna, inspirados en Le Corbusier; pero es también el lugar donde logra plasmar las ideas del Proyecto Síntesis de las Artes.

> En el caso de la síntesis, las artes, conservando sus características tradicionales, particularmente la pintura y la escultura, confluyen en el espacio arquitectónico, dando cuerpo a una unidad nueva en calidad, pero antigua en características. En función de este espacio, cuyas determinantes arquitectónicas son esenciales, pueden estructurarse las demás expresiones artísticas, aceptando así la primacía arquitectónica y dando lugar a los mejores ejemplos de síntesis. Son los casos donde las demás artes concurren polifónicamente a enaltecer, graduar, matizar algo cuya existencia es previa a la de ellas.[9]

8. Marcano, Frank. «La Ciudad Ideal de la Modernidad. La Ciudad Universitaria de Caracas». Urbana, 2003, N° 33. p. 21.
9. Villanueva, Carlos R. «La Síntesis de las Artes». Rouyamont, 1962. (Consultado 10-03-2012). Disponible en internet: http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/04sintesis.html

Las fachadas de los edificios muestran obras de Víctor Vasarely, en el Aula Magna cuelgan, como cúmulos de concreto, las reconocidas «Nubes Flotantes» de Alexander Calder, y en los espacios verdes y caminerías se encuentran esculturas de Jean Arp o Henri Laurens. Igualmente, los representantes más importantes del arte venezolano, como Mateo Manaure, Francisco Narvaez, Alejandro Otero, Héctor Poleo, tienen obras contemporáneas expuestas en los diferentes espacios de la Universidad Central de Venezuela.

En el año 2000, la UNESCO incluye a la Ciudad Universitaria de Caracas, y específicamente a las obras diseñadas por Villanueva, en la Lista de Patrimonio Mundial, tomando como criterio: «La Ciudad Universitaria de Caracas es una obra maestra de planeamiento moderno, arquitectura y arte, creada por el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva y un grupo de distinguidos artistas vanguardistas».[10]

Si bien la Ciudad Universitaria de Caracas fue la obra en donde Villanueva pudo hacer realidad sus ideas de la arquitectura moderna y como el arte puede ser un elemento unificador y vivificador de la arquitectura. Es en el diseño de los llamados «Megabloques», en donde concreta sus conceptos de vivienda digna para las clases menos favorecidas.

Estos conjuntos de edificios multifamiliares, fueron la punta de lanza del extinto Banco Obrero, creado en 1928, y que en sus inicios tuvo la función de otorgar préstamos a la clase trabajadora. Sin embargo, a partir de 1937, el Banco Obrero asume la construcción de viviendas familiares (centradas su mayoría en la ciudad de Caracas) con el objetivo de eliminar el asentamiento de grandes masas de población en condiciones poco salubres. En 1951, se crea el Taller de Arquitectura del Banco Obrero (TABO), dependencia que se encarga de llevar a cabo la planificación, diseño y ejecución de los superbloques, que a partir de esa fecha se multiplican en las diferentes zonas del área metropolitana de Caracas.

> Corresponde a los años de la Junta de Gobierno (1950-1952) la elaboración del Plan Nacional de la Vivienda (1951-1955) por el Taller de Arquitectura del Banco Obrero. La formulación del Plan se inscribió en la corriente del Nuevo Ideal Nacional, impulsada por el gobierno militar desde sus inicios, cuando la transformación racional del medio físico se liga con el mejoramiento material, moral e intelectual de los habitantes del país, siendo la vivienda un elemento esencial para el bienestar social.[11]

El Plan Nacional de Vivienda, tenía como meta construir 12.185 viviendas distribuidas en 15 ciudades venezolanas, utilizando el modelo de bloques de 4 pisos. En 1951 el TABO presenta el proyecto de los superbloques, construcciones que caracterizarían las actuaciones del Banco Obrero como ente promotor de vivienda, y que tuvieron su mayor auge entre los años 1955 y 1957.

---

10. Pérez, Juan. «Síntesis de las Artes de la Ciudad Universitaria de Caracas. Obra Transcendente en el Arte Moderno del Siglo XX». Buenos Aires, 2006. (Consultado 10-03-2012). Disponible en internet: http://www.cicopar.com.ar/congreso/p-perezhernandez.htm
11. Meza, Beatriz. «Superbloques y masificación: vivienda Banco Obrero en Venezuela (1955-1957)». *Tecnología y Construcción*, 2008. Vol. 24, N°. 2. Caracas. p. 20.

> Hasta 1953 estas edificaciones se construyeron aisladamente en diferentes zonas caraqueñas, no obstante, a partir de 1954, desde el Poder Ejecutivo encabezado por el entonces Coronel Pérez Jiménez, se insiste en centrar la política de vivienda en la eliminación del rancho, por lo cual se da el primer paso para la masificación en la producción del Banco Obrero mediante el Plan Extraordinario Cerro Piloto, anunciado en diciembre de 1953.[12]

El Estudio Cerro Piloto fue un primer paso para la edificación de las «superbloques» que son parte de la morfología urbana de Caracas. Diferentes arquitectos del Banco Obrero, diseñaron estructuras de 15 pisos, con 150 apartamentos en un bloque simple o 300 en el edificio doble. Se realizaron siete conjuntos, en el año 1954, situados en la ciudad de Caracas, y que conformaban 6.321 viviendas, en 40 bloques multicelulares.

En 1954, Carlos Raúl Villanueva, junto a José Hoffmann y José Manuel Mijares, diseñan la Urbanización 2 de Diciembre (renombrada luego del derrocamiento del dictador como Urbanización 23 de Enero, fecha en la que parte al exilio), conformada por tres etapas de unidades vecinales: conjunto de superbloques junto con edificios de baja altura, además de áreas comerciales, de servicio, educacionales y religiosa.

En 1955 se concluye la primera etapa de la urbanización, constituida por 12 superbloques, paralelos entre sí, en conjunto con 26 boques de 4 pisos, situados de manera perpendicular a los primeros. Un total de 2.366 apartamentos, a los que se suma 4 comercios, 4 guarderías y 4 *kinders* diseñados concéntricamente.

En el conjunto es evidente el uso de las macromanzanas, ya utilizadas en el conjunto de la Ciudad Universitaria, por Villanueva. Y, nuevamente, la independencia del proyecto, por cuanto estaba concebido para cubrir todas las necesidades de sus habitantes, sin que tuvieran que salir de la zona.

> En diciembre de 1955, de 1956 y de 1957, después de alucinantes procesos constructivos y financieros, el presidente Pérez Jiménez inauguraba sucesivamente las tres etapas del «2 de Diciembre». En menos de tres años se habían construido más de 9.000 apartamentos para alojar a más de 60.000 personas en 26 superbloques constituyendo una experiencia sociológica y urbanística sin paralelo en América Latina.[13]

Junto a este frenesí constructivo para solventar el problema de la vivienda popular, el dictador Marcos Pérez Jiménez promueve el desarrollo del Eje de La Nacionalidad (conocido como Paseo Los Próceres), que vincula sus dos extremos, la Ciudad Universitaria con la Academia Militar de Venezuela, que para mediados de los años cincuenta, constituían los ápices de la educación de tercer nivel en el país. El arquitecto Luis Malaussena Andueza diseñó el conjunto de La Nacionalidad.

12. Meza, Beatriz. *op. cit.* 2008. p. 22.
13. López, Manuel. «Gestión Urbanística, Revolución Democrática y Dictadura Militar en Venezuela (1945-1958). *Urbana,* enero-diciembre 1994. N° 14/15. pp. 118-119.

> ...un eje monumental, con estatuas simbólicas, jardines y espejos de agua y una avenida para los desfiles de tropas. En uno de sus extremos se situarían la Escuela Militar y la Escuela de Aplicación; estos grandes conjuntos arquitectónicos y urbanísticos adquieren las características neobarrocas y neoclásicas, inspiradas por el neoclasicismo practicado por Piacentini en la Italia mussoliniana.[14]

El conjunto de La Nacionalidad estaba constituido por la avenida de Los Próceres, para la realización de paradas y desfiles militares; y el Paseo de Los Precursores, que sería el punto donde convergerían lo civil y lo militar.

El conjunto urbano del Eje de La Nacionalidad establece una relación entre paisaje, arquitectura y obras de arte, donde se resalta el ideal nacionalista del pueblo venezolano, destacándose las obras de artistas como Hugo Daini, Ernesto Maragall, Attilio Selva y Arturo Dazzi quienes participan con sus propuestas artísticas para configurar y valorar la identidad nacional, promovida en el Nuevo Ideal Nacional.

> El Sistema de la Nacionalidad vino a articular dichos centros de actividad cultural, proporcionando a la zona la cohesión correspondiente a su futuro desarrollo, a la vez que le dio a la ciudad un único y magno sitio de expansión y recreo. Era una de las pocas oportunidades que quedaban en el valle de Caracas, de modelar desde su principio la ciudad del futuro, sin tropezar con vicios anteriormente arraigados.[15]

El Eje de La Nacionalidad fue edificado en diferentes etapas. En enero de 1951 comienzan los trabajos y hasta el 31 de diciembre de 1954 se edifican las dos estructuras en hormigón armado del Monumento Triunfal. Luego, en diciembre de 1956, se culminan los Paseos Los Próceres y Los Precursores. «El Paseo de los Símbolos, conformado por el Monumento a La Bandera, al Escudo y al Himno Nacional, fue inaugurado el 29 de junio de 1957, con motivo de la celebración de la «Semana de la Patria», y en julio del mismo año la Plaza las Tres Gracias».[16]

Finalmente, el Paseo Los Ilustres queda inconcluso, para el año 1958, por los acontecimientos que culminaron, el 23 de enero, en el derrocamiento y exilio del dictador Marcos Pérez Jiménez.

Para la realización escultórica y artística de todo el conjunto, en donde el ideal primordial era la exaltación y honra a los Héroes Nacionales, a los fundadores de la Patria, bajo un sentido didáctico desarrollado de manera de fortalecer la identidad nacional, se contó con el trabajo de grandes artistas nacionales.

Destacan dentro de todo el conjunto, los dos monolitos, de 30 metros de altura, revestidos de mármol blanco, que poseen en sus caras relieves representativos de las batallas por la independencia de América (Carabobo, Boyacá, Pichincha y Ayacucho), y fueron realiza-

---

14. Zawisza, Luis. «Malaussena Andueza, Luis Raimundo». *Diccionario de Historia de Venezuela,* 1988. Tomo 3. pp. 14-15.
15. Pacanins, Guillermo. *Siete años en la Gobernación del Distrito Federal.* Caracas, 1965. p. 59.
16. Ruiz, María. «El Paseo de los Precursores y los Próceres – Monumento conmemorativo edificado a los Grandes Ilustres Venezolanos – Patrimonio Cultural de Venezuela» *e-rph (revista electrónica),* 2011. p.9.

dos por el artista Ernesto Maragall. Igualmente, allí se encuentran escritos los nombres de los próceres (tanto nacionales como extranjeros) que participaron en la lucha independentista.

A manera de conclusión, es la década de 1950 en donde se da el inicio a la visión que, en muchos casos, se tiene de la Caracas del siglo XX. Y, sin duda alguna, es el empeño doctrinario del Nuevo Ideal Nacional, la base fundamental para la creación de un sistema constructivo que buscaba elevar la calidad de vida del venezolano común. El Banco Obrero constituye el brazo fundamental para materializar las ideas expuestas en los discursos y alocuciones del Coronel Marcos Pérez Jiménez, que igualmente se reflejan en la construcción de conjuntos educativos y cívicos-militares, y principalmente en los superbloques habitacionales.

Es quizás, estos años, en donde se puede afirmar que la Arquitectura y el Poder estuvieron estrechamente ligados para lograr un Ideal Nacional Nuevo, que, hasta la fecha de hoy, sigue empañado por las políticas autoritarias y las violentas represiones con las cuales era controlado y minimizado el bando opositor.

Fig. 1. Retrato del General Marcos Pérez Jiménez. (1952-1958)

Fig. 2. «Nubes Flotantes» de Alexander Calder. Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela. Caracas

Fig. 3. Vista aérea de la Urbanización 23 de Enero (antes llamada Urbanización 2 de Diciembre). Caracas

Fig. 4. Monolitos en el Paseo Los Próceres. Eje de la Nacionalidad Caracas

Tras los pasos del Imperio perdido. Los altares de la patria. La Cruz de los Caídos de Vigo (Pontevedra)[1]

Begoña Fernández Rodríguez
Departamento de Historia del Arte. USC

Resumen: En este artículo se trata de realizar un acercamiento a la problemática surgida en los monumentos de la época franquista a raíz de la entrada en vigor de la Ley de la Memoria Histórica, analizando el caso concreto de la cruz de los caídos de Vigo.
Palabras clave: Cruz de los Caídos, Vigo, Ley de Memoria Histórica, Patrimonio Cultural

Abstract: In this article is trying to make an approach to the problems that emerged in the monuments of the Franco era following the entry into force of the Law of Historical Memory, by analysing the specific case of the cross of the fallen of Vigo
Keywords: Cross of the fallen, Vigo, Law of Historical Memory, Cultural Heritage

Introducción

En el año 2007, en España se aprobaba la Ley de la Memoria histórica[2], texto legal que tiene por objeto restituir los derechos de aquellas personas y de aquellos que sufrieron graves

---

1. Este artículo ha sido realizado con el Proyecto del programa sectorial de investigación aplicada PEME I+D e I+D Suma 2009. Código 09TUR008210PR, de la Xunta de Galicia
2. Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y *amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*, publicada en el BOE de 27 de diciembre de 2007,

violaciones en uno de los períodos más tristes y dolorosos de la historia reciente de España, el comprendido por la Guerra civil (1936-1939) y la dictadura del General Franco (1939-1975). Este texto legal, que asume lo aprobado por la Comisión Constitucional del Congreso de los Diputados del 20 de noviembre del 2002[3], y la condena al franquismo, contenida en la Declaración de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa, se estructura en una serie de artículos, en los que se desgrana la reparación de los derechos.

Con este texto legal, no se trata, en esencia, de generar una ley prohibitiva, sino que su finalidad es reconocer y ampliar los derechos de los ciudadanos, al tiempo que paliar los efectos negativos que la represión franquista tuvo durante la Guerra Civil y la posterior dictadura sobre las víctimas y sus familiares. En función de este hecho, en la exposición de motivos se plantea al respecto de los símbolos y monumentos conmemorativos de la Guerra Civil o de la Dictadura: «sustentados en el principio de evitar toda exaltación de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura, en el convencimiento de que los ciudadanos tienen derecho a que así sea, a que los símbolos públicos sean ocasión de encuentro y no de enfrentamiento, ofensa o agravio»

Siguiendo esta exposición de motivos, en los artículos 15 y 16[4] se plantean diversas medidas en relación con la permanencia de los elementos conmemorativos de la Guerra civil, ya que al entenderse como punto de encuentro y no de enfrentamiento, ofensa y agravio, se han producido una serie de actuaciones conducentes a la destrucción o alteración de estos símbolos; la razón de este comportamiento se basa en que la sociedad tiende a postular, con independencia muchas veces de los valores que puedan encerrar, la destrucción de todos aquellos elementos que rememoran, recuerdan o evocan cualquier manifestación producida en estos años, al precisar exclusivamente el texto legal, el carácter artístico, y olvidándose de otros, que deben de tener los elementos que se conserven.

Es este hecho, el que hace que todos aquellos monumentos derivados de la contienda civil estén hoy de actualidad, ya que se han vuelto nuevamente a convertir en protagonistas

3. «Nadie puede sentirse legitimado, como ocurrió en el pasado, para utilizar la violencia con la finalidad de imponer sus convicciones políticas y establecer regímenes totalitarios contrarios a la libertad y dignidad de todos los ciudadanos, lo que merece la condena y repulsa de nuestra sociedad democrática». Ley 52/2007, de 27 de diciembre.
4. Art. 15.- 1.- «Las Administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, tomarán las medidas oportunas para la retirada de escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura. Entre estas medidas podrá incluirse la retirada de subvenciones o ayudas públicas. 2. Lo previsto en el apartado anterior no será de aplicación cuando las menciones sean de estricto recuerdo privado, sin exaltación de los enfrentados, o cuando concurran razones artísticas, arquitectónicas o artístico-religiosas protegidas por la ley. 3. El Gobierno colaborará con las Comunidades Autónomas y las Entidades Locales en la elaboración de un catálogo de vestigios relativos a la Guerra Civil y la Dictadura a los efectos previstos en el apartado anterior
Art. 16.- 1. El Valle de los Caídos se regirá estrictamente por las normas aplicables con carácter general a los lugares de culto y a los cementerios públicos. 2. En ningún lugar del recinto podrán llevarse a cabo actos de naturaleza política ni exaltadores de la Guerra Civil, de sus protagonistas, o del franquismo»

de una historia que estos días escribe sus nuevos capítulos en las crónicas diarias de muchos de nuestros periódicos[5], como una parte más de nuestras vivencias, al tiempo de que con estas medidas se abre un debate en el campo de la conservación del patrimonio cultural, ya que muchos de los bienes que se ven afectados, son monumentos que por la legislación en materia de patrimonio se deberían de conservar.

Pero también es cierto que el espíritu de la ley parte del hecho reparador, entendido como que los ciudadanos tienen derecho a que los escenarios de sus vidas no estén presididos por símbolos que exalten el poder represivo, lo que cobra mayor importancia en el caso de las expresiones de un régimen en que la arquitectura, la escultura monumental e incluso el urbanismo funcionaron como elementos de propaganda política y de exaltación ideológica[6].

¿Qué sucede en el caso de que se produzca la confrontación entre la Ley de Memoria histórica y la legislación en materia de patrimonio cultural?, en principio puesto que no aparece regulado de otra manera se piensa que el sentido que debe de primar para evitar esta confrontación, conservación *versus* destrucción, es la legislación en materia de patrimonio cultural, aunque la situación no siempre está clara, y esto es lo que lleva a abordar, como tema de reflexión, uno de estos ejemplos que han levantado una enorme polémica en la ciudad y en todo el país: el caso de la cruz de los caídos situada en la ladera del Monte del Castro de la ciudad de Vigo que, a partir de la aprobación de la Ley, continua con su presencia en la colina escribiendo nuevos capítulos de su historia.

Los monumentos a los caídos

La cultura de la victoria, que se vivió en España tras el triunfo del bando nacional en la Guerra Civil, no fue algo premeditado con anterioridad, sino que se produjo por la interacción de toda una serie de factores entre los que se encontraban tanto las fuerzas populares como las instituciones del Régimen[7]. Ello se plasmó especialmente en los monumentos conmemorativos levantados para honrar a los muertos del bando vencedor de la contienda, «en las que se hablaba de los «asesinatos de los rojos» y del renacer de un nuevo estado declarado como católico, que acataba el mandato dado por José Antonio Primo de Rivera, y que adquiría en la cruz, su principal forma de expresión»[8].

---

5. El Faro de Vigo, publicaba el viernes siete de mayo de 2010, una noticia en la que se hacía eco de la desaparición de las cruces y de los símbolos franquistas de la iglesias del municipio olívico. http://www.farodevigo.es/granvigo/2010/05/07/caidos-desaparecen-colegiata/436451.html;
6. Muñoz Cosme, A.: «Arquitectura y memoria. El patrimonio arquitectónico y la Ley de Memoria histórica», en *Patrimonio Cultural de España*, 2 (2009), pp. 91
7. Arco Blanco, M.A. del: «Sangre y cruces: monumentos conmemorativos de la Guerra Civil Española (1936-1945)», *VII Encuentro de investigadores sobre el franquismo*, Sevilla, 2005, pp. 512
8. Ureña, G.: *Arquitectura urbanística civil y militar en el período de la autarquía* (1936-1945), Madrid, 1979, p. 142

Y es que, en esencia, los años de la dictadura del General Franco sembraron en España un clima de ambiente necrófilo, que se centraba en el culto a los muertos, monumentos con los que «la trascendencia espiritual del reposo eterno y la creencia en la existencia de otra vida contribuyeron a superar la ausencia de los caídos, que se convertían en sacrificados mártires de la renacida patria»[9]

Esta es la razón, por lo que estos monumentos, no son elementos puntuales y aislados en la geografía nacional, ni tampoco se restringen a aquellos lugares en los que se produjeron los enfrentamientos bélicos, sino que, siguiendo las directrices determinadas por el Nuevo Estado y por el bando que había resultado vencedor se multiplicaron por toda la geografía nacional, en los años inmediatos a terminarse la guerra o en un período posterior como acontecimiento conmemorativo del final o principio de la misma, monumentos que, en todo momento, estuvieron impulsados por la política propagandística del propio régimen que encontró, en estos símbolos religiosos, heredados de una sólida tradición[10], uno de los máximos referentes de expresión. A pesar de la primacía del discurso hacia los muertos, sólo tres de los monumentos grandiosos que se planearon llegaron a construirse, correspondiéndose todos ellos con monumentos finalizados en la década de los 50 del siglo XX[11].

Tal y como se indicó el levantamiento de estos elementos conmemorativos no se trató de algo arbitrario, sino que su erección, como exponente de la exaltación de poder del bando vencedor, fue premeditado, pensado y planeado dentro de la política del Estado nacido tras la contienda bélica[12], sometiendo con ello nuevamente a los vencidos. Se produce, a nivel estatal, lo que puede ser considerado como una auténtica obsesión por levantar monumentos funerarios, elementos que preserven el recuerdo de los muertos y mantengan viva su memoria[13],

9. Esta situación se produjo desde los primeros días de iniciada la contienda, tal y como plasma la actitud de que los restos de ciertas personas de relevancia en el bando sublevado que fallecen, son trasladados a sus lugares de origen para ser objeto de honras fúnebres que transgreden el plano de lo puramente religioso. Olmeda, F.: *El valle de los caídos. Una memoria de España*, Barcelona, 2009, pp. 19-20.
10. En el régimen de Franco, quien encarnaba la ideología de las clases medias no era un partido político, sino la iglesia española y el mundo mental que la rodeaba, mientras que los planteamientos más cercanos a la Falange, estaban aislados en un campo pequeño, sin perspectivas de crecimiento. Cirici, A.: *La estética del franquismo*, Barcelona, 1977, pp. 42
11. Los monumentos construidos durante la década de los 50 fueron el Monumento a los Héroes y los Mártires en Zaragoza (1953), el Monumento a los Caídos en Pamplona (1959) y El Valle de los Caídos (1959). Ortiz, C.: «Destrucción, Construcción, Reconstrucción, Abandono. Patrimonio y castigo en la posguerra española», *Hispania Nova*, nº. 10, 2012
12. Llorente, A.: *Arte e ideología en el franquismo* (1936-1951), Madrid, Visor, 1995, p. 68
13. Massa al respecto de los monumentos de los caídos de la primera guerra mundial, interpreta el valor de estos monumentos, cuando indica: «Estos monumentos apuntan al campo de experiencia de la muerte en el combate o en situaciones bélicas de sujetos sociales generalmente masculinos, jóvenes y anónimos. Apuntan pues, por un lado, al tema de la muerte violenta, y por eso mismo innatural —aunque no casual—, y por otro al del recuerdo agradecido por parte de la colectividad hacia aquéllos que, por ella, han sacrificado sus propias vidas. Massa, P.: «Antropología y patrimonio cultural: Un estudio sobre los monumentos a los caídos», *Alteridades*, nº. 8 (1998), pp.

principio ya esbozado por Franco en el discurso de Unificación pronunciado en Salamanca el 19 de abril de 1937[14].

Pero si estos elementos estaban impulsados por el propio estado y por sus órganos dirigentes, fue la institución estatal la que se encargaba también de llevar a cabo su regulación, actitud que se produce antes de terminado el conflicto bélico. Así, en 1938, se creó la Comisión de estilo en las conmemoraciones de la patria, encargada de «emitir en cada caso el dictamen necesario, al planteamiento y realización de cada una de las iniciativas» referentes a «cuanto concierna a la construcción de edificios o edículos, erección de monumentos, fijados de lápidas y sus inscripciones y hasta atribución de nombres a lugares o cambio de los que tuvieran, así como cualquier otra forma de conmemoración artística del sentido, acontecimientos, figuras, glorias y duelos de la actual luchas nacional de España, así como las de su pasado glorioso»[15].

Las directrices seguirán estando determinadas por el Estado, quien regula, poco tiempo después de ganar la contienda, por la Orden de 7 de agosto de 1939, en el que quedaba bajo la competencia del Ministerio de la Gobernación por medio del Servicio de Nacional de Propaganda[16], el establecimiento de las normas que permitiesen levantar este tipo de construcciones conmemorativas[17].

14. El discurso empezaba y terminaba con una referencia a aquellos que habían dado la vida por España: «En el nombre sagrado de España y en el nombre de cuantos han muerto, desde siglos, por una España grande; única, libre y universal, me dirijo a nuestro pueblo ... Y en los lugares de la lucha donde brilló el fuego de las armas y corrió la sangre de los héroes, elevaremos estelas y monumentos en que grabaremos los nombres de los que con su muerte, un día tras otro, van forjando el templo de la Nueva España, para que los caminantes y viajeros se detengan un día ante las piedras gloriosas y rememoren a los heroicos artífices de esta gran Patria española». http://www.generalisimofranco.com/Discursos/discursos/1937/00001.htm, consultada 10 de mayo de 2012
15. Esta Comisión estaba integrada por Eugenio D´ors, las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando, el Jefe Nacional del Servicio de Bellas Artes, José Antonio Sangroniz de la Real Academia de la Historia; Leopoldo de Eijo y Garay, de la Real Academia Española; Obispo de Alcalá-Madrid; Vicente Castañeda, de la Real Academia de la Historia y Pedro Muguruza, de la Real Academia de Bellas Artes, a los que se unía en calidad honorífica el General José Moscardó y Doña Pilar Primo de Rivera». Llorente, A. *Arte e ideología en la España de la postguerra* (1939-1951), Madrid, 1995, T. I., pp. 168-169
16. El Servicio Nacional de Prensa y propaganda se organizó en enero de 1938, como un organismo dependiente del Ministerio de la Gobernación, para el que se estableció la sede en Burgos. Este servicio contaba con tres secciones: la oral, la escrita y la gráfica. Vazquez Astorga, M: «Celebraciones de masas con significado político: los ceremoniales proyectados desde el Departamento de plástica en los años de la guerra civil española», *Artigrama*, num. 19 (2004), pp. 200-201
17. «Con objeto de dar unidad de estilo y perpetuación de los hechos a la perpetuación por monumentos de los hechos y de las personas de la Historia de España y en especial a los conmemorativos de la guerra y en honor de los caídos, y para evitar que el entusiasmo justificado pueda regir en muchas ocasiones esta clase de iniciativas sembrando desilusiones, cuando se trata de proyectos no viables». Orden de 7 de agosto de 1939, disponiendo que queden supeditados a la aprobación de este Ministerio todos los monumentos en general». BOE, de 22 de agosto de 1939

Junto con esta normativa se establecen también las directrices a seguir por los diferentes proyectos. Así, tal y como se recoge en la Orden de 7 de agosto de 1939 quedaba supeditado todo lo relativo a los expedientes de los monumentos al Ministerio de Gobernación, y el procedimiento a seguir en su tramitación, regulado por orden del 30 de octubre del mismo año, suponía un protagonismo para los Gobiernos Civiles, organismos que remitirían al Ministerio, previa aprobación de la todopoderosa Dirección General de Propaganda[18], el mencionado expediente, situación que se mantuvo hasta el mes de mayo de 1941, en que debido a una crisis interna del régimen, los servicios de Prensa y propaganda pasaron a la Vicesecretaría de Educación Popular, dirigida por Gabriel Arias Salgado[19].

Es en este momento y tras los fallidos intentos de llevar a cabo la creación de modelos oficiales para este tipo de monumentos[20], cuando se consagra una tipología monumental que se centra en la cruz, entendida como el elemento principal de estas construcciones, pudiendo estar aislada o acompañada de otros, y generalmente en una disposición sobre elevada para una mejor visualización y para ocupar un protagonismo en la vida de la comunidad a la que los dirigentes se negaban a renunciar[21].

Ejemplo de la primacía de este elemento en este tipo de monumentos, es la que se levanta en el monumento a los caídos por excelencia, el Valle de los Caídos, en la que la importancia

18. Esta Orden se estructura en cuatro breves artículos. En el 1. Las iniciativas de los monumentos a los que se refiere la Orden de 7 de agosto de 1939 ... se presentarán en los Gobiernos civiles de las provincias respectivas, los cuales las elevaran al Ministerio, oyendo necesariamente a la Jefatura Provincial de Propaganda y con su informe; Art. 2. La Dirección General de Propaganda someterá los proyectos al informe técnico y artístico de la Dirección General de Arquitectura y, una vez cumplimentado este trámite, la Dirección de Propaganda informará sobre la iniciativa de la conmemoración. Art. 3. Las iniciativas de los monumentos que hayan de realizarse por medio de la suscripción, deberán ser informadas también previamente a su resolución, por la Dirección General de Política interior. Art. 4. Las solicitudes a que esta orden se refiere serán resueltas por el Ministerio, a través de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda». BOE, de 12 de noviembre de 1940.
19. Este hecho implica que el detrimento del partido en beneficio del propio Régimen, ya que la crisis suponía la salida de sus cargos de Ridruejo y Tovar, al tiempo que el comienzo del declive de Serrano Suñer y la llegada de Arrese a la dirección del partido. Box Varela, Z.: *La fundación de un régimen, La construcción simbólica del Franquismo*. Tesis Doctoral. Madrid, 2008, p. 179
20. La idea de crear un modelo para este tipo de monumento, aparece ya en 1939 y a pesar de en un primer momento ser rechazada, seguiría siendo todavía postulada por Muguruza en 1941: «La constante presentación de proyectos de conmemoración de los Caídos por Dios y por España en la guerra de Liberación y la muy frecuente desorientación de la mayoría de los presentados, hace pensar si no sería conveniente redactar a algunos tipos de monumentos donde se definan perfectamente los elementos que han de integrarlos, la proporción que corresponda a cada uno de ellos y la sencillez debida al conjunto, y pueda servir al conocimiento general de las gentes interesadas en este tema, no para reproducción exacta, sino para su interpretación matizandolo con elementos circunstanciales que correspondan al lugar en que ha de ir situado y a las características propias y los elementos que lo rodean». Llorente, A. *Arte e ideología en la España de la postguerra* (1939-1951). Madrid, 1995, T. I., pp. 174-175
21. Una de las finalidades de estos monumentos era convertirse en monumentos emblema, en grandes ejes imperiales que solemnizaran las concentraciones falangistas y los actos militares de las tropas del régimen. Bonet Correa, A. Espacios arquitectónicos para un nuevo orden», *Arte del franquismo*, Madrid, 1981, p. 43

de este elemento se recoge en el decreto de fundación[22]. Esta idea plasmada para el monumento del Valle, debió de estar en todos aquellos que se levantaron a lo amplio del territorio nacional y que también deja su huella en el monumento que, unos años más tarde, se erigiría en la ciudad de Vigo.

El arte y la ideología franquista en la ciudad de Vigo

A pesar de lo que pueda pensarse, dado que en la actualidad es el único que se conserva en la ciudad, el conocido como monumento de la Cruz de los Caídos del Monte del Castro, no fue levantado en un primer momento para conmemorar el triunfo de los nacionales en la Guerra civil, sino que es un monumento conmemorativo que se erige para conmemorar los veinticinco años del inicio de la contienda y que es inaugurado, junto con otras instalaciones en la ciudad, por el General Franco el 14 de septiembre de 1961[23], para conmemorar y honrar a los 330 mártires de la Sagrada Cruzada en Vigo[24].

Pero este no es el primer monumento a los caídos que se erigía en la ciudad. Nada más producirse el alzamiento nacional, en las paredes de los templos parroquiales, se levantan las primeras cruces para honrar la memoria de los caídos por España. Una de estas fue la que se levantó en la fachada de la Colegiata de Santa María. A ésta, en el año 1939, con motivo de la celebración del tercer aniversario del Alzamiento Nacional, siguiendo la orden de la

22. «La dimensión de nuestra cruzada, los heroicos sacrificios que la Victoria encierra y la trascendencia que ha tenido para el futuro de España, esta epopeya no pueden quedar perpetuados por los sencillos monumentos con los que se suelen conmemorar en villas y ciudades los hechos salientes de nuestra historia y los episodios y glorias de sus hijos.
Es necesario que las piedras que se levanten tengan la grandeza de los monumentos antiguos, que desafíen al tiempo y al olvido y que constituyan lugares de meditación y reposo en que las generaciones futuras rindan tributo de admiración a los que le legaron una historia mejor. Decreto de 1 de abril de 1940.
A estos fines responde la elección de un lugar retirado, donde se levante el templo grandioso de nuestros muertos en que por los siglos se ruegue por los que cayeron en el camino de Dios y de la Patria. Lugar perenne de peregrinación, en que lo grandioso de la naturaleza ponga un digno marco en que reposen los héroes y mártires de la cruzada»
23. La prensa de la época se hace eco del viaje del Caudillo a Vigo, en la que inaugura la Estación marítima, la fábrica Pontesa, un monolito en la islas Cies, visita la fábrica de la Citroen e inaugura el monumento a los caídos en los que hace una ofrenda de una corona de laurel. *El Pueblo Gallego*, 25 de septiembre de 1961; la noticia de publicó bajo el titular de «En bronce y granito del país, la ofrenda de Vigo a los caídos es el más importante monumento de la ciudad». *El Pueblo Gallego*, 14 de septiembre de 1961, p. 5
24. «Con su monumento a los caídos Vigo honra a todos los muertos de la Cruzada, a sus propios hijos inmolados en ocasión tan singular, cuyos nombres se hallan grabados para cierta memoria de su gesta en las paredes bendecidas de los templos parroquiales: Treinta y tres en Teis, quince en San Francisco, diecisiete en Cabral, diecinueve en el Sagrado Corazón, ochenta y tres en Santiago el Mayor, cincuenta en Santa María, veintisiete en Bouzas, quince en San Andrés de Comesaña, dieciocho en Corujo, cuatro en San Miguel de Oya, veinte en Valladares, once en Castrelos y dieciocho en Freijeiro». Ibidem

Jefatura de F.E.T. y de las Jons, se le graba la inscripción del nombre de José Antonio Primo de Rivera[25].

Esta cruz, ubicada en la fachada del principal templo religioso de la ciudad, era ante la que se conmemoraban todos aquellos acontecimientos significativos, que guardaban relación con la parafernalia escénica del régimen[26]; uno de estos fue, a modo de ejemplo, el celebrado el 20 de noviembre de 1939, en la que tras producirse en el interior del templo parroquial, un funeral por José Antonio, se produjo, en el exterior, ante la cruz un acto de homenaje. Así, se indica «A la salida del funeral, delante de la cruz que preside el nombre de José Antonio, el Secretario provincial de Propaganda leyó la oración de los Caídos y comenzando por el nombre de José Antonio, dio lectura a la lista de los hijos de la ciudad que cayeron por Dios y por España»[27]; seguramente este acto fue el que llevó a incorporar un nuevo elemento a la cruz de la fachada, y no es otro que los nombres de aquellos vecinos de la ciudad que en la contienda o como consecuencia de ella, luchando en el bando de los vencedores, habían caído por España.

La incorporación de los nombres de los mártires fue anunciada por la Jefatura provincial de Propaganda, el 23 de noviembre de 1939, en la que se solicitaba a los familiares, con el fin de rendirles el merecido homenaje de colocar sus nombres en las cruces de las iglesias parroquiales que proporcionasen los datos de aquellos caídos en la Guerra Civil , ello es entre el 18 de julio de 1936 y 1 de abril de 1939[28], anuncio que se reitera el día 29 del mismo mes, en la primera plana del mismo diario[29], lo que sin duda denota la poca acepta-

25. El 18 de julio de 1939, se producía un anuncio en el Pueblo Gallego dentro de los actos conmemorativas de la ciudad, anunciando que al día siguiente a las 11 de la mañana se descubriría la inscripción en la fachada de la Colegiata. Para lo que se convocaba a todos los camaradas. *El Pueblo Gallego*, 18 de julio de 1939, pp. 2; Información que se complementa con la publicada al día siguiente en el mismo período en el que bajo el titular de «Emocionante acto en el templo parroquial», se hace eco de la noticia, en la que se indica el motivo de la inscripción, que no es otro que «para eterna memoria y veneración de las generaciones por los siglos de los siglos. Bien merece estar allí el nombre del hombre que dió el primer grito de la reconquista de España para Dios, encendió el fuego sagrado en la juventud para esta reconquista y dio en ella también su vida en santo martirio de cristiano». *El Pueblo Gallego*, 20 de julio de 1939, pp. 2
26. Tal y como informa la prensa del día, la cruz de la Colegiata era el lugar donde los camaradas de la Falange Española Tradicionalista y de las Jons, hacen guardia de honor relevándose de hora en hora. El *Pueblo gallego*, 20 de noviembre de 1939
27. *El Pueblo gallego*, 20 de noviembre de 1939
28. El 29 de noviembre de 1939, se producía el anuncio en el Pueblo Gallego, del homenaje póstumo que está previsto por el Servicio de Propaganda para todos los caídos que es el descubrimiento de las inscripciones con sus nombres en las paredes de los templos parroquiales. El Pueblo Gallego, 21 de noviembre de 1939, pp. 2
29. En la primera plana del Periódico del día 29 de noviembre del año de la Victoria, se dispone una orden del Jefe Provincial de Propaganda en la que disponía que los familiares de las víctimas pasasen por la Jefatura de Propaganda a comunicar los nombres, amenazando con las consecuencias que de no obedecer el mandato, les podría reportar. *El Pueblo Gallego*, 29 de noviembre de 1939, p. 1

ción del primero de los anuncios y el carácter imperativo del mismo. La incorporación de las inscripciones con los nombres de los caídos, se realizó, en un corto espacio de tiempo, en concreto, en un mes, ya que el 17 de diciembre de 1939, se publicaba el anuncio del descubrimiento de las inscripciones en los templos parroquiales, por la misma Jefatura provincial de la Propaganda[30].

Todo estos hechos configurarán la creación de la cruz de los caídos de la Colegiata, y lo mismo puede extrapolarse para aquellas que se colocaron en los restantes templos parroquiales de la ciudad, desde los primeros momentos hasta su configuración definitiva, y será ante este símbolo, ante el que el poder político desarrollaba la mayoría de los actos públicos que tenían lugar en la ciudad, como son los actos de homenaje de los excombatientes, en los que se realiza, por norma general, una ofrenda floral[31], los aniversarios de la muerte de José Antonio, como ya se indicó anteriormente, o cualquier otro acontecimiento relevante de la vida social.

Esta cruz de los caídos realizada en un momento inmediato a la finalización de la Guerra Civil estuvo presente en los muros de la Colegiata hasta el mes de abril de 2008, en que se produjo la retirada del mencionado elemento de la fachada del templo, en virtud de la aplicación de la Ley de Memoria Histórica[32].

La segunda de las cruces de los caídos, a la que nos vamos a referir, que tuvo mayor relevancia dentro de la ciudad, y que todavía sigue presente, a pesar de toda una serie de alteraciones con respecto a su configuración original[33], es la que se levanta en la ladera del Monte del Castro y, a diferencia de la que se hallaba en la fachada de la Colegiata o en los muros de otros templos parroquiales, no se corresponde con una expresión vinculada al primer momento de la Victoria, sino que se realiza en un momento en que el Régimen ya está plenamente aceptado y se halla en una fase de internacionalización.

30. Bajo el título de «Descubrimiento de la inscripción con los nombres de los caídos en las iglesias parroquiales de la provincia», se recogía la noticia de que en el ese día, salvo con contadas excepciones, tendría lugar la inauguración en todos los templos parroquiales de la provincia, en un sencillo acto de estas inscripciones. *El Pueblo Gallego*, 17 de noviembre de 1939, p. 8

31. El 23 de enero de 1940, doscientos excombatientes de la Segunda Bandera de Pontevedra, participan delante de la cruz de los caídos de la Colegiata, en un acto de homenaje consistente en la colocación de una corona de laurel, en recuerdo de los camaradas que no volvieron del campo de batalla. *El Pueblo gallego*, 23.01.1940, p. 2

32. El 7 de mayo de 2010, el Faro de Vigo, en un artículo titulado «Los caídos desparecen de la colegiata», anunciaba que en función del acuerdo entre el Ayuntamiento y el Obispado de Tuy-Vigo, se había podido proceder a la retirada de la cruz de los caídos de la fachada, siendo éste el último templo de la ciudad en el que se produjo la mencionada eliminación. *Faro de Vigo*, 7 de mayo de 2010

33. Se conservan dos proyectos del Monumento de la Cruz de los Caídos del Castro de Vigo, en el Archivo Municipal. De los dos, fue el segundo el que se ejecutó, aunque no se conserva documentación alguna del porqué no se realiza el primer proyecto o de las causas que motivaron el cambio del mismo.

No obstante, la gestación del proyecto tarda dos años en materializarse y fue promovido por la Jefatura local de la F.E.T. y de las Jons y ejecutado por el Ayuntamiento. Así, tal y como figura en el Archivo Municipal, el 12 de agosto de 1959, la Comisión Municipal Permanente, acuerda encargar al Arquitecto Municipal la redacción del proyecto de la Cruz de los Caídos «que ha de situarse en el primer tramo inferior de la escalinata del Monte del Castro, que forma en la actualidad, un rombo verde entre los siguientes tramos de dicha escalinata de subida al Castro», en la que se especifica que debe de realizarse en quince días, así como que «La Cruz deberá de ser de piedra lisa, sencilla y demás características que se estime»[34].

Una vez recibido el encargo, el arquitecto Emilio Bugallo Orozco, presenta el 31 del mismo mes, la Memoria, en la que se indican las características que va a tener la cruz, en el sitio indicado. Así, el arquitecto propone «una cruz muy sencilla, sobre un pedestal en el que predominan las líneas verticales, para conseguir el máximo de esbelted (sic) con una cruz de mucha altura, que se sitúa sobre el muro de contención que le sirve de basamento»[35], al tiempo que las medidas de acondicionamiento que tendrá que efectuar en el espacio ya que, debido a las características de estrechez de la zona en la que se emplazará la cruz, se pretende ampliar «éste enlazando los dos primeros tramos de la zona en que las escaleras tienen forma de rombo, creando así una pequeña plazoleta delante de la cruz, que se pavimentará con losas de piedra de forma irregular»[36]. Informando asimismo que en conjunto se completará con la colocación de tres mástiles para banderas.

En este primer proyecto se disponía también junto con la memoria, un plano, el presupuesto del mismo[37], y el pliego de condiciones para la ejecución.

Este primer proyecto fue aprobado por la Comisión de Fomento, en sesión celebrada el 15 de septiembre[38], y por la Comisión Municipal Permanente, tal y como figura en el acta,

34. El documento de comunicación del Acuerdo de la Comisión Permanente Municipal de la ciudad lleva fecha de 13 de agosto de 1959. Archivo Municipal de Vigo. Caja. URB-2, Expediente de la Cruz de los Caídos del Castro, 2/1961
35. Memoria del proyecto de cruz de los caídos de 31 de agosto de 1959. Archivo Municipal de Vigo. Caja. URB-2, Expediente de la Cruz de los Caídos del Castro, 2/1961
36. Ibidem
37. Se conservan en el expediente los tres presupuestos que fueron solicitados por parte de la Oficina Técnica Municipal, para llevar a cabo el Monumento. Así las empresas que participaron en la oferta fueron: Casa Pérez Ríal, con domicilio en la Avda García Barbón, nº. 16 de Vigo, que presentó un presupuesto de 99.890 ptas.-; Díaz Mella, Construcciones, con domicilio en la calle Marqués de Valladares, nº. 61, que presentó un presupuesto de 119.720 ptas.- y Rodolfo Lama, Construcciones S.A., con domicilio en la C/ José Antonio, 16 de la ciudad Olivia 136.478.25 ptas.. Archivo Municipal de Vigo. Caja. URB-2, Expediente de la Cruz de los Caídos del Castro, 2/1961
38. Ibidem

el 16 de septiembre de 1959[39] y encargada la materialización de la obra, por acuerdo de la Comisión de Fomento a la empresa Casa Pérez Rial[40]

Aunque se desconoce el motivo, puesto que no figura en ninguno de los documentos conservados, este primer proyecto fue reformado y se realiza otro que aparece también firmado por Bugallo Orozco, y en el que se determina el emplazamiento y las dimensiones, situaciones que debían de preocupar enormemente al arquitecto ya que, tal y como figura en la memoria, firmada en 1961, se trata de conseguir el «máximo aprovechamiento en las obras hechas para la escalera; máxima visibilidad del monumento y la mayor cabida de las personas que asistan a las ceremonias consiguiendo amplias superficies próximas al monumento desde las que se pueda verse a las personas que actúan en las ceremonias»[41].

Por ello de lo que trata este no es de aumentar la complicación, sino de potenciar la visibilidad del símbolo en la ciudad, al tiempo que incluir las modificaciones necesarias (incorporación de un tramo más de escaleras y creación de un eje directo hacia la cruz) en las escaleras de acceso que ya se habían construido.

Para lograr estas finalidades, lo primero que proponía el arquitecto, es el efectuar la modificación de los accesos a la cruz, así en la memoria del proyecto se recoge: «estando ya construidos los peldaños y parte de los muros de estos tramos de la escalera, se enlazan los de la primera mitad por arcos de círculo, buscando que el borde de la explanada superior se acerque lo más posible al monumento, para que, desde el punto de vista de la zona inferior, pueda verse lo más posible el basamento y para mejorar este efecto se sitúa la cruz sobre un pequeño muro de contención con paramento cilíndrico buscando la máxima aproximación al frente curvo de la explanada, creando dos zonas contiguas que amplían las plazoletas laterales. Como complemento se proyecta una escalera central de acceso directo al monumento»[42].

39. En el acta de la reunión de la Comisión Municipal permanente, celebrada el 16 de septiembre de 1959, se recoge como el asunto fue tratado en la sección de Asuntos Urgentes, y en ella se indica: «30..- Se dio cuenta del proyecto de «cruz de los caídos», redactado por el Sr. Arquitecto Municipal, D. Emilio Bugallo Orozco, que consta de Memoria, Planos, Pliego de Condiciones y Presupuesto, que asciende a la cantidad de 98.660, 53 ptas.
La Comisión Municipal Permanente acordó por unanimidad aprobar dicho Proyecto y que se verifiquen las obras de instalación de «La Cruz de los Caídos», con carácter urgente, autorizándose al Sr. Arquitecto Municipal para que se destaje la obra con toda rapidez y urgencia
También se acuerda que por la Alcaldía-Presidencia, se gestione de la Jefatura Provincial del Movimiento, una subvención para la instalación de referencia, con el propósito de que el ayuntamiento no cargue con todos los gastos de dicho monumento conmemorativo, en honor de los muertos de la Cruzada». Archivo Municipal de Vigo. Libro de Actas de la Comisión Permanente Municipal de 1959. Acta de la Reunión de 16 de septiembre de 1959. Sig. CMP 102, Fol. 4v-5r.
40. Por acuerdo de la Comisión de Fomento, en la reunión celebrada eñ 20 de octubre de 1959, la empresa adjudicataria de la obra fue Casa Pérez Rial, en la que se establece el plazo de 80 días para llevar a cabo la ejecución de la citada obra: Resolución que se comunica a la mencionada empresa el 7 de noviembre de 1959. Archivo Municipal de Vigo. Caja. URB-2, Expediente de la Cruz de los Caídos del Castro, 2/1961
41. Memoria del proyecto de la Cruz de los Caídos del Monte del Castro. Archivo Municipal de Vigo. Caja. URB-2, Expediente de la Cruz de los Caídos del Castro, 2/1961
42. Ibidem

Por ello fue la evaluación del entorno y mejorar la visualización del monumento, desde cualquier punto de la ciudad, lo que se deduce que fue el origen de la modificación del proyecto de 1959[43].

Junto con la actuación proyectada para el emplazamiento, para lo que hubo que realizar un primer tramo de escaleras, que conectase el acceso al monumento con la actual calle de las Camelias, y cuya planimetría se conserva en el Archivo Municipal, en la memoria figuran también las condiciones del monumento, en el que se vuelve a remarcar como hilo conductor: el principio de sencillez. Así, éste se integra por los siguientes elementos: «un muro de contención de tierras de talud que se utiliza como basamento y en su zona central actúa como recio pedestal, la cruz de grandes dimensiones; bajo la cruz y adosado al muro de contención, un gran bloque de piedra que por su forma y dimensiones, recuerda a un sarcófago elevado sobre el pavimento general por la altura de tres peldaños; sobre el muro de contención y a ambos lados, dos coronas de laurel en bronce, y en unos entrepaños laterales la inscripción «Caídos por Dios y por España», «Presentes 1936-1939». El pedestal de la cruz se decora en su cara (posterior) anterior con un escudo de España en bronce; en la cara posterior se adosa el escudo de Vigo del mismo material y en los laterales, los emblemas de la Falange y Requeté.

Como iniciación al conjunto, en el paramento del tramo inicial de las escaleras, se situará un grupo escultórico con la salida de agua de la fuente existente; en los dos entrepaños laterales unos bajo-relieves representando un marino y un soldado, y en la zona correspondiente a la clave del arco de la fuente y en los dos entrepaños laterales, se colocaran los emblemas en bronce de los tres ejércitos: tierra, mar y aire»[44].

El monumento levantado en la falda del Monte del Castro, tenía en la cruz el elemento central de la composición, por lo que entroncaba directamente con el proyecto realizado en el Valle de los Caídos, e inaugurado el mismo año[45] en el que se inicia el proyecto de Vigo, en el que una cruz constituye uno de los elementos más destacados de la construcción, con lo que se hacía eco del planteamiento mantenido por los Padres de la Iglesia, que veían en ella «el báculo de los caídos»[46] y por la ideología del Régimen[47] que la convertía, debido

43. En la memoria en la parte referida al emplazamiento, se recoge expresamente ·Al situar el monumento en la zona alta del rombo, se consigue la máxima visibilidad desde las escaleras, desde la plaza del Campo de Granada y calles inmediatas, desde algunas zonas del puerto y de la vía». Ibidem.

44. Ibidem.

45. El Valle de los Caídos se inaugura el día 1 de abril de 1959, coincidiendo la fecha con el aniversario del final de la Guerra Civil, y se constituye en un momento culminante en la estrecha relación entre la Iglesia y el Estado, en que la religión sigue siendo un factor clave, para la unidad de España, aglutinante político y vehículo de la unidad cultural e inspirador de la legislación. Olmeda, F.: *El valle de los caídos. Una memoria de España* ... Op. Cit., p. 239

46. San Juan Crisóstomo define, entre otras cosas, a la cruz como el báculo de los caídos. Croisset, *Año cristiano o ejercicio de los devotos para todo el año*, Imprenta de la Real Compañía, Madrid, 1818, p. 292

47. Dionisio Ridruejo, jefe del Servicio Nacional de Propaganda, afirmaba en el informe al respecto del Monumento de los Caídos de Sestao, «A nuestros Caídos creemos que no se les debe conmemorar más que con la Cruz, bien sola, bien acompañada de las formas arquitectónicas que crea conveniente para realzar la honda significación espiritual de las muertes que conmemora»

a su posición elevada en el «faro de espiritualidad», como un elemento más del discurso de poder ofrecido a la sociedad por la dictadura[48].

El monumento de Vigo, se levanta en una zona conocida como Campo de Granada, que era propiedad municipal, desde 1934. Por lo que se levanta en un paraje, que aunque se encontraba inmerso en la ciudad, esbozaba la idea de un gusto reaccionario por lo agrario y el romanticismo de la naturaleza salvaje e indomable, que determinaba su posición elevada y su silueta recortada en el cielo, creándose, en palabras de Bonet Correa, un escenario de sublimación arquitectónica paisajística[49].

Para lograr esto, y tras un primer proyecto fallido, que solo contemplaba la ejecución de una escalera, el segundo, mucho más ambicioso, planteaba una mayor monumentalización, al tiempo que creaba una unidad entre las formas ya construidas y las que se habrían de construir. Así, junto con la escalera imperial, se generaban por medio de dos rotondas laterales, espacios que permitían aumentar el aforo del recinto, al tiempo que, al dotarlo de un tramo más en el cuerpo de la escalera proyectada o de un acceso directo a la cruz, se sobre elevaba con sus doce metros de altura, presidiendo encima de un muro, todo el conjunto.

Junto con el elemento de la cruz, el monumento también incorporaría seis mástiles de cuatro metros de altura para las banderas, elemento muy presente en las conmemoraciones efímeras propiciadas por el Régimen y que sin duda tendían a completar la puesta en escena en este tipo de actos, lo mismo que una serie de escudos (Escudo de España, escudo de Vigo, escudo de la Falange, escudo tradicional, escudo del ejército de tierra, escudo de la Marina y escudo del ejército del aire) y elementos votivos (coronas de laurel, e inscripciones de Caídos por Dios y por España; Presentes 1936-1939) que contribuían a enriquecer el simbolismo del conjunto, que fueron realizados por la empresa Alfredo Iglesias, tal y como figura en el presupuesto remitido a la Sede de la Jefatura local de la FET y de las JONS[50], ya que con su presencia se potenciaba la retórica falangista como elemento para ampliar la simbología del régimen, que fue dirigido desde el Servicio Nacional de Propaganda[51].

---

48. La cruz se convertía en un elemento en el que se ponía de manifiesto, que el sistema político se basaba en la contraposición entre Sociedad y Estado al tiempo que en el deseo de eternizar una dictadura que empleaba un lenguaje en el que negaba cualquier palabra que no fuese el poder para definir el Poder. Ureña, G.: *Arquitectura urbanística civil y militar en el período de la autarquía* (1936-1945) ... Op. Cit., p. 145
49. Una de las características de estos monumentos, era que en ellos se pretende aliar el sentimiento histórico y nacional con un historicismo intemporal e de igual identidad del lugar, propio de la universalidad y eternidad de las ideas del dogma. Bonet Correa, A.: «El crépusculo de los dioses», *Arte del franquismo*, ... Op. Cit., p. 319
50. El presupuesto fue remitido el 8 de julio de 1961. Archivo Municipal de Vigo. Caja. URB-2, Expediente de la Cruz de los Caídos del Castro, 2/1961
51. El Servicio Nacional de Propaganda tuvo la facultad de emplear y difundir las Armas de España, los colores, banderas y emblemas nacionales y de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., los lemas, consignas y nombres del Estado y del Movimiento, las representaciones de figuras, episodios o lugares de la Historia de España y de la guerra, y las fotografías o representaciones de personalidades oficiales. Además, el Servicio Nacional de Prensa y Propaganda quedaba facultado para autorizar a particulares o empresas comerciales la fabricación y explotación de artículos en que se utilizaran los símbolos. Vazquez Astorga, M: «Celebraciones de masas con significado político: los ceremoniales proyectados desde el Departamento de plástica en los años de la guerra civil española», ... Op. cit., p. 201

Restaría por indicar que el proyecto se completaba con las esculturas de un joven Xoan Piñeiro, que se correspondía a la figuración de la fuente, en la que dos niños, sujetan una caracola, como símbolo de la nueva España[52], flanqueado por dos relieves, realizados en granito rosa de Porriño, en el que se representa un soldado de infantería y un marinero voluntario del 36, y que presenta un carácter mucho más sintético en cuanto a la figuración de los rasgos que representación de los niños, figuración marcada por un realismo más profundo.

La cruz hoy: conservación versus *destrucción*

Con esto quedaba configurado un monumento que está presente en la historia de la ciudad, desde su posición elevada durante más de cincuenta años. No obstante, en el 2008[53], como consecuencia de la aprobación de la Ley de Memoria Histórica, y aunque se produce la eliminación de los símbolos franquistas[54] y su proclamación como monumento a todos los muertos de la Guerra[55], se produce un movimiento social que hace que la cruz vuelva a ocupar el primer plano de la vida viguesa, movimiento que existe todavía en la actualidad y que está protagonizado por la reivindicación de la retirada de la cruz de su actual emplazamiento, lo que ha provocado el enfrentamiento entre la Asociación de la Memoria histórica y el Ayuntamiento, al negarse el Alcalde de la ciudad a su retirada, tal y como solicitan los miembros de la Asociación[56], lo que ha ocasionado una serie de actos vandálicos al monumento, como son las pintadas que todavía se aprecian en la actualidad.

52. La fuente con la presencia de los niños, se convierte en «símbolo de la nueva España y el gesto y la actitud de los niños expresan ideas de pretérito, presente y futuro». «En bronce y granito del país, la ofrenda de Vigo a los caídos es el más importante monumento de la ciudad» ... Op. cit., p. 5
53. El 7 de noviembre de 2008, la Voz de Galicia, publicaba un artículo bajo el título de «La Cruz de los caídos del Castro de Vigo se tambalea», en el que se recogían declaraciones del Alcalde, en las que afirmaba «Tenemos que recuperar la memoria de los que fueron maltratados y fusilados, pero no es bueno que la medida contribuya a generar una nueva brecha». *La Voz de Galicia*, 7 de noviembre de 2008.
54. En los años 80 bajo el mandato del Alcalde Manuel Soto, se procedió a la retirada de los símbolos franquistas del Monumento del Monte del Castro. «Campaña para retirar la cruz del Castro de Vigo», el País, 21 de abril de 2010. El único escudo que permanece en el monumento es el escudo de Vigo, ubicado en la parte posterior de la cruz. Igualmente se retiraron los mástiles de las banderas, y los elementos heráldicos con la excepción de los escudos de los tres ejércitos.
55. En declaraciones realizadas al Faro de Vigo, el exalcalde Manuel Soto, afirmaba «Esa Cruz no es «de los Caídos» ni franquista sino de todos los muertos del 36 porque así lo decidió la Corporación por unanimidad a propuesta mía y con el apoyo de 27 concejales». «La cruz del Castro no es franquista, sino un monumento a todos los muertos del 36». *Faro de Vigo*, 14 de septiembre de 2011
56. Uno de los últimos enfrentamientos es la demanda puesta por la Asociación Viguesa por la Memoria histórica del 36 en el juzgado administrativo de Vigo, para que el ayuntamiento proceda a la retirada del símbolo considerado como «testimonio de la ignominia, vergüenza del municipio». «Demanda judicial para que Vigo retire la cruz de los caídos. *El País*, 10 de noviembre de 2011

En función de los indicado, y dada la polémica abierta en la ciudad, ¿Cuál es la medida que se puede o debe proponer para que deje de ser motivo de la división de un pueblo?. Es cierto que muchos de los monumentos de estas carcaterísticas, han sido destruidos[57] o trasladados de sitio, a lugares considerados más adecuados[58], para evitar con ello el enfrentamiento o la polémica.

Lo que si es cierto es que en la actualidad, se produce un importante culto al pasado, creado por una interacción de memoria, de historia y de reliquias y de sus diferentes conexiones, por lo que cada vez que exponemos o trasladamos ese pasado, éste se modifica, por la interpretación que se produce en el presente del mismo[59]. Pero junto a esta valoración del pasado en el caso del patrimonio, y para su conservación por la sociedad, tenemos que tener en cuenta los principios definidos en la llamada Carta de Cracovia, en la que se establece que «cada comunidad teniendo en cuenta su pasado, es responsable de la identificación así como de la gestión de su patrimonio. Los elementos individuales de este patrimonio son portadores de muchos valores, los cuales pueden cambiar en el tiempo. Esta variabilidad de valores específicos en los elementos define la particularidad de cada patrimonio. A causa de este proceso de cambio, cada comunidad desarrolla una conciencia y un conocimiento de la necesidad de cuidar los valores propios de su patrimonio»[60], por lo que la identificación de los elementos patrimoniales, depende de la comunidad en la que se halla el monumento, al tiempo que en el cambio que el tiempo ha producido en el significado del mismo, lo mismo que la forma de interpretarlo por la sociedad

Pero también es cierto que en la Cruz de los caídos del Castro, como elemento que refleja la ideología de un régimen, estaría presente el valor rememorativo que Riegl atribuía a los monumentos, que tenía su razón de ser en el hecho de que los monumentos se encontraban inmersos en un pasado histórico determinado[61], ya que «el valor rememorativo intencionado aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis»[62]

57. El Monumento a los caídos de Ferrol, tal y como se publicaba en la Razon, el 9 de julio de 2010, fue retirado de la plaza en la que se encontraba, y su piedra va a ser aprovechada y reutilizada para la realización de otras obras municipales. «En este sentido, destinar los restos que se puedan recuperar del monolito a parques y zonas verdes o para construir pequeños elementos ornamentales como fuentes, son algunas de las posibilidades que apuntó el concejal de Urbanismo, Ángel Mato». «Ferrol retira la cruz de los caídos del bando franquista». *La Razón*, 9 de julio de 2010.
58. Entre los ejemplos de traslados se pueden citar: Las cruces de los caídos de los Municipios de Alfaro y de Logroño, en la Rioja fueron trasladas a sus respectivos cementerios. http://www.larioja.com/20071106/rioja-region/traslado-forzoso-20071106.html; Otro ejemplo de traslado es el monumento levantado a los caídos en Zaragoza, que desde 1991, se encuentra en el cementerio municipal de la ciudad. Vazquez Astorga, M.: Los monumentos a los caídos, ¿un patrimonio para la memoria o para el olvido?, *Artigrama*, 16 (2006), p. 310
59. Lowentahl, David: *El pasado es un país extraño*. Madrid, 1998.
60. Carta de Cracovia 2000. Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido
61. «el valor rememorativo ... no forma parte de la obra en su estado originario de génesis, sino de la idea del tiempo transcurrido desde su surgimiento, que se revela palpablemente en las huellas que este ha dejado. RIEGL; A. *El culto moderno a los monumentos, Caracteres y orígenes*. Madrid, 1987, p. 71
62. Ibidem, 67

Es por ello que este elemento que no se encuentra dotado de ningún criterio de protección patrimonial, es un elemento que no aparece considerado como patrimonio ni por parte de la administración ni por una parte importante de la sociedad con la que convive, y que a pesar de la retirada de los signos franquistas, no ha conseguido deshacerse de la fuerte carga simbólica que posee, por lo que cualquier actuación resulta muy compleja

Al carecer de protección patrimonial, el marco normativo deja la decisión de su mantenimiento o derribo a la Administración competente, que en este caso sería el Ayuntamiento, hecho que no impide que acorde a lo previsto en el texto de la Ley de la Memoria Histórica, se incorporase el bien al catálogo de vestigios de la Guerra civil[63], como una construcción fruto de ese período. No obstante, hay una verdad, aunque su supresión o su cambio sea posible, y es el hecho de que por estructura y posición, es difícilmente sustituible, sin un elevado coste, lo que sin duda lleva a la situación de incertidumbre que se ha producido en la actualidad, al tiempo que en palabras de Martín Pallín, hay que tener presente, ante este tipo de monumentos, que «las convicciones y valores democráticos no tienen temor alguno al pasado dictatorial, esclerotizado en la piedra de sus monumentos, exaltadores de los peores sentimientos del ser humano»[64].

63. Este catálogo estaría constituido por los bienes exentos de la destrucción, por concurrir las previsiones legales de su retirada, así como todos aquellos otros que sin reunir estas condiciones y sin estar incluidos en las previsiones legales, constituyan un recuerdo permanente de la Guerra Civil. Martín Pallín, J.A.: «Eliminación de los símbolos y monumentos de la dictadura», *Patrimonio Cultural de España*, nº. 1 (2009), p. 71

64. Ibídem

Fig.- 1. Vista general del Monumento. Foto autora

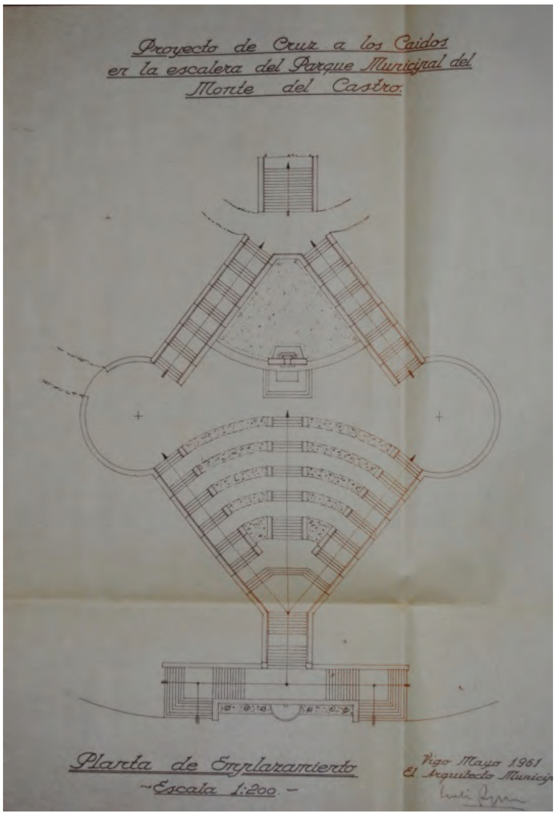


Fig.- 2. Planta del Proyecto de la cruz de los caídos del Castro de Vigo. Fuente Archivo Municipal de Vigo. Caja. URB-2, Expediente de la Cruz de los Caídos del Castro, 2/1961

Fig. 3. El conjunto de la cruz y su figuración. Foto autora

Fig. 4. Degradación del símbolo. Foto autora

Dominios del Monasterio de Santa María de Guadalupe en la Cuenca del Tajo: la dehesa y la Casa de la Burguilla

José Maldonado Escribano
Universidad de Extremadura

Resumen: Dentro del marco del proyecto de investigación nacional «*Entre Toledo y Portugal: miradas y reflexiones contemporáneas en torno a un paisaje modelado por el Tajo*», presentamos esta comunicación que pretende ser un acercamiento riguroso a lo que supuso durante siglos una fuente de ingresos interesantísima para el conocido Monasterio de Santa María de Guadalupe, esto es, la dehesa y Casa de la Burguilla, situada sobre el actual término municipal de Villar del Pedroso, en la provincia de Cáceres.

Palabras clave: patrimonio histórico-artístico, arquitectura rural, paisaje, Monasterio de Guadalupe, río Tajo, Villar del Pedroso, provincia de Cáceres.

Abstract: Within the framework of national research project «Between Toledo and Portugal looks and contemporary reflections around a landscape shaped by the Tajo», we present this communication is intended as a rigorous approach to what is assumed for centuries a source of income for interesting the famous Monastery of Santa Maria de Guadalupe, that is, the meadow and Burguilla house, located on the current town of Villar del Pedroso, in the province of Cáceres.

Keywords: historical-artistic heritage, rural architecture, landscape, monastery of Guadalupe, river Tajo, Villar del Pedroso, province of Caceres.

Índice

«*Entre Toledo y Portugal: miradas y reflexiones contemporáneas en torno a un paisaje modelado por el Tajo*»[1], así se denomina el proyecto que varios miembros del Grupo de Investigación Arte y Patrimonio Moderno y Contemporáneo (ARPADEX) de la Universidad de Extremadura, junto a otros expertos foráneos, dirigidos por la Catedrática de Historia del Arte Dª. María del Mar Lozano Bartolozzi, venimos desarrollando desde el año 2010 y concluiremos en 2013.

Es en este contexto y este paisaje marcado por el cauce del Tajo donde localizamos una de las propiedades más interesantes del Monasterio de Guadalupe hacia el norte de la extensa provincia de Cáceres: la dehesa y Casa de la Burguilla, alzándose en este territorio como un auténtico dominio de poder durante varios siglos, tal y como iremos viendo en esta comunicación.

Extremadura es una tierra rica en cortijos y casas de campo, algunas de ellas más señoriales, como Cantalgallo (Llerena), Los Bolsicos (Jerez de los Caballeros), o Campomanes (Mérida) y otros con un intenso carácter agrícola y ganadero[2].

Exactamente, además del ejemplo monográfico de esta investigación, en torno a la cuenca completa del Tajo a su paso por la tierra cacereña, localizamos bastantes ejemplos importantes y que, en muchos casos, son objeto de investigación particular dentro del proyecto señalado, tales como:

- Palacio de los Duques de Alba (Abadía)
- Casa de los Mercado (Alcántara)
- Cortijo La Jarilla (Belvís de Monroy)
- Casa de Araya (Brozas)
- Casa de la Enjarada (Cáceres)
- Casa de los Arenales (Cáceres)
- Las Cabezas (Casatejada)
- Las Claverías – Palacio de Garay (Membrío)
- Casa de Las Lomas (Talayuela)
- Palacio Viejo (Trujillo)
- Matilla de los Almendros (Trujillo)
- Magasquilla de los Álamos (Trujillo)
- Palacio de Doña Catalina (Trujillo)

1. Esta comunicación se presenta en el marco del citado Proyecto de Investigación, financiado por el Ministerio de Ciencia e Inonovación, cuya referencia es HAR2010-21835.
2. Sobre este patrimonio pueden consultarse las siguientes publicaciones:
   Maldonado Escribano, J., *Arquitectura residencial en las dehesas de la Baja Extremadura*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2010.
   Maldonado Escribano, J., «Ermitas, capillas y oratorios privados en los cortijos de la Baja Extremadura. Ejemplos de una arquitectura vernácula para conservar», *Arquitectura vernácula en el mundo ibérico,* Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2007, pp. 261-269.
   Navareño Mateos, A., *Arquitectura residencial en las dehesas de la tierra de Cáceres (Castillos, palacios y casas de campo)*, Diputación de Cáceres, Cáceres, 1999.

Por su parte, concretamente el Monasterio de Guadalupe poseyó diseminados por distintas fincas y dehesas de esta comunidad autónoma excelentes cortijos y casas de labor que le sirvieron durante siglos para la explotación agropecuaria de sus propiedades rurales además de utilizarse para el recreo y la residencia temporal. En este sentido, los más conocidos son hasta el momento las Granjas de Mirabel y Valdefuentes[3], pero también destacan por su calidad histórico-artística así como por ser explotaciones productoras de riqueza agropecuaria durante siglos el Caserío del Rincón, que además posee una excelente capilla decorada con azulejos de rica iconografía; el de Malillo, hoy en ruinas y que contó además con un famoso lavadero de lanas; el de San Isidro, de amplias dimensiones y con capillas para la oración hoy desaparecidas; la Casa de la Vega, que aún conserva en su interior la imagen de la Virgen de la misma advocación; o la Casa de la Burguilla, objetivo del presente trabajo.

Como decimos, todos ellos persiguieron las funciones señaladas: la de servir para el hospedaje durante temporadas a los monjes guadalupenses y diversos invitados, además de ser residencia de muchos trabajadores que se ocuparon de tareas específicas dentro de dichos latifundios, abasteciendo además al monasterio de aceite, quesos, trigo o especies de ganado.

En este sentido, hace tiempo que estamos trabajando junto con D. Antonio Navareño Mateos en el estudio exhaustivo de lo que supuso este dilatado patrimonio rural de la institución jerónima, hasta el momento inédito salvo los dos casos cercanos a Guadalupe y algún que otro ejemplo monográfico como la Casa de la Vega[4] y el Cortijo de San Isidro[5], los dos únicos situados en la Baja Extremadura.

Sí que se ha publicado bastante sobre su ganadería y cabaña trashumante, descacando en este sentido los trabajos de Gerbet[6] y, principalmente, las numerosas publicaciones al respecto del profesor Llopis Agelán[7].

3. Sobre ellas puede verse: Andrés, P., *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural,* Institución Cultural «El Brocense», Cáceres, 2001, pp. 221-234: ««*Locus Amoenus*»: Las granjas de descanso para monjes e invitados», donde se estudian básicamente los ejemplos de la Granja de Mirabel y la de Valdefuentes, así como se citan otras; *vid.* igualmente sobre las dos primeras: Mogollón Cano-Cortés, P., «El mudéjar guadalupense», *Norba Arte,* nº 6, Cáceres, 1986, pp. 29-41; *Ibidem,* «Guadalupe: el histórico Palacio de Mirabel», *Revista Guadalupe,* nº 705, Año 1900-1993, pp. 123-124.
   Acerca del Monasterio de Guadalupe se han editado numerosas publicaciones, recogidas en: García, S., *Corpus Bibliographicum Guadalupense,* Comunidad Franciscana de Guadalupe Ediciones Guadalupe, Sevilla, 2002.
4. Maldonado Escribano, J., «La Casa de la Vega (Villar de Rena, Badajoz): un cortijo del Monasterio de Guadalupe», *Actas de los XXX Coloquios Históricos de Extremadura,* C.I.T. de Trujillo, Trujillo, 2007, pp. 333-359.
5. Maldonado Escribano, J., «Fundación y levantamiento del Cortijo de San Isidro por el Monasterio de Guadalupe», *Norba Arte,* nº 27, Cáceres, 2008, pp. 111-122.
6. Gerbet, M. C., «La Orden de San Jerónimo y la ganadería en el reino de Castilla desde su fundación a principios del siglo XVI», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* Tomo CLXXIX, Cuaderno II, Madrid, 1982.
7. Algunas de sus obras sobre este tema son: Llopis Agelán, E., «La cabaña trashumante del Monasterio de Guadalupe: historia, funcionamiento y resultados», *Actas de Trashumancia y cultura pastoril en Extremadura,* Asamblea de Extremadura, Mérida, 1993, pp. 107-129; *Ibidem,* «Crisis y recuperación de las explotaciones trashumantes: la Cabaña del Monasterio de Guadalupe (1597-1679)», *Investigaciones Económicas,* nº 13, 1980; *Ibidem,* «La gestión de un gran holding de empresas en la España medieval y moderna: el Monasterio de Guadalupe», *Guadalupe y la Orden Jerónima. Una empresa innovadora,* Junta de Extremadura, Badajoz, 2008, pp. 31-67.

Este último se refiere a la administración material y espiritual jerónima del santuario mariano desde el 23 de octubre de 1389, permaneciendo en él hasta el 18 de septiembre de 1835, fecha de la exclaustración. Insiste en su constitución como un holding de empresas artesanales, agrarias y ganaderas, además de su ofrecimiento de servicios asistenciales y espirituales, desde un punto de vista económico, pasando por varias etapas, que divide en cuatro grandes fases. La primera, desde la fundación hasta 1560; la segunda, en la que se produce una fuerte recesión, transcurre entre el citado año y 1650; la tercera, de recuperación, primero, y de moderado crecimiento, después, hasta 1790; y la última, de decadencia, suave hasta 1808 y mucho más intensa desde entonces, comprende los últimos años del siglo XVIII y el primer tercio del XIX.

Se configuró Guadalupe en su historia, por tanto, como propietaria de amplios latifundios de los que obtenía importantes rentas, granos y pasto para la ganadería. De esta última conocemos buenos libros de cuentas que registran la cabaña merina[8], al igual que sucede con los primeros, como el conocido *Libro de granos* de 1695 a 1740[9].

Refiriéndonos exactamente a la Casa de la Burguilla diremos que se trata de una granja-convento (así se la denomina en algunos documentos históricos), una casa de labor, cortijo o palacete rural con diversas estancias y dependencias que van desde la propia vivienda y habitaciones residenciales, hasta graneros, cuadras, zahúrdas, corrales, horno, palomares...a las que se unen sin duda los elementos propios del carácter religioso del lugar, como la capilla, el crucero levantado a la entrada del complejo, el campanario o un jarrón de azucenas (símbolo de la Virgen María) esculpido en el dintel de la puerta de entrada principal.

El oratorio forma parte de la propia casa, es de planta cuadrada y apoya una cúpula sobre cuatro pechinas formadas por arcos de medio punto. Su retablo y coro van acordes con la modestia del sitio y su reducida superficie resulta apenas 30 metros cuadrados.

Aún hoy día los vecinos de la zona veneran a Nuestra Señora de Burguilla, una copia reciente de la guadalupense, y celebran una romería en su honor hacia el 8 de septiembre, día de Extremadura, siendo patrona de Villar del Pedroso.

La ubicación exacta es a la izquierda de la carretera que lleva desde este núcleo urbano a Valdelacasa, kilómetro 3, junto al embalse de Pizarroso, uno de los arroyos afluentes del Tajo, cauce principal que marca poderosamente su presencia en este paisaje.

En cuanto a su historia, las primeras noticias que tenemos de la Burguilla datan de 1544, momento en que se firma una concordia entre el Monasterio de Guadalupe y los canónigos de Talavera tratando la administración de los diezmos de la finca y propiedad[10].

---

8. Algunos de ellos son:
Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Códice-Manuscrito 155. *Libro de cuentas de la cabaña merina,* 1668-1709.
Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Códice-Manuscrito 156. *Libro de cuentas de la cabaña merina,* 1709-1754.
Archivo Histórico Nacional. Clero. Libro 1573. *Libro de cuentas de la cabaña merina del monasterio de Guadalupe.* 1755-1806.
9. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Códice-Manuscrito 147.
10. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Códice-Manuscrito 165.

Por otro lado, del mismo siglo XVI existen diversos legajos sin clasificar en el archivo del Real Monasterio que atienden a distintos amojonamientos, deslindes y tomas de posesión de varias tierras por parte de dicha institución religiosa, entre las que se halla la que ahora nos ocupa[11], junto a otras como Cerralbo, Trebolosa, La Higuera, Becenuño, La Horma o Las Girondas, algunas de ellas situadas en el mismo entorno y paisaje concreto de la cuenca del Tajo y provincia de Cáceres.

En 1641 escribe en Padre Alhobera una obra de capital importancia para el estudio de las extensas propiedades que Guadalupe tuvo por toda Extremadura y, por ende, el espacio que analizamos. Nos referimos su *Libro de hacienda*[12], ordenado en este año y en el que se recogen las tierras, dehesas, casas de labor y más posesiones que por entonces le pertenecían.

Durante los siglos XVII y XVIII podemos estudiar los documentos más interesantes de toda la historia de esta casa de campo ya que desde entonces comienza a registrarse la contabilidad de la misma en amplios libros de cuentas donde se recogen las obras llevadas a cabo anualmente, aunque en muchos casos son sencillas reparaciones, encalado de paredes, construcción de pequeños muros o arreglo puntual de grietas o tejados. Además de ello, el administrador de la Burguilla daba cuenta a Guadalupe de toda la gestión económica, señalando los ingresos y gastos anuales de todo el planteamiento vital del cortijo, insistiendo en la compra de alimentos, pago a los caseros y demás trabajadores, adquisición de muebles y enseres, así como el dinero empleado en la recolección de frutos o el que se adquiría por la venta de algunas manufacturas realizadas en la propia Burguilla.

De esta rica documentación contable se conservan en el citado archivo del Monasterio, por un lado, una *Carta-cuenta de la Burguilla*, que recoge información de la misma desde 1697 hasta 1741[13], y, por otro, un amplio libro de administración que recoge todos los datos citados anteriormente y otros desde 1666 hasta 1781[14].

Asimismo de época moderna datan numerosos *Protocolos de títulos y escrituras del Monasterio de Guadalupe*[15], conservados en el Archivo Histórico Nacional, en los que podemos leer igualmente sobre amojonamiento de dehesas, compras, privilegios sobre ciertas posesiones, pleitos sobre divisiones de fincas, ganados, diezmos... que en algún caso se refieren concretamente a Burguilla, al igual que a otras construcciones rurales como los ya conocidos Cortijo del Rincón y Casa y Lavadero de Malillo.

Los dos mejores planos que se hacen de la «*dehesa y casa de la Burguilla*» datan también del siglo XVII. Actualmente podemos verlos en mismo archivo anterior y son unos excelentes dibujos en los que su autor, desconocido, señala pormenorizadamente las partes de la finca,

11. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Legajo 96.
12. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Códice-Manuscrito 128. *Libro de la hacienda que... Guadalupe tiene en heredades, dehesas, rentas, juros, y otros aprovechamientos. Ordenado en 1641 por fr. P. de Alhobera*.
13. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Códice-Manuscrito 150.
14. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Legajo 141. *Cuentas de la administración de la Casa de Burguilla en maravedises, granos, machos, ovejas, carneros, cerdos, bueyes, vino, sal y queso* (1666-1781)
15. Archivo Histórico Nacional. Clero. Códices de 1117B a 1125B.

sus linderos y terrenos colindantes, así como todos los caminos y cauces fluviales del entorno, incluidos el arroyo Pizarroso hacia poniente y el río Tajo en la parte Norte. Entre algunas de las cercas que en ambos se repiten recordamos la «*Cerca del Moral*», la «*Cerca Grande*», la «*Cerca del Pozo*», la «*Cerca de la ermita*» o la «*Cerca de la laguna*», todas ellas rodeando la casa principal ubicada en el centro del plano[16]. En uno de ellos, el elemento religioso del lugar se destaca sobremanera dibujándose en su caso una construcción de varias naves con espadaña central en fachada situada justo al lado de la «*Cassa de Burguilla*». La acompañan también el «*Criadero de cochinos*» y el «*Guerto y Fuente*», conectados en este caso con el «*Arroyo de Melon*», que va a desembocar en el citado de Pizarroso[17].

En el afán que venimos señalando de registrar pormenorizadamente las cuentas, entre 1710 y 1736 de registran los llamados «*oficios de fuera*», referidos a la trashumancia desarrollada desde zonas de Castilla y León principalmente a terrenos más sureños y cálidos, como es el caso de la Burguilla, en la que, junto a otras, vinieron cabañas ganaderas foráneas a pastar en tiempo de la invernada, tal y como sucedió en la mayoría de los cortijos guadalupenses[18]. Las ricas rentas que por ello percibió el Monasterio quedan reflejadas por años en el citado intervalo cronológico.

Como comprobamos, la dehesa y Casa de la Burguilla, igual que la de la Vega, el Cortijo de San Isidro, el del Rincón, o las granjas de Mirabel y Valdefuentes, sirvieron, como decíamos antes no solo para el alojamiento de monjes e invitados sino también para enriquecer las cuentas de su centro propietario. No obstante el descontrol que debió sufrir su patrimonio hacia la segunda mitad de la centuria dieciochesca llevó a que se aprobasen determinadas órdenes para que los monjes que vivían en tales cortijos se retirasen de los mismos y volviesen al Monasterio, como sucedió en julio de 1767[19].

De igual manera, en marzo de 1780 el visitador regio y apostólico de Guadalupe, además del Consejo del Reino, don José Rodríguez de Cáceres, en virtud de una Real Cédula, firma una carta[20] y varias providencias en las que, entre otras ideas, manda retirar a los religiosos que había como capellanes en las distintas caserías dispersas por Extremadura. Con ello se pretendía reducir, según leemos, la cifra de 143 en 110 monjes.

También en esta época continúan realizándose mapas topográficos que recogen la Casa de la Burguilla, como el dibujado sobre la comarca de Las Villuercas[21] o el que firma Juan

16. Archivo Histórico Nacional. MPD Nº 41. *Plano de la dehesa y casa de la Burguilla* (siglo XVII)
17. Archivo Histórico Nacional. MPD Nº 42. *Plano de la dehesa y casa de la Burguilla* (siglo XVII)
18. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Legajo 157. *Cuentas de la administración de los Oficios de Fuera, comprendiendo las cabañas, excepto la merina, la de Valdepalacios, la Vega, Burguilla, Rincón y granos* (1710-1736)
19. Archivo Histórico Nacional. Clero. Leg. 1431-2º/27. *Orden para que se retiren los monjes que viven en cortijos, y correspondencia con motivo de haberse refugiado en el cortijo de San Isidro un prófugo*. 2 julio 1767.
20. Archivo Histórico Nacional. Clero. Leg. 1428-5.
21. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. MPD nº 28. *Mapa topográfico de las Villuercas*. Procede de Real Audiencia, Leg. 572, nº 34.

Ruiz Arenas sobre el deslinde practicado entre ésta y Logrosán[22], ambos procedentes de la sección Real Audiencia del Archivo Histórico Provincial de Cáceres y asociados a sendos pleitos de etapa moderna. A ellos debemos sumar el que marca el límite geográfico entre Cáceres y Toledo[23], fechado poco después que los anteriores.

En el primero de éstos descubrimos «*Burguilla dehesa y caserío*» entre Villar del Pedroso y Valdelacasa, mientras que en el segundo podemos leer «*Burguilla caserío*» en el camino que conecta las villas señaladas, además del que lleva a «*La Magdalena despoblado*». En su lugar, en el tercero vemos «*Dehesa y Caserío de Burguilla*» el término de Pedroso, provincia de Toledo, próximo a la «*línea divisoria de la Provincia de Cáceres*».

Igualmente, ya en las primeras décadas del XIX, el *Mapa de la provincia de Extremadura*, realizado por el geógrafo Tomás López y publicado en 1819[24], sitúa «*Burguilla*», en dicha provincia toledana.

Por otro lado, justo ocho años después comienzan a registrarse en un nuevo libro de cuentas los «*ganados, colmenas, molinos, dehesas, casas y recreaciones*» del Monasterio de Guadalupe, objetivo que se alarga hasta 1834[25]. En este documento volvemos a encontrar información semejante a la señala en los siglos precedentes que, en este caso, vamos a analizar algo más en profundidad.

Así por ejemplo, en 1827 comprobamos cómo se cargan 301 reales a cuenta del administrador de Burguilla por tapar portillos y recorrer paredes de los corrales de la casa. El mismo año se cargan 186 reales más por levantar trozos de paredes de una cerca grande en dicho cortijo, además de recorrer tejados y encalar algunas zonas.

En 1828 se hace lo propio con 180 reales por el trastejo del pajar, parte de la casa y portal, en cal y levantar las paredes del olivar y portillos de las cercas.

En 1830 se pagan 320 reales al maestro perito don Manuel Joaquín González por su honorario al reconocer el estado en que se encontraba los molinos de Espejel, asociados a la Casa de Burguilla[26]. Ya a finales del mismo año se cargan de nuevo 272 reales gastados en cal, embarrar el horno, enladrillarle, hacer nueva la rueda de la noria, incluso el hierro, en arcabuces para ella y en otras obras generales.

Al año siguiente, una cifra bastante mayor, esta es 7622 reales, se recoge en el conocido libro de cuentas por el «*gasto corriente de la propia Casa de Burguilla*», refiriéndose a la compra de pimientos, bacalao, chocolate, carne, vinagre, queso, azafrán... además de los pagos efectua-

22. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. MPD nº 33. *Mapa realizado para el deslinde desde Logrosán a las Villuercas*. Realizado por Juan Ruiz Arenas, comisionado del Real Acuerdo. Procede de Real Audiencia, Leg. 572, nº 46.
23. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. MPD nº 31. *Mapa de la línea divisoria de las provincias de Toledo y Cáceres*. Procede de Real Audiencia, Leg. 572, nº 44.
24. Servicio Geográfico del Ejército. Cartoteca Histórica. Mapas de Extremadura, nº 12. *Mapa de la provincia de Extremadura* realizado por Tomás López (1819)
25. Archivo Histórico Nacional. Clero. Leg. 1425.
26. Sobre este complejo harinero y otros de esta zona fluvial puede verse: Maldonado Escribano, J., «Aceñas, batanes y molinos harineros en el río Tajo. Fuentes documentales para su estudio», *Norba Arte*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2011, nº 31, pp. 51-65.

dos al maestro herrero, al herrador, segadores, carpintero y otros oficios necesarios para el mantenimiento del cortijo, incluyendo en este caso a los caseros y diferente personal que vivía y trabajaba aquí de manera continuada.

Justo después de esta etapa se produce la separación de la dehesa y Casa de la Burguilla de las manos del Monasterio de Guadalupe, perdiéndose debido a la desamortización de tales momentos[27] este bien para tales religiosos y comenzando a partir de entonces una nueva etapa para este patrimonio en cuanto a sus propietarios, que pasaron a ser civiles una vez se vendió, tal y como sucedió en otros casos como El Rincón o el Cortijo de San Isidro, que pasó a pertenecer a don Ramón Soriano y Pelayo y posteriormente al Conde de Iranzo y Marqués de Águila Real.

Solamente añadir que, a raíz de esta desamortización, en 1836 se hace un inventario, actualmente conservado en el Archivo Histórico Nacional[28], con los bienes del Monasterio, entre los que se recoge la propiedad que estudiamos en la presente comunicación en los siguientes términos, dentro de las denominadas «*Fincas rústicas*» del mismo:

«*Otra nominada Burguilla, poblada de encinas, con una Casa Palacio, término de Talavera de la Reyna, arrendada con el fruto de bellota por los invernaderos que principiaron en San Miguel de 1832 y concluyen en 25 de abril de 1836, a Agustín Gómez, vecino de Zepeda de la Mora en 6000 reales cada una.*»

Por último, recogemos la interesante descripción que Pascual Madoz hace de este conjunto rural en su famoso *Diccionario* de mediados del siglo XIX, donde se insiste en que en el pasado perteneció a los monjes de Guadalupe y por entonces había pasado ya a particulares, una vez vendida[29]. Quizás lo más interesante de este testimonio sea la forma en que nos acerca a todas sus partes, estancias y dependencias, entre las que se encuentra la capilla, así como relaciona el edificio con su paisaje y explotación agropecuaria, para lo cual había sido amojonada la finca con piedras de cantería. Dice así:

«*Dehesa y granja, en la provincia de Cáceres, partido judicial de Navalmoral de la Mata, jurisdicción de Villar del Pedroso. Situada en un hermoso llano, media legua al oeste de su matriz. Consta la granja de una hermosa casa, con corrales, cuadras, pajares, graneros, horno, fragua, capilla, y en medio de todo esto, un patio-corral; al lado este de la casa, una hermosa huerta con frutales y un olivar con 200 pies; al norte, una cerca de 3 fanegas de tierra; a 100 pasos, un hermoso criadero de cerdos; a 400 otra parada de zahúrdas; a 80, un pozo de buen agua con dos grandes álamos que le dan sombra; a 300, la llamada fuente Encalada, de mejor agua que el pozo; y poco más lejos, un gran colmenar destruido; a 80 pasos, otro olivar con 400 pies; a 60, otro con 300;*

27. Para ampliar sobre este momento a nivel general y sus consecuencias para Guadalupe de forma concreta, *vid.* Roso Díaz, M., «La desamortización urbana en la Puebla de Guadalupe y su Monasterio», *Guadalupe y la Orden Jerónima. Una empresa innovadora,* Junta de Extremadura, Badajoz, 2008.

28. Archivo Histórico Nacional. Clero. Leg. 1429 / 2 – a). *Inventarios de bienes del monasterio de Guadalupe, que se hace en Guadalupe ante los representantes de la Contaduría de Arbitrios de Amortización de la provincia, Manuel Berenguer, de la Comisión; Miguel Santoja y el mayordomo de la extinguida comunidad, fray Felipe Rosado, en cumplimiento de la orden del intendente de 12 de marzo de 1836.*

29. Madoz, P., *Diccionario geográfico-histórico-estadístico de España y sus posesiones de Ultramar,* Madrid, 1845. Puede verse la edición para Extremadura: *Diccionario histórico-geográfico de Extremadura,* Cáceres, 1955, 4 tomos. Tomo I, pp. 374-375: *Burguilla (Dehesa de)*

a igual distancia, otra cerca con cierro destruido, de 16 fanegas; además, 1000 fanegas, un prado de dos en la jurisdicción del Villar, y 100 en la de Valdelacasa; la dehesa, que también se halla contigua, formando todo una gran heredad, comprende 300 fanegas de arbolado de encina, y el terreno todo roturado, sembrándose a dos hojas toda la comprensión de la granja que será media legua en cuadro; está amojonada con piedras de cantería, y la dehesa tiene también sus mojones particulares. Esta excelente posesión pertenecía a los monjes de Guadalupe; pero vendida, es hoy de propiedad particular.»

De una manera parecida incluye este autor en la misma obra otras propiedades situadas en el mismo entorno del Tajo a su paso por la provincia de Cáceres y próximas a la comarca de Campo Arañuelo y al cauce de este río, como la Granja de Santa Cruz de Alarza[30] y la dehesa del Espadañal[31].

De la primera de ellas comenta que se sitúa a la derecha del Tajo, en el término de Peraleda de la Mata, habiendo pertenecido a los monjes Bernardos de San Martín de Valdeiglesias, convento situado en Pelayos (provincia de Madrid), y en aquel momento a José Safont, quien pagaba por ella una contribución de 8000 reales anuales. El latifundio se describe con 1230 fanegas de tierra de primera calidad más 3500 de tercera, monte y encinas. En cuanto a sus construcciones, el complejo edificado de Alarza estaba compuesto por tres casas: *«la principal muy buena, con su oratorio; otra arruinada llamada la Bollería, y la tercera, muy inferior, en el criadero de cerdos».*

Por otro lado, sobre el Espadañal escribe que se ubica exactamente a menos de cuatro kilómetros hacia el oeste de Navalmoral, habiendo sido villa en su pasado, con jurisdicción, y después granja del convento de San Lorenzo del Escorial. Tiene «*3 casas; una cuadra y corral de concejo para penar el ganado, situada a la entrada de la dehesa por el este, en la que vive constantemente uno de los tres guardas; otra, bastante inferior, llamada el Criadero, que se quemó en el año 1843 y sólo quedan las paredes; y la tercera, que fue muy suntuosa, que estuvo siempre habitada por los dos padres administradores de la Granja, con su oratorio, horno, cuadras, corral, huerta, jardín, etc*». En relación con su estado de conservación añade su deterioro paulatino y el estado de ruina que presentaba entonces, a pesar de que sus dueños se beneficiaban de buena pesca sacada de diez estanques, situados en el marco del cauce principal referido.

En definitiva, escribe sobre los tres ejemplos (Burguilla, Alarza y Espadañal) dentro del Partido de Navalmoral de la Mata diciendo que «*se han convertido en granjas y han pertenecido a diferentes órdenes religiosas*»[32].

Como hemos ido viendo, la dehesa y Casa de la Burguilla resulta un conjunto muy completo desde un punto de vista residencial, agropecuario, antropológico, productivo, artístico y cultual que, junto a otras granjas, casas de campo, fincas y dehesas, fue utilizado por el Monasterio de Guadalupe, que alcanzó por esta latitud un dominio necesario hacia el norte de la provincia de Cáceres, aprovechando el mismo cauce del río Tajo para su instalación y

30. *Ibidem*, Tomo I, p. 33: *Alarza (Granja de Santa Cruz de)*
31. *Ibidem*, Tomo II, pp. 359-360: *Espadañal (Dehesa del)*
32. *Ibidem*, Tomo III, p. 398: *Navalmoral de la Mata (Partido de)*

desarrollo, tal y como visto que recoge numerosos documentos de esta institución, el Archivo Histórico Nacional, otros de carácter provincial y diversos mapas geográficos que tenido ocasión de analizar como muestra de un importante ejemplo de dominio del poder.

Fig. 1. Casa de la Burguilla. Fachada principal

Fig. 2. Celebración de la romería de la Virgen de Burguilla, junto al embalse del Pizarroso

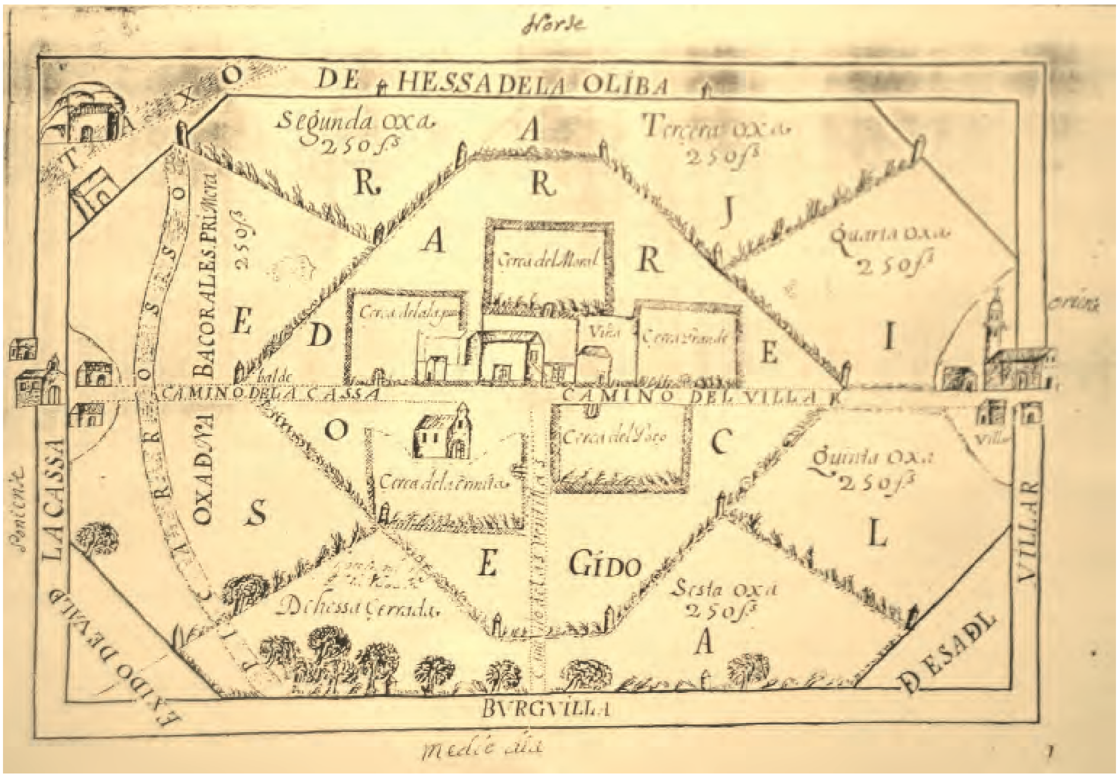


Fig. 3. *Plano de la dehesa y casa de la Burguilla* (siglo XVII) Archivo Histórico Nacional. Clero, MPD nº 41

Fig. 4. *Plano de la dehesa y casa de la Burguilla* (siglo XVII) Archivo Histórico Nacional. Clero, MPD nº 42

Naciones, arquitecturas y territorios del poder. El estilo regionalista como representación de ideas minorizadas de poder, Santiago de Compostela (1920-1960).

Íñigo Mouzo Riobó
Grupo de Investigación ANTE, GI-1871
Universidade de Santiago de Compostela

Cuando para un encuentro de Historia del Arte se plantea el tema de las relaciones de poder, entiendo, y siempre desde un sentido positivo, la llamada haya sido planteada desde el intento de dejar el tema lo más abierto posible. Y es que las relaciones entre arte y ejercicio de poder, parecen hasta cierto punto, básicas, y por tanto cargadas de matices que es preciso comprender. La relación entre arte y poder es clara, precisamente por la idea de representación que contiene la noción de arte. También por la lógica relación entre poder de referencia, es decir la capacidad de unos individuos de interferir en las decisiones de otros, exponiendo como modelo al portador de poder y el arte como modelo semiótico comprensible tanto por quienes canalizan su ejercicio de poder y quienes lo soportan. ¿Cuál es el matiz que puede aportar sobre ello una investigación basada en la idea de territorio?

El punto en el que pueden confluir ideas sobre la noción de territorio, su objetualización a través de la arquitectura y del urbanismo, con las relaciones de poder tiene que ver con un matiz que Foucault apunta sobre las relaciones de referencia en el poder[1]. Si estas relaciones

1. Sugerimos como referencia base para el punto de partida respecto al pensamiento consúltese Russell, Beltrand, *Historia do pensamento ocidental*, Edouro, Rio de Janeiro, 2001.

de referencia, se definen como la capacidad de un individuo o grupos de individuos de intervenir sobre otros a través de la persuasión, la conformación de sistemas de creencias que actuará sobre la conformación de la idea del medio condicionando la acción de otros individuos. En este sentido es en el que actúan las ideologías y especialmente las ideologías territoriales. Con ellas también su justificación objetual, su representan *in situ*[2]. Las arquitecturas y las intervenciones urbanas, constituyen una buena parte de este intento de intervenir y de persuadir mediante la imagen de la propia *realidad*. Las ideologías territoriales, muestran a través de sus arquitecturas los efectos derivados del ejercicio entre ideas, representación y referencia de acción, o lo que es lo mismo ideas y poder[3].

En esta intervención nos aproximaremos a las relaciones ideológicas entre arquitecturas institucionales, como manifestación de ideologías detentantes de poder e ideologías no institucionalizadas o minorizadas, a través de su representación en arquitecturas. Santiago de Compostela y el grueso de intervenciones urbanas llevadas a cabo entre 1920 y 1960, nos servirán de base para ello.

Pensamiento, territorio y poder

Pero, cómo funciona la arquitectura y el urbanismo respecto a los ideogramas territoriales derivados de los grupos de poder. Partimos del hecho de que para entender un territorio es siempre necesario seguir unas ideas concretas, un ideograma o una serie de referentes ideales concretos. Cuando estos ideogramas no solo han sido definidos sino además han sido defendidos y reivindicados frente a otras visiones tenemos lo que solemos llamar ideologías territoriales[4].

Los nacionalismos y regionalismo, entendidos como ideologías territoriales, en su diferente signo, han sido definidos como esa suerte de corrientes de pensamiento que por encima de sus contenidos de clase u otras afinidades, formulan sus reivindicaciones y exigencias sostenidas bajo la idea de pertenencia o referencia a un determinado territorio o lugar[5]. Y, es precisamente por este motivo por el que las ideologías territoriales, apelando a una de las

2. Sobre la construcción *in situ* e *in visu* desde el punto de vista del paisaje y territorio véase Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
3. Sobre la noción de espacio usada en las artes véase Maderuelo, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, ed. Akal, Madrid, 2008. sobre esta misma noción desarrollada en las matemáticas véase Boyer, Carl B., *Historia de la matemática*, versión de Mariano Martínez Pérez, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
4. Sobre nociones de espacio, lugar y territorio seguimos las ideas desarrolladas por Javier Maderuelo, añadimos a lo citado los libros Maderuelo, Javier (ed.), *Arte público: naturaleza y ciudad*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2000; y Maderuelo, Javier, *El Espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*, ed. Mondadori, Madrid, 1990.
5. Sobre el tema de nacionalismos consúltese Nogué, Joan, *Nacionalismo y territorio*, ed. Milenio, Lleida, 1998.

nociones básicas del ser humano, como es la noción de espacio, territorio y lugar[6], hacen uso de estrategias de referencia como medio de alcanzar, mediante la persuasión en lugar de la coercitación, determinados objetivos de poder. En España existen o han confluido un gran número de ideas o ideologías de tipo territorial, como el nacionalismo español, los nacionalismos o regionalismos -según el caso- periféricos, el Iberismo, Panhispanismo, etc.; incluso diferentes anarcofederalismos[7].

Consideramos que principalmente la Contemporaneidad es ese período conformado por sociedades originadas a partir del pensamiento de Rousseau y de sus ideas aplicadas a la Revolución Francesa. Este pensamiento ilustrado tiene como base la idea de equiparar a los hombres ante la ley, o dicho de otro modo, ante un estatus social derivado de la delegación de poder de cada individuo como constituyente del grupo. Precisamente por esto, a partir de estas ideas, cada vez será más complejo clasificar a los hombres desde el punto de vista de clase, etnia religión o mucho menos de estamento, con lo que una de las principales una de las principales fórmulas grupos sociales será la pertenencia o referencia a un territorio concreto[8].

Como nos recuerda Joan Nogué en su obra *Nacionalismo y Territorio*, estas ideas de referencia precisan de múltiples formas de representar su ideograma territorial reivindicado, haciendo uso de elementos como banderas, himnos, mapas, pinturas, descripciones, y un largo etc[9]. Pero también la modificación del entorno *in situ*: la arquitectura y el urbanismo. Para entender de una forma más clara la sutil diferencia que aquí tratamos de exponer pensemos en que la arquitectura como elementos o piezas conformantes de un paisaje determinado, por ejemplo un jardín. La arquitectura como compromiso que es con el lugar supone en todo caso una disciplina catalizadora de discursos de tipo territorial, muchos de los cuales beberán de dichas ideologías. Si el territorio es aquel espacio que creemos conocer las arquitecturas e intervenciones urbanas son indiscutiblemente sus elementos referentes. Es la representación de una realidad mental instrumentalizada *in situ*.

6. Sobre la historia de las ideas políticas tomamos como base el texto de Delgado Fernández, Santiago y Jiménez Díaz, José Francisco, Introducción a la historia de las ideas políticas contemporáneas: desde la Revolución Francesa a la Revolución Rusa, Universidad de Granada, Granada, 2008.
7. Sobre el desarrollo de los diferentes discursos territoriales en el ámbito peninsular, así como el propio Nacionalismo Español, pueden consultarse diferentes autores. Destacamos los diferentes artículos recopilados en Ortega Cantero, Nicolás (ed.), *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Fundación Duques de Soria, Madrid 2005.
8. Sobre estas ideas consúltese Touchard Jean, ob. cit. En lo referente al pensamiento de Rousseau nos referimos al texto de Rousseau, Jean Jacques, *El contrato social: o los principios del derecho político*, edición de Francesc Lluis Cardona, Cayfosa-Quebecor, Industria Gráfica, Barcelona 2004.
9. Nogué, Joan, ob. cit.

Ideologías institucionalizadas (1879-1920)

En la Contemporaneidad, el grave hecho de creer conocer el entorno nos hace pensar en estructuras consolidadas. Es aquí donde aparece la primera etapa que es necesario tratar. Es aquella de reaccionarismo y *Monterismo* aquella de la ciudad de Compostela definida como hace Ramón Villares como la *ciudad de los dos apóstoles*[10]. Una doble realidad en la que conviven en la ciudad en aquel momento en que, por un lado, la imagen secular de la ciudad se revivifica, por otro, la ciudad es construida como fruto del sistema turnista que ostentaba el poder dentro del nuevo estado-nación que es España.

La imagen de la ciudad secular, como decimos, es recuperada durante este período. Santiago de Compostela como sede eclesiástica de la vetusta monarquía y ciudad apostólica, recupera progresivamente sus discursos derivados del mito *iacobusland,* La ciudad del gran santuario del occidente cristiano es entendida una vez más como referente eje sacro Santiago-Roma-Jerusalén, del que derivan la mayor parte de los discursos locales. Suprimidos los señoríos jurisdiccionales y tras la entrada de Compostela en la Contemporaneidad la ciudad, la ciudad fue perdiendo verdaderamente dinamismo, conservando, durante bastante tiempo, los discursos derivados de aquella vieja imagen territorial[11].

Mas, como decimos, no es sólo conservada, sino también revivificada. Tras el acceso del arzobispo y después cardenal Manuel Payá Rico a la mitra compostelana, en 1879, se produce la *segunda inventio* o redescubrimiento y certificación mediante bula papal de los restos apostólicos escondidos en el templo desde el siglo XVI[12]. Con ello se instigó la reanudación

10. Villares, Ramón, «La ciudad de los 'dos apóstoles': (1875-1936), en: Portela Silva, Ermelindo, *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela,* Consorcio de Santiago de Compostela, 2003.
11. la pérdida de dinamismo de la ciudad
12. La segunda *inventio* se produce Bula Deus omnipotentis de 1 de noviembre de 1884. Este trascendental acontecimiento tuvo como objetivo primero confirmar la autenticidad de las reliquias, y el deseo de que los fieles emprendieran otra vez las peregrinaciones y ss. «La culpa de todo la tuvo el Cardenal D. Miguel Payá Rico, con su prestigio y su fuerza emprendedora, hacía entrada solemne el 25 de febrero de 1875, y ay desde aquella tuvo que significar mucho que lo quisiese hacer por la Puerta Santa. A partir de este momento el desarrollo de los Años Santos es cada vez más significativo,, iniciándose el doble Año Santo de 1884 y 1885, , continuándose doce años después en el de 1909, en el que se celebró la Exposición Regional y uno de los de mayor éxito. En los años de 1915 y 1920 se produce un ligero retroceso, dados los problemas físicos del ahora cardenal herrera y el año Santo de 1926, en el que se incorpora Julian Diego de Alcolea». Díaz, José María, «Anos santos composteláns: de León XIII á contenda de 1936», en: Bernal, Diego, *Compostela na historia: redescubrimento-rexurdimento,* maio-xullo 1999, Casa da Parra, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, 1999, p. 47 y. 57.

de las peregrinaciones y sobre todo la revivificación de este discurso territorial[13]. Pero las materializaciones de esta idea no fueron necesarias ya que se basaban en referentes monumentales bien conocidos, y sobre todo ya consolidados, dando como única excepción, aun cuando ya pertenezca a otro contexto ideario, la rehabilitación de la ciudad monumental.

La otra idea en estas últimas y primeras dos décadas de siglo fue la derivada del marco territorial instituido por el poder central, el derivado de la división de 1833. Un marco en su origen más liberal que nacionalista pero que contenía en su interior una serie de ideas concretas de territorio, centradas en la idea de referente territorial relativo a España[14]. Derivada de ella una idea de capitalidad o referente territorial en Madrid, que como sabemos tendrá sus materializaciones, una división en provincias, y éstas en términos municipales referidos a la idea de localidad.

Santiago de Compostela quedó en buena medida al margen de esta nueva estructura territorial cuyos referentes fueron otras ciudades, como A Coruña o Madrid. El viejo poder secular asociado a la mitra compostelana y al antiguo Reino, así como al poder de sus órdenes monásticas –muchas de ellas fueron desamortizadas- desaparecieron casi en su totalidad. En lo objetual tan solo podemos afirmar la desamortización del seminario de confesores para ayuntamiento de la ciudad, careciéndose en este sentido de otras grandes intervenciones[15]. Sí habrá una gran excepción, un segundo apóstol en lo urbanístico, además del promulgado por el cardenal Payá, nos referimos a Montero Ríos. Desde el punto de vista urbanístico si en algo destaca en este momento será en las obras derivadas de este poder central. En este momento al gobierno turnista de Madrid tiene acceso un compostelano, que procederá a la desviación de capital propia del sistema caciquil en el que durante esta etapa se basa el sistema de poder.

13. Sobre los significados de la ciudad de Santiago de Compostela en la época que nos ocupa hemos analizado diferentes documentos textuales publicados coetáneos con el periodo que estudiamos y directamente precedentes. Entre ellos destacamos como síntesis: Bravo Rodríguez, Eusebio, *Guía documentada de Santiago de Compostela,* Tipológica Barreiros, Vigo, 1920. Los siguientes textos contienen el mito apostólico, Barreiro, Franciasco, *Guía de Santiago y sus alrededores* (1885), Valverde Álvarez, Emilio, *Guía del Antiguo Reino de Galicia y Principado de Asturias,* (1886), Fagia Arcuaz, Ramuildo, *Guía indicador de La Coruña y Galicia,* (1890), AD, *Guía descriptiva de la S. A. Metropolitana Basílica y relicario descriptivo de Santiago de Compostela, con licencia de la Autoridad Eclesiástica,* (1892), Quintela Naya, Carlos, *Guía de Santiago* (1903), Braña Rodríguez, Eusebio, *Guía documentada de Santiago de Compostela,* (1920), López López, Ramón, *Guía del peregrino y del turista, con un plano de la ciudad,* (1920), AD, *Santiago de Compostela,* (1922), Otero Pedrayo, Ramón, *Síntese xeográfica de Galicia,* (1926), Mayer, E., *Guía de Santiago,* (1931), Filgueira Valverde, Xosé, *Guía de Santiago de Compostela,* (1932).
14. Sobre las instituciones administrativas creadas y demandadas consúltese de forma específica González MARIÑAS, PABLO, *Territorio e identidade, Galicia como espacio administrativo: as grandes «cuestións históricas» e a súa proxección actual,* Escola Galega de Administracións Públicas, Santiago de Compostela 1994
15. No hay en la ciudad intervenciones urbanísticas derivadas de la estructura territorial provincial o local, como pudiera ser en el caso de las cercanas ciudades de A Coruña o Pontevedra con grandes obras ligadas a consistorios o diputaciones provinciales, ni tampoco otro tipo de obras derivadas de esto, como puede ser el caso del colegio e instituto da Guarda en Coruña, consúltese Baldellou, Miguel Ángel, *Arquitectura Moderna en Galicia,* Consello da Cultura Galega, ed. Electa, Madrid 1995.

Será la etapa denominada tradicionalmente *Monterismo*. Es una etapa fácil de identificar, cuando se visita la ciudad, derivando de ella intervenciones como la facultad de Medicina (fig. 7), la ampliación de Filosofía y Letras, actual facultad de Historia, el hospital de Conxo, la facultad de Veterinaria, en el Hórreo, o el colegio de Sordomudos y Ciegos (fig. 5 y 6) en San Caetano, sedes, estas dos últimas, curiosamente, de parlamento y sede central del gobierno regional. Esto nos da la imagen de las dimensiones monumentales de estos edificios, y nos proporciona, además, idea de la voluntad de participación del Estado central en la consolidación de la imagen universitaria e histórica de la ciudad. En lo urbanístico el peso de estas intervenciones fue determinante de la evolución posterior de la urbe, mientras en lo estilístico el sobrio eclecticismo de referencia institucional trataba de proyectar la imagen del poder derivado del sistema consolidado[16]. Como afirma también Villares, en este momento se quiere manifestar la imagen centrada en sus valores más progresistas, la medicina y la universidad[17].

Santiago entre dos discursos territoriales (1920-1936)

Pero no fueron los únicos discursos y objetualizaciones de tipo territorial que sufrirá la ciudad. El siglo XX traerá bajo un lenguaje mucho más sutil un intento de manifestar en los contenidos territoriales de la arquitectura los diferentes ideogramas de las principales ideologías de tipo territorial. En esencia, nacionalismo español y gallego. Dentro de este debate de referencias, a diferencia de la etapa anterior en la que se usaba tipológicamente el eclecticismo, el historicismo o *revival* se constituirá en este momento como el medio para configurar las diferentes representaciones de poder en la ciudad.

Así, el origen de este grueso de arquitecturas historicistas, denominado en la actualidad *regionalismo* deriva, en buen a medida, de la idea de una nueva representación territorial. El *revival* será en buena medida el método para conseguirlo. Es, en muchos aspectos, el mismo proceso que se produce en la sociedad a partir del pensamiento de Rousseau. Si la arquitectura ecléctica del siglo XIX transitara desde la representación individual y de estamento o clase, como medio de manifestar en el *espacio público* una determinada relación frente al grupo social, en el siglo XX el uso de los estilos del pasado, ahora más que historicismo *revival*, se constituye como método de representación de un determinado grupo social territorial.

---

16. Sobre la etapa del Monterismo en el desarrollo urbano de Santiago de Compostela consúltese Moure Pazos, Iván, La ciudad de Santiago de Compostela en las Escuelas de Veterinaria y Sordomudos y Ciegos: desarrollo urbano de un nuevo orden académico (1864 -1925), Memoria de Licenciatura, dirigida por Vigo Trasancos, Alfredo, inédita, Universidade de Santiago de Compostela, 2010. Para el estudio de los cambios urbanos en la Compostela decimonónica consúltese, Cores Trasmonte, María del Pilar, *El urbanismo en Santiago de Compostela en el siglo XIX*, Monográphica, cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, Santiago de Compostela, 1962.
17. Villares, ob. cit. p.475

En Galicia hay un estilo coincidente con este territorio, el *regionalismo* (1920-1960), que, no por casualidad, tendrá uno de sus centros principales en Santiago de Compostela. En esta ciudad, teniendo que afrontar los cambios que está produciendo la modernidad, se tomará como estrategia la creación de un metarrelato de la historia local, y por extensión nacional, a través de este estilo. Se trata de la consolidación de su imagen histórica y monumental, nacional y local, frente a los discursos más internacionales. Es el objetivo al que aludimos más atrás de la necesidad de rehabilitación monumental de la ciudad.

Fue ésta una respuesta, pudiéramos considerar, por tanto, netamente territorial. En el casco histórico la renovación tipológica amenazaba no pocos edificios considerados de alto valor, y es, en este ámbito, en el que se genera el cambio. Su origen lo tiene en el arquitecto municipal Constantino Candeira, quién durante el primer cuarto de siglo, defendió, como ningún otro cargo público hasta el momento, la protección y rehabilitación monumental de la ciudad[18]. Su presión sobre la conservación frente al derribo de algunos inmuebles importantes dio lugar a algunos de los principales edificios *revivalescos*, como Cervantes n.14 de Jenaro de la Fuente Álvarez (1919) (fig. 14), el edificio de la Compañía Telefónica de José María de Vega (1929) (fig.17), actual Correos, o el Banco de España de Romualdo Madariaga de Céspedes (1940-1945) (fig. 15)[19].

Muchos de estos eran, en general, exportaciones directas de fórmulas y estilos ya utilizados en el ámbito español, donde el regionalismo se había adelantado a la última y primera década de siglo como medio de afrontar, tras el *desastre* del 98, la crisis identitaria bajo la que se consolidará la idea de nacionalidad[20]. En Galicia, el auge del nacionalismo, a partir de 1920, tendrá como consecuencia, desde el polo industrial y de progreso de Vigo, la creación de un tipo de arquitectura de contenidos propios que intentará reivindicar las señas de identidad de la historia y del territorio regional o nacional[21]. En Santiago de Compostela, bajo la necesidad de consolidar la imagen histórica del centro monumental, y bajo el influjo de las ideas de ambos nacionalismos, se desarrollará los diferentes *revivalismos* de la ciudad.

Pero también en otras muchas intervenciones, desarrolladas en este período, dentro o fuera del centro urbano monumental. Entre ellas aludiremos a varias intervenciones en la *rúa do* Vilar (fig. 10-13), como Vilar n. 2, de López de Rego, influido todavía en 1924 por la idea de conservar intacta la fachada de la Casa do Cabido (fig. 8 y 9); la plaza de abastos,

---

18. Soneira Beloso, Begoña, *O arquitecto Constantino Candeira*, Ediciós do Castro, Sada (A Coruña), 2006
19. Costa Buján, Pablo y Morenas Aydillo, Julian, *Santiago de Compostela, 1850-1950, desenvolvemento urbano, outra arquitectura,* Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela 1989.
20. Sobre el desarrollo del Regionalismo en España encontramos diversos estudios. A modo de síntesis y por su vinculación con el tema en Galicia consúltese el artículo de Alonso Pereira, José Ramón, «Arquitecturas rexionalistas españolas na idade de prata» en: Lopez-Chavez Castro, José Ignacio, *Manuel Gómez Román*, Deputación de Pontevedra, Servizo de Publicacións, Pontevedra, 2006
21. Sobre el Regionalismo Histórico como estilo será referencia la tesis doctoral de José María Ramón Iglesias Veiga, *La tendencia regionalista en la arquitectura gallega¸* tesis inédita que será depositada en 2011 en la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid, Departamento de Historia del Arte, dirigida por José Enrique García MELERO; Consúltense las diferentes publicaciones de este autor.

como renovación tipológica del viejo edificio ecléctico, obra de Vaquero Palacios (fig.16); el Hotel Compostela, de Antonio Cominges Tapias, en el Horreo, sobre el solar que hasta ese momento ocupaba la cárcel de la Inquisición, de 1927 (fig.18); o el proyecto de 1929 de Antonio Palacios Ramilo para crear una vía en un completo estilo historicista que uniera la *porta* Faxeira, o salida suroeste de la ciudad, con el propio Obradoiro, denominada *rúa* Galicia. Y un ejemplo más, el n.21 de la *rúa* de Vilar, obra del racionalista José Caridad Mateo en cuya fachada neorrománica se insertaba una escultura del galeguista Soutomaior

En sí, esto, no ha sido sino un conjunto de las decisiones más trascendentales que se han tomado en la Compostela contemporánea. Desde el punto de vista territorial, que estamos aludiendo, no se trata sino de una elección muy mayoritaria de desarrollo de la imagen de una ciudad histórica y monumental. Este proceso, constituye, como decimos, un metarrelato de lo local situada entre dos nacionalismos. Y es que el uso del *revival* no es sino un enjuiciamiento de la historia, siendo la estrategia de crear una estética propia llevada a lo local, o el medio de reafirmar determinados valores asociados a un momento coetaneizado del pasado[22]. Si bien como también decimos este proceso se produce desde la confrontación de dos ideologías que tratan de delimitar a través de esta, también existen motivos de unidad. Por aquel entonces aquella elección no fue sino una oposición directa a los estilos que se consideraban importados e impropios, como el *modernismo* y el recién llegado *racionalismo*, lo que en buena medida constituye un intento consciente de, no solo representación diferentes estrategias referentes de poder entre las diferentes ideologías territoriales, sino además de mantenerlas frente al desarrollo de la universalidad.

Revival *e historicismo como construcción territorial y local, diferencias ideológicas y constructivas (1920-1936)*

Así, a través de estas decisiones individuales, pero dotadas de un determinado carácter colectivo, pronto el *revival* fue cargándose de significados, hasta convertirse en un método y estilo verdaderamente asumido y aclamado, y cuyas bases fueron o no identificadas con estas ideologías y discursos de tipo territorial. En esto, el nacimiento del *regionalismo* en Galicia, tiene un origen doble y casi simultáneo en Santiago de Compostela y Vigo, ciudad con la que comparte una fuerte identidad cultural, y semejante tradición constructiva. En Vigo y comarca Antonio Palacios Ramilo (1875-1945) y Manuel Gómez Román (1877-1963), junto a otros arquitectos menos teóricos como Jenaro de la Fuente Álvarez (1891-1963) o José María Banet y Díaz Varela (1903-1984), desarrollaron uno de los focos regionalistas

22. Sobre *revival* véase Argan, Giulio Carlo, *El Pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro,* Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
Iglesias Veiga, Xosé Ramón *Percorridos pola arquitectura de Vigo* Iglesias Veiga, Xosé Ramón, *Vigo, arquitectura urbana,* Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, 2006.

más importantes del ámbito peninsular. Aquí se fraguó, y por esto nos interesa, el debate teórico del estilo regionalista, posicionado en torno a Antonio Palacios y a Manuel Gómez Román[23].

Ambos acabaron por responder y posicionarse frente al Movimiento Internacional introducido en España por la GATEPAC, a través de un estilo que se consideraba, como hemos dicho, como derivación avanzada de un eclecticismo que ya ese momento se encontraba sin salida. Mas la diferencia entre ambos se puso plenamente de manifiesto en diversos detalles sobre el desarrollo de Vigo, e hizo notar sus diferencias teóricas[24]. Para Palacios el afán triunfalista y monumentalizador derivado de su paso y éxito en Madrid le llevó a imaginar Galicia como esa gran región rural, histórica y pintoresca del noroeste español. Un espacio occidental y verde cargado de emoción territorial y cultural, que tenía en el románico, y en su evocación bucólica y mística su principal estandarte[25]. Manuel Gómez Román, nacionalista gallego declarado y militante, difundió una estética propia para la arquitectura, basada en el drama gallego, en su historia y su asimilación a España, y en el triunfo final a través del desarrollo de una plástica propia. Ésta estaría basada en el desarrollo volumétrico y espacial coincidente con el barroco compostelano y con la tipología de los *pazos* gallegos, aunque también con referencias a otros momentos del pasado y a la arquitectura popular. La posición de Manuel Román no era evocadora ni mística sino militante y galleguista, convencido de conseguir con su plástica una plena renovación cultural. Para él el *revival* era un método no un fin. Para éste y otros arquitectos coetáneos, el neobarroco fue, no solo un compromiso con el lugar sino también un gran instrumento para explorar la arquitectura desde el punto de vista estereotómico, volumétrico, espacial[26].

Ninguno de los dos tuvo un protagonismo excesivo en Compostela, pero sí ayudaron a definir los caminos posibles. Por un lado, autores como Vaquero Palacios (1900-¿?) o Antonio Cominges Tapias (1897-1987), o el propio Palacios Ramilo, desarrollaron ideas neo-

23. Igualmente hemos estudiado determinadas fuentes bibliográficas publicadas, coetáneas al periodo que nos ocupa, consideradas las principales interpretaciones discursivas de la región o nación gallega, especialmente el geógrafo y teórico del Galeguismo Ramón Otero Pedrayo, quién aporta textos decisivos en la sistematización de estas ideas durante el periodo citado. Destacamos de su obra tres textos fundamentales: Otero Pedrayo, Ramón, *Síntese Xeográfica de Galcia*, Biblioteca do Seminario de Estudos Galegos, Santiago de Compostela, 1927; Otero Pedrayo, Ramón, *Paisajes y problemas geográficos de Galicia*, Biblioteca de Estudios Gallegos, Santiago de Compostela, 1928; Otero Pedrayo, Ramón, *Las ciudades gallegas*, Ediciones del Centro Gallego, Buenos Aires, 1951.
24. Iglesias Veiga, Xosé Ramón «O plan comarcal no Proxecto de de Extensión e Reforma Interior de Vigo de Antonio Palacios», en Grial¸n. 155 (2002); Existe también múltiple documentación en el AM y en la prensa local de Vigo sobre el debate teórico respecto a este tema. Algunos de estos textos se encuentran recogidos en Vigo Trasancos Alfredo (coord.), *Fontes escritas para a Historia da arquitectura e do urbanismo en Galicia*. Santiago de Compostela, 2000.
25. Proponemos como referencia el texto todavía inédito citado de José Ramón Iglesias Veiga. Sobre el desarrollo estilístico de los arquitectos en él recogidos citamos la siguiente obra a través de la cual han sido consultados: Pulido Novoa, Antón, (dir.), *Artistas Galegos. Arquitectos. Arquitectura modernista ecléctica e rexionalista*, Nova Galicia Edicións, Vigo, 2002.; Iglesias Veiga «Antonio Palacios en Nigrán; á procura dunha arquitectura de orixes galegas», en: Instituto de Estudios Miñoratos, Ourense, 2001.
26. Iglesias Veiga, Xosé Ramón,»Definición dun regionalismo de contados galaicos na obra de Manuel Gómez Román» en: Lopez-Chavez Castro, José Ignacio, *Manuel Gómez Román*

medievales especialmente evocativas de la ciudad y la región, no muy lejanas de la idea de territorio verde y de ciudad monumental del noroeste. Para otros como Jenaro de la Fuente Álvarez, José María Banet o el propio Gómez Román, el neobarroco, era casi más una necesidad plástica, volumétrica, estereotómica y espacial. Una idea progresista de construcción de una nueva realidad matérica y territorial propia del referente nacional o regional que era Galicia, a través del desarrollo de lo propio y de lo local. El *regionalismo* o *revival* no solo fue un compromiso con determinadas estructuras ideológicas, sino que fue además un verdadero compromiso, no con el espacio abstracto que representa el racionalismo y Movimiento Moderno, sino un verdadero compromiso con el lugar.

El contacto con el territorio (1936-1960)

Pero ante todo no fueron ideas excluyentes. El regionalismo durante época republicana se convirtió en un estilo aclamado y solicitado. Con él no solo se redefinió la ciudad histórica y su entorno inmediato sino también se incluyó en el plan de ordenación de la ciudad ensanchada, desarrollado en 1933 por los ingenieros Laforet, Canovas y De la Gándara, quienes, asumieron muchos de los aspectos que desde el punto de vista territorial estamos analizando[27]. Se trataba de que el lugar mantuviera inalterados sus contenidos como límite, hito o referencia territorial. Así, la conformación de su imagen sería fundamental, pero también lo sería la relación que este límite desarrollase con el conjunto del territorio.

Este es, precisamente, el momento en el que es especialmente adecuado aludir al cambio que se produjo tras la Guerra Civil, pues si bien podemos afirmar que estas ideas dentro del casco histórico no fueron excluyentes, y muchos de los edificios citados se materializarán durante el nuevo régimen dictatorial, será en el contacto con el territorio donde se puede apreciar mejor el cambio, especialmente a través de una obra, el llamado *Ensanche de Residencias,* actual campus universitario.

Y es que hasta el momento de la Guerra Civil estas ideas enfrentadas de nacionalismo no tuvieron la necesidad de entrar en una disputa directa por diferentes cotas de poder. Progresivamente y bajo las posibilidades legítimas, es decir emanadas del poder delegado con el que se instaura la ley en un estado liberal, el nacionalismo gallego apoyado por sectores progresistas e izquierdistas con los que compartía demandas políticas, pudo ir accediendo progresivamente a la materialización de la mayor parte de sus postulados de tipo territorial. Esto se produjo finalmente con la aprobación del Estatuto de Autonomía de 1936.

Pero fue el mismo año en el que se produjo la sublevación militar que dará acceso a la dictadura. Todo lo que hasta ese momento se había constituido por un poder legítimo ema-

27. El plan de Canovas y De la Gándara puede ser consultado en el AM de Santiago de Compostela. También aparecen referencias en Costa Bujan, Pablo y Morenas Aydillo, Julian, *Santiago de Compostela 1850-1950, desenvolvemento urbano, outra arquitectura,* Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1989.

nado por el carácter nacional y por lo menos hasta cierto punto liberal de las diferentes constituciones, así como del poder de referencia del que hablamos bajo el que se expresan las ideologías derivadas de la persuasión a través de las ideas y de las formas como ejercicio de poder, fue sustituido de la noche a la mañana por el poderes de coacción. La constrición y posibilitación de las acciones se ejercerán mediante el uso de la fuerza y en el caso del Franquismo de una represión brutal.

La dictadura cortó de raíz toda posibilidad de modernidad manifiesta, y el racionalismo dejó de ser durante más de veinte años una opción. En muchos casos esta limitación supuso el fin de toda idea de progreso territorial, anulada toda posibilidad de construir un referente o una realidad alternativa. Este fue el caso de muchos arquitectos regionalistas, y especialmente de Manuel Gómez Román, forzados a un exilio interior que limitaba su obra a poco más que las viejas tipologías de vivienda colectiva y algunas viviendas suburbanas de tipo unifamiliar. Todas ellas asociadas a promotores o compradores vinculados a grupos de poder establecidos, de un modo u otro, bajo la voluntad del poder central.

En el caso del campus universitario, debemos de recordar que es una obra previa a la Guerra Civil, concebida por los grupos más progresistas de la universidad compostelana como medio de renovar la idea de una universidad atrasada y con una vida universitaria asociada a una ciudad carente de las necesarias dotaciones. Hasta época republicana los problemas de la universidad compostelana se vincularon a la necesidad de recuperar la autonomía universitaria, eliminada tras la supresión de los señoríos jurisdiccionales, pasando a formar parte de la estructura administrativa del estado-nación como una universidad *de provincias*[28]. El progresismo en época republicana, encarnada por el rector Rodríguez Cadarso, trató de recuperar esta autonomía, y junto a ella la pérdida de la libertad de cátedra, y la capacidad de asignar el título de doctor y, sobre todo, la idea de una universidad gallega[29]. También el saneamiento de sus cuentas, así como el saneamiento más literal de la vida universitaria, tratando de erradicar la imagen de *troyanismo*[30], a través de la creación de un grupo de resi-

28. Fernández Prieto, Lourenzo, «A Universidade de Santiago de Compostela no século XX, da universidade de élites á universidade de masas», en: VV.AA., *Gallaecia Fulcet, (1495-1995): cinco sécalos de historia universitaria*, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995, p.438 y ss.

29. Fernández Prieto, Lourenzo, «Rodríguez Cadarso: institucionismo, galeguismo e República na Universidade de Santiago» «A Universidade de Santiago de Compostela no século XX, da universidade das elites á universidade das masas», en: VV.AA., *Rodríguez Cadarso, un reitor para un país*, Universidade de Santiago de Compostela, 2008.

30. El llamado *troyanismo* o ambiente *troyano* ha sido identificado como una imagen típicamente desatendida de la clase estudiantil compostelana formada a partir de la publicación y popularización de la novela de Pérez Lugín *La casa de la Troya,* inspirada en el ambiente urbano de una pensión compostelana

dencias de estudiantes al estilo de la construida por la Institución Libre de Enseñanza en Madrid[31].

Constantino Candeira, arquitecto municipal en este momento había aportado un matiz más. La capacidad de renovar verdaderamente en progresivo ensanche de la urbe a través de la creación de un ensanche verde, o mejor dicho del primer ensanche verde o ciudad jardín. La idea de armonizar ciudad y entorno -ese entorno natural y rural que, como sabemos, para el nacionalismo gallego era paradigma de la nación- debía de desarrollarse del mejor modo posible con la citada construcción de un nuevo territorio urbano[32].

Para afrontar esta idea, algunos autores como Gómez Román o Jenaro de la Fuente habían tratado de crear, ya desde los años veinte, una tipología basada en la arquitectura culta y rural, en el citado mundo de los *pazos*[33]. Fueron de nuevo Manuel Gómez Román y Antonio Palacios los promotores de estas ideas en Vigo, pero, solo el primero, las ha desarrollado en Compostela. Algunos de los dibujos de Román nos dan cuenta de este contacto de la Galicia rural y natural con la Galicia suburbana[34]. La tipología del *pazo*, reconvertido en casa de estilo, frente al los chalets u hotelitos revivalescos de los libros de modelos, en los que, por otro lado, también se inspiran, destaca por su intento de inserción armónica con el medio natural y rural (fig. 23, vivienda en la calle Xoan XIII).

Fue, y creemos que especialmente de esto se deriva su éxito, no solo en viviendas suburbanas aisladas, sino a través de toda clase de tipologías necesarias, -como especialmente hospitales, donde la ventilación como salubridad ilustrada, se unió con la idea de inserción en un contexto plenamente natural- que en Santiago se utilizó para desarrollar el contacto de la urbe consolidada con el territorio. En viviendas aisladas, hospitales, o la nueva estación de ferrocarriles del Horreo (fig. 19 y 20), y el hospital de Galicia en Galeras, atribuidas a Manuel Gómez Roman[35], o el conjunto de la Residencia de Estudiantes, de Jenaro de la Fuente Álvarez (fig. 21, 22, 24 y 25), entre otras muchas, pudieran considerarse, apuntaban, en muy buena medida, en esta dirección.

La gran preocupación por el contacto con la naturaleza y la adaptación del hombre al medio, obviamente, no solo fue un problema asumido por el nacionalismo gallego, sino que fue una cuestión ampliamente tratada desde la Ilustración, especialmente en los países an-

31. Sobre la relación de la Institución Libre de Enseñanza con la Residencia de Estudiantes de Madrid. Pérez-Villanueva Tovar, Isabel, *La Residencia de Estudiantes: grupos universitario y de señoritas: Madrid, 1910-1936*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1990, p.19 y ss.; sobre la arquitectura de ésta consúltese, Guerrero, Salvador (ed.) *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, ed. Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002.

32. A.M. 2280/18, «Anteproyecto de urbanización de la Residencia al pie...» Constantino Candeira Pérez, (1929). No se conservan planos

33. El *pazo* o palacio es una tipología de residencia rural nobiliaria utilizada por la hidalguía en Galicia como residencia y centro rector agrario entre los siglos XVI y XIX.

34. Sánchez García, Jesús, e Iglesias Veiga, José Ramón, «Bases ideológicas para la recuperación del pazo gallego en los años 30», en: VV. AA., *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, actas al congreso internacional, Universidad de Navarra, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Pamplona, 2002.

35. El arquitecto y teórico Cristóbal Crespo ha estudiado documentalmente esta cuestión en profundidad, sin encontrar referencias expresas. Coincidimos con él en esta atribución que desarrolla a través de la deducción formal.

glosajones. Desde éstos, algunas de sus principales soluciones ya estaban comenzando a tener ecos en la península en las primeras décadas de siglo. Una de las principales respuestas fue la Ciudad Jardín de Ebenezer Howard, teorizada en su libro *Garden Cities of Tomorrow* desde 1902. En él se teoriza una de las principales soluciones de lo que serían comunidades humanas a medio camino entre lo urbano y lo rural. Pocas décadas más tarde, con la materialización en las ciudades de Letchword (1903) y Welwyn (1920), las propuestas de Howard se extendieron por Europa, dando lugar a una de las principales tipologías estructurantes de nuestras actuales ciudades, el *garden suburb* o suburbio verde[36].

Fue la base de diferentes ejemplos a lo largo de Galicia, pero, del mismo modo que observamos en otros casos, en Compostela, a diferencia de otras ciudades, el *regionalismo* fue la base estilística. Con el plan de Laforet, Canovas y De la Gándara parado por décadas tras la Guerra Civil, la ciudad utilizó como instrumento los planes parciales para desarrollar estructuras de ensanche, y en no pocos de ellos fueron aplicadas estas ideas de suburbio jardín. La principal de todas las realizadas en Compostela fue el conjunto de la Residencia de Estudiantes, obra ideada durante época republicana por Constantino Candeira y materializada, tras la guerra, ya como auténtico campus universitario por Jenaro de la Fuente Álvarez[37].

Tras la Guerra Civil, las circunstancias ideológicas y del pensamiento territorial cambiaron profundamente. Aunque en buena medida muchas de las obras citadas en este artículo se desarrollaron durante el Franquismo, no fue sino gracias a la buena acogida popular del estilo, a la coexistencia entre ideologías en época republicana y al exilio interior y cultural que continuaron desarrollando autores como Gómez Román, que sus ideas pervivieron largos años. La profusión folklorista del régimen, para autores como Jenaro de la Fuente Álvarez, José María Banet o Cominges Tapias no fue sino un acicate para el desarrollo de la vía más superficial del estilo, propio de las tipologías suburbanas y de las grandes fachadas de las edificaciones de viviendas colectivas, paradigma de ruralismo y folklorismo de esta región española que se materializó en ejemplos como el suburbio jardín de La Rosaleda, o en las tipologías de vivienda en altura de las calles de Senra, o Carreira do Conde.

Del mismo modo que el estilo, la ciudad jardín llamada Ensanche de Residencias, fue cambiando, o más bien apuntando sus formas, progresivamente hasta convertirse en un verdadero campus monumental, desarrollado en medio de un conjunto de jardines directamente articulados con el entorno occidental de los jardines de Ferradura, en un eje cada vez más pronunciado y casi autoritario. Con el desarrollo del gran proyecto de campus, dotado cada vez de mayores instalaciones, Jenaro tuvo la posibilidad de desarrollar sus ideas estilísticas

36. Sobre Ebeneezer Howard consúltese, Bayley, Stephen, *La ciudad jardín*, Adir Ediciones, Madrid, 1982
37. Conservamos la práctica totalidad de la documentación referida a la edificación de la llamada Residencia de Estudiantes y de los diferentes edificios del Campus, con los diseños y memorias de Jenaro de la Fuente Álvarez. Destacamos: AHM PJ 8172/18 «Expediente de Permuta de los terrenos situados al borde de la Herradura...» (1907) A.M. 2280/14, «Memoria general referente al anteproyecto de urbanización...» Jenaro de la Fuente Álvarez, (1930). AHU, F. U. 6389/26, «Obras de acceso a la Residencia. Memoria», Jenaro de la Fuente, (1952); entre otros. Desde el punto de vista teórico son escasamente significativos sus contenidos.

más profundas demostrando un conocimiento amplio de la Historia de la Arquitectura y de las principales tendencias europeas. Si en alzado fue abandonando progresivamente el *regionalismo* en favor de un mayor clasicismo, en plano demostró la capacidad de sintetizar las ideas de Ebeneezer Howard con otras más clásicas y propias del urbanismo barroco y del jardín italiano.

Pero sin embargo esta pieza urbana, que gracias al buen hacer de Jenaro de la Fuente se convirtió en uno de los conjuntos clave del regionalismo en Galicia, a la altura de 1960 había perdido, en buena medida gran cantidad de los intereses que arquitectos ligados al Galeguismo como era el propio Candeira podían tener. Ahora más que un conjunto de residencias en medio de un ensanche verde, el conjunto se convirtió en una pieza urbana, una pieza urbana más en una ciudad en la que el contacto con el territorio se estaría comenzando a sustituir por un conjunto de piezas suburbanas, cada vez menos comprometidas con el territorio y lugar. Y si por otra parte volvemos a la idea de manifestación institucional podemos comprobar la gran diferencia del apoyo al proyecto por el gobierno central antes y después de la guerra, pasando de no tener en absoluto financiación a convertirse en uno de los proyectos educacionales más importantes del régimen en el noroeste después de la Laboral de Gijón.

Conclusión, pensamiento y poder

Aquí es donde regresamos más profundamente a la idea de poder. En lo que se refiere a ésta como punto de partida debemos afirmar que es un tema que se desarrolla junto con, o desde, otro tema clave, el de la libertad. Ya que el poder es una relación o un ejercicio respecto a la voluntad de diferentes individuos que cohabitan un grupo social ejerciendo de forma diferente distintos grados de voluntad y libertad. La idea de ejercitación de unos seres frente a otros puede ser por coacción o recompensa, por conocimiento, por legitimidad o posición respecto a una autoridad delegada, o lo que aquí hemos tratado de apuntar, el poder de referencia o lo que es lo mismo el poder ejercido ante un sistema de creencias.

De este modo de poder reflexionaron varios autores, y entre ellos, como hemos dicho Foucault. Hablamos de sistemas de creencias que cobran importancia y por tanto poder cuanto mayor es el número de personas que aceptan los puntos de vista asociados al sistema, generando un conocimiento general. Con ello se crean sistemas de pensamiento hegemónico, ideas aceptadas u ortodoxas, entendidas como correctas y aceptables, frente a otras ideas incorrectas anormales o desviadas. Estas ideas consideradas como verdades irrefutables definen nuestro particular modo de ver el mundo, y conforman en último lugar nuestro modo completo de entender la realidad.

El proceso ocurrido durante estas diferentes etapas no fue sino una lucha entre diferentes grupos de poder que aspiraban a través de sus discursos y de sus objetualizaciones, más o menos directas, a codificar la realidad frente al conjunto social que pudiera manifestarse a favor o en contra del grupo de poder o de la cosmovisión preestablecida. No solo fue el

método de las minorías ideológicas para presentar sus propuestas frente al poder establecido, sino que fue además el método que utilizó el nacionalismo español tanto antes como después de la guerra para legitimarse. Frente a los poderes de constricción o posibilitación, el papel del arte se configura a través del poder de influencia. En ocasiones desarrollándose hasta límites realmente profundos.

Como afirma Paulo Freire, y de modo similar a lo que históricamente hemos llamado franquismo sociológico, y que quizá este en la base todavía de un modo muy importante de nuestro mundo actual, el poder debe alojarse en la cabeza del dominado y llevarle a considerar como natural lo que desde el nacimiento se le ha impuesto. Si por algo deben interesarnos las ideologías minoritarias, así como sus representaciones, es precisamente por que nos permiten, aunque sea en una escala menor, enfrentarnos con un golpe de vista diferentes a las ideas que en nuestro pensamiento nos han impuesto como verdaderas.

Fig. 2-4. Santiago de Compostela, ciudad histórica y monumental, vista desde las plazas de Acibechería, Praterías y Quintana

Fig. 5-7. *Monterismo*, Colegio de Ciegos y Sordomudos en San Caetano y Facultad de Medicina en San Francisco

Fig. 8-14. Edificios revivalescos en Santiago de Compostela, *rúa do* Vilar, *praza* de San Martiño y Cervantes

Fig. 15-20. Arquitecturas *rexionalistas* en Santiago de Compostela, Banco de España, plaza de abastos, correos, Hotel Compostela y estación de ferrocarriles

Fig. 21-26. Residencia de Estudiantes y campus universitario en Santiago de Compostela, detalles, vivienda en Xoan XXIII y observatorio astronómico Aller Ulloa

Palacio urbano, ciudad y villa suburbana. Arquitecturas y espacios del poder aristocrático en Béjar (Salamanca) durante el antiguo régimen

Juan Félix Sánchez Sancho
José Muñoz Dominguez

Resumen: El tipo arquitectónico de la villa suburbana ocupa un lugar muy destacado entre las manifestaciones del poder a partir del Renacimiento, aunque cuenta con escasa representación en España fuera del ámbito de las obras reales, de ahí el interés por estudiar el ejemplo al que dedicamos esta comunicación: la villa El Bosque de Béjar, puesta en relación con el palacio ducal urbano y con la propia ciudad. La singularidad del caso radica en el conjunto de intervenciones sobre el territorio realizadas por iniciativa del linaje Zúñiga, que van más allá de la distinción categórica entre *otium* y *negotium* para desplegarse como verdadero ejercicio del poder aristocrático a través de vínculos de carácter viario, visual y simbólico sobre los que fundamentamos nuestras conclusiones.
Palabras clave: Antiguo Régimen. Ideología aristocrática. Arquitecturas del poder. Tipología de la villa. Familia Zúñiga. Béjar. El Bosque de Béjar.

Abstract: The architectural style of the suburban villa occupies a prominent place among the manifestations of power from the Renaissance, but has low representation in Spain beyond the scope of the royal works, hence the interest in studying the example that we dedicate this communication: El Bosque de Béjar, set in relation to urban ducal palace and the city itself. The uniqueness of the case lies in the set of interventions on the

Índice

territory of the initiative made by Zúñiga lineage, which go beyond the categorical distinction between *otium* and *negotium* to deploy as a true exercise of aristocratic power through road links of visual and token on which we base our conclusions.
Keywords: Old Regime. Aristocratic ideology. Architectures of power. Typology of the villa. Zúñiga family. Béjar. El Bosque de Béjar.

Introducción

La tipología de la villa suburbana del Renacimiento tuvo en España un desarrollo muy distinto del que alcanzó en la Península Itálica, tanto en número de ejemplos como en complejidad y significado, sustentada en nuestro país sobre modos tradicionales con una fuerte impronta hispano-musulmana. Sin embargo, aunque escasos, pueden contarse algunos exponentes cuya composición y repertorio formal se vinculan más al tipo de villa italiana que al modo hispánico, entre ellas dos muy próximas en tiempo y espacio, aunque muy diferentes en su planteamiento: la villa de Sotofermoso en Abadía (Cáceres) y El Bosque de Béjar (Salamanca), distantes apenas veinte kilómetros en el piedemonte de la Cordillera Central[1]. Dedicamos este breve trabajo a la segunda, construida a lo largo del siglo XVI por los duques de Béjar, en lo que concierne a las relaciones de poder que se derivan de su implantación a corta distancia de la ciudad (dominada por el palacio ducal urbano), y que se manifiestan en vínculos compositivos o viarios, visuales y simbólicos[2].

Pero antes conviene establecer algunas precisiones sobre los términos empleados ante la ambigüedad de la palabra «villa», que en castellano equivale tanto a quinta de recreo o casa de placer como a entidad de población con determinadas características y privilegios. Para evitar confusiones, mantenemos la expresión «villa» para El Bosque y nos referimos a Béjar siempre como ciudad, en consideración a sus rasgos distintivos como realidad urbana, independientemente de su categoría político-administrativa en el período estudiado.

1. A este corto elenco de villas con influencia italiana suele añadirse –al margen de algunas obras reales– la del duque de Escalona en Cadalso de los Vidrios (Madrid), situada cerca de la misma cordillera, aunque en la vertiente opuesta. Las tres villas han merecido diversos estudios parciales, entre los más recientes el de Sanz Hernando, Alberto, *El jardín clásico en España. Un análisis arquitectónico*, tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Aníbarro Rodríguez (ETSAM-UPM, Madrid, 2006), parcialmente publicada en Sanz Hernando, *El jardín clásico madrileño y los Reales Sitios*, Madrid, 2009.
2. Nuestra comunicación sigue los planteamientos de la tesis doctoral en curso que desarrollamos actualmente en la Escuela de Arquitectura de Madrid: Muñoz Domínguez, José, *La villa suburbana El Bosque de Béjar, entre la casa de campo hispánica y los modelos del Renacimiento*, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, dirigida igualmente por Miguel Ángel Aníbarro.

Geografía del poder y contexto histórico: la ciudad de Béjar entre los siglos XV y XVIII

El período de formación de la villa de recreo puede concretarse en un lapso mucho menor, pues las obras finales en El Bosque no alcanzan más allá de 1584. Sin embargo, las relaciones de poder con el palacio urbano y con la ciudad llegarían a su mayor grado de complejidad en el último cuarto del siglo XVII y ya en el XVIII se plantearon reformas de suficiente entidad como para prolongar el período de estudio hasta esa centuria, siempre bajo el mismo linaje de los Zúñiga. En paralelo, pero con mayor recorrido desde la Edad Media, la ciudad seguía su lento proceso evolutivo ocupando de poniente a levante el cerro alargado de su asentamiento. Los componentes en juego tendrían su propio espacio en la abrupta geografía del país, configurando una red de relaciones que analizaremos seguidamente en un breve recorrido histórico que permita situarlas en tiempo y lugar[3].

La ciudad fue repoblada por Alfonso VIII desde el año 1180 como punto estratégico en el avance de la Extremadura Castellana frente a leoneses y almohades, primero dentro del extenso alfoz de Ávila, en disputa con el desgajado de Plasencia, y finalmente (hacia 1209), con término propio constituido después en Comunidad de Villa y Tierra con jurisdicción sobre 31 aldeas y lugares. De aquellas dos etapas perdura la huella incompleta de su recinto amurallado, formado por dos cercas sucesivas: la primera de clara vocación castrense, conocida como *«Villa Vieja»*, escasamente urbanizada con sólo dos colaciones-parroquia intramuros más otra exterior a modo de arrabal, y la segunda, de mayor perímetro, capaz de encintar un apretado conjunto de cinco colaciones-parroquia para acoger a nuevos pobladores, dejando otras dos extramuros como inevitables arrabales en la parte oriental de la Corredera, más llana y sin posibilidades de defensa. El *«castillo y fortaleza»*, posterior palacio ducal, sirvió de nexo entre ambos recintos en el tramo más angosto del terreno, muy pronto convertido en espacio de mercado y subsiguiente plaza mayor.

La cesión del territorio bejarano a diversos intereses señoriales desde 1246 concluyó en el definitivo dominio de los Estúñiga (o Zúñiga), linaje neo-nobiliario de origen navarro, muy favorecido por la dinastía Trastámara, que se mantuvo como titular del señorío y posterior ducado desde 1396 hasta 1777. Las intervenciones de esta familia en la configuración de la ciudad durante la Edad Moderna han sido estudiadas desde distintos planteamientos

---

3. Con un enfoque puramente descriptivo, presentamos una comunicación sobre los aspectos urbanos de la ciudad en Sánchez Sancho y Muñoz Domínguez, «*Larguisima Babilonia christiana*. Aproximación a las historia urbana de Béjar a través de la obra del pintor Ventura Lirios», en AA, VV., *Actas del XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, 2011, pp. 3087 a 3102 (en prensa).

por López Álvarez[4], Alegre Carvajal[5] y Muñoz Domínguez[6], y han de ser puestas en relación con otros factores de la edilicia local, como la Iglesia y el Concejo, para analizar las relaciones de poder sobre el tablero urbano y suburbano.

Sin lugar a dudas, la Plaza Mayor fue el principal escenario de este juego de poderes, centro cívico de primer orden en la dinámica social del Antiguo Régimen disputado por los estamentos nobiliario (representado por los Estúñiga), eclesiástico (representado por el Cabildo o universidad de clérigos) y civil (representado por el Concejo), cada uno parapetado en su propio edificio representativo: castillo, iglesia y consistorio (figs. 1 y 2).

La primitiva plaza medieval no sería otra cosa que una explanada extramuros del primer recinto amurallado, situada al pie del castillo para acoger funciones embrionarias de las que finalmente asumiría: el reparto del botín de guerra como incipiente mercado y las reuniones vecinales *«so el olmo de la plaça de la dicha villa»* o junto a la iglesia de El Salvador como primer Ayuntamiento, todavía sin una sede propia. Con el tiempo, hacia 1422-1455, el Concejo pudo hacerse definitivo hueco y disponer de un edificio de uso exclusivo en aquel espacio dominado por el castillo y presidido por la iglesia, ya configurado como *«plaza mayor tangente-convergente con iglesia excéntrica»* (en la terminología establecida por Vidaurre Jofre[7]), aunque su primera ubicación resulte significativamente discreta: oculto de la vista del castillo *«detras Sant Salvador»*, pero bajo el signo de los Estúñiga en la heráldica de los capiteles tardogóticos que todavía conserva. En el siglo siguiente, hacia 1577-1579, el crecimiento del poder civil quedaba de manifiesto en la erección del Consistorio Nuevo (donde radica todavía la institución municipal) a costa del derribo de otras casas particulares para ocupar un espacio acorde con su categoría social: a la vista del palacio ducal (otrora castillo señorial) y frente a la iglesia de El Salvador, presidiendo su propio rincón de la plaza pública. Justamente entonces, entre 1567 y 1584, la Plaza Mayor se transformaba en un espacio más abierto que adoptaba las formas del Renacimiento: las proyectadas por el arquitecto cacereño Pedro de Marquina[8] en el palacio (junto a otras que se detallarán más adelante), las del maestro

4. López Álvarez, Alejandro, «El jardín, la Casa y la fiesta. La construcción de una corte en el ducado de Béjar a fines del siglo XVII», así como «Espacio, Casa e Historia en la ideología aristocrática castellana del Antiguo Régimen», ambos trabajos en Domínguez Garrido, Urbano, y Muñoz Domínguez, José (coords.), *El Bosque de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento*, Béjar, 1994, pp. 97 a 110, y Béjar, 1997, pp. 95 a 121, respectivamente.

5. Alegre Carvajal, Esther, «Béjar como villa Ducal», en *Estudios Bejaranos,* nº 4, Béjar, 2002, pp. 13 a 44, en relación con su tesis doctoral sobre *Las Villas Ducales como tipología urbana*, dirigida por Víctor Nieto Alcaide, UNED, Madrid, 1999 (publicada en 2004).

6. Muñoz Domínguez, *La Plaza Mayor de Béjar. Aproximación morfológica e histórica a un espacio público generador de la ciudad*, Béjar, 2003.

7. Vidaurre Jofre, Julio, *Ciudad y arquitectura medievales. Morfologías imaginarias en Castilla y León 1050-1250*, Madrid, 1990, pp. 155 y ss.

8. A pesar del interés de este maestro extremeño, sólo se ha publicado el estudio de Andrés Ordax, Salvador, «El arquitecto Pedro de Marquina», en *Norba, revista de arte, geografía e historia*, nº 4, Universidad de Extremadura, 1983, pp. 7 a 24.

cántabro Francisco de la Torre[9] en el Consistorio Nuevo y las del cantero Diego de Torres[10] para la iglesia de El Salvador (que en este caso sólo afectaron al interior del templo y no al espacio público). En los mismos años se acometían las obras principales en El Bosque, a las que nos referiremos después.

Entre tanto, salvado el castro de la Villa Vieja, la ciudad venía creciendo en torno a un eje primordial cuyo embrión se había gestado en el seno de la Plaza Mayor, incapaz para contener el mercado de los jueves. La ampliación de este espacio comercial hasta otro enclave nobiliario cercano (el Palacio Nuevo de los Estúñiga, junto a su Plaza de las Armas y al atrio de la iglesia de San Gil) determinó un nuevo crecimiento direccional desde mediados del siglo XV que, debido a la prexistencia del lienzo Sur de la muralla, mantuvo el mismo carácter longitudinal hacia el siguiente espacio de uso mercantil: la distante explanada de la Corredera, donde se celebraba la feria. Quedaba así constituida la actual Calle Mayor, vía principal de unos 800 m de longitud que acabaría asumiendo las funciones longitudinales del tránsito y establecimiento del comercio minorista hasta la actualidad, entonces flanqueada por las casas de la hidalguía local (hasta finales del siglo XVIII) y pocas décadas después renovada con las grandes viviendas de la burguesía industrial del siglo XIX. En su extremo oriental, la segunda cerca defensiva quedaba también renovada con las formas del Renacimiento en su Puerta de la Corredera[11] (Puerta de la Villa o de Ávila, probablemente construida en 1543 y derribada en 1876), desde la que partía la calle del mismo nombre (hoy Calle de la Libertad) con dirección al río Cuerpo de Hombre, atravesando primero el barrio de San Miguel, junto al acueducto iniciado por Diego de Torres, y después los numerosos huertos, linares y herrenales que alcanzaban la ribera. En la otra orilla, salvado el río por el Puente de la Corredera (o Puente Viejo), se extendía la dehesa pública y otros terrenos comunales entre los que discurría una calle de olmos que conducía hasta la villa suburbana El Bosque, ampliada a costa de terrenos del común desde antes de 1555.

Este recorrido entre el palacio urbano y la villa suburbana (o viceversa) contenía referencias y elementos vinculados al *status* de la élite nobiliaria local y al poder omnímodo del duque (palacio, portada hacia la Plaza Mayor, Calle Derecha, Palacio Nuevo, Calle Mayor, Puerta de la Corredera, puente, vial arbolado, Prado de la Justa y villa suburbana), potenciados en ocasiones especiales por obra del artificio de la arquitectura efímera y la elocuencia de las alegorías, como se verá después.

---

9. Las actas municipales dan cuenta de la intervención de este maestro de cantería natural de Laredo (*vid.* Archivo Municipal de Béjar, AMB, *Actas de Sesiones Consistoriales*, año 1577 y ss.).
10. Archivo Parroquial del Salvador (Béjar), *Libro de Fábrica de la Iglesia 1572-1619*, los pagos a Diego de Torres en los fols. 56r, 62r, 70v, 78r, 90r, 98r, 120v y 130r.
11. Muñoz García, Juan, «Antiguas normas que rigieron para la conservación de las murallas de Béjar», en *Béjar en Madrid*, nº 950, 27 de enero de 1940, p. 4.

El palacio ducal urbano

Las primeras intervenciones documentadas para convertir el antiguo castillo-fortaleza de los duques de Béjar en la villa cabeza de sus estados datan de principios de entre 1503 y 1510, cuando el duque Álvaro II llevó a cabo su programa de reformas encaminado a transformar un incómodo castillo medieval en un habitable palacio acorde con el nuevo gusto renacentista que se estaba instituyendo entre la nobleza castellana desde las últimas décadas del siglo XV[12]. Pero no fue hasta el ducado de Francisco II (1565-1591) cuando se produzca una verdadera transformación del vetusto alcázar en verdadero palacio del renacimiento, una labor encomendada al arquitecto cacereño Pedro de Marquina[13], que proyectó el magnífico patio renacentista en 1567 y concluido en 1569. De los mismos años es la remodelación de la antigua plaza de armas del palacio en la que, también de la mano de Marquina, se construyó la portada monumental que daba entrada al recinto palaciego y que aún permanecía en pie a medidos del siglo XIX, época en que Madoz aún pudo verla y describirla:

> La entrada principal por la plaza, es una puerta cochera de arco escarzado en un muro de 14 a 15 pies, y sobre sus dovelas se ven 3 escudos: uno con banda y cadena, otro de tableros y otro con las iniciales F.G., que son de los nombres Francisco y Guiomar, su esposa; todos tres con corona ducal por cima[14].

Esta portada marcaba el verdadero límite entre el espacio público y la privacidad del palacio, delimitando así el espacio de poder aristocrático que constituía el recinto palaciego respecto al resto del entramado urbano. En 1585, para que los duques pudieran asistir a los diversos festejos que se celebraban en la Plaza Mayor sin salir de su palacio, Sebastián Hernández, maestro carpintero, construía un mirador junto al torreón[15] –a modo de *«valcon de las fiestas»*– que aún estaba en uso en el siglo XVIII.

Las reformas emprendidas durante el siglo XVI tuvieron continuidad en el siglo siguiente. A principios de la década de 1620 se estaba trabajando en la gran fachada que domina toda la parte meridional del conjunto, ya iniciada en tiempos de Álvaro II, pero no concluida hasta 1625. Dos años antes, en 1623, Juan Ruesga, Juan de Rioseco Valle y Pedro Hernández Cogollos se obligaban a realizar un pasadizo-corredor de 129 pies de largo desde el

12. AHN, Nobleza, Osuna, C. 218, D. 153, *Cuaderno de gastos ocasionados por las obras de la fortaleza de Béjar (Salamanca), mandadas hacer por el II duque de Béjar, Álvaro López de Zúñiga*, Béjar, 1503 a 1510. Ver Ruibal Rodríguez, Amador, «Algunos ejemplos de las transformaciones experimentadas por la arquitectura militar española en la transición del Gótico al Renacimiento», en AA. VV., *El arte español en épocas de transición*, Actas del IX Congreso de Historia del Arte, León, 1992, t. 1, pp. 235 a 246.
13. AHN, Nobleza, Osuna, C. 225, D. 13-14, Béjar, 10 de septiembre de 1567. Ver Andrés Ordax (1983), «Op. cit.», pp. 11 y ss.
14. AHN, Nobleza, Osuna, C. 225, D. 15, Béjar, 1 de marzo de 1568 y 31 de octubre de 1569. Madoz Ibáñez, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, t. 4, 1849, pp. 116-117, voz Béjar.
15. AHN, Nobleza, Osuna, C. 228, D. 39-41, Béjar, 1 de enero de 1585.

torreón del palacio hasta el antiguo mirador, que debían reformar añadiéndole diez ventanas grandes[16].

Medio siglo después, en la década de 1670, se vuelven a acometer obras de mejora en la fachada sur del palacio, esta vez bajo el patrocinio del décimo duque de Béjar don Manuel de Zúñiga Sotomayor y Mendoza (1660-1686) y su madre la duquesa viuda doña Teresa Sarmiento de la Cerda. Estos nuevos trabajos responden a un programa de intervenciones ideado para mejorar y adecentar los inmuebles principales propiedad de la Casa Ducal: sus casas principales en la corte madrileña y el palacio bejarano. En el primer caso, se trataba de las casas que los duques tenían en «*lo alto de la calle R^l del Barquillo*» y «*el sitio de Buena Bista*» herencia del cuarto duque de Híjar, padre de doña Teresa. Para mejorar la habitabilidad de ambos edificios los duques contrataron los servicios del arquitecto madrileño Juan de Lobera[17], quien intervino en ellos entre 1674 y 1675.

Las obras en el palacio bejarano se iniciaron finalizado el verano de 1676 y se prolongaron hasta 1678. Cabe mencionar la importancia de las intervenciones arquitectónicas que en este momento se llevan a cabo, pues del resultado de las mismas quedó configurado el palacio en su estructura espacial definitiva hasta su declive y parcial destrucción ya finalizado el siglo XIX. Se trata del momento de mayor esplendor constructivo del edificio, cuya fiel imagen nos ha llegado a través de la *Vista de Béjar* de Ventura Lirios. Durante estos dos años se intervino tanto en obras de mejora en el interior del palacio como el exterior. Aunque el 19 de septiembre de 1676 Antonio Hernández –maestro carpintero– y Gregorio Ysidro –maestro albañil– se obligaron ha realizar las obras de reforma por un importe de 84000 reales, el contrato no se llevó a cabo, pues el primero de noviembre se contrataban las obras con los maestros Carlos Sillero y Santos Fernández, vecinos de Pihedrahía, y Antonio Pérez, vecino de El Barco de Ávila, por un total de 24000 reales. Se trataba de intervenir en varias estancias: la conocida como «*pieça del duque D. Alvaro*», la «*pieça que llaman de los caballeros*», la galería principal y, sobre todo, en los torreones de la fachada meridional conocidos como «*Cubo de las Cadenas*» (Sur) y «*Cubo del Alcalde*» (Norte). En ellos se debían hacer los «*suelos y techos al nivel de los de la galeria*» principal, así como rematarlos con «*una media naranxa... con una linterna con sus quatro ventanas apilastradas*». La cerrajería de los balcones y las grandes veletas colocadas sobre las linternas fueron contratadas en julio de 1677 por los maestros cerrajeros Antonio González, Antonio Martín González y Diego Pérez[18].

16. AHN, Nobleza, Osuna, C. 238, D. 38 y D. 81, Béjar, 1622-1624.
17. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Prot. nº 10524, fols. 444r-446r y Prot. 10525, fols. 131r y 134v. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1975, pp. 281, y *Arquitectura madrileña del s. XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1983, pp. 525 y 526.
18. AHN, Nobleza, Osuna, C. 255, D. 67-69, *Proyecto de obras de reparación y mejora del palacio de los X duques de Béjar, Manuel Diego López de Zúñiga Mendoza Sotomayor y María Alberta de Castro Portugal Borja*, Béjar, 19 de septiembre y 1 de noviembre de 1676; Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHSa), Prot. nº. 983, fols. 276r-277v (1 de noviembre de 1676), 155r-157r (25 de mayo de 1677), 280r (4 de junio de 1677) y 319r-320r (20 de julio de 1677).

En 1679, recien acabadas las obras, tuvo lugar la entrada de la duquesa María Alberta a sus estados bejaranos y con tal motivo se celebraron varias jornadas festivas, De tal evento dejó escrita su *Relación* el presbitero Tomás de Lemos, e incluía una sugerente descripción del palacio bejarano, alusiva tanto a su pasado como fortaleza medieval cuanto a su conversión en palacio al gusto y comodidades modernas:

> Es el alcazar de los Duques en Bejar por la situacion inexpugnable, tener los riscos por cimiento media la población abrochada con este edificio, dejando el paso por la Alcaiceria y los Adarbes. La fabrica es mas de la robustez antigua que de la architectura moderna, mui solida por ser de piedra y mui basta y estendida. Tiene nueve cubos redondos rematando unos en capiteles, y otros en terrados, y seis espaciosos torreones de figura quadrada. Esta por todas partes guarnecida de fortificaciones oportunas al sitio y a las avenidas, dandose la mano con las murallas que se conserban en su primer estado. Tiene todas las comodidades de mas aliño y gusto que a introducido el estilo, y los quartos mas iguales y autorizados que se hallan. Es de notable capacidad de mucha habitacion, y ocupa gran distancia con solo el edificio. Las vistas sobre manera varias, y apacibles, y tiene esparcidos en su fabrica muchos primores del arte, y ultimam^{te} hermoseada por el Duque mi s^{or} con la fachada del medio dia que en orden, altura, extension y torres es mui singular[19].

Cerrado el siglo XVII el palacio quedó relegado a las esporádicas visitas estivales que los duques hacían a la villa. Aún así, en las tres primeras décadas del siglo XVIII, durante el mandato de Juan Manuel II (1686-1747), el palacio volvió a recobrar gran protaginismo. Consciente el duque del pasado glorioso de su «*esclarezida sangre*» y sus «*gloriosos progenitores*» los cuales, sin escatimar esfuerzos, habían hecho en el palacio bejarano «*a expensas de sus vienes libres, obras antiguas y modernas, como Capilla, galerias, cubos, y otros quartos, ofizinas y recreos*», decidió emprender «*continuando yo a ymitazion de dhos Señores*» un programa artístico encaminado a «*adornar dho Palazio por lo ynterior, con las alajas y obras que en el se allan*», pues no olvidaba que este era «*la casa prinzipal y caveza de ttodos los estados*»[20].

Para llevar a cabo dicho plan contrató los servicios de dos artistas. Entre 1702 y 1704 se documenta la presencia en Béjar del pintor de origen portugués Manuel de Castro († 1712), quien realizó 33 obras entre retratos, naturalezas, cuadros religiosos y de batallas para la «*galería principal*» del palacio[21]. Más importante, por la importante huella que dejó, es la presencia del pintor italiano Buonaventura Ligli (o Ventura Lirios[22]), quien residió en la ciudad desde su llegada en 1711 hasta el año de su muerte en 1732. En los cerca de 21

19. AHN, Nobleza, Osuna, C. 255, D. 443-444, fols. 9v-10v, *Relación de la entrada de la Excma. Sra. Doña María Alberta de Castro Duquesa de Béjar y de Plasencia en su estado de Béjar y de las fiestas que se le siguieron* (Se trata de una crónica de 1679, mal fechada en 1685 por el archivero de la Casa Ducal a finales del siglo XVIII, error repetido por los estudiosos posteriores).
20. AHSa, Prot. nº. 1082, fols. 167r, Béjar, 13 de junio de 1718.
21. AHSa, Prot. nº. 920, fols. 64r-64v, Béjar, 23 de septiembre de 1703, y Prot. Nº 3589, Fols. 194r-195v, Béjar, 21 de enero de 1704.
22. En estos momentos nos encontramos realizando una completa monografía sobre la trayectoria artística de Ventura Lirios en España que en los próximos meses verá la luz.

años que Lirios trabajó para el duque de Béjar, decoró al fresco el torreón llamado de San Andrés, desde entonces conocido como *«Cubo Pintado»*[23]. También intervino en la decoración pictórica de la estancia situada en la galería Norte, conocida como «*Sala Verde*»[24]. Pero sin duda su obra más paradigmática y conocida, también realizada por encargo del duque, es la *Vista de Béjar*, lienzo pintado entre 1726 y 1727 cuyo valor testimonial y documental ha quedado fuera de toda duda[25], hasta el punto de ser considerado «*un simbólico punto culminante*»[26] del prestigio y reputación aristocrática de la casa ducal bejarana. Como no podía ser de otra manera, Lirios representó el palacio en todo su esplendor arquitectónico, destacándolo sobremanera del entramado urbano de la villa en todo un alarde de perspectiva –más simbólica que geométrica– al servicio de la casa noble.

La villa suburbana El Bosque de Béjar

El Bosque fue fundado en el piedemonte serrano sobre un pequeño valle situado, como hemos visto, al oriente de Béjar. El emplazamiento se divisa desde casi cualquier parte de la ciudad y particularmente desde el palacio ducal urbano, del que dista dos kilómetros en línea recta. El vial arbolado al que hicimos referencia, plantado a cordel ya en 1568, conectaba la ciudad con la finca de recreo a lo largo de 1200 metros antes de transformarse en paseo de trazado rectilíneo y ascendente desde el acceso principal a la villa (la Puerta de la Justa), por donde todavía se adentra en sus terrenos atravesando el Prado Sanjuaniego (hoy Prado Bajo), antiguo parque venatorio documentado desde 1555 y que ocupó parte de los terrenos del común.

Dentro de El Bosque, este paseo se conserva como elemento axial de primer orden a lo largo de sus casi 400 metros en suave pendiente hasta el pie de la primera escalera del sistema de terrazas. En este punto, eje y paseo se disocian para facilitar el acceso al Palacete en coche o a caballo. Al ascender escalonadamente, el eje permite descubrir la villa únicamente a pie, imponiendo su orden primordial en las sucesivas terrazas de la huerta baja, el jardín principal, el arriate intermedio (o *«Huerta de los Bojes»*) y la plataforma del estanque, mientras el paseo se desvía para rodear por el Norte tales terrazas y acabar, por encima del estanque, a los pies de la casa de villa o palacete y del resto de edificios de servicio, como la Casa del Bosquero o las caballerizas.

23. Lirios trabajó en la decoración de este cubo al menos desde 1715 hasta los primeros años de la década de 1720. AHSa, Prot. nº. 1081, fols.337r-338r, Béjar, 10 de diciembre de 1715, y Prot. nº. 991, fols. 39r-40v, Béjar, 15 de mayo de 1719, y AHN, Nobleza, Osuna, C. 259, D. 18-19.
24. Esta estancia se corresponde con la bella galería que Pedro de Marquina había abierto en la fachada Norte del palacio en 1567-1569. En 1719 la galería fue cerrada con una estructura de madera y la estancia correspondiente decorada con pinturas al fresco por Lirios; AHN, Nobleza, Osuna, C. 259, D. 20-21.
25. Véase por ejemplo el folleto de la exposición que sobre la obra se realizó en Béjar durante el verano de 2008; *De Lirios, Venturas y desventuras, La villa de Béjar desde el siglo XVIII*, Grupo Cultural San Gil y Centro de Estudios Bejaranos, Caja Duero, Salamanca, 2008.
26. ALEGRE CARVAJAL (2000), «Op. cit.», n. 3, p. 33.

El palacete de recreo fue erigido en posición dominante sobre la lámina de agua (fig. 3) y cuenta con las mejores vistas sobre el bosque de El Bosque (una mata de castaños de unas 17 hectáreas que ocupa toda la mitad Sur de la propiedad y da nombre a la villa) y sobre la Sierra de Béjar, es decir, dispuesto para una apropiación sensorial del territorio en forma de paisaje campestre. Bajo la heráldica de sus ventanas meridionales se disponen los elementos arquitectónicos más elaborados: el estanque con su isla artificial (documentada desde 1592), el cenador de la Fuente de los Ocho Caños (de 1577), la *«Plaçuela al remonte del estanque»* (labrada en 1583), la exedra y la Fuente de la Sábana, posible adaptación barroca (1705) del *«arco en regla»* contratado en 1583 para acceso a los bancales de las Huertas de Arriba (desmanteladas junto con sus *«calles de celosías»* a principios del siglo XVIII) y al Prado Alto[27].

La descripción anterior coincide en lo esencial con el conjunto realizado durante la etapa ducal de Francisco de Zúñiga y Sotomayor (1565-1591) y evidencia una sucesión gradual e intencionada entre las partes menos intervenidas por la obra humana (el bosque de castaños o las fresnedas) hasta las más elaboradas (la arquitectura en torno al palacete), tal como reconocía Iñiguez Almech[28] en la configuración de las Casas Reales coetáneas. También coincide con la descripción que hizo el presbítero Tomás de Lemos en 1679 con motivo de la entrada de la duquesa María Alberta de Castro a sus estados y tiene su más antigua ilustración en la *Vista de Béjar*[29], elaborada entre 1726 y 1727 por el mencionado artista Ventura Lirios.

Pero El Bosque ofrece otra orientación de las vistas que reviste mayor significado en cuanto a las relaciones de poder, pues su composición aterrazada y axial se dirige con absoluta precisión hacia el palacio ducal de la Plaza Mayor y un eje secundario queda alineado con la puerta principal de la ciudad (la mencionada Puerta de la Corredera), como evidente incorporación de las formas urbanas al paisaje de la villa (fig. 4). Ambas estrategias de apropiación tenían su primera formulación teórica en la obra de Leon Battista Alberti, quien explicitaba en *De Re Aedificatoria* (*ca.* 1450) el interés de las vistas dirigidas desde la casa de campo hacia determinados elementos de su entorno:

> Una casa tal procurará fáciles accesos desde las cercanías, regalará al huésped con espacios bellísimos a su llegada; estará a la vista, y desde ella se divisará una ciudad, fortalezas, el mar o una amplia pradera, y tendrá ante su mirada las cimas de las colinas familiares y los montes, el placer de los jardines, los encantos de la pesca y de la caza.[30]

27. La documentación sobre las obras reseñadas es abundante, aunque fragmentaria, y se encuentra en su mayor parte en el Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección Nobleza, Fondo Osuna, C. 225, D. 20 y D. 39; C. 227, D. 76-110; C. 228, D. 25 o C. 228, D. 27, entre otros.
28. Íñiguez Almech, Francisco, *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología, nº I, CSIC, Roma, 1952, p. 126.
29. El cuadro sigue siendo propiedad de los duques de Béjar, quienes nos permitieron fotografiarlo en detalle. En las *Actas* del Congreso anterior publicamos varios fragmentos del mismo.
30. Alberti, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, Madrid, 1991, lib. V, cap. XVII, p. 231 (manejamos la edición de Javier Rivera Blanco). Conviene recordar que el tratado de Alberti no fue publicado en Italia hasta 1485 y la primera edición española data de 1585, posterior a las obras finales de El Bosque.

En El Bosque se ofrece una amplia panorámica con la mayor parte de las recomendaciones albertianas (excepto el mar, por razones obvias) y se añade el vínculo entre la villa suburbana y la puerta principal de la ciudad, también sugerido por Alberti:

> habrá un camino fácil y accesible, y apropiado y muy adecuado para pasear (...) y resultará muy útil si ese trayecto lo llevas a cabo por un camino nada distante de la puerta de la ciudad sino bastante cercano a ella por donde puedas dirigirte según tu voluntad.[31]

Palacio, urbe y villa: vínculos viarios, visuales y simbólicos

Las relaciones entre la villa suburbana y la ciudad pueden estudiarse en función de su diverso grado de materialidad, desde la huella marcada por la estructura viaria hasta la dimensión perceptiva de las vistas elegidas y los vínculos ideológicos proyectados sobre determinados edificios con importante carga representativa o simbólica.

El nivel de relación más terreno y pragmático, caracterizado por su impronta física sobre el territorio, es la estructura viaria. Entre El Bosque y la ciudad se trazó la mencionada vía principal de conexión a través del Puente de la Corredera, un camino que se diferenciaba netamente de todos los demás porque fue creado como calle arbolada desde el origen, es decir, se trataba de un camino destinado a satisfacer funciones no tanto pragmáticas como lúdicas y simbólicas. Buena muestra del valor representativo de este vial arbolado es el severo régimen de protección impuesto desde 1568, ratificado nueve años después en las *Ordenanzas* de buen gobierno de 1577 al establecer duras sanciones contra quienes causaran algún daño a sus árboles, todavía entutorados con *«horcones»*. El capítulo XXXII no deja lugar a dudas sobre la importancia que para el duque de Béjar tenía aquella alameda y otros paseos arbolados, pues se protegen con las más duras penas pecuniarias y corporales de todo el código:

> Otro si que cualquier que cortare alguno de los alamos o otro cualquier arbol de los que estan puestos en el camino de los Martires hasta El Bosque de su señoria (...), pague de pena dos mil maravedis (...) y seis dias de carcel con prisiones y si fuere persona que no tuviere de que pagar los dichos mil maravedis sea traido a vergüenza e desnudo medio cuerpo con soga a la garganta y destierro de dos meses precisos; la pena de dinero por la segunda vez sea doblada y asi el destierro y dias de prision y ademas de incurrir en la dicha pena doblada, a su costa torne a poner el arbol que asi cortare y lo de preso hasta cuatro años. [32]

Más de cien años después, en 1679, el presbítero Tomás de Lemos hizo de esta alameda una breve pero evocadora descripción con motivo de la entrada de la duquesa María Alberta

31. Alberti, *De Re Aedificatoria*, lib. V, cap. XIV (pp. 225-226).
32. AHN, Nobleza, Osuna, C. 227, D. 18 (también en AMB, I. E. 0003. 04), *Ordenanzas para la conservación del Monte Castañar de la villa de Béjar y para el buen gobierno de ella*, promulgadas por Francisco II en 10 de octubre de 1577.

de Castro a sus estados, adornada en su recorrido con gran profusión de arquitectura efímera e intervenciones poético-alegóricas que por razones de espacio hemos de omitir:

> A la salida del Bosque tenian hecho los jardineros un arco matizado de flores, y desde el se proseguia la calle de arboles que llegaba hasta la Puente y en medio della avia un arco de quatro angulos y fachadas apilastrado (...). Desde la Puente hasta la Puerta de la Villa por ambos lados estaba fingida otra alameda como la verdadera que va de desde la Puente al Bosque.[33]

Es muy posible que la primera intención fuera comunicar villa y urbe mediante un paseo si no axial, por lo menos rectilíneo, pero el territorio bejarano resulta accidentado incluso en sus parajes más amables, tan distintos de la llanura fluvial sedimentada por el Arno en el entorno florentino que vio nacer aquel modelo de villa: la de Quaracchi, creada para Giovanni Rucellai antes de 1459 (atribuida a Alberti), incluía un perfecto vial arbolado entre el río y la villa que coincidía con su eje principal, el mismo efecto que repetía la cercana villa medicea de Castello, proyectada en 1538 por Niccolò Pericolli, *il Tribolo*, cuyo ejemplo seguirían muchas más en el entorno de Roma y otras regiones[34]. Ante la imposibilidad de prolongar el orden axial de la villa sobre el territorio en la huella de un vial de tales características (más allá de los 400 metros interiores), se optó en Béjar por confiar esa función a la direccionalidad de las vistas.

Sería este el siguiente nivel de relación, de dimensión sólo perceptiva, visual. La villa El Bosque se despliega escalonadamente por la suave pendiente para abrirse hacia el paisaje y ya dimos cuenta de las panorámicas sobre el entorno natural (monte, sierra y cerros cercanos). Queda por describir con mayor detenimiento lo que podía contemplarse orientando la mirada hacia la ciudad, es decir, cómo era la imagen urbana de la que se apropiaban sus titulares[35]. Considerando un punto intermedio de la villa como el significativo *«paseadero»* del estanque sobre el dique, a poco más de mil metros de altitud, la panorámica sobre la urbe quedaba enmarcada por espesos castañares, con el abigarrado conjunto de muros y tejados en el centro, precedido por el Prado de la Justa (el predio comunal donde pastaban las caballerías, pero también el terreno donde justaban los caballeros) y más adelante por las alisedas del río. Por encima de las copas de los árboles se vería la ciudad elevada sobre el cerro en su frente oriental de Campo Pardo (con su castillete), encintado por la segunda cerca en la que se abría la Puerta de la Corredera.

---

33. AHN, Nobleza, Osuna, *Doc. cit.*
34. Acerca de estos y otros ejemplos, *vid.* Aníbarro Rodríguez, *La construcción del jardín clásico...*, pp. 45 a 48 y 169 a 179 (entre otras), así como Steenbergen, Clemens, y REH, Wouter, *Architecture and Landscape. The Design Experimento f the Great European Gardens and Landscapes* (edición revisada y ampliada), Basel-Berlín-Boston, 2003, pp. 93 a 104 (entre otras).
35. Una apropiación perfectamente encajada en el conjunto de estrategias de la aristocracia europea en relación con la ideología de la villa, según ha sido estudiado por Bentmann, Reinhard, y Müller, Michael, *La villa como arquitectura del poder*, Barcelona, 1975, y por Ackerman, James S., *La villa. Forma e ideología de las casas de campo*, Madrid, 1997.

Hasta aquella puerta principal ascendía, recta desde el río, una sola vía costeada sobre la pendiente, sin apenas construcciones diseminadas extramuros (pero entre ellas, la iglesia de San Miguel con su mínima agregación parroquial). Muy pocas casas se alzarían sobre el cerco de murallas, tan sólo el imbricado caparazón de tejados en la parte más distante, surcado por las calles principales. Por contra, los campanarios de las iglesias situadas sobre la divisoria del cerro (San Juan, San Gil, El Salvador) formarían sucesión en línea ligeramente oblicua hasta el centro geométrico y simbólico de tal perspectiva: la fachada oriental del palacio ducal urbano, renovado desde sus formas medievales con la portada monumental proyectada por Pedro de Marquina. Detrás, la línea oblicua hitada por las torres eclesiales se prolongaría en las de Santa María la Mayor y Santiago, las parroquias de la Villa Vieja.

A la izquierda, a media ladera del Monte Castañar, se apreciaría el santuario de la Virgen entre su arboleda, mientras que a la derecha, casi en la misma línea del palacio, destacaría la espadaña del convento de San Francisco y su mole sobre los cortados del río. Algo más lejos, el arco ojival del puente de San Albín y como fondo, las sierras de la Quilama, Francia y Gata rompiendo el horizonte.

La panorámica que acabamos de describir (ya irrecuperable debido a los altos edificios del siglo XX) contiene la totalidad de elementos que podían abarcarse con la mirada, pero en ella se destacaban dos precisas direcciones sobre sendos puntos focales que venían condicionadas por el trazado interno de la villa: la vista dirigida hacia el palacio ducal urbano y la vista sobre la Puerta de la Corredera.

Como hemos visto, la primera dirección coincide con el orden axial del sistema de terrazas que se prolonga en el vial arbolado hasta la Puerta de la Justa y establece una relación ideológica absolutamente coherente entre el *locus* suburbano, la villa reservada para el retiro y el placer (es decir, al *otium*), y la residencia señorial urbana, el *locus* consagrado a la representación institucional de la Casa y a la administración de sus estados (es decir, al *negotium* aristocrático, si bien la villa también albergó tales funciones puntualmente, como ha señalado Domínguez Garrido[36]). La intencionalidad de este vínculo quedó nítidamente expresada en el ceremonial descrito por Tomás de Lemos en 1679, ya mencionado, y ha sido estudiada por López Álvarez desde la *oeconómica* o Teoría de la Casa.

La segunda dirección queda subrayada por el eje secundario de la villa, desviado unos siete grados del principal (renovado como *«calle del Sr. Don Pedro»*[37] en la primera mitad del siglo XVIII), que se manifiesta todavía en obras de fábrica como los tramos encintados de un camino sobre el Prado Alto, el pretil meridional de su estanque, un largo muro que flanquea la terraza de la Huerta y la puerta secundaria de la villa con salida al Prado de la Justa, demasiados indicios para atribuirlos a la mera casualidad. También cobra importancia esta dirección en el ceremonial de la Casa, según López Álvarez, por cuanto *«muestra también la*

36. Domínguez Garrido, *El Bosque de Béjar. Propiedad y usos a lo largo de la historia*, Béjar, 2003, pp. 26 a 29.
37. AHN, Nobleza, Osuna, C. 262, D. 157, *Bosque. Condiciones con q*[e] *le dio su ex*[a] *el fruto a D*[n] *Luis Centeno*, Béjar, 28 de octubre de 1751.

necesaria mediatización política de la villa (aquí en sentido de ciudad)*, cuya puerta divide en dos el trayecto y es a la vez uno de los hitos clave del recorrido»*[38], ejemplificando la conocida interpretación, enunciada por Bentmann y Müller, de la villa de recreo como *«coherente pseudo-utopía o utopía negativa en la que se reproducen, se traducen estéticamente, las relaciones sociales de poder y dominación»*[39].

En cuanto al tercer nivel de relación, la proyección de la villa sobre elementos con fuerte valor representativo, ha quedado en parte descrito en lo que concierne a las vistas dirigidas: las relaciones entre villa suburbana y palacio ducal urbano y entre villa suburbana y urbe a través de su puerta principal. En la primera se cumplen con fidelidad las recomendaciones de Alberti, ya referidas, de incluir las vistas sobre una ciudad o una fortaleza. En la segunda se va más allá de la letra del tratado en cuanto a la facilidad de acceso y a la proximidad a la puerta principal de la ciudad, por establecerse en Béjar un doble vínculo viario y visual que no se explicita en *De Re Aedificatoria*.

Otros puntos focales de valor simbólico-devocional fueron sin duda los hitos eclesiales de los campanarios, también mencionados, junto con el convento de San Francisco y el santuario del Castañar, ambos bajo patronazgo ducal desde el siglo XVI.

Por último, cabe llamar la atención sobre la reciprocidad de las relaciones señaladas, pues la villa acaparaba entonces el protagonismo de su entorno al poder ser contemplada desde los montes cercanos, desde la urbe y desde el palacio, como todavía hoy puede entreverse desde determinadas partes de la ciudad salvando el obstáculo de las construcciones modernas. También este protagonismo parte de los planteamientos de Alberti para ofrecerse, parafraseando el título de Soto de Rojas[40], como paraíso inalcanzable al común de la población, abierto sólo a la élite local por voluntad de su dueño.

Conclusiones

Desde mediados del siglo XVI quedaba configurada la villa como ordenada anomalía en medio del paisaje, un fragmento artificioso construido por transformación del entorno natural a base de un aterrazamiento en sucesión axial rodeado de espacios libres apenas intervenidos, como el parque venatorio situado en el Prado Sanjuaniego o el bosque del que recibe su nombre la villa misma. Tales transformaciones se hicieron a costa –al menos parcialmente– de terrenos comunes a todos los vecinos, finalmente incorporados a la villa por vía de imposición ganada en los tribunales. El mismo abuso afectaba a la traída de aguas desde la sierra y al uso del predio usurpado como parque venatorio, todo ello antes de 1555, du-

38. López Álvarez, «Espacio, Casa e Historia...», p. 101.
39. López Álvarez, «Espacio, Casa e Historia...», p. 97, en referencia a la obra de Bentmann y Müller, *Op. cit.*
40. Soto de Rojas, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos con los fragmentos de Adonis*, Imprenta Real, Granada, 1652.

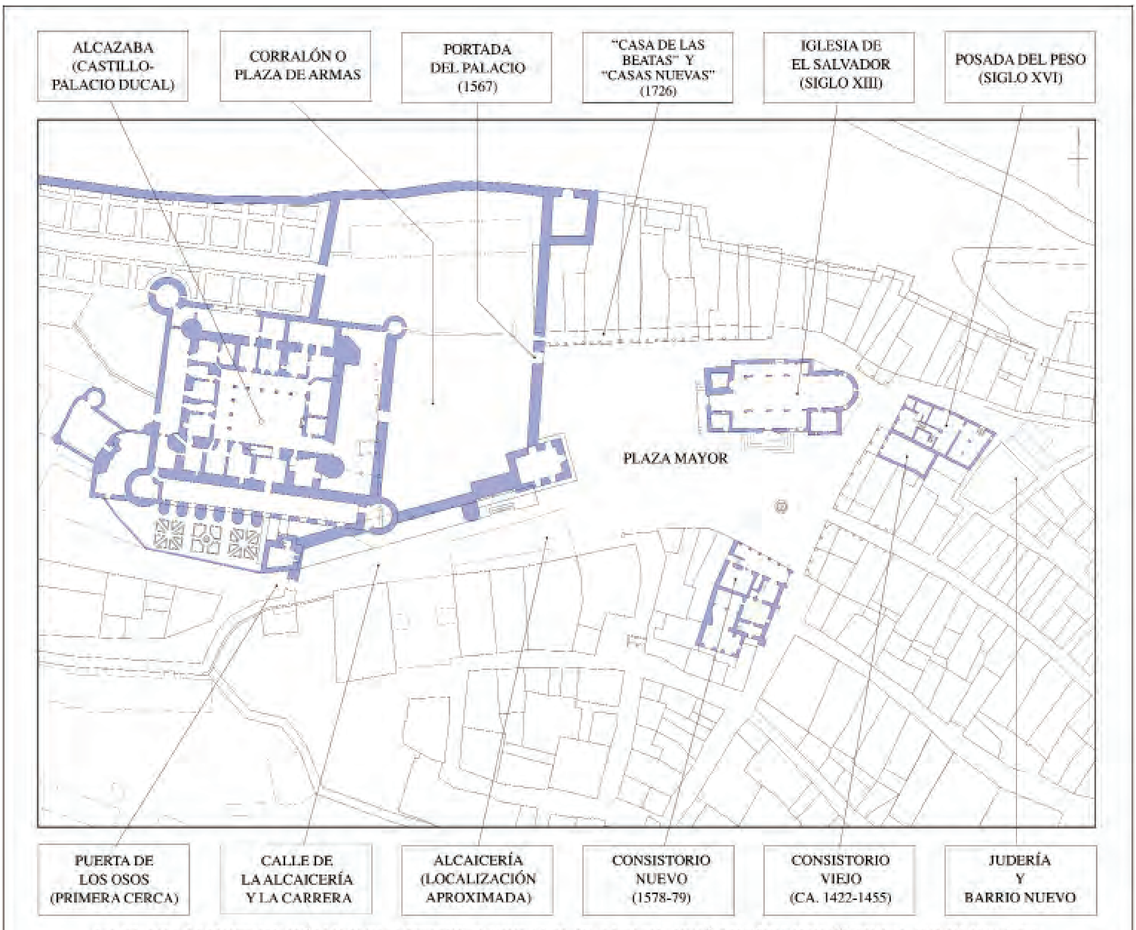
rante el ducado de Teresa de Zúñiga (1531-1565), pues los hechos formaron parte de los capítulos acusatorios en el pleito del Concejo bejarano contra la duquesa:

> E porque el señor duque se ha entrometido a fundar en medio del Prado San Juaniego, un bosque para criar gamos y ciervos, contra toda justicia y razón (...). E porque ha distraido las aguas de la Garganta del Oso para su bosque, contra toda justicia y razón.[41]

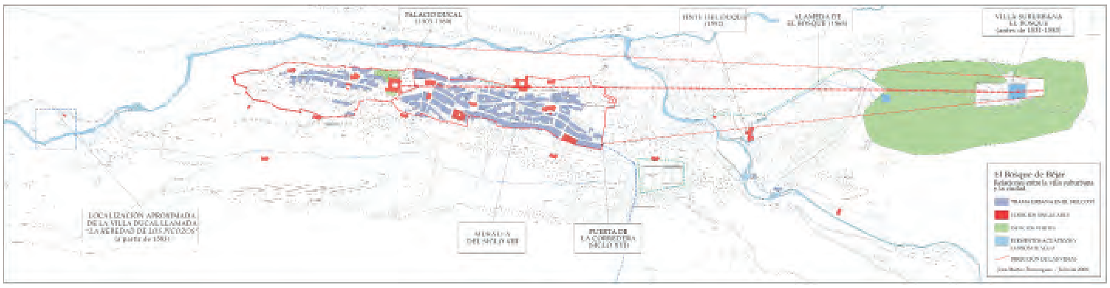
A partir de este ejercicio puro, pero sobre todo duro del poder, las estrategias de apropiación adoptaron modos más amables aunque muy significativos, basados en la incorporación no física, sino estética del territorio, entendido ya como paisaje en sus dimensiones natural y urbana.

En el extremo opuesto, la Plaza Mayor permitiría durante varios siglos el mismo delicado juego de equilibrio en la disputa por pequeñas parcelas de poder, migajas bajo la mesa de la aristocracia. Sólo con la liquidación del Antiguo Régimen sería capaz el Concejo y el común de la población de hacer suya la plaza por completo, borrando en 1812 la huella heráldica de los Zúñiga en el Consistorio Nuevo y adquiriendo en 1876 el palacio al duque de Osuna.

41. AMB, l. E. 0005.16, *Antecedentes del pleito entre la Duquesa de Béjar y el Ayuntamiento, sobre los derechos del Señorío jurisdiccional* (1555-1582).



LA PLAZA MAYOR DE BÉJAR Y SU ENTORNO URBANO. PLANO DE JOSÉ MUÑOZ DOMÍNGUEZ, JULIO DE 2005.


PALACIO DUCAL
ALAMEDA DE EL BOSQUE
VILLA SUBURBANA EL BOSQUE
LOCALIZACIÓN APROXIMADA DE LA VILLA DUCAL LLAMADA "LA HEREDAD DE LOS PICOZOS"
PUERTA DE LA CORREDERA
El Bosque de Béjar

Un conjunto arquitectónico singular en Madrid: el palacio suburbano de La Florida, perteneciente a la familia portuguesa de los Moura, Marqueses de Castel Rodrigo

Raquel Novero Plaza
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El presente trabajo se centra en el estudio del palacio urbano y, sobre todo, de la villa suburbana que el marqués de Castel Rodrigo construyó en la ciudad de Madrid a mediados del siglo XVII. La casa de recreo de La Florida, desaparecida a finales del siglo XVIII, estaba compuesta por un magnífico palacio decorado con numerosas pinturas, esculturas, tapices, colgaduras, relojes, sillas, etc., y por unos espectaculares jardines a la italiana que tenían parterres, fuentes, grutas y esculturas de mármol traídas desde Génova, y formaban un conjunto singular y único dentro de la arquitectura madrileña de la época. Existe una pintura que representa el Sitio de La Florida y una copia de la misma de 1926, además del inventario de bienes del palacio, que son el mejor testimonio que se conserva de la villa.
Palabras clave: Familia Castel Rodrigo, Príncipe Pío de Saboya, villa de recreo, Sitio de La Florida, jardines, fuentes y grutas, galería de pinturas y esculturas.

Abstract: The present paper focuses on the study of urban palace, and above all, the suburban villa of Castel Rodrigo Marquis built in the city of Madrid in the middle of the seventeenth century. The house of recreation La Florida, who disappeared in the late eighteenth century, consisted of a magnificent palace decorated with numerous paintings, sculptures, tapestries, wall hangings, clocks, chairs, etc.., and spectacular Italian

gardens that were fountains, grottoes and marble sculptures brought from Genova, and formed a single complex and unique architecture in Madrid at the time. There is a painting of La Florida Site and a copy of the 1926, in addition to the inventory of assets of the palace, which are the best testimony that remains of the villa.
Keywords: Castel Rodrigo Family, Príncipe Pío de Saboya, villa of recreation, La Florida Site, gardens, fountains and grottoes, paintings and sculptures gallery.

Los Moura y el palacio urbano de Madrid

La poderosa familia portuguesa de los Moura Corte Real, primeros Marqueses de Castel Rodrigo, que eran poseedores de palacios, villas, capillas funerarias en Lisboa y fuera de ella, permanecieron fieles a la monarquía hispana tras la secesión de Portugal en 1640, estableciéndose definitivamente en Madrid donde intentaron a través de una serie de construcciones monumentales en la capital de España, significar el poder que seguían ostentado cerca de la corona española. Efectivamente, tanto Cristóbal como su hijo Manuel y su nieto Francisco, gozaron de la confianza y el apoyo de los monarcas Felipe II, Felipe III y Felipe IV respectivamente, para quienes desempeñaron cargos de mucha responsabilidad dentro y fuera de la Corte española lo que les procuró fama y reconocimiento entre los nobles, los artistas y los literatos como Luis de Góngora.

Tras la secesión de Portugal, los Moura Corte-Real permanecieron fieles a la corona española sufriendo el exilio de su país y la pérdida de prácticamente todo su patrimonio portugués, ya que dos años más tarde, en 1642, el rey de Portugal, Juan IV, confiscó todas las propiedades a los Marqueses de Castel Rodrigo[1]. En consecuencia, Manuel de Moura, entonces Embajador en Viena, escribió al conde-duque de Olivares pidiéndole que en compensación por su fidelidad se premiaran todos los servicios que durante sesenta años había hecho su padre y los que había realizado él en los 30 años que servía en la Corte, pues consideraba que era justo que se le remunerase por todo lo que habían perdido[2]. Sin embargo, tenemos constancia de que Leonor de Moura, primogénita de Francisco tenía como herencia de su padre, mil doblones al año que el rey de Portugal le pagaba por el alquiler del Palacio de los Corte Real donde vivía y por la Quinta de Queluz[3].

El hecho de que en 1642 los Marqueses de Castel Rodrigo perdieran sus propiedades portuguesas, y la falta de una residencia fija en la capital española, serían acaso el desenca-

1. Martínez Hernández, Santiago, «Os Marqueses de Castelo Rodrigo e a nobreza portuguesa na monarquía hispánica: Estrategias de legitamaçao, redes familiares e intereses políticos entre a agregaçao e a restauraçao», *Ler História*, nº 57, 2009, pág. 9; Bouza, Fernando, «Fidalgos, Monarquía Hispánica y Portugal», *Torre de los Lujanes*, nº 28, Madrid, 1994, pp. 73-79.
2. Copia de la carta, Viena, 1 de enero de 1642, BNE, Ms. 1.440, fols. 227.
3. Fernández Talaya, Mª Teresa, *El Real Sitio de la Florida y la Moncloa. Evolución histórica y artística de un lugar madrileño*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1999a, pág. 104.

denante para que Francisco de Moura, tercer Marqués de Castel Rodrigo, decidiera la compra de una serie de casas en la plazuela de los Afligidos donde poder construir un palacio urbano; la adquisición en patronato de una capilla funeraria familiar en la iglesia del monasterio de San Joaquín de los Premostratenses donde poder dar descanso a sus propios restos mortales y a los de sus familiares y, por último, la construcción de una villa suburbana o casa de campo en los límites de la ciudad y a orillas del Manzanares donde poder recrearse.

Sobre el palacio urbano que los Marqueses de Castel Rodrigo tenían en Madrid son escasas las noticias que existen. La primera casa que nos consta que tuvieron en la ciudad estaba situada muy cerca del Alcázar, posiblemente entre los monasterios de la Encarnación y el de Santo Domingo. Este dato lo conocemos gracias a un relato perteneciente a los fondos del Instituto dos Arquivos Nacionais en la Torre do Tombo de la ciudad de Lisboa, que narra el matrimonio entre doña Beatriz de Távora, hija de don Cristóbal, y el duque de Alcalá don Fernando de Ribera, en abril de 1598[4]. El relato hace alusión a la entrada en la ciudad del cortejo del duque por la Puerta de Segovia, en la zona del río Manzanares y en los límites con la Casa de Campo, desde donde se dirigieron hasta la casa del marqués. El texto describe no sólo la ceremonia y el banquete, sino también algunas dependencias de la casa. Asegura que la casa tenía dos plantas, y que al piso noble se accedía mediante una escalera monumental que daba paso a una gran sala con oratorio anexo. Contaba también, con una gran galería decorada con buenas pinturas donde se realizó el banquete. Probablemente muchas de estas pinturas se encontraban entre las 576 obras que se inventariaron a la muerte de su nieto, Francisco, en el Palacio de la Florida a las afueras de Madrid en el año 1675. En cambio, en una carta dirigida a don Pedro de Castilla y fechada en 26 de noviembre de 1613, poco antes de su fallecimiento, don Cristóbal informa al rey que vende su casa madrileña al duque de Uceda, y es aquí donde el noble construye su magnífico palacio[5].

El cronista Cabrera de Córdoba, sin embargo, aseguraba que Castel Rodrigo no tuvo casa ni palacio propio en la ciudad. Contaba que, cuando el marqués regresó de Portugal en septiembre de 1607 pasó primero unos días en El Escorial, y luego se trasladó con su familia a una casa del barrio de Carabanchel. Parece que en este lugar enfermó don Cristóbal, su hijo y casi todos los criados por lo que el marqués se vio obligado a aceptar el ofrecimiento que le había hecho en varias ocasiones el Duque de Lerma de tomar como aposento una casa que pertenecía a los reyes próxima al monasterio de San Jerónimo[6].

---

4. IAN-TT, Ms. Da Livraria, nº 1113, ff. 164-166, publicado por Varela Gomes, Paulo, «Damnatio Memoriae. A arquitectura dos marqueses de Castelo Rodrigo», *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Fernando Villaverde ediciones, Madrid, 2003, pág. 372, nota 7.
5. La carta se encuentra en la Biblioteca da Ajuda en Lisboa BA, 51-VIII-¡$, fol. 62. Fue publicada también por Varela Gomes, P. *Op. cit.*, pág. 373.
6. Cabrera de Córdoba, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Imprenta de J. Martín Alegría, Madrid, 1857, pp. 465 y 527; Danvila y Burguero, Alfonso, *Diplomáticos españoles: Don Cristóbal de Moura, Primer Marqués de Castel Rodrigo (1538-1613)*, Imprenta Fortanet, Madrid, 1900, pág. 817.

Desconocemos los datos del palacio o las casas que habitó Manuel de Moura mientras vivió brevemente en la Corte entre 1647 y 1651 donde falleció. Francisco, había comprado unas casas en la calle Leganitos[7]. En ellas vivieron sus hijas con sus respectivos maridos hasta la construcción del nuevo palacio a finales de siglo.

Carlos Homodey y Pacheco, marido de doña Leonor de Moura, primogénita y heredera de las posesiones de Francisco, compró a mediados de 1688 unas casas en la plazuela de los Afligidos y en la calle de Leganitos[8]. En el año 1694 el ayuntamiento aprobó y dio licencia para que el marqués pudiera unir todas sus casas que llegaban sin interrupción desde la puerta de San Bernardino hasta la de los Carros incluyendo parte de la calle que las dividía[9]. En el terreno que ocupaban las casas, Carlos construyó un magnífico palacio urbano que constaba de sótano, planta baja, planta primera, planta segunda y unos fabulosos jardines y huertas. El palacio desapareció pero contamos con el testimonio de la Sociedad Española de Excursiones que lo visitó en 1929[10].

El Sitio de La Florida

Los terrenos que ocuparon el palacio y los jardines de La Florida fueron comprados por Francisco de Moura a don Manuel de los Cobos y Luna, Marqués de Camarasa, firmando la escritura de venta el 10 de mayo de 1647. Castel Rodrigo debió elegir este lugar, no tanto por la calidad del terreno, puesto que era una zona muy terraplenada y por lo tanto, difícil de construir; sino por su situación en el extrarradio de la ciudad y a orillas del río Manzanares. Este debió considerar el marqués que era un emplazamiento idóneo para edificar su villa suburbana, igual que lo habían hecho los anteriores monarcas con la Casa de Campo, que precisamente se encontraba en frente, al otro lado del río. El arquitecto italiano, Andrea Palladio, en su *obra Los Cuatro Libros de Arquitectura* recomendaba «*...edificar cerca del río sería algo muy cómodo y bello, servirá para usos de la casa y de los animales, además que aportará mucho frescor en verano y hará bellísima vista; y con gran utilidad y ornamento se podrán regar las posesiones, los jardines y las huertas, que son el alma y la alegría del campo*»[11]. Posteriormente se llamó a la propiedad, Montaña del Príncipe Pío porque Juana, la segunda hija del Marqués y heredera tras fallecer su hermana sin descendencia, casó con el Príncipe Gisberto Pío de Saboya, conocido como Príncipe Pío, de donde se tomó el nombre.

La decisión de Francisco de Moura de construir una casa de campo a las afueras de Madrid, quizás se debiera al deseo del marqués de tener un magnífico palacio con unos es-

7. AHN, Sección Nobleza, Fernán Núñez, C.421, D. 148.
8. AHN, Sección Nobleza, Fernán Núñez, C. 341, D.45 y C.2378, D.107.
9. Fernández Talaya, M.T., *Op. Cit,* 1999a, pp. 103-104.
10. Martín Etzala, Federico, «Una visita a la colección del Excmo. Sr. Príncipe Pío de Saboya y Marqués de Castel Rodrigo», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXXVII, 1929, pp. 150.156.
11. Palladio, A. *Los cuatro libros de arquitectura,* Madrid, Akal, 1988, pp. 201-204.

pectaculares jardines, donde poder realizar fiestas y recepciones, puesto que sepamos hasta ese momento la familia no tenía en la ciudad ninguna posesión de grandes magnitudes como correspondía a su condición social; ya que, tanto su padre, Manuel, como su abuelo, Cristóbal, habían dedicado sus esfuerzos y destinado sus caudales a las construcciones de magníficos edificios en la ciudad de Lisboa. Otro motivo que pudo influir en la decisión de Francisco, pudo ser el deseo de emular no tanto a su abuelo, como si a su padre, quien remodeló y modernizó la Casa de Campo que la familia poseía a las afueras de la ciudad lusa, el palacio y los jardines de Queluz, del que existe una pintura en la escalera principal del palacio de Mombello[12].

La primera vez que se representó la finca de La Florida fue en el plano de Marceli, grabado por Witt hacia el año 1622, y por entonces pertenecía al Cardenal don Bernardo de Rojas y Sandoval, Cardenal de Toledo. Pero es en el plano de Texeira de 1656 cuando ya aparecen dibujados los parterres y fuentes de los jardines[13], sin embargo, el palacio debía continuar en construcción, pues apenas aparece dibujado en el plano, lo que indica que desde el principio el Marqués concedió una gran importancia a los jardines de su casa de campo, llegando a construirlos incluso antes que la conclusión de la propia vivienda.

Del desaparecido palacio y de los jardines de La Florida existe una pintura perteneciente a los herederos del Príncipe Pío que se encuentra en el Palacio de Mombello en Milán, y una copia de ésta, que fue pintada para una exposición en 1926, y que se encuentra en el Museo de Historia de Madrid. Estas dos pinturas suponen el mejor testimonio gráfico que existe de este lugar. El análisis y cotejo detenido de las dos obras en relación con el inventario de bienes del mismo palacio realizado a la muerte del Marqués en el año 1675, sirve para realizar una hipótesis de cómo sería la distribución interna de las estancias.

Los terrenos que componían la finca de La Florida estaban cercados en toda su extensión por un alto muro de ladrillo y mampostería[14]. El acceso principal a los jardines y al palacio se hacía desde el camino que quedaba a orillas del río, llamado Camino del Pardo; así la fachada principal del edificio, orientada al oeste, miraba hacia el río y la Casa de Campo. El artista madrileño, Félix Castello, pintó los *Baños en el Manzanares en el paraje del Molino Quemado*, que se encuentra también en los fondos del Museo de Historia de Madrid, y que representa a una gran muchedumbre tomando unos baños en la zona de la isleta y del conocido molino quemado, en el río Manzanares. La pintura resulta muy interesante para este

12. En la escalera principal del Palacio de Mombello, en la zona del Imbersago de Milán, perteneciente a los herederos del Príncipe Pío, hay cinco pinturas que se representan: el palacio y los jardines de Queluz (desaparecidos, los actuales son del siglo XVIII), la iglesia del convento de San Benito de los Negros (corte longitudinal. La iglesia desapareció tras el terremoto de Lisboa), la Torre de la Parada, una pintura del Paseo del Prado y otra del Sitio de la Florida. De éstas dos últimas existen dos copias en el Museo de Historia de Madrid.

13. Fernández Talaya, Mª Teresa, *El Real Sitio de La Florida y su transformación en el barrio de Argüelles*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1999b, pp. 10-32.

14. Sobre el terreno y las distintas huertas que componían La Florida véase el libro de Fernández Talaya, publicado por Caja Madrid, quien abordó el tema en profundidad y el artículo de Gómez Iglesias, Agustín, «La montaña del Príncipe Pío y sus alrededores», *Villa de Madrid*, nº 25, Año VI, pp. 11-29.

estudio porque la vista está tomada desde el camino de El Pardo, donde se encuentra el Sitio de La Florida; así, el paisaje que contemplamos en la obra de Castello muestra una parte de la Casa de Campo, el río Manzanares, el molino quemado, la vegetación del lugar, y al fondo, El Pardo, y era precisamente el paisaje que se veía desde el palacio del Marqués de Castel Rodrigo. Si la vista se hubiera tomado desde la otra margen del río, lo que se vería no sería la Casa de Campo, sino el Sitio de La Florida.

El palacio de La Florida era un edificio compuesto por un pabellón central que hace de fachada principal y a la izquierda, un núcleo cuadrado con un patio en medio, llamado patio de las columnas por tener a su alrededor un corredor con columnas; estaba ligeramente retranqueado, confiriendo al pabellón central la categoría de fachada principal. A la derecha, y haciendo simetría con el núcleo cuadrado del palacio, según muestra la pintura, había otro pabellón retranqueado también respecto de la fachada principal y con el mismo número de ventanas, por lo tanto, de igual tamaño, que estaba en obras y sin terminar. En la documentación que se conserva del edificio no hay alusión alguna a este pabellón, aunque conocemos gracias al inventario de los bienes de La Florida que se hizo a la muerte de Francisco, en el año 1675, que había algunas partes del palacio que aun estaban en obras, como era el caso de la capilla[15].

El palacio, pues, tenía tres fachadas: la principal, en el pabellón central, ligeramente saliente y abierta hacia la plaza grande donde se encontraba el jardín de entrada con sus fuentes y parterres y cuyos muros limítrofes se abrían hacía este módulo central remarcándolo; otra fachada correspondía al edificio de planta cuadrada, anexo a la galería principal por un pequeño chaflán con dos ventanas, que estaba orientado igual que la fachada principal hacia el oeste, frente al río y a la Casa de Campo. Esta fachada tenía una puerta de entrada que destacaba por su decoración en piedra blanca, y en la esquina de la derecha, haciendo pared con el chaflán, se hizo un pequeño patio de entrada decorado con cinco pedestales con estatuas y en la fachada, dos arcos de piedra blanca. Aunque ésta no era la fachada principal es muy posible que se accediera por aquí a la vivienda, ya que he podido constatar, a partir de la documentación, que en torno al patio de las columnas se distribuían las habitaciones y estancias del palacio mientras que en el pabellón principal estaba la galería con las obras de arte más significativas. La última fachada estaba orientada al sur, y miraba hacia Madrid y el Alcázar Real, y era donde estaban ubicadas las habitaciones de invierno.

Las fachadas estaban divididas en tres cuerpos, separados por fajas de piedra blanca, y un último cuerpo de buhardillas. El desnivel tan acusado del terreno hizo que el piso bajo resultara ser un zaguán de entrada desde el que se accedía mediante varias escaleras al primer piso, y éste, a su vez, quedaba al nivel de los jardines y del patio de columnas, por el otro lado. Esto se ve muy bien en la pintura de Milán, en la que la fachada del sur, carece del piso bajo porque el suelo queda prácticamente el nivel del primer piso. Con motivo de este des-

15. AHPM, Protocolo 12.015, fol. 1-309.

nivel, la fachada orientada al este, carecía del último piso que formaban las buhardillas y los corredores, para evitar así que sobresaliera en altura del resto de fachadas.

Las buhardillas por la parte del patio de las columnas, tenían un corredor formado por un pequeño tejado de teja roja a una vertiente sujeto mediante una serie de pilares de madera, todo bastante sencillo pues aquí era donde se encontraban las habitaciones de los criados. Michel-Ange Houasse, pintó hacia 1715-1727, una *Vista del Alcázar y de Madrid desde la Montaña del Príncipe Pío*, que pertenece a Patrimonio Nacional. La pintura representa a un grupo de personas formado por varios adultos y dos niños que están jugando con una especie de cometa con forma de pajarito, en la parte alta de la montaña del Príncipe Pío, justo frente a los muros y la casa de la Huerta de la Buitrera, que el Marqués había comprado tras la muerte de su propietario, Luis de Salcedo, en enero de 1657 por 10.000 ducados[16]. Detrás de los personajes y como correspondía a la vista desde este lugar en ese momento, se alza en primer término, el palacio de La Florida. Esta la única vista que se conserva del edificio desde la parte de atrás, y nos sirve para comprobar, que efectivamente la fachada orientada al este en el patio de columnas, es más baja en altura que las restantes, lo que permite ver el piso alto donde estaban las buhardillas y el corredor. También se aprecia bastante bien, el bloque que forma el palacio a la izquierda mientras que a la derecha se abre un pabellón alargado, donde se situaba la galería. En la pintura, además, se ven los remates de algunas fuentes y del estanque redondo del jardín.

La fábrica exterior era de ladrillo, y de piedra blanca de Colmenar los marcos, dinteles y jambas de las ventanas, de las puertas, los remates de las esquinas y las fajas que dividían en altura cada uno de los pisos de las fachadas. Los balcones de la fachada principal eran de hierro «amazorcado» y con bolas de bronce, y las ventanas del piso bajo estaban cubiertas con rejas de cuadrillo[17]. Los tejados, con vertiente a dos aguas, eran de teja roja. Las fachadas y los dos chaflanes estaban rematados por espadañas de piedra con el escudo nobiliario de los Marqueses de Castel Rodrigo, y tenían dos coronas superpuestas, acaso de España y Portugal. En el cuadro de Houasse se aprecian estos materiales que fueron comúnmente empleados en la arquitectura madrileña del momento.

La novedad del edificio radicaba en la concepción del mismo: su planta cuadrada con una galería que prolongaba el palacio y se abría a los jardines, unos jardines compuestos por fuentes y grutas a la italiana, rasgo que era singular en la arquitectura española del momento, y tenía una clara influencia de las villas suburbanas italianas. Esto no resulta tan extraño si pensamos que Manuel de Moura, su padre, fue embajador en Roma durante nueve años, y que fue en esta ciudad donde Francisco vivió algunos años y donde contrajo matrimonio con su esposa doña Ana María de Moncada y de la Cerda, hija de los duques de Montalto, en 1639. Ya en las obras que había acometido su abuelo y terminado su padre en Lisboa, se

16. Fernández Talaya, M.T., *Op. Cit*, 1999a, pp. 54-55.
17. A.G.P. Sección Administrativa, Legajo 1257/13. Medición de los terrenos que el rey Carlos IV compró en La Real Florida. 15 de abril de 1792.

habían desvinculado de la tradición arquitectónica de la ciudad, introduciendo nuevas formas provenientes de Italia, y rivalizando en dimensiones y magnificencia con los dos edificios más grandes y modernos de la ciudad lusa, el palacio de la Ribeira y la iglesia de San Vicente da Fora. Los diferentes cargos que luego ocuparon en las embajadas de los Países Bajos, Austria e Italia, abrieron sus perspectivas hacia otros modelos europeos.

Francisco también tuvo importantes cargos como Embajador de la Corte, fue precisamente el 1 de febrero de 1648 cuando partió hacia Viena como Embajador extraordinario de Felipe IV portando las cartas de poder para los desposorios del rey con la archiduquesa Mariana. Pasó ocho años entre las embajadas de Viena y Alemania hasta que en 1656 viajó a Cerdeña donde pasó a ser virrey. En 1663 regresó a la Península como virrey de Cataluña, pero en 1664 fue nombrado teniente gobernador y capitán de Flandes teniendo que partir a los Países Bajos. Será en el año 1669 cuando es nombrado Caballerizo Mayor de la Reina cuando se establezca definitivamente en la capital madrileña. Fue durante estos años cuando se construyeron tanto el palacio como los jardines de La Florida. Así, pues, Francisco tuvo que delegar en alguien de su confianza la ejecución de las obras, y posiblemente fuera su padre, Manuel, que entonces tenía el cargo de Mayordomo Mayor del Rey, el encargado de ponerla en marcha desde 1648 hasta enero de 1651 cuando fallece. Un manuscrito de la biblioteca del Palacio Real de Madrid confirma que Manuel además era el encargado del protocolo general de la Corte y que durante 1649 y 1650 ejerció de supervisor de las fiestas de la Corte, trabajando estrechamente con el arquitecto Alonso Carbonel[18], quien con motivo de esta estrecha relación podría haber sido el autor de las trazas del moderno palacio. Además, Carbonel tenía experiencia en el trabajo de casas de campo como el Buen Retiro, la Zarzuela y Rivas Vaciamadrid[19]. Lamentablemente desconocemos los nombres de los maestros y artífices. En un documento de cuentas se menciona como maestro de obras al acreditado Tomás Román al que se pagaron 11.000 reales por los trabajos realizados[20].

La quinta de La Florida fue la casa de campo nobiliaria más novedosa pero no la única, ni mucho menos. Durante el siglo XVII la villa de Madrid contó con numerosas «casas huertas jardín» de placer dentro de los límites periféricos de la ciudad. Estas casas destinadas al disfrute y el recreo, se consideraban un lujo en el extrarradio urbano porque quienes las construían además de mostrar su prepotencia económica, lo hacían porque tenían otras casas en la ciudad de carácter más urbano[21]. Mateo Alemán en El Guzmán de Alfarache lo expresó de esta manera: *«...tales haciendas de recreo pertenecen a los que tienen otras muy sentadas y acre-*

---

18. Varela Gomes, Paulo, *Op. Cit.*, 2003, pág. 374, nota 52.; BP, Ms. 1606 bis-8, ff. 128-155v.
19. Blanco Mozo, Juan Luis., *Alonso Carbonel (1583-1660). Arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007.
20. A.H.P.M. Protocolo 9861. Tovar Martín, Virginia, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1975, pp. 295-307.
21. Martínez Medina, A. «Tres casas de recreo madrileñas», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXXI, 1992, pp. 61-70.

ditadas sobre quien cargar todo el peso...»[22]. Además de las villas reales como eran El Buen Retiro, y la Casa de Campo, en Madrid se construyeron importantes quintas nobiliarias. Cerca del Sitio de La Florida se encontraba la Casa-jardín del Marqués del Carpio conocida como palacete y huerta de Sora, y situada entre la plazuela de San Joaquín y el camino de San Bernardino, cercana a las casas que tenían en propiedad los marqueses de Castel Rodrigo en la plazuela de los Afligidos; lindando con las posesiones de La Florida estaba la casa con huerta y jardín del Duque de Osuna en la calle Leganitos; y próximo al Buen Retiro, entre Recoletos y la calle Alcalá se situaba la famosa Huerta del Regidor Juan Fernández; y entre Recoletos y la calle de los Reyes estaba la casa, huerta y jardín del Almirante de Castilla y duque de Medina de Rioseco, Juan Alfonso Gaspar Enríquez que atesoraba una de las colecciones de obras de arte más importantes de la ciudad junto con la del marqués del Carpio, el Conde de Monterrey y el marqués de Castel Rodrigo.

Efectivamente Francisco atesoró un gran número de obras de arte, muchas de ellas heredadas de su abuelo y de su padre, quienes también fueron grandes coleccionistas[23]. En el inventario de bienes se han contabilizado un total de 576 obras entre pinturas y esculturas[24]. Además, el interior del palacio estaba alhajado con ricas colgaduras de seda, damascos, tapices, cortinas, escritorios, sillas, mesas, camas con dosel, etc. El abuso en la decoración de las casas nobiliarias de la época fue denunciado y criticado por Pedro Fernández de Navarrete en su *obra Conservación de Monarquías. Discursos políticos sobre la gran consulta que el consejo hizo al señor Rey don Felipe III,* quien dedicó un capítulo al «exceso de los edificios y las alhajas», siendo su testimonio primordial para entender cómo era la decoración de estos suntuosos palacios. Decía: *«Porque los artesones dorados, las chimeneas de jaspes, las columnas de pórfidos piden camarines de exquisitas buxerías con infinidad de escritorios, que sirven solo á la perspectiva y correspondencia; tantos y tan varios bufetes, unos embutidos de diferentes piedras, otros de plata , otros de ébano y marfil, y otras mil diferencias de maderas traídas del Asia»*[25].

En el mencionado inventario de bienes de La Florida se da cuenta de muchas de las estancias en que estaba dividido el interior del edificio, sobre todo, se mencionan más en detalle las del primer piso, por tratarse de la planta noble. Por las referencias que se dan en el documento podemos situar algunas habitaciones y así hacernos una idea de la distribución de la casa.

22. Alemán, Mateo, *El Guzmán de Alfarache,* Madrid, 1969, vol. I, pág. 95.
23. Antonio Ponz en su Viaje de España decía que la gran colección del Príncipe Pío formada por pinturas originales y copias se había deshecho y vendido, y que el Rey y el Infante don Gabriel habían comprado algunas de ellas. Ponz, Antonio, *Viaje de España. Madrid y Sitios Reales,* tomo V, Madrid, 1972, pp. 320-321.
24. Barrio Moya, José Luis, «Las colecciones de pintura y escultura de don Francisco de Moura, tercer marqués de Castel Rodrigo (1675)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* nº 82, 1996, pp. 296-332.
25. Fernández de Navarrete, Pedro, *Conservación de Monarquías. Discursos políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al Señor Rey don Felipe III,* Madrid, 1926, pp. 266-270; Vega, Jesusa, «Transformación del espacio doméstico en el Madrid del Siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2005, pág. 192.

El plano del edificio queda dividido en dos zonas claramente diferenciadas: por un lado, la casa de planta cuadrada con el patio de las columnas en medio, en torno al cual se distribuían las salas de recepción, las alcobas, antecámaras, salones, el comedor, la biblioteca, el oratorio, es decir, prácticamente todas las estancias con las respectivas funciones de una casa de campo. Por el otro lado, estaba el pabellón central, alargado, donde se dispuso la galería, que estaba formada por una serie de habitaciones contiguas donde se expusieron las mejores obras de arte de la familia.

El acceso a la casa es muy probable que se realizara desde la puerta de la fachada oeste, como ya habíamos indicado. Por aquí se entraba a un zaguán en el que había una amplia escalera que daba paso al patio de las columnas, en el primer piso[26], y desde allí se accedía fácilmente a las estancias que ocupaban las ventanas de esta fachada, donde se instalaron las habitaciones de recepción y protocolo: había una primera sala según se entraba por el corredor, que estaba decorada con seis tapices de boscajes y figuras pequeñas con cenefas, y dos sobrepuertas y dos sobre ventanas también de boscajes. La segunda sala se llamaba *pieza del dosel* porque estaba decorada con cinco tapices de la tapicería del Triunfo de la Fe de seda y oro traída desde Bruselas, y un dosel de tapicería de seda con las armas del marqués en fondo rojo con el Triunfo de la Fe o de la fama en seda y oro, y con cenefas y franjas en oro. La tercera sala es la *pieza de la descendencia* porque estaba ornamentada con cinco tapices con las armas del marqués con fondo rojo y otro tapiz con el Árbol Genealógico de los Moura. La cuarta sala estaba alhajada con otra tapicería con cinco paños de oro y seda de diferentes fábulas de figuras pequeñas, un espejo, dieciséis sillas de terciopelo carmesí con clavos de oro y pies de nogal, doce sillas de vaqueta con lanas doradas y cuatro bufetes de pino con cubiertas colorada. Las ocho puertas que abrían el paso en todas estas habitaciones estaban adornadas con cortinas de terciopelo liso carmesí.

En torno a la fachada que mira al sur, hacia el Alcázar, se distribuyeron las alcobas cuyas paredes fueron decoradas con gran número de pinturas de temas de paisajes con figuras pequeñas, de arboledas, de animales, de flores... todas con marco dorado y de contenido agradable. Además, en estas salas había varios bufetes en madera dorada, en piedra de jaspe y dos bufetes de plata negra con molduras de flores y pájaros, y distintos relojes en madera de ébano. A una de las estancias se le conocía como *pieza del bufete de plata*, porque era allí precisamente donde se encontraban los bufetes mencionados. Las paredes tenían colgaduras de damasco carmesí.

En la fachada que da a oriente es probable que se situara la pieza de comedor pues, parece el espacio más apropiado por encontrase cerca del salón grande de la casa, del oratorio y del patio de las gallinas, que era el patio que había al otro lado y que estaba cercado por un muro de ladrillo y mampostería, como se aprecia claramente en la pintura[27]. Los tratados

26. El inventario se refiere al primer piso como cuarto bajo y al segundo piso como cuarto alto.
27. Blasco Esquivias, Beatriz, (Coord.). *La Casa. Evolución del espacio doméstico en España*, vol. I. Edad Moderna, Ediciones El Viso, Madrid, 2006, pág. 134.

de arquitectura insistían en que era muy importante la orientación de las distintas estancias para conseguir una mayor confortabilidad y defendían que el comedor y los dormitorios debían orientarse al este, las bibliotecas, archivos y galerías al norte y los bufetes y alcobas de estar al sur. Palladio propuso en sus *Cuatro Libros de Arquitectura* que las estancias de verano fueran orientadas al norte, las de invierno a mediodía y poniente, y las de primavera y otoño a oriente; y sobre los jardines debían dar siempre los estudios y las librerías[28].

Por último, en la fachada norte que dividía el jardín principal del patio de columnas se encontraba la cámara de verano del marqués, la biblioteca, el oratorio o como también se cita en el inventario, la pieza donde oye misa la familia, el lapidario y la escalera que da paso al piso superior. La cámara de verano tenía pinturas de paisaje, flores, frutas, y de tema mitológico, había una fábula de Baco y otra de Orfeo. En la pieza de la antecámara más pinturas: una de Edipo, otra de Cupido y dos iguales de La Virgen y San Juan y Santa Catalina. En el lapidario había dos espejos de marcos de conchas doradas y dos mesas, una de pino y otra de nogal.

Al salón grande de la casa y a la capilla se llegaba por un corredor que salía de la escalera «que es el pedazo que alarga sobre el patio de las gallinas y que está por acabar». Estas dos últimas estancias, son las que aparecen en la pintura en el extremo derecho del jardín alto. La capilla era la pieza más alejada del palacio y según el documento continuaba en obras. El salón grande tenía muros de mampostería, portada en forma de arco, columnas, adoquines y gradas de piedra, y se le llamaba el *cuarto de las columnas*.

La *alcoba grande* tenía dos gabinetes desde los que se veía la Casa de Campo por un lado, y a los jardines por el otro. Esta habitación estaba alhajada con catorce pinturas de marco dorado que representaban: los cinco sentidos, dos pinturas de dos estatuas de Flora y Pomona con los cercos respectivamente de flores y frutas, otra de una batalla de mar, dos iguales de frutas con un libro de música, otra de la fábula de Atalanta, otra de juegos de niños, de Diana cazadora, otra de una pastora con unas vacas y otros animales y la última, de unas ninfas, un viejo y unos mozos. La sala también tenía dos espejos de marco dorado. Lo más significativo de la estancia eran las cuatro puertas de madera dorada que estaban cubiertas con vidrios cristalinos venecianos al igual que los que había en la ventana de la habitación, de las tres que tenía el bufete que miraba a la Casa de Campo y de las otras dos ventanas que lo hacían a los jardines, en total 377 vidrios venecianos. Estos vidrios llamaron la atención de los visitantes; el 7 de febrero de 1674 el conde Fernando Buenaventura de Harrach visitó el palacio y escribió lo siguiente en su Diario de viaje por España: «...una alcoba con dos gabinetes dispuestos de manera que se ven cuatro grandes puertas nobles provistas de cristales venecianos y grandes marcos de talla. En estos cuartos hay cuadros flamencos con marcos dorados...»[29].

28. Palladio, Andrea, *Op. Cit.*, 1988, pp. 148-150.
29. Buenaventura de Harrach, Fernando, *Diario de viaje por España*, 1673. Fernández Talaya, M.T. *Op. Cit.*, 1999a, pp. 99-100.

En el pabellón central se dispuso la galería de pinturas con las mejores obras de la colección. Consistía en una serie de habitaciones contiguas adornadas con un gran número de pinturas flamencas, italianas, portuguesas y españolas, varias eran copias de conocidos cuadros que estaban en las colecciones reales. Por citar algunas, en la tercera pieza había una pintura de tres tigres y otra de las tres gracias de Rubens; en la séptima pieza cuatro pinturas iguales de Heráclito, Demócrito, Hisopo y Menipo, y dos perspectivas del incendio de Troya; en la pieza octava, dos pinturas iguales una de Venus y Cupido y, la otra de París y Mercurio. En el documento se inventariaron hasta catorce habitaciones que imaginamos que se orientaron unas a la fachada de la entrada y otras a los jardines, por lo tanto, el pabellón no debía ser muy estrecho en dimensiones, tal y como parece ser en la pintura de Milán. Estas estancias, además, tenían lujosos bufetes de madera de ébano, de conchas, de piedra, de jaspe, mesas, sillas y algunas esculturas.

De todas las estancias de la galería, las que contaron con mayor número de pinturas fueron las inventariadas como *Décima pieza de la Galería,* en la que al menos había 28 pinturas y dos bufetes de nogal, y la denominada *Pieza de la Galería,* donde se expusieron 22 pinturas, tres bufetes de jaspe negro, una estatua de alabastro con pedestal de piedra y ocho estatuas en bronce de medio cuerpo; cinco de ellas se conservan en el Palacio Colonna de Roma, y representan a Cristóbal de Moura, su mujer, Margarita de Corte Real, Manuel de Moura, Francisco de Moura y la del rey Felipe IV. Francisco Ricci, que fue el encargado de realizar la tasación de las pinturas, y señaló que los techos de ambas estancias estaban decorados[30]. Es muy probable que estas dos habitaciones fueran las que se correspondían con los tres balcones centrales de encima de las tres puertas de paso; la primera, daría a la fachada exterior y la segunda, a los jardines del interior. Esta *pieza de la Galería* contaba con un pequeño jardín decorado con tres esculturas de niños realizadas en mármol blanco, uno de los niños llevaba en la mano un escudo con las armas del marqués, una estatua de Júpiter y otra de Hércules desgarrando al león.

En el segundo piso se distribuían antecámaras, alcobas y gabinetes. Las habitaciones estaban decoradas con colgaduras de terciopelo colorado y brocatel amarillo; de tafetán sencillo listado encarnado y verde y blanco, colgaduras de tafetán encarnado y listado azul, colgaduras en damasco carmesí con franjas de oro forradas en holandilla colorada y con cenefas con flecos de oro; otras colgaduras eran de damasco verde y franjas de oro; otras de brocatel amarillo, blanco y carmesí. Los doseles y la ropa de cama también estaban forrados de estos tejidos con bordados en hilo de oro y plata. La *pieza de dormir del Marqués* en invierno tenía cama de granadillo con bronces, una mesilla, gran número de armarios, varios armarios

30. A pesar de que Ricci no cita al autor de las pinturas, podría haber participado el pintor, decorador y cuadraturista Dionisio Mantuano, seguidor de Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. Con éste último participó en la decoración de la casa de la Huerta de Sora. García Cueto, David, *La estancia española de los pintores boloñeses. Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662,* Universidad de Granada, Granada, 2005, pp. 148-265.

y arquetas de nogal con cosas de botica, una pintura de La Virgen y Jesús dormido con marco ovalado y nueve pinturas iguales de frutas, flores y países.

Completaban el conjunto de la quinta un pabellón alargado que hacía de muro de cierre por el lado derecho de la finca. Aquí estaban la cocina, el patio de la cocina, la despensa, la carbonera, la fragua, las caballerizas y las cocheras. La propiedad también tenía bodega, un pozo de nieve, un lavadero, una noria, un palomar, vaquería, etc.

Si la casa del Marqués con todo su aparato sorprendía a los viajeros que hasta ella se acercaban, mayor asombro causaban los espectaculares jardines[31]. El terreno del Sitio de La Florida era muy adecuado para la construcción de un magnífico jardín; al igual que en la villas italianas, la pendiente del terreno propiciaba la buena conducción del agua en las distintas fuentes y facilitaba el regadío, esto último era un factor muy importante a tener en cuenta en una casa de campo rodeada de huertas. La cercanía al río Manzanares facilitó la canalización del agua, y pudo ser otro de los motivos que llevó al marqués a comprar esta propiedad.

El primer jardín se encontraba en el patio de entrada a la quinta. Era un rectángulo formado por cuatro muros de ladrillo y mampostería cuyos lados laterales se prolongaban hacia el palacio creando una plaza en la que se colocó la fuente grande con la estatua de Orfeo. Esta fuente era de mármol blanco y tenía planta ochavada y una taza con cuatro mascarones sostenida por cuatro sirenas sobre unos delfines, que fue tasada por la alta cantidad de 50.000 reales[32]. El paredón del jardín que quedaba frente a la fachada de la casa estaba decorado con cuarenta esculturas del tamaño del natural sobre sus pedestales. Muchas de las esculturas que adornaban los jardines fueron traídas desde Génova por el Marqués[33].

La entrada a este jardín bajo se hacía mediante una portada de piedra con tres vanos, el del medio tenía una fuente, y una escalera de cuatro peldaños. El parterre estaba dividido por cuatro cuadrados decorados con olorosas plantas y flores, había también árboles frutales enanos y clavellinas. Las paredes tenían paneles de madera donde había plantados parras y árboles frutales. En el medio, tres fuentes de piedra berroqueña, la del medio con una taza y una escultura que podría ser una Venus o un Adonis de alabastro, ambas esculturas tasadas en este jardín por 1.500 reales cada una.

El jardín principal de la casa tenía acceso desde las habitaciones de la galería y desde el patio de columnas mediante las estancias situadas al norte. Tenía un parterre con gran variedad de flores, plantas, algunas de ellas como los claveles de Flandes y los rosales estaban

---

31. Maurits, Ebben, *Un holandés en la España de Felipe IV. Diario del viaje de Kodewijck Hoygens 1660-1661*, Fundación Carlos de Amberes y Doce Calles, Madrid, 2010, pp. 238-240; *Viaje de Cosme III de Médicis por España, 1668-1669. Madrid y su provincia*, Imprenta Municipal, Madrid, 1927; Aulnoy, Marie-Catherine, baronne d', *Relación del viaje de España*, Cátedra, Madrid, 2000.
32. A.H.P.M. Protocolo 12.015, fol. 286v; Protocolo. 8.189.
33. Al menos así lo confirma un documento que se tasó entre los papeles y legajos del palacio que decía: Cuenta de las estatuas de la florida que se trajeron de Génova. A.H.P.N. 12.015, fol. 110r; El conde Buenaventura de Harrach en su diario también decía: «...en el jardín había estatuas de mármol como se hacen en Massa, cerca de Génova».

plantados en tiestos de barro vidriado y colgados con abrazaderas de hierro por el jardín. Entre los cuadrados había cuatro pedestales de piedra con estatuas, y en el medio, una fuente grande de piedra de Colmenar. Al fondo, había una escalera de piedra con 72 escalones por la que se subía al jardín alto, varios metros más arriba. En el centro de la escalera, tres arcos de entrada a la gruta del órgano cerrados mediante una reja metálica. La gruta estaba solada con losas de cantería y decorada con pinturas, conchas, estatuas y peñascos de agua con cascadas y surtidores. El interior representaba el Monte Parnaso y tenía once figuras del Monte Parnaso en yeso y el caballo Pegaso de madera. Figura en las cuentas como autor un escultor llamado Lucas.

Los jardines de La Florida poseían varias grutas de influencia manierista claramente italiana al igual que los jardines en pendiente o en terrazas que se dieron en importantes villas como villa Boboli, en el palacio Pitti o en villa d'Este[34], etc. Esta última casa de recreo contaba entre sus grutas con la gruta del órgano al igual que en La Florida. El tema de la gruta ya se había empleado en otros jardines españoles, pero el ejemplo más significativo y cercano fueron las grutas de la Casa de Campo, que precisamente el marqués debió conocer.

En el muro de separación del jardín principal con el jardín alto había trece pedestales de piedra entre barandillas de hierro con estatuas del tamaño del natural. El parterre del jardín alto tenía ocho cuadrados en los que había plantados: fresas, alcachofas de Aragón y de Alemania, coliflor, bretones y otras plantas. Las tres paredes del jardín tenían paneles de madera con árboles frutales: naranjos, limas, manzanos de San Juan y cinco rosales. En el medio había una fuente con dos niños abrazados con un cisne y a los lados dos fuentes de medio círculo con caballos marítimos tasados en 4.500 reales. Al fondo, en la pared que lo divide con el segundo jardín alto, el marqués construyó la gruta del despeñadero. Se trataba de un paredón con un despeñadero de agua con jarrones de hierro y un peñasco. Unas escaleras en las que había una estatua de una mujer desnuda daban paso al segundo jardín alto donde se encontraba la pieza de los naranjos, los dos cenadores decorados con jarrones de yeso y el estanque redondo que abría el camino de olmos que subía hasta la cima de la montaña y cuyo remate se ve en el paisaje de Houasse.

Lamentablemente este magnífico conjunto de palacio y jardines despareció a finales del siglo XVIII cuando Carlos IV compró al duque de Osuna, a la marquesa de Castel Rodrigo y a otros pequeños propietarios sus terrenos en la Montaña del Príncipe Pío para derribarlo todo y construir el Paseo de La Florida, el convento de San Pedro de Alcántara y el Cuartel de San Gil.

34. Hasmann, Wilfried, *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Editorial Nerea, Madrid, 1989; OCCHIPINTI, Carmelo, *Giardino delle Esperidi: le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Editorial Carocci, Roma, 2009.

Fig. 1. Anónimo: *Vista del Palacio y de los jardines de La Florida*. Milán, Palacio de Mombello.

Fig. 2. Anónimo: *Vista del Palacio y de los jardines de La Florida*. Copia realizada en 1926. Madrid, Museo de Historia.

Fig. 3. Félix Castello: *Baños en el Manzanares en el Paraje del Molino Quemado*. Madrid, Museo de Historia

Fig. 4. Michel-Ange Houasse: *Vista del Alcázar y de Madrid desde la Montaña del Príncipe Pío*, Patrimonio Nacional.

La arquitectura del poder durante la dictadura franquista en Salamanca. De la recreación historicista a la búsqueda de la modernidad

Sara Núñez Izquierdo
Universidad de Salamanca

Resumen: Durante los treinta y seis de la Dictadura franquista fueron proyectados numerosos inmuebles representativos del Nuevo Estado. La oficialidad del Régimen apoyó abiertamente el regreso a los modelos arquitectónicos del pasado y despreció las formas desornamentadas defendidas durante la Segunda República. Salamanca constituye en este sentido un buen ejemplo para el análisis, ya que se levantaron inmuebles de varios estilos, que reflejan la evolución del panorama nacional desde la desorientación de la posguerra hasta la búsqueda de una arquitectura moderna.
Palabras clave: Dictadura franquista, arquitectura oficial, historicismo, eclecticismo, representatividad.

Abstract: During the Franco Era there were designed many official buildings representing the Spanish State. The Regime supported the return to past models and rejected Rationalism Architecture that distinguished the Second Spanish Republic. Salamanca is an interesting case due to the exemplary eclectic buildings that shows the architectural new style confusion during the dictatorship.
Keywords: Franco dictatorship, official architecture, eclecticism, historicism, representativeness.

El uno de abril de 1939 el general Francisco Franco Bahamonde (1892-1975) firmó en Burgos el último parte de la Guerra Civil con el que se puso fin a la contienda que duró tres años. Así, en la primavera de 1939 comenzó la Dictadura franquista, asentada en los denominados ideales del dieciocho de julio: Estado centralista basado en la unidad de España, caudillismo militar bajo el mando del general Franco, un partido único, la Falange, principios social-cristianos identificados con el ideario de la Iglesia católica, nacionalismo económico y autarquía. Fue un período regido por una sola persona con voluntad de permanencia, que prolongó un gobierno dictatorial hasta su fallecimiento el veinte de noviembre de 1975.

De este modo, el férreo control que el Estado ejerció durante este período se plasmó en la fundación de nuevos ministerios y organismos, cuyos proyectos fueron diseñados por una reducida nómina de facultativos. En este sentido, cabe señalar que el fin de la Guerra Civil supuso el exilio de buena parte de los arquitectos que estaban en activo durante la década de los años treinta, algunos de los cuales habían tenido relación con los gobiernos de la Segunda República o habían mostrado simpatías hacia la causa republicana. En su mayoría fueron sometidos a un proceso de depuración por el poder franquista, tras el que quedaron inhabilitados para el ejercicio público y privado de la profesión en territorio nacional, de manera que muchos emigraron fuera de nuestras fronteras[1]. La marcha de España de esta generación de arquitectos, denominada por Carlos Flores dispersa, dejó huérfana de magisterio y obligó a las siguientes al autodidactismo en un ambiente hostil a las nuevas corrientes arquitectónicas, fruto de la crisis y el aislamiento al que estuvo sometido nuestro país[2].

El Nuevo Estado tuvo que hacer frente a la reconstrucción moral y material de la nación tras el enfrentamiento. Para ello renunció a enlazar estilísticamente con la arquitectura inmediata de la Segunda República, bajo el principio sentenciado por Víctor d'Ors Pérez-Peix (1918-1994; titulado en 1940) de que *a nueva política, nueva arquitectura*, quien entendía que *la arquitectura era un medio propagandístico de una determinada significación política*[3]. Junto a d'Ors cabe citar a Ernesto Giménez Caballero, quien defendió la idea de *una arquitectura representativa de la nueva realidad española que se mira en el espejo de la España imperial*[4].

Con este objeto, en septiembre de 1939, se fundó la Dirección General de Arquitectura para *desarrollar una labor conjunta y ordenada de todas las ramas de la Técnica*. Así, *la importancia representativa que tienen las obras de arquitectura como expresión de la fuerza y de la misión del Estado en una época determinada inducen a reunir y a ordenar todas las diversas manifestaciones profesionales en una dirección al servicio de los fines públicos*[5]. Con la creación de esta Dirección General se fijó el carácter polí-

1. Urrutia Núñez, Ángel, *Arquitectura española. Siglo XX*, Madrid, 1997, p. 353.
2. Flores López, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*, Bilbao, 1961, p. 188.
3. D'Ors Pérez Peix, Víctor, «Confesión de un arquitecto». *F. E.*, 1938, 2, p. 3. Véase además Dieguez Patao, Sofía, «Nueva política, nueva arquitectura», *Arquitectura*, 1976, 199, pp. 57-62.
4. Ureña, Gabriel, *Arquitectura y urbanística civil y militar en el período de la autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos*, Madrid, 1979, p. 39.
5. *Boletín Oficial del Estado*, 30-IX-1939, p. 5427.

tico y representativo que para la Dictadura adquiría la arquitectura y el protagonismo que ésta desempeñaría en el Nuevo Estado.

Así las cosas, los arquitectos que permanecieron en España se vieron obligados a renunciar a cualquier tipo de vanguardia y a llevar a cabo una labor de introspección sobre la tradición española en la búsqueda de las épocas gloriosas de la historia nacional, encontrando en el reinado de Felipe II y, en concreto, en el monasterio de El Escorial (Madrid) el modelo a seguir por su severidad, rigidez y geometrismo[6]. Este inmueble se erigió *como monumento en el que se encuentra hecha piedra el alma española*[7] y de ahí que el estilo herreriano se considerase acorde y adecuado para la etapa inicial del Franquismo.

Junto a esta corriente también se ensalzó el neoclasicismo de Juan de Villanueva, alabado en primera instancia por el arquitecto Antonio Palacios Ramilo (1874-1945; titulado en 1900), quien afirmó que podía servir como *canon rector de la moderna arquitectura de una esplendorosa España resurrecta*[8]. Cabe citar como ejemplos aquellos diseñados por Luis Gutiérrez Soto (1900-1977; titulado en 1923), autor del Ministerio del Aire (1941) en la plaza de la Moncloa de Madrid; por Pedro Muguruza Otaño (1893-1952; titulado en 1916) y Diego Méndez González (1906-1987; titulado en 1932) ambos artífices del Valle de los Caídos (1942-1959), además de los arquitectos y urbanistas como el apenas citado Víctor d'Ors Pérez-Peix y Pedro Bidagor Lasarte (1906-1996; titulado en 1931), entre otros.

No obstante, las circunstancias históricas, sobre todo el aislamiento internacional, la destrucción, la pobreza y la dificultad para conseguir determinados materiales de construcción imposibilitaron la adopción de una arquitectura de aquellas características y de un estilo único plenamente identificado con la autarquía[9]. Esto supuso una diferencia con respecto a lo que ocurrió en otros países totalitarios como Alemania e Italia, a pesar de los notables esfuerzos hechos por el Régimen. Así, durante la década de los cuarenta convivieron varias corrientes arquitectónicas, aunque en todas primó la austeridad ornamental[10].

A finales de la década de los años cuarenta dio comienzo lo que algunos historiadores han denominado el período del deshielo, época que se inició con la aceptación de la modernidad por parte de la administración con la elección de la propuesta para el edificio de Sindicatos en Madrid, actual Ministerio de Sanidad, diseñado por Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo (1912-2005; titulado en 1942) y Rafael Aburto Renobales (nacido en

6. Tovar Llorente, antonio, «Arquitectura, arte imperial», *La Gaceta Regional*, 6-VIII-1939, p. 1.
7. Diéguez Patao, sofía, op. cit., 1976, p. 58.
8. Palacios Ramilo, antonio, «Ante una moderna arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura*, 1945, 47-48, p. 410.
9. Véase al respecto Monleón Gavilanes, Pedro, *La arquitectura oficial en las décadas de 1930 y 1940: tercera restauración del clasicismo en España*, Madrid, 2000.
10. En este sentido cabe señalar *la contradicción entre una arquitectura oficial, lógicamente dominada por las propuestas ideológico-formales del Régimen, y otra privada, que continúa parte de los esquemas racionalistas de la década anterior, mostrando gráficamente la incapacidad del Estado franquista de haber creado una cultura arquitectónica homogénea, de carácter nacionalista e imperial, extendida a todo el ámbito de la edificación, tanto pública como privada*. Ruiz García, alfonso, *Arquitectura, vivienda y reconstrucción en la Almería de posguerra (1939-1959)*, Almería, 1993, p. 93.

1913; titulado en 1943), situado en el paseo del Prado[11]. Este cambio fue confirmado pocos meses después por el propio Gutiérrez Soto, quien proyectó el edificio para las Oficinas del Alto Estado Mayor (1950) en el paseo de la Castellana en un estilo calificado por él mismo como *moderno ¿y por qué no? Yo creo que ha llegado el momento de no asustarnos de la palabrita, porque todo en la vida tiene su hora y su proceso evolutivo, y este proceso, que no ha tomado todavía forma concreta en nuestra arquitectura actual, se deja sentir cada vez con mayor fuerza*[12].

De esta manera, la arquitectura española fue paulatinamente superando el historicismo propio de la década de los cuarenta, para tratar de buscar nuevas vías en los años siguientes, favorecido por el fin del bloqueo internacional y la incipiente apertura de nuestra economía al exterior.

La arquitectura oficial constituye una tipología cargada de notables ejemplos que reflejan este viraje. Por su carácter representativo y emblemático estos inmuebles fueron. En consonancia con lo que representaba la autarquía se levantaron numerosos edificios con la voluntad de solventar la imagen que entonces se tenía de las instituciones oficiales, que en muchos casos estaban instaladas en dependencias en régimen de alquiler, compartidos con otros organismos e incluso con dependencias diseminadas por varios inmuebles por la falta de espacio.

El fin con el que fueron concebidos justificaba su monumentalidad a través de la que corroboraban la grandiosidad y el prestigio estatal, al mismo tiempo servía para *minimizar al individuo y mostrarle la subordinación al dirigente que preside física o implícitamente la edificación, personaje que representa la delegación de la nación y la patria, cuyo símbolo puede ser la obligada bandera presidiendo la fachada*[13]. Esta última constituye uno de los elementos más cuidados y significativos al entenderse como un *símbolo real de la unidad, de la jerarquía y de la misión del Estado*[14]. Por este motivo, el emplazamiento fue una de las cuestiones más meditadas, ya que resultaban más atractivos los solares aislados que los situados entre medianeras porque favorecían la perspectiva adecuada, a lo que se añadía, indefectiblemente, el aumento del prestigio de la zona en la que se asentaban.

Por lo que atañe a la distribución espacial se trataba de soluciones en las que los técnicos debían armonizar la necesaria representación y ostentación de un edificio público con la funcionalidad de uno administrativo, estableciendo una clara distinción entre las zonas públicas, habitualmente animadas con piezas pictóricas y escultóricas de grandes dimensiones, y las privadas.

11. «Concurso de anteproyectos para la construcción de la Casa Sindical en Madrid», *Revista Nacional de Arquitectura*, 1950, 97, pp. 11-12.
12. Gutiérrez Soto, Luis, «Edificio del Alto Estado Mayor, en Madrid», *Revista Nacional de Arquitectura*, 1950, 99, p. 110.
13. Ruiz García, alfonso, op. cit., 1993, p. 189.
14. Bidagor Lasarte, Pedro, «Primeros problemas de la reconstrucción de Madrid», *Reconstrucción*, 1940, 1, p. 17.

Otra de las características de estos proyectos alude a la calidad de los materiales empleados tanto en el interior como en el exterior, caso del mármol, la piedra arenisca, el granito, etc. utilizados como símbolo de unidad, grandeza, perennidad y suntuosidad.

La arquitectura oficial de Salamanca

El estallido de la Guerra Civil y sus funestas consecuencias apenas afectaron a Salamanca, ya que la ciudad se adhirió tempranamente al Alzamiento y, además, desempeñó un papel relevante en el conflicto por su situación geográfica como epicentro del Nuevo Estado. Efectivamente, si Burgos fue la localidad donde se estableció la Junta de Defensa Nacional y en Valladolid la sede del Gobierno Central, en la capital charra se asentó el Cuartel General de Francisco Franco, en concreto, en el Palacio del Obispo. Desde entonces, la ciudad se erigió como el telón de fondo de los de actos oficiales derivados de la militarización de Madrid.

También fue en nuestra provincia, en la finca de San Fernando, en Matilla de los Caños del Río, donde la citada Junta le nombró Generalísimo de los Ejércitos Nacionales y jefe del Gobierno del Estado el veintiocho de septiembre de 1936. Sin embargo, a pesar de su preeminencia y el papel simbólico jugado por esta localidad durante el conflicto, apenas sufrió ataques bélicos. Este hecho condicionó el desarrollo de la capital charra durante la Dictadura asentado en un crecimiento económico determinado por su condición de capital de una provincia eminentemente agrícola en la que prevaleció la función terciaria, principalmente la de los sectores educativo, ligada indudablemente a la Universidad de Salamanca y, a partir de 1940, a la Universidad Pontificia, además del sanitario, comercial y del ocio.

El incremento demográfico experimentado durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta supuso una transformación del paisaje urbano e implicó el crecimiento de la periferia y el encarecimiento progresivo del suelo en la zona centro de la ciudad, área en la que se levantaron las subdelegaciones que estudiaremos en este artículo, lo que obligó al asentamiento de las clases obreras fuera de los límites del recinto amurallado[15].

Ante estas circunstancias, el Ayuntamiento trató de controlar la expansión de la ciudad durante la Dictadura mediante la redacción de varios planes de urbanismo. De éstos cabe señalar, por la incidencia con el tema que ahora nos ocupa, el firmado en mayo de 1939 por el técnico Víctor d'Ors Pérez-Peix. El catalán concibió una urbe estática, en la que primaba la preservación de estos escenarios del pasado, de modo que abogaba por eliminar y prohibir cualquier construcción que alterase la perspectiva de la capital del Tormes. En esta dirección, estableció unas férreas ordenanzas con el objeto de proteger el patrimonio y la imagen arquitectónica de la ciudad. En su ideario promovió la puesta en marcha de una nueva avenida, la Gran Vía –entonces denominada España–, situada en la zona centro de la ciudad, que

15. Díez Elcuaz, José Ignacio, *Arquitectura y urbanismo en Salamanca (1890-1939)*, Salamanca, 2003, p. 361.

comunicase la parte norte con la sur, y al mismo tiempo se convirtiese en el escenario ideal para ubicar las delegaciones oficiales del Estado. No obstante, este plan nunca fue aplicado, de manera que meses después se aprobaron las ordenanzas de construcción y el Plan General de Reforma de la Zona Interior, normativa que incluía las directrices específicas de la citada calle, favoreciendo la construcción de los edificios públicos en este emplazamiento estratégico.

Los ejemplos incluidos en este artículo fueron rubricados por arquitectos foráneos, quienes confiaron la dirección de las obras a los facultativos asentados en la capital charra. De este modo, la mayoría de los inmuebles promovidos por el Estado fueron levantados en esta avenida y, de manera aislada, en algunas céntricas calles de la ciudad. A diferencia de lo que sucedía en Madrid, capital y centro de máxima representatividad en el orden político, administrativo y cultural, Salamanca estuvo alejada de la grandilocuencia que invadió la arquitectura oficial.

El eclecticismo fue la corriente predominante en la arquitectura pública salmantina[16], justificada en algunos casos por la búsqueda de la «concinitas», tratando de encajar los nuevos inmuebles en «la categoría y rango arquitectónico de Salamanca», aunque más bien se trataba de una inspiración que de una copia y, en otros, por una arquitectura completamente ajena a los ejemplos locales, dentro de un concepto monumental muy afín con lo preconizado en este ámbito por el Régimen. A esto se sumó el obligado uso de la piedra arenisca de Villamayor, material que unifica y define el patrimonio arquitectónico de la capital charra.

El Gobierno Civil (1946) fue, como ocurrió en otras localices españolas, el edificio más importante de esta tipología por lo que representaba y, además, fue el primero en proyectarse en la Gran Vía, en un solar que ocupaba esta calle con vuelta a la calle las Comendadoras y la plaza de la Constitución (fig. 1). El emplazamiento cumplía con los requisitos señalados, hecho que tuvo presente su artífice el arquitecto barcelonés Fernando Ramírez Dampierre Sánchez (1909-1999; titulado en 1935), aunque la dirección de las obras correspondió al facultativo salmantino Francisco Gil González (1905-1962; titulado en 1933)[17]. Hasta 1948 este organismo había estado instalado en la antigua casa de los Tejeda de la calle Prior, que fue derribada en 1958[18]. Aquel *viejo caserón (...), era inadecuado para albergar en sus*

---

16. Al respecto cabe señalar las palabras de Gabriel Ureña: *Todos los edificios tenían en común el que las entidades o instituciones de que los promocionaban eran estatales, pero la semántica estilística de los respectivos edificios resultaba muy variada, lo cual viene a confirmar la tesis defendida del eclecticismo constructivo dominante en estos años. No fue la labor del Estado quien impuso un estilo sino que más bien hacen suyos los arquitectos distintos vocabularios arquitectónicos. El eclecticismo es entendido como actitud práctica y no teórica, puesto que su raíz se halla en la imperiosa obligación de organizar algo tangible, de proporcionar un conjunto de elementos plásticos, literarios, teatrales, etc., en una palabra de solventar una coyuntura determinada.* Ureña, gabriel, op. cit., 1979, p. 126.
17. Archivo Municipal de Salamanca (en adelante A. M. S.), Caja 6322, Expediente 58.
18. Era un inmueble datado entre los últimos años del siglo XV y los primeros del siglo XVI, de él se rescataron los elementos más significativos, que fueron incorporados en la construcción de la casa principal de la finca Tabera, situada en Tabera de Abajo (Salamanca). Álvarez Villar, julián, *De heráldica salmantina,* Salamanca, 1997, pp. 55-56; Nieto González, José Ramón y Paliza Monduate, María Teresa, *La arquitectura en las dehesas de Castilla y León,* Valladolid, 1998, pp. 531-532.

destartaladas y mal acondicionadas salas y habitaciones los diferentes y numerosos servicios del Gobierno Civil[19]. De hecho, ya en 1935 el colectivo de arquitectos colegiados en Salamanca fue consciente de la falta de idoneidad de este edificio, motivo por el que redactaron una propuesta para una nueva sede en un inmueble que se construiría en la plaza de Colón con vuelta a la calle Juan de la Fuente, en el que también se iba a instalar el cuartel de Guardias de Asalto, aunque finalmente no se llevó a cabo[20]. Los planos de la planta principal y el alzado fueron publicados en el mes de diciembre de 1935 en el periódico El Adelanto, en el que se percibe el racionalismo del diseño, estilo en boga durante la traza de los planos.

Como avanzamos, este proyecto nunca pasó de los planos, a diferencia del que rubricó Fernando Ramírez Dampierre en 1946. Este técnico fue consciente de la transcendencia del proyecto, lo que justificó su inspiración en la arquitectura clásica, alejada de los ejemplos locales, con la voluntad de *distinguir al edificio más representativo y más importante de la administración pública provincial como delegación suprema que es del Gobierno de la nación. Pero ese destaque se ha querido conseguir sin perjuicio de la idea general que preside la composición de esas fachadas aprobadas por la Corporación Municipal, que busca la unidad de un conjunto arquitectónico en completa armonía de criterio estético*[21].

El diseño de Dampierre fue examinado por la Comisión de Obras y tras su minucioso estudio alegaron que *la solución no se ajustaba exactamente al proyecto que tiene aprobado la Corporación Municipal para las fachadas exteriores de los edificios que se emplacen en la Gran Vía, con la idea de que todos ellos respondan a una unidad de criterio. Se ha observado, por ejemplo, que los arcos y porches del proyecto redactado por el Ministerio no responden a las distancias entre ejes del proyecto municipal; que los huecos de ventanas empleados a plomos de esos ejes, no van dispuestos por tanto, como los de la fachada oficial, que el número de plantas es inferior en una a lo del proyecto municipal y, por último, el estilo general de la fachada no parece responder exactamente al estilo característico de Salamanca*[22]. Ante estas circunstancias, fue convocada una reunión a la que asistieron el alcalde de la ciudad, el presidente de la citada comisión, así como el arquitecto municipal y el artífice de los planos, quien aclaró y justificó su propuesta. Este último argumentó que *la altura de la nueva construcción no difiere en nada de la oficial exigida por el Ayuntamiento. Es cierto que el nuevo proyecto tiene un piso menos que la fachada oficial, pero debe tenerse en cuenta que está exigida, pero está trazada pensando en el caso general y corriente de una edificación destinada a casa-habitación particular, pero la fachada de un edificio de carácter público no puede ajustarse a ese mismo canon del número de pisos, pues los grandes salones oficiales exigen una mayor altura de techos que la habitual para las viviendas corrientes, teniéndose que desarrollar, por tanto, esa mayor altura, a costa de disminuir el número de plantas*[23].

Finalmente el diseño inicial fue aprobado, del que cabe señalar su estilo clasicista, ajeno a la estética barroca inspirada en los pabellones de la Plaza Mayor exigida para la Gran Vía. Consta de cuatro alturas de las cuales la baja es porticada, de la que destaca la portada por

---

19. «El nuevo Gobierno Civil de Salamanca se alzará en la calle de España», *El Adelanto*, 7-IV-1946, p. 6.
20. «Los proyectos de edificios para Gobierno Civil y Cuartel de Guardias de Asalto», *El Adelanto*, 13-XII-1935, p. 8.
21. A. M. S., Caja 6322, Expediente 58.
22. Ibidem.
23. Ibidem.

estar enmarcada por columnas dóricas pareadas, sobre las que se asienta el arquitrabe y sobre éste un balcón, elemento obligatorio para este tipo de edificios desde el que el máximo representante se dirigía al público. Este último cuerpo está animado por dobles pilastras acanaladas de orden gigante, con alternancia de huecos adintelados decorados con frontones semicirculares. En la última planta combinó huecos con dobles pináculos derivados de las formas herrerianas de El Escorial de referencia obligatoria.

El programa acogía en el sótano las instalaciones de la calefacción y almacenes, en la planta baja las oficinas administrativas y las dependencias policiales, dispuestas en torno a un amplio espacio central ocupado por una notable escalera de mármol. La planta principal estaba destinada íntegramente a las estancias del gobernador, es decir, los despachos principales, la sala de reuniones, la sala de visitas y los aseos, mientras que en la cuarta planta se habilitaron las dependencias privadas dotadas con dormitorios, comedor, cocina, zona de servicio y cuartos de baño.

La construcción del Gobierno Civil en la Gran Vía supuso un revulsivo para el establecimiento de otros edificios oficiales a escasos metros. Este fue el caso del Palacio de Justicia, proyectado en 1953 por el técnico madrileño Francisco Javier Barroso Sánchez-Guerra (1903-1990; titulado en 1930) y el facultativo filipino asentado en Salamanca Ricardo Pérez Fernández (1894-1975; titulado en 1922)[24] (fig. 2). El inmueble se levantó sobre un solar cedido por el Ayuntamiento en la confluencia de la Gran Vía con la plaza de la Constitución. La fachada principal linda con la primera avenida configurada por una triple arcada sobre la que levantaron pilastras de orden gigante que constituyen el referente clásico, combinado con los huecos de medio punto del último piso en alusión a la galería del palacio renacentista salmantino de Monterrey, que incidían en su representatividad.

Desde finales del siglo XIX existieron varias propuestas para la construcción de un inmueble con esta función. En esa época la Audiencia estaba instalada en la antigua lonja en la actual plaza del poeta Iglesias. Debido al mal estado de conservación de este edificio, en 1897 el Ayuntamiento encargó a Pedro Vidal Rodríguez Barba (nacido en 1855; titulado en 1882) la redacción de un anteproyecto para un nuevo inmueble, que nunca pasó de los planos[25]. De este modo, la Audiencia permaneció en la citada lonja hasta el año 1928, fecha en la que fue derribada y sobre su solar se erigió el desaparecido Gran Hotel, obra de Modesto López Otero (1885-1962; titulado en 1910). A partir de entonces y hasta 1956, sus dependencias estuvieron en el edificio de la antigua prisión, situada en la Gran Vía con

24. «El presidente de la Audiencia juzga la construcción muy necesaria», *La Gaceta Regional,* 13-X-1946, p. 3; «¿Se construirá el palacio de Justicia?, *El Adelanto,* 27-V-1949, p. 2; «¿Cuándo empieza la construcción del edificio para palacio de Justicia?, *El Adelanto,* 23-II-1950, p. 6; «El palacio de Justicia de Salamanca», *El Adelanto,* 24-II-1950, p. 1; «Salamanca necesita un palacio de Justicia», *El Adelanto,* 1-I-1952, p. 21; «El palacio de Justicia será así», *El Adelanto,* 22-II-1953, pp. 1 y 4; «El nuevo palacio de Justicia de Salamanca», *La Gaceta Regional,* 19-IX-1956, p. 3; «El nuevo palacio de Justicia de Salamanca», *La Gaceta Regional,* 29-IX-1956, pp. 4 y 5.

25. Díez Elcuaz, josé ignacio, op. cit., pp. 97-100.

vuelta a la cuesta de Sancti Spíritus[26]. Dada su amplitud se instalaron en sus dependencias la sede del Colegio de Abogados y Procuradores, el Archivo Municipal, la Comisaría de Policía local y la Escuela de Artes y Oficios.

Entre estos dos inmuebles se levantó en 1955 la sede de la Casa de la Falange –actualmente delegación de la Junta de Castilla y León– situada en la Gran Vía con vuelta a la calle Palomo y rondín de Sancti Spiritus[27] (fig. 3). El edificio fue diseñado por el arquitecto Fernando Población del Castillo (1917-2002; titulado en 1947), a la sazón jefe de la Delegación Provincial de la Vivienda, oriundo de Salamanca, hecho que condicionó su estilo, ya que de los ejemplos estudiados es el único que remite a ejemplos de la arquitectura local. En este caso combinó detalles de estilo neogótico y neoplaterescos en el alzado principal que consta de cuatro plantas. En la memoria el tracista señaló que el cometido era diseñar un edificio *capaz de albergar con la debida dignidad pero sin lujos, todos los servicios dependientes de la Jefatura Provincial del Movimiento, en la actualidad dispersos y mal instalados, lo que contribuirá de forma indudable a mejorar su rendimiento y posibilidades*[28]. La singularidad de su ubicación residía no sólo en su emplazamiento céntrico, sino en que disponía de un amplio ágora, de manera que *la fachada principal del nuevo edificio quedará pues presidiendo la plaza del Caudillo* –actual plaza de la Constitución–, *que por su forma y dimensiones resultará especialmente acogedora para toda la clase de manifestaciones y actos públicos, ya que no tendrá circulación rodada y por otra parte dispondrá de la gran ampliación que supone toda la calle de España y el resto de la plaza al otro lado de la misma,* concebida para la celebración de actos públicos, como *un emplazamiento que constituía por sí sólo una serie de posibilidades de incalculable importancia para la vida y desarrollo de la Falange*[29]. La distribución espacial confirmaba este cometido, ya que la planta baja estaba ocupada por el vestíbulo y el salón de actos, con *acceso directo con el podium del salón de actos para que las jerarquías tengan enlace directo sin cruces con el público y las dos galerías laterales al salón de actos servirán para el acceso a aquel por el público*[30]. En la planta principal se situaron las dependencias *de la Jefatura Provincial y los despachos de los servicios de mayor importancia. Por la escalera de honor se accederá al Salón de pasos perdidos, donde se abren, en el eje principal el despacho del Jefe Provincial, con el balcón a la tribuna sobre la plaza del Caudillo, lateralmente el salón de pequeñas reuniones y el salón de Consejos, además del archivo y aseos*[31]. En las dos plantas restantes instalaron despachos, salas de reuniones, baños y el archivo.

---

26. «Salamanca cuenta con un magnífico y suntuoso palacio de Justicia. Tiene un tono especial que encaja en el estilo netamente salmantino», *El Adelanto,* 29-IX-1956, p. 5.
27. A. M. S., Caja 6257/4, Expediente 7; «Casa Sindical», *La Gaceta Regional,* 11-II-1955, p. 4; «Ayer fue bendecida e inaugurada la nueva Casa Sindical», *La Gaceta Regional,* 12-II-1955, pp. 1 y 6; «S. E. el Jefe de Estado inauguró en la tarde de ayer la Casa de Falange y el Palacio de Justicia en Salamanca», *La Gaceta Regional,* 30-IX-1956, p. 7.
28. A. M. S, Caja 6257/4, Expediente 7.
29. Ibidem.
30. Ibidem.
31. Ibidem.

Población del Castillo también fue el artífice del proyecto de la delegación provincial de Sindicatos rubricado en 1948[32]. El inmueble se levantó sobre un solar de planta rectangular con fachadas a la Gran Vía, la calle Juan de Almeida y la plaza San Román. No obstante, en este caso, el técnico optó por configurar un alzado en consonancia con las cinco plantas exigidas para esta avenida, de las cuales la baja está cobijada por los característicos soportales. El salmantino concibió unos frentes sobrios, en los que centró la carga decorativa inspirada en la Plaza Mayor en el balcón corrido de la primera planta, así como los huecos recercados con orejeras. Según el propio arquitecto, en esta composición se buscó *la sencillez y severidad de líneas, confiando la monumentalidad a las dimensiones de masas y a la riqueza de molduración posible con las especiales características de la piedra salmantina*[33].

Veinte años después, en 1968, se aprobó el proyecto del edificio de Correos y Telégrafos, proyectado por los técnicos madrileños Carlos Sidro de la Puerta (1911-1983; titulado en 1939) y Manuel Valdés Gámir (1935-2000; titulado en 1965) que constituye el último edificio de carácter oficial levantado en la Gran Vía salmantina[34]. Hasta 1973 la antigua sede estuvo ubicada en la plaza de Santa Eulalia, en un inmueble neoplateresco diseñado en 1917 por José Yarnoz Larrosa (1884-1967; titulado en 1910)[35]. A principios de la década de los sesenta la prensa local se hizo eco de las voces que denunciaban la escasa capacidad de aquel espacio, *pues basta una ligera afluencia de público a las ventanillas de ventas de sellos, para que quede ocupado todo el espacio del patio central de que dispone*[36]. De este modo, la empresa postal buscó el solar adecuado para su nueva sucursal, seleccionado el lindante con el Gobierno Civil, con vuelta a la ronda de Sancti Spíritus y la calle las Comendadoras. Su emplazamiento no permitía diseñar un inmueble acorde con las tendencias arquitectónicas propias de finales de los sesenta, de manera que, adaptándose a los criterios exigidos para esta calle, los técnicos justificaron la solución de los frentes con las siguientes palabras: *las circunstancias actuales imponen una sobriedad en el tratamiento exterior del edificio y la ausencia de ornatos o elementos decorativos tan prodigados anteriormente. El efecto exterior debe confiarse más a las proporciones que al detalle. Las relaciones entre vanos y macizos, las proporciones de los huecos y la sobriedad de los pocos elementos moldados, cornisas e impostas, son suficientes para que el nuevo edificio quede debidamente incorporado en el cuadro de la arquitectura local*[37].

En cuanto a la distribución espacial el edificio constaba de sótano destinado a almacén, el semisótano alojaba el servicio de cartería y casilleros, mientras que en la baja estaba el hall

---

32. A. M. S., Caja 6382, Expediente 377; «La nueva Casa Sindical», *La Gaceta Regional,* 1-VIII-1948, p. 3; «Adjudicación provisional de las obras de construcción de la nueva Casa Sindical en Salamanca», *La Gaceta Regional,* 4-II-1949, p. 2.
33. A. M. S., Caja 6382, Expediente 377.
34. A. M. S., Caja 6855, Expediente 384; *La Gaceta Regional,* 16-XI-1968, «Casa de Correos y puente de las Salas Bajas», p. 5; *La Gaceta Regional,* 25-I-1971, «Así es el nuevo edificio de Correos y Telégrafos», p. 12.
35. Díez Elcuaz, josé ignacio, op. cit., p. 285.
36. Estas palabras corresponden al por entonces alcalde de la ciudad Miguel Cruz Hernández. A. M. S., Caja 6536/6, Expediente 2.
37. A. M. S., Caja 6855, Expediente 384.

distribuidor, la sala de público ordenada con mostradores en todo su perímetro, y la sala de dirección. La primera planta estaba ocupada por los servicios e instalaciones de telecomunicaciones y en la segunda altura por las dependencias de los servicios burocráticos, mientras que en la última se habilitaron las viviendas de los funcionarios.

Aparte de la Gran Vía, durante la Dictadura se proyectaron delegaciones en otras zonas de la ciudad. Dentro de este grupo cabe señalar la de Hacienda que se levantó en la calle rector Lucena con vuelta a la calle Brocense, cuyos planos fueron firmados en 1944, pero las obras comenzaron tres años después (fig. 4). Al igual que sucedió con el inmueble del Gobierno Civil, en 1935, el colectivo de los arquitectos colegiados en Salamanca presentaron un proyecto de nueva planta, situado en la plaza de San Boal con vuelta a la calle Vázquez Coronado, aunque nunca se ejecutó. Una vez terminada la Guerra Civil, la necesidad de unas instalaciones adecuadas fue aún más acuciante, lo que propició la elaboración del diseño que nos ocupa del que fueron responsables el arquitecto guipuzcoano Manuel Sainz de Vicuña Camino (1888-1973; titulado en 1917) y el ya citado Carlos Sidro de la Puerta[38]. Llama la atención que en la configuración del alzado que consta de cuatro alturas separadas por impostas, actuando el bajo como basamento singularizado por el empleo de granito, que destacaba cromáticamente del resto de la fachada de piedra franca. Obedecía así a una composición académica, en la que sobresale el contraste del tratamiento de los lienzos de cada altura, ya fuese almohadillado, con puntas de diamante o liso[39]. La delegación de Hacienda es un edificio ajeno a lo que en la época se daba en llamar el «ambiente de la ciudad», que según los técnicos estaba presente en los medallones dispuestos en los entrepaños del último piso[40], ya que en este caso prevaleció la combinación de una arquitectura palaciega quinientista italiana junto con la gótica española, inspirada en el motivo decorativo presente en la fachada del palacio del Infantado de Guadalajara.

En el interior organizaron el espacio en dos áreas, por un lado, la pública que ocupaba la planta baja, en la que situaron el patio de operaciones con las ventanillas para atender a los usuarios y, por otro, la privada, repartida por el resto de niveles, ocupados por los despachos y las viviendas de los empleados.

38. A. M. S., Caja 6286, Expediente 57; «Más sobre la nueva delegación de Hacienda», *La Gaceta Regional*. 43-IV-1943, p. 4; «Han comenzado las obras de la nueva delegación de Hacienda», *La Gaceta Regional*, 18-XI-1944, p. 3; «En un plazo de dos años va a edificarse un monumental edificio para la delegación de Hacienda de Salamanca», *La Gaceta Regional*, 11-XI-1945, p. 6; «La delegación de Hacienda se cambia de domicilio», *El Adelanto*, 31-V-1958, p. 1.

39. «Más sobre la nueva delegación de Hacienda», *La Gaceta Regional*. 43-IV-1943, p. 4; «Han comenzado las obras de la nueva Delegación de Hacienda», *La Gaceta Regional*, 18-XI-1944, p. 3; «En un plazo de dos años va a edificarse un monumental edificio para la Delegación de Hacienda de Salamanca», *La Gaceta Regional*, 11-XI-1945, p. 6; «La Delegación de Hacienda se cambia de domicilio», *El Adelanto*, 31-V-1958, p. 1.

40. En la memoria indicaron que l*a zona correspondiente a la última planta de esta fachada presenta medallones en cada uno de los paños situados entre los huecos. Estos medallones con un motivo típico de la decoración de las fachadas de Salamanca donde se encuentran en gran profusión tratados con mayor o menor riqueza. Citamos únicamente los del palacio de Fonseca y los de la Casa de las Muertes como ejemplo.* A. M. S., Caja 6286, Expediente 57.

Por último, hemos incluido la sede del instituto provincial de Sanidad, situado en la avenida de Portugal con vuelta a las calles García de Quiñones, Valencia y Maldonado Ocampo, diseñada por el ya mentado Fernando Población en 1968. A diferencia de los casos anteriores, el que nos ocupa se sitúa en el Ensanche de la ciudad, zona en la que las ordenanzas municipales autorizaban el uso de materiales distintos a la piedra de Villamayor y el granito, caso de la fábrica latericia cara vista y el revoco. Población del Castillo fue uno de los primeros arquitectos asentados en Salamanca que apostó por soluciones en las que incorporaba el muro cortina, tal como acreditan muchos de sus proyectos fechados a partir de la década de los sesenta que han llegado hasta nuestros días. Así las cosas, apostó por la modernidad en el edificio que nos ocupa con la voluntad ejecutar un diseño que no fuese anacrónico con el panorama arquitectónico nacional. No obstante, el proyecto original sufrió algunos cambios que desvirtuaron el empaque del conjunto, integrado por un inmueble de tres plantas articulado en varios volúmenes retranqueados, flanqueado por una torre de cuatro alturas de la que destacaba el desarrollo del lienzo de muro cortina. Durante la ejecución de las obras se limitó el proyecto al edificio central, que corresponde con el que se conserva hoy en día, reduciéndose notablemente la anchura de los huecos, incrementando la pesadez de los alzados.

Concluyendo podemos confirmar que la arquitectura pública durante el Franquismo se caracterizó por su eclecticismo como respuesta a unos imperativos estilísticos impuestos desde el Régimen. Las circunstancias históricas truncaron su desarrollo y en cada comunidad autónoma fueron resueltos de manera distinta.

La singularidad del caso salmantino residía en la relevancia de su patrimonio arquitectónico, que condicionó la obligatoriedad del uso de la piedra arenisca y el granito en la zona centro de la capital. Con estos materiales se recuperó y enfatizó el empaque y el esplendor que este tipo de inmuebles exigían, a lo que sumó el carácter historicista de los diseños.

Por otro lado, cabe señalar que sus artífices, Fernando Ramírez Dampierre, Carlos Sidro de la Puerta, Manuel Valdés Gámir, Francisco Javier Barroso Sánchez-Guerra y Manuel Sainz de Vicuña Camino, visitaron la ciudad en contadas ocasiones. Algunos delegaron la dirección de las obras en técnicos en activo por aquel entonces en la capital charra, caso de Francisco Gil, mientras que otros firmaron conjuntamente con otros facultativos asentados en Salamanca, como Ricardo Pérez, siendo excepcional el hecho de q ue el tracista salmantino Fernando Población del Castillo fuese el artífice de tres delegaciones. A tenor de las obras analizas, podemos concluir que todos ellos se decantaron por un estilo con el que lograron singularizar la representatividad de estos inmuebles.

Fig. 1. Alzado del Gobierno Civil (1946). Arquitecto: Fernando Ramírez Dampierre Sánchez

Fig. 2. Alzado del Palacio de Justicia (1953).
Arquitectos: Francisco Javier Barroso Sánchez-Guerra y Ricardo Pérez Fernández

Fig. 3. Alzado de la antigua Casa de la Falange (1955). Arquitecto: Fernando Población del Castillo

Fig. 4. Alzado de la Delegación de Hacienda (1944).
Arquitectos: Manuel Sainz de Vicuña Camino y Carlos Sidro de la Puerta

Patrocinio arquitectónico y política territorial en la Castilla bajomedieval: el caso de los Fernández de Velasco[1]

Elena Paulino Montero
Universidad Complutense de Madrid, Kunsthistorisches Institut in Florenz.

Resumen: A lo largo de los siglos XIV y XV, la familia Fernández de Velasco se convirtió en uno de los linajes más poderosos de Castilla. Desarrolló una política territorial específica con el objetivo de crear un gran señorío en la parte nororiental de Burgos y acompañó y reforzó su ascenso político y social con un calculado programa de construcciones que incluían no sólo palacios y edificios residenciales, sino también torres, fortificaciones y complejos religiosos. El objetivo principal de esta comunicación es analizar la producción arquitectónica de los Velasco en su contexto territorial, como una estrategia política para demarcar sus posesiones, consolidar su autoridad, legitimarse e imponer un control tanto físico como simbólico del espacio.
Palabras clave: Política arquitectónica, territorialidad, Velasco.

Abstract: During the fourteenth and fifteenth centuries, the Velasco family, one of the most influential in late medieval Castile, developed a territorial policy aimed at creating a

1. Este trabajo forma parte de una Tesis Doctoral, actualmente en curso, desarrollada del Proyecto de Investigación I+D «La Génesis del Estado Moderno y el Nacimiento del Palacio Especializado. Granda y Castilla en la Baja Edad Media» HAR2009-0109. Asmismo, ha podido desarrollarse gracias a una beca predoctoral del Kunsthistorisches Institut in Florenz.Max-Planck Gesellschaft, asociada al proyecto «Art, Space and Mobility in the Early Ages of Globalization»

powerful lordship in the northern part of the Burgos region. Their political and social ascension was reinforced by a calculated architectural program that incorporated a wide variety of structures, including residential edifices, fortifications and religious complexes. The family's patronage extended from the royal city of Burgos and various other urban centers to rural communities, transportation junctions, and lands that were key to expanding their dominion. This paper interprets the architectural production of the Velascos as a political strategy for demarcating their territorial holdings, consolidating their authority, and projecting their dynastic ambitions.
Keywords: Architectural policy, territoriality, Velasco.

La territorialidad, como rasgo fundamentalmente cultural de las sociedades humanas[2], ha sido definida como una expresión geográfica primaria de poder, como una conducta humana que intenta influir, afectar o controlar acciones mediante el establecimiento de un dominio sobre un área geográfica específica. Es, por tanto, un componente necesario de toda relación de poder, que participa en la creación y mantenimiento del orden social, así como en la producción del contexto espacial a través del que se experimenta el mundo, legal y simbólicamente[3].

Este mencionado establecimiento de control sobre un territorio implica el desarrollo de estrategias plurales para dominar la población, los recursos y los sistemas de comunicación en esa área concreta. En este sentido, el objetivo de esta comunicación es analizar la política arquitectónica de una de las familias más importantes de la Baja Edad Media, los Velasco, como una de sus estrategias territoriales.

Como decía, la arquitectura puede ser empleada tanto para dominar físicamente el territorio, para articularlo o para marcarlo simbólicamente, por lo que los monumentos deben ser estudiados en su contexto temporal y espacial, como piezas de un sistema complejo en el que todo está relacionado y se sostiene[4]. La construcción de palacios, alcázares, castillos y torres supuso la cristalización del poder de los Velasco es sus señoríos, su expresión visual ya que, tal como ha sido señalado frecuentemente, más allá de las condiciones técnicas de la

2. Soja, Edward, *The political organization of space*, Washington, Association of American Geographers, 1971; Alland, Alexander, *The human imperative*, New York, Columbia University Press, 1972; Sack, Robert, *Human territoriality. Its theory and history* , Cambridge: Cambridge University Press, 1986; Low, Setha and Lawrence-Zuñiga, Denise (eds.), *The anthropology of space and place. Locating culture*, Oxford, Blackwell, 2003.
3. Sack, Robert, *op. cit.* pp. 5-27.
4. Un interesante ejemplo en Theis, Valerie, «Les stratégies d'implantation palatiale dans la région d'Avignon de Jean XII et Clément VI» in Patrick Boucheron and Jacques Chiffoleau (eds.) *Les palais dans la ville. Espaces urbains et lieux de la puissance publique dans la Méditerranée médiévale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, pp. 165-187.

obra, un monumento es «portador de significación»[5] y pretende inducir sobre el espectador determinados efectos[6].

La creación de un señorío

Los Fernández de Velasco fueron una de las familias más importantes de la nobleza castellana durante la baja Edad Media y tradicionalmente han sido considerados como un ejemplo de la llamada «nobleza nueva» trastámara[7], que accedió al poder tras la definitiva victoria de Enrique II sobre Pedro I en 1369. Es cierto que fueron partidarios de Enrique II de Trastámara y que recibieron títulos, privilegios y donaciones territoriales de los reyes, pero su ascenso social y su expansión territorial había comenzado prácticamente un siglo antes, a finales del siglo XIII[8].

Sancho Sánchez de Velasco (†1315) fue el primer miembro de la familia en alcanzar una cierta importancia política al ser nombrado por Sancho IV Justicia Mayor de la Casa del Rey, Adelantado Mayor de Castilla y Adelantado Mayor de Andalucía[9]. Aumentó el territorio de la familia desde el núcleo original en las Montañas de Burgos, en la merindad de Castilla-Vieja. Esta merindad había ganado cierta independencia del resto del Adelanta-

5. Moralejo, Serafín, «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela», en Scalia, Giovanna (coord.), *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea : atti del Convegno Internazionale di Studi: Perugia 23-24-25 settembre 1983*, Peruggia, Univeristá degli Studi di Perugia, 1985, p. 48.
6. Salamagane, Alain, «Le symbolisme monumental et décoratif: expression de la puissance seigneuriale,» in *Seigneurs et seigneuries au Moyen Âge. Actes du 117e Congrès National des Sociétés Savantes*, Paris: Édition du CTHS, 1995, pp. 441-457; Auzépy, Maire-France et Comette, Joël «Lieux de pouvoir, pouvoir des lieux» in their *Palais et Pouvoir. De Constantinople à Versailles*, Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2003, pp. 5-31.
7. El creador de este término fue Salvador de Moxó en su «De la nobleza nueva a la nobleza vieja», en *Feudalismo, señorío y nobleza en la Castilla Medieval*, *Cuadernos de Historia. Anexos de la revista «Hispania»*, 3, 1969, pp. 1-31 y 195-210. Siguiendo este estudio, pero ya centrándose en el linaje de los Velasco habría que destacar: González Crespo, Esther, *La elevación de un linaje nobiliario en la Baja Edad Media: Los Velasco*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1980. Las teorías de Moxó han sido criticadas por Binayán, Narciso, «De la nobleza vieja... a la nobleza vieja», *Estudios en homenaje a Don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90*, Ávila, Fundación Sánchez Albornoz, 1990, pp. 103-108, y matizadas por Gerbert, Marie-Claude, *Les noblesses espagnoles au Moyen Âge*, Paris, Armand Collin, 1994, pp. 99-120 y por Álvarez Borge, Ignacio, *Poder y relaciones sociales en Castilla en la Edad Media. Los territorios entre el Arlanzón y el Duero en los siglos X al XIV*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996, pp. 144-148. Ambos tratan, entre otros, el linaje de los Velasco.
8. Cf. Gerbert, Marie-Claude *op. cit.*, Jular Pérez-Alfaro, Cristina, «Dominios señoriales y relaciones clientelares en Castilla: Velasco, Porres y Cárcamo (siglos XII-XIV)», *Hispania*, LVI/1 (192), 1996, pp. 131-171; *idem*, «Nobleza y relaciones clientelares: el caso de los Velasco», Jular Pérez-Alfaro, Cristian y Estepa Díez, Carlos, (coords.), *Los señoríos de behetría*, Madrid, CSIC, 2000, pp. 145-186; *idem*, «Nobility and patronage: The Velascos a case of study», Jular Pérez-Alfaro, Cristina and Estepa Díez, Carlos (eds.), *Land, Power and Society in Medieval Castile. A study of «Behetría» Lordship*, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 177-227.
9. Además, en los libros de rentas del rey de 1290 y 1292 percibe unas rentas significativamente mayores que las de sus antepasados: martiniega de la merindad de Castilla Vieja, tercias del obispado de Palencia, del arciprestazgo de Carrión de los Condes, de la judería de Burgos, de la judería de Medina de Pomar y de la judería de Soria. Cf. Martínez Díez, Gonzalo, «El linaje de los Velasco», *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 238, 2009, pp. 1076-159.

miento y los Velasco ejercieron un completo control de la zona, especialmente de los valles, puntos estratégicos en la comunicación entre la meseta castellana y la costa cantábrica[10]. Desde este centro territorial, Sancho Sánchez de Velasco y su hijo, Fernando Sánchez de Velasco, expandieron su dominio mediante la compra de tierras, las donaciones reales o las estrategias matrimoniales[11].

Su sucesor, Pedro (I) Fernández de Velasco (†1384), fue hombre de confianza del rey Pedro I[12] e impulsó definitivamente el ascenso del linaje al pasar al bando de Enrique II durante la guerra civil castellana. Pedro fortaleció considerablemente la posición de la familia en el área de Castilla-Vieja y las Montañas de Burgos a través de importantes donaciones reales. Entre estas donaciones[13] destacan por su importancia Briviesca (1366), que le permitió conectar el territorio familiar con la zona ceralística de La Bureba, y Medina de Pomar (1369), que era el núcleo principal de Castilla-Vieja y uno de los puntos clave en las rutas entre Castilla y los puertos cántabros y vizcaínos. En 1379 recibió Herrera de Pisuerga, que gozaba de una privilegiada posición entre la Tierra de Campos, donde los Velasco se habían introducido gracias a la herencia de Mayor de Castañeda, y la costa cántabra, y en 1380 compró Arnedo, con lo que extendió el señorío por la zona de La Rioja.

Su hijo, Juan Fernández de Velasco no recibió donaciones de la corona que pudieran compararse a las de su padre, ni en calidad ni en cantidad, pero desempeñó un papel fundamental en la ampliacón del señorío mediante la compra tanto de territorios como de torres y fortalezas, que permitieron la penetración de la familia en territorios que no eran de su

10. Dominaban los valles de Sotoscueva, Valdeporres, Manzanedo, Valdivieso, Mena, Tobalina, Sobra y Ruesga. Cf. Esther González Crespo, *op. cit.* y Franco Silva, Alfonso, «La formación del patrimonio de la Casa de Velasco (siglos XIII al XV), *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CCVI (2), 2009, pp. 231-254. La importancia estratégica de esta zona ha sido estudiada por Ortega, José, *La transformación de un espacio rural: las Montañas de Burgos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1974, pp. 129-132.

11. el poder alcanzado por Sancho Sánchez de Velasco permitió el matrimonio hipergámico de su hijo con doña Mayor de Castañeda, Señora de la Casa de Salas, zona que a partir de este momento se convirtió en una nueva base de operaciones para la expansión territorial de la familia. El proceso general de creación y expansión del señorío de los Velasco ha sido estudiado por González Crespo, Esther *op. cit.*, Franco Silva, Alfonso, *op. cit.* y «El gobierno y la administración de un señorío. El modelo de los Velasco (1368-1470) in José María Mínguez and Gregorio del Ser (eds.), *La Península en la Edad Media. Treinta años después. Estudios dedicados a José Luis Martín* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006), 137-142; Rafael Sánchez Domingo, *El régimen señorial en Castilla la Vieja. La casa de los Velasco* (Burgos: Universidad de Burgos, 1999).

12. Es significativo que en las *Crónicas de los Reyes de Castilla* se mencione en 1358 a Pedro Fernández de Velasco como uno de los encargados de la protección de Aldonza Coronel, amante real, en el Alcázar de Carmona. Vid. López de Ayala, *Crónicas y Memorias de los Reyes de Castilla: Rey don Pedro*, ed. Llaguno Amirola. 1779, Madrid, p. 235.

13. Pedro I recibió un gran número de tierras y poblaciones del rey. Por ejemplo, en 1371 el príncipe heredero le otorgó Quintana de la Cuesta, Valdivieso, Valdemanzanedo, Santotí, Bustillo, Moneo, Tobalina, Quintana Martín Galíndez, Cormezana, Lozares, Bascuñuelos, Leciñana, Costaja, los monasterios de Mena, Lezana y Leciñana, así como Tintueces y Bortedo. Todas estas donaciones se sitúan en los valles de Valdivieso, Manzanedo, Tobalina y Mena, es decor los territorios que su abuelo, Sancho Sánchez, había comenzado a dominar.

propiedad pero que resultaban especialmente estratégicos[14]. En sus compras, Juan Fernández de Velasco siguió las líneas establecidas por su padre y por su abuelo: se centró en las áreas de Castilla-Vieja y La Bureba, uniendo las antiguas propiedades con las nuevas zonas de expansión, y en las tierras alrededor de Frías y Belorado, dos villas codiciadas por la familia para completar su control sobre las rutas comerciales.

Tras un siglo de continua expansión del señorío familiar, Pedro (II) Fernández de Velasco (†1470), apodado el Buen Conde de Haro, y Pedro (III) Fernández de Velasco (†1492) condujeron al linaje a su apogeo político y social. Pedro (III) Fernández de Velasco casó con Mencía de Mendoza, la hija del poderoso Marqués de Santillana, y fue nombrado Condestable de Castilla en 1473, título que a partir de entonces se convirtió en hereditario, quedando vinculado a la familia Velasco.

Tanto el Buen Conde como su hijo prefirieron centrarse en unificar y consolidar el territorio, más que en continuar la expansión. Obtuvieron del rey las villas de Haro, Belorado, Cerezo y Frías, con lo que culminaron el dominio sobre el eje Norte-Sur de la vertiente oriental de Burgos, así como sobre los principales núcleos de comunicación entre el centro de la Península y la costa Cántabra. También dominaban las comunicaciones entre Burgos, La Rioja y Navarra y compraron torres en Fontecha y Luchana para aumentar su presencia en el puerto de Bilbao y la zona de las Encartaciones[15].

Como puede apreciarse, la expansión territorial de los Velasco fue desarrollada de forma cuidadosa y coherente, mediante una política territorial que estuvo bien definida desde el comienzo y que se mantuvo a través de las sucesivas generaciones durante prácticamente dos siglos. De esta forma, los Velasco establecieron un extenso y homogéneo señorío y se constituyeron en el principal poder entre Palencia, La Rioja y Las Encartaciones, con la ciudad de Burgos como meta de sus aspiraciones.

La política arquitectónica como estrategia territorial

Más allá de la simple estrategia geopolítica consistente en adquirir y mantener sus territorios, los Velasco desarrollaron un control más «geográfico»[16], más complejo y profundo que incluye, pero que va más allá, de lo militar.

---

14. Las torres y las fortalezas han sido analizadas en Francia como una estrategia de penetración territorial: Mouillebouche, Hervé, *Les maisons fortes en Bourgogne du Nord du XIII au VI siècle,* Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2002 y Sirot, Élisabeth *Noble et Forte Maison*, Paris, Picard, 2007. Esta sería la clave para interpretar las torres adquiridas por Juan Fernández de Velasco a lo largo de la costa Cántabra en Eras, Langre, Galiciano, Güemes, Ajo, Laredo, Limpias, Colindres, Guriezo...
15. Cf. Alfonso Franco «La formación de un señorío...», *op. cit.* and José Ortega *op. cit.*. pp. 129-132.
16. Utilizamos aquí la oposición entre ejercicio del poder geopolítico y el geográfico tal y como ha sido desarrollada por S. Elden y J. Crampton a partir de la lectura que Foucault hace de Maquiavelo. Elden, Stuart and Crampton, Jeremy «Introduction. Space Knowledge and Power. Foucault and Geography» en Elden, S, and Crampton, J. (eds.), *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*, Ashgate, 2007, pp. 6-7.

Como ya se señaló en la introducción, el establecimiento de un poder sobre un territorio supone el dominio físico y militar del mismo, pero también el control de los sistemas de comunicación, los recursos y de la población. Ello implica la aparición de distintas necesidades: militares, políticas, administrativas... que van a marcar la política arquitectónica de los Velasco[17].

Las necesidades militares: El control del territorio, vías de comunicación y recursos

La arquitectura militar, castillos, fortalezas y sobre todo torres, desempeñó un doble papel en el control del señorío familiar. En primer lugar, posee una función eminentemente práctica, como herramienta de defensa del territorio adquirido y de penetración en territorios fuera de su dominio, como medio de control de las principales vías de comunicación y como lugares de pago de peajes e impuestos. Por otra parte, esta arquitectura también cumplió un cometido simbólico[18], como forma de representación visual del poder del linaje, ya

17. Centrado en el área de Saboya y en la arquitectura militar, Demotz desarrolla un brillante estudio en el que se observa cómo la arquitectura se adapta a las necesidades de un Estado naciente, dentro de una visión más territorial y no puramente personal del ejercicio del poder. Demotz, Bernardt, «L'État et le Châteaux au Moyen Âge: l'exemple savoyard», *Journal des savants*, 1, 1987, pp. 27-64.
18. Las funciones simbólicas y de representación que adquieren los edificios militares han sido estudiadas muy extensamente y corresponden a un fenómeno general europeo. A modo de ejemplo citaremos algunos de los numerosos estudios franceses: Barthélemy, Dominique et Contamine, Jean ,«Les aménagements de l'espace privé», Arés, Philippe y Duby, Georges (dir) *Historie de la vie Privée*, Paris, Seuil, 1985, pp. 395-502; Bur, Michel (ed.), *La maison forte au Moyen Âge*, Paris, CNRS, 1986, Guilhot, Jean-Olivie, «Recherches sur l'évolution de la fonction résidentielle du donjon en Lyonnais du XIIe au XVe s.» Poisson, Jean Michel Poisson, *Le château médiéval, forteresse hebitée (XIe-XVe s.) Archéologie et histoire: perspectives de la recherche en Rhône-Alpes,* Paris, Maison de las Sciences de l'Homme, 1992, pp. 57-61, Salamagne, Alain «Le symbolisme monumental et décoratif: expression de la puissance segniorale», *Seigneurs et seigneuries au Moyen Âge. Actes du 117e Congrés National des Societés Savantes,* Paris, Éditions du CTHS, 1995, pp. 441-457; Renoux, Annie, «Espaces et lieux de pouvoirs royaux et princiers en France (Fin IXe- Début XIIIe siécle): Changement et continuité», *Palais Royaux et Princiers au Moyen Age,* Le Mans, Université du Mans, 1999, pp. 17-42; Debord, André, *Aristocratie et pouvoir. Le rôle du château dans la France médiévale,* Paris, Picard, 2000; Sirot, Elizabeth, *op. cit.* En España habría que destacar los trabajos de Cooper, Edward, *Castillos señoriales en la Corona de* Castilla, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, esp. pp. 215-533; Bernard, Javier (ed.), *Castillos de* España, León, Everest, 1997, Porras, M. Concepción, «Castillos y fortalezas en la segunda mitad del XV: de la guerra al emblema», *Arte Medieval en la Ribera del Duero,* Aranda de Duero, Ayuntamiento de Aranda de Duero, 2002, pp. 129-143. Sobre la arquitectura fortificada en Burgos, con una especial atención a los Velasco vid. Cadiñanos, Inocencio, *Arquitectura fortificada en la Provincia de Burgos*, Burgos, Exma. Diputación, 1987, esp. pp. 140-196 e *Historia de la arquitectura militar en la Provincia de Burgos,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1985, pp. 290-393.

que el control del territorio implica tanto el dominio militar, como la doble necesidad de hacerse visible y de dominar visualmente el espacio[19].

Del análisis del proceso de formación y consolidación del señorío de los Velasco se desprende el interés que estos tuvieron siempre por el control sobre las vías de comunicación, especialmente del nudo entre la Meseta y el Cantábrico[20]. Este interés dista de ser simplemente estratégico, sino que está íntimamente vinculado a la búsqueda del control sobre diversos recursos económicos, especialmente los relacionados con el comercio de la lana, el hierro y la sal.

No es mi intención aquí presentar una nómina exhaustiva de las torres y casas fuertes[21] que aparecen en estos nudos viarios y enclaves comerciales, sino mostrar mediante algunos ejemplos significativos cómo los Velasco emplearon la construcción de alcázares y torres para controlar y hacerse presentes en los puntos claves de su territorio.

Las Montañas de Burgos, núcleo inicial de los Velasco, eran paso obligado tanto hacia los puertos vizcaínos como hacia los santanderinos, especialmente en su sector oriental, de mayor suavidad orográfica. Aquí comienzan a destacarse diversos puertos de montaña como Salinas de Rosío, Mena o Losa, donde los Velasco poseían casas, como el palacio de Salinas de Rosío[22], o construyeron diversas torres a finales del siglo XIV: Villasana de Mena, Villalba de Losa, o Quincoces, población que los Velasco dominaron tras un periodo de luchas que culminó con el desarraigo de la familia rival, los Salazar, la destrucción de su torre y, significativamente, la construcción de la de los Velasco, cuya propiedad se exhibe mediante la colocación de su escudo en una de las saeteras.

Las vías Este-Oeste hacia Cantabria y La Rioja, pasaban necesariamente por Medina de Pomar, que desde 1369 se convirtió en el núcleo principal del señorío de los Velasco, donde construyeron su alcázar y su panteón, de los que hablaremos más adelante, y Frías, obtenida con su fortaleza en 1446. Ambas se presentan como los dos núcleos mercantiles principales de la región hasta el siglo XVI, junto a la ya citada Villasana de Mena y a Espinosa de los

---

19. Cf. Serra, Amadeo «La imagen construida del poder real en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV): Casas, ceremonial y magnificencia», *Res Publica,* 18, 2007, pp. 35-57; Auzépy, Marie-France, «Gouverner c'est faire voir», *Palais et Pouvoir. De Constantinople à Versailles,* Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2003, pp. 361-370. Esta necesidad de la visión para el ejercicio del poder ha sido desarrolladad entro del marco teórico de la geografía cultural y la lectura simbólica del paisaje, vid. Cosgrove, Denis, *The palladian Landscape. Geographical Change and Its Cultural Representations in Sixteenth-Century Italy,* Leicester, University Press, 1993.
20. Interés ya señalado por Franco Silva en «La formación del patrimonio de la Casa de Velasco...» *op.cit.* p. 231-254.
21. Para una nómina más completa de la arquitectura militar de los Velasco vid. Cadiñanos Bardeci, Inocencio *Arquitectura fortificada en la Provincia de Burgos,* Burgos, Exma. Diputación, 1987, pp. 140-198. Vid. también Paulino Montero, Elena, «Building the Territory: The Architectural Strategy of a Late Medieval Castilian Family», *Proceedings of the EAHN II International Meeting* (in press).
22. Este palacio aparece citado en el testamento de Juan de Velasco, 30 de agosto de 1414. Traslado en Medina de Pomar el 21 de noviembre de 1418. R.A.Hª Colección Salazar y Castro M-92, Fol. 11-33. Transcrito por González Crespo, Esther, *Elevación de un linaje nobiliario op. cit.,* pp. 146-192.

Monteros[23], cuya torre de la Riba, de especial belleza, fue construida por Juan de Velasco[24] y ostenta en su parte alta un escudo de la familia. Estas vías centraban el comercio de lana[25], hierro y sal[26] además del comercio de vino y de grano, gracias a su función de enlace con la zona ceralística de La Bureba, otro de los centros de interés de los Velasco, con Briviesca y su alcázar como centro.

Estas torres, alcázares y castillos construidos en lugares estratégicos no respondían ya a la función primaria de la arquitectura militar de resistir ataques o servir de base de operaciones, aunque pudieran servir también para esos fines. Estos edificios cumplen sobre todo la función de hacer presente el poder en el territorio, controlar los principales recursos económicos y servir de muestra del poder militar del linaje. Por tanto estos edificios suelen incluir algunos elementos decorativos que muestran la nobleza y el prestigio de sus propietarios, especialmente escudos de armas, generalmente situados en la parte superior de la torre[27], contribuyendo a acentuar su papel de marca territorial de poder.

Los ejemplos de torres que hemos señalado, Quincoces, Espinosa de los Monteros, Villasana de Mena y Villalba de Losa, comparten las mismas características: edificios cuadrados y robustos, con muy pocos vanos, con los escudos como únicos elementos decorativos y sin elementos de confort, como chimeneas o letrinas. Estas torres, por tanto, no estarían concebidas para desempeñar funciones residenciales, sino simplemente de aposentamiento. De la misma manera, las fortalezas, como la de Frías que hemos citado aquí, no se reformaron para hacerlas más confortables, o para adaptarlas a nuevas funciones residenciales y cortesanas sino que quedaron como muestras de prestigio y control del linaje, gracias al

23. Vid.Ortega Valcárcel, *La transformación de un Espacio rural... op. cit* pp. 132-133.
24. Aunque Cadiñanos plantea su construcción en el XV, por su aparición en el mayorazgo de 1458, ya aparece citada en el mencionado testamento de Juan de Velasco en 1414. González Crespo, *op. cit* p. 162-163. En la *Relación de las torres y cassas llanas que tiene la casa de Velasco en las merindades de Castilla Vieja y lo que se necesita para su reparación* (A.H.N. Sec. Nobleza, Frías, Caja 252, doc. 4) se define como «muy buena torre, la mejor de todas». Documento transcrito en Álvarez Llopis, Elisa, Blanco Campos, Emma y García de Cortázar, José Ángel, *Documentación medieval de la Casa de Velasco referente a Cantabria en el Archivo Histórico Nacional, sección Nobleza,* Santander, Fundación Marcelino Botín, 1999, pp. 105 y ss.
25. La importancia del comercio lanero en la región es de sobra conocida. Sin embargo queda todavía por precisar hasta qué punto estos grandes linajes nobiliarios incluyeron en su economía las actividades ganaderas, como ha remarcado Gerbert. Gerbert, Marie-Claude, «noblesse et élevage dans la couronne de Castille á la fin du Moyen Âge», *La Nobleza Peninsular en la Edad Media. VI Congreso de Estudios Medievales,* Ávila, Fundación Sánchez Albornoz, 1999, pp. 173-195. Por otra parte, como ha señalado Ladero Quesada, a lo largo de los reinados de Juan II y Enrique IV se toleró que el cobro del «servicio y montazgo» en numerosos puertos del sistema central pasase a manos de los nobles, que sin duda obtenían pingües beneficios. Vid. Ladero Quesada, Miguel Ángel, «Economía y poder en la Castilla del siglo XV», Ruquoi, Adeline (ed.) *Realidad e Imágenes del poder. España a fines de la Edad Media,* Valladolid, Ámbito, 1988, p. 374.
26. Como señala Suárez, Arnedo, Briviesca, Salas, Herrera y otras villas importantes de los Velasco constituían una red de puertos secos desde donde ascendía la sal de Laredo hasta la Tierra de Campos. Vid Suárez, Luis, *Nobleza y monarquía. Entendimiento y rivalidad. El proceso de construcción de la corona española,* Madrid, Esfera, 2003, p. 175.
27. La situación de los blasones en la parte alta de la torre y la importancia de los elementos decorativos en la arquitectura militar han sido destacados por Salamagne, alain, «Le symbolisme monumental», *op. cit.* p. 457 y Barthélemy, Dominique, «Les amenagements de l'espace» *op. cit.* p. 414.

poder simbólico que implicaba su posesión. En Frías, la parte residencial es sin duda la más antigua, con interesantes capiteles que han sido datados en el siglo XII[28], mientras que las reformas realizadas en el siglo XV por el Buen Conde de Haro se sitúan en la torre del homenaje, que habría sido dañada durante la rebelión de la villa tras perder su estatuto de realengo, y se limitan a la reconstrucción de bóvedas y ventanales y de la terraza almenada.

La articulación administrativa: la creación de demarcaciones

La construcción de edificios militares también respondía a necesidades administrativas, especialmente a la división territorial en distintas demarcaciones desde donde se gestionaba el cobro de impuestos, la administración de la justicia y la compra de nuevas tierras y lugares por la región.

Los Velasco dividieron su territorio en distintas demarcaciones administrativas, cuyo centro se situaba en una de las grandes villas del señorío, y a cuya cabeza se encontraba un mayordomo o recaudador que se encargaba de la gestión de la región[29]. A finales del siglo XIV, con Pedro (I) Fernández de Velasco, existían cinco demarcaciones, cuyos centros eran las villas de Medina de Pomar, Briviesca, Herrera, Arnedo y Salas, a las que se añadieron Villadiego en época de Juan Fernández de Velasco, y Villalpando, Frías, Haro y Belorado con Pedro (II) Fernández de Velasco.

Medina de Pomar, como comentaremos a continuación, ejerció el papel de centro físico y territorial del señorío y su magnífico alcázar se ha conservado, aunque muy agresivamente restaurado. Conocemos también la existencia de un importante alcázar en Briviesca, por desgracia desaparecido, donde se celebraron festejos con motivo de las bodas del futuro Enrique IV con Blanca de Navarra en 1440[30]. También se ha conservado el castillo de Frías y muy parcialmente el de Belorado, ambos preexistentes en el momento de incorporación de estas villas al dominio de los Velasco, y en el resto de las cabezas de demarcaciones conocemos por referencias documentales[31] que existían castillos (en Herrera de Pisuerga), alcázares (en Villalpando, del que únicamente se conserva un muro), fortalezas (Arnedo) y casas fuertes (en Salas).

Es interesante señalar que las recaudaciones de cada región no se centralizaban, sino que cada parte era confiada a la cabeza administrativa, aunque Medina de Pomar y Briviesca

28. Cadiñanos, Inocencio, *La arquitectura fortificada, op. cit.* p. 143. Siguiendo a Pérez Carmona,J. *Arquitectura y escultura románicas en la Provincia de Burgos*, Burgos, 1959,p.251
29. Vid. Franco Silva, Alfonso, «El gobierno y la administración de un señorío. El modelo de los Velasco (1368-1470)», Mínguez, José María y Del Ser, Gregorio, *La Península en la Edad Media. Treinta años después. Estudios dedicados a José Luis Martín*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006, pp. 137-142.
30. *Crónica del Rey Juan II,* Rossell, Cayetano (ed.) en *Crónicas de los Reyes de Castilla,* Madrid, BAE, 1987, p. 566.
31. Vid. Especialmente el mayorazgo del Buen Conde de Haro, analizado por González Crespo, Esther, *Elevación de un linaje nobiliario castellano, op. cit.*

ejercieron como las arcas principales de los Velasco y, además, como archivos de la familia, por lo que sus mayordomos gozaban de una especial preeminencia y sus alcázares sirvieron como centros de representación del linaje, con lo que el aspecto artístico estaría especialmente cuidado, como lo conservado en Medina de Pomar da a entender.

Las necesidades políticas: la creación y difusión de la imagen del linaje y la articulación cívica del señorío

Ya se ha señalado en el apartado dedicado a las necesidades militares, de qué modo la arquitectura puede utilizarse como forma de representación. Los Velasco fueron conscientes de ello[32] y en sus principales centros de poder, Medina de Pomar y Burgos, elaboraron un cuidadoso programa arquitectónico centrado en la construcción de un palacio y un panteón funerario, y destinado a exponer de forma monumental los principios con los que el linaje se identificaba.

El desarrollo de la imagen familiar mediante la fundación de un espacio de representación y un espacio funerario en el núcleo principal del solar es algo que puede observarse en otros casos en la Castilla bajomedieval[33]. Ambos monumentos son fundaciones destinadas a preservar y exhibir la memoria del linaje, a marcar el centro del señorío o el lugar de origen y, en este sentido, son también un instrumento político[34].

Medina de Pomar no era el lugar de origen de los Velasco, pero Pedro (I) Fernández de Velasco, consciente del poder que había alcanzado la familia, convierte esta villa «que siempre fue de reyes»[35], en el corazón físico y simbólico de su señorío. Esta preeminencia se

---

32. Sobre el patrocinio artístico de los Velasco, vid. Yarza Luaces, Joaquín , *El retablo de la flagelación de Leonor de Velasco,* Madrid, El Viso, 1999; *ídem,* «La imagen del noble en el siglo XV en la Corona de Castilla: los Velasco anteriores al primer Condestable», Costa, Marisa (ed.), *Propaganda e Poder* Lisboa, Colibir, 2000, pp. 131-149; *idem, La nobleza ante el rey,* Madrid, El Viso, 2003; Alonso Ruiz, Begoña *La Arquitectura Tardogótica en Castilla: los Rasines,* Santander, Universidad de Santander, 2003; *ídem,* «Palacios donde morar y quintas donde holgar de la Casa Velasco durante el siglo XVI», *Boletín del Museo e Institución Camón Aznar,* LXXXIII, 2001, pp. 5-34; *idem,* «Arquitectura y arte al servicio del poder. Una visión sobre la casa de Velasco durante el siglo XVI», Pereda, Felipe (et al.), *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el Arte,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, pp. 123-206; Pereda, Felipe «Mencía de Mendoza (+1500) mujer del I Condestable de Castilla» en su *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el Arte,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, pp. 11-119.
33. Habría que destacar el estudio de Lucía Lahoz sobre los Ayala y su actividad constructiva en Quejana, Lahoz, Lucía, «De palacios y panteones. El conjunto de Quejana: la imagen visual de los Ayala», *Exposición Canciller Ayala,* Vitoria-Gasteiz abril-julio de 2007, Vitoria-Gastéiz, Diputación Foral de Álava, 2007, pp. 43-103. Sobre la imagen de los principales linajes de la nobleza proyectada a través de su actividad artística vid. Yarza Luaces, Joaquín, *La nobleza ante el rey... op. cit.*
34. Tal y como ha señalado Lahoz, Lucía, «De palacios y panteones», *op. cit.* p. 52
35. Tal y como aparece en el *Libro Becerro de las Behetrías.*

mantuvo durante prácticamente un siglo, desde 1369[36] hasta 1470, y sus monumentos fueron los edificios emblemáticos y de representación familiar por excelencia hasta finales del siglo XV. En Medina de Pomar los Velasco construyeron un alcázar, fundaron un monasterio que sirvió como panteón familiar, y un hospital, creando así un gran centro de gestión de la memoria del linaje.

El palacio de Medina de Pomar[37] fue construido entre 1369 y 1380[38] y diseñado siguiendo un plan bastante frecuente en el centro de Europa, con un edificio central alargado uniendo dos torres, esquema habitual y de larga tradición en Castilla. Este modelo arquitectónico se adaptaba perfectamente a la imagen de fuerza y poder militar que los Velasco estaban interesados en proyectar, en un momento de afianzamiento de su posición privilegiada y de consolidación de sus dominios, que se habían visto incrementados notablemente.

Esta imagen tradicional y prestigiosa se complementaba con la decoración en el interior, donde diversos elementos remitían al arte nazarí, como las desaparecidas techumbres de madera, las ricas yeserías del primer piso[39] y, sobre todo el espacio centralizado de la torre sur, una *qubba*[40], una estructura que transmitía una clara imagen de poder político. Estos elementos andalusíes aparecían en la arquitectura castellana frecuentemente asociados a la

36. Aunque 1369 es la fecha oficial en la que Medina de Pomar pasa a manos de los Velasco, estos ya había demostrado su interés por la villa. Sancho Sánchez de Velasco medio siglo antes había fundado el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar en la villa.
37. Aunque es un edificio frecuentemente citado en los principales estudios sobre la arquitectura bajomedieval, ha sido pocas veces estudiado detalladamente. Amador de los Ríos, Rodrigo, *Burgos. España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia*, Barcelona, Daniel Cortezo y cía, 1888, pp. 1042-1044, Chueca Goitia, Fernando, *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Media*, Madrid, Dossat, 1965 en dos capítulos diferentes: «mudejar», pp. 465-512 y «arquitectura militar», pp. 513-541. Más recientemente habría que destacar el magnífico estudio de Sobrino, Miguel, «El alcázar de los Velasco, en Medina de Pomar (Burgos). Un espacio áulico andalusí en el Norte de la Vieja Castilla», *Loggia*, 11, 2001, pp. 10-21.
38. Fue construido por Pedro (I) Fernández de Velasco y su mujer, María Sarmiento entre 1369, fecha de donación de la villa, y 1380, fecha del mayorazgo en el que figura el alcázar(A.H.N., nobleza, Frias, C.234, D.5-8.). Por otra parte, los emblemas desplegados en el interior muestran los veros de los Velasco y los bezantes de los Sarmiento.
39. Amador de los Ríos, Rodrigo, *Burgos, op. cit.* pp. 1042-1044; Concejo Díaz, *El arte mudéjar en Burgos y su Provincia*, Tesis Doctoral Inédita, defendida en la Universidad de Castilla_La Mancha en 1999, pp. 43-44, compara estas yeserías también con las de la Capilla de Santiafo en Las Huelgas de Burgos. Sobrino, Miguel, «El alcázar de los Velasco, en Medina de Pomar», *op. cit.* las relaciona con las de la Casa Olea, en Sevilla.
40. Miguel Sobrino es el primero que plantea la existencia de una *qubba* en este edificio. Vid. Sobrino, Miguel, *op. cit.* 10-21. Suguiendo esta idea: Ruiz Souza, Juan Carlos«La planta centralizada en la Castilla Bajomedieval: entre la tradición martirual y la *qubba* islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 13, 2001, 9-36; *idem*, «Al-Andalus y la Cultura Visual. Santa María la Real de las Huelgas y Santa Clara de Tordesillas. Dos hitos en la asimilación de al-Andalus en la reinteriorización de la Corona de Castilla», *El legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007,pp. 205-243 y Almagro, Antonio *Palacios medievales hispanos. Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008, pp. 87-88 y 103.

idea de lujo y magnificencia[41] y, desempeñaron un papel fundamental en la creación de una imagen del linaje Velasco, diseñada para legitimar y exhibir su nuevo status social[42].

La imagen desplegada por los Velasco en el palacio de Medina de Pomar se complementaba con el Monasterio de Santa Clara, fundado por Sancho Sánchez de Velasco en 1313[43]. Pedro (II) Fernández de Velasco estableció formalmente[44] el panteón familiar aquí, aunque formaba parte de la tradición familiar desde su fundador, uniendo así de forma visual y permanente el linaje a la orden de los franciscanos y a la villa de Medina de Pomar. Aunque el panteón original fue completamente reformado en el siglo XVII sus características generales han podido ser deducidas por las capillas funerarias más tardías de sus descendientes[45], que reprodujeron, en líneas generales, el mismo modelo: una planta centralizada, con un pequeño transepto y cubierta por una bóveda estrellada.

Pedro (III) Fernández de Velasco cambió su residencia a Burgos, que se convirtió en el nuevo centro del linaje. Esta «re-centralización»[46] se produjo por motivos políticos, coincidiendo con el nombramiento de Pedro como Condestable de Castilla. Él y su mujer, Mecía

41. Tal y como ha señalado Díaz del Corral, Rosario, «Arquitectura y magnificencia en la España de los Reyes Católicos», *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos- Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 55-78. Vid. también García Nistal, Joaquín, «Espacios funerarios mudéjares como estrategia de poder y legitimación de la nobleza bajomedieval en la Corona de Castilla», Fernández González, Etelvina (coord.), *Imágenes del poder en la Edad Media*, León, Instituto de Estudios Medievales y Universidad de León, 2011, t. II, pp. 265-281.
42. vid. Paulino Montero, Elena, «Islamicate Elements in the Velasco Palaces: Constructing a Castilian Court Architecture», *Medieval History Journal*, en prensa.
43. La fundación de monasterios fue consecuencia de la piedad y devoción de los fundadores, pero no puede negarse el interés político de estas fundaciones que permitían, entre otras cosas, ganar presencia e influencia en un área que no era de su propiedad.
44. «Se mandarán sepultar en el monasteryo de Santa Clara de la mi villa de Medyna de Pomar donde es el enterramiento princypal de nuestro lynaje e fagan juramento que a todo su leal poder le fará e complyrá asy e que non abryrá sepultura nyn enterramiento a otra parte. E el que non lo fyzieren asy que non ayan nin hereden el dicho mayorazgo e que venga al siguiente en grado...» (A.H.N., Nobleza, Frías, 598, 133, 16 y 17, f. 17). Ya estudiado por Pereda en Pereda, Felipe, «Mencía de mendoza (+1500), *op. cit.*, p. 49.
45. Se conservan la capilla de los Condestables en Burgos, la capilla de la Ascensión, en Medina de Pomar, y la capilla funeraria de Mencía de Velasco en Briviesca. A partir de estos monumentos Felipe Pereda y Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos estudian el posible modelo del panteón de Medina de Pomar y magistralmente integran todos estos ejemplos dentro de una tradición constructiva familiar, no exenta de tensiones. Vid. Pereda, Felipe, y Rodríguez Gurtiérrez de Ceballos, Alfonso, «*Coeli enarrant gloriam dei.* Arquitectura iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos», *Annali di Archittetura*, IX, 1997, pp. 17-34, Pereda, Felipe, «Mencía de Mendoza (+1500), *op. cit.;* Alonso, Begoña, *Arquitectura Tardogótica, op. cit*, pp. 152-170
46. Utilizo aquí la terminología propuesta por Le Pogam en su estudio de los palacios pontificales en Roma. Le Pogam, Pierre-Yves, «Emplacement marginal des palais pontificaux et «recentrage urbain» dans la Rome du XIIIe siecle», Boucheron, Patrick, et Chiffoleau, Jacques, *Les palais dans la ville. Espaces urbains et lieux de la puissance publique dans la Méditerranée médiévale*, Lyon, University Press, 2004, pp. 141-163.

de Mendoza[47], marcaron este nuevo centro mediante la ejecución de programa arquitectónico similar al que sus predecesores habían desarrollado en Medina de Pomar: construyeron un palacio[48] y una capilla funeraria.

El palacio, la llamada Casa del Cordón, fue iniciado probablemente hacia 1476[49], de acuerdo con el nuevo status familiar y con el doble objetico de reforzar la presencia familiar en Burgos y en la corte, estrechando sus vínculos con el rey que se alojaría aquí al carecer de una residencia apropiada en la ciudad. Es de planta cuadrada, con un patio central constituido por una doble galería de arcos rebajados. Ha sido considerado obra de Simón de Colonia[50] por sus características formales. Aunque excede los límites de este trabajo analizar aquí estas características, habría que mencionar que la elección del lenguaje tardogótico no es casual, y va más allá de las simples modas. Este lenguaje artístico reforzaba la imagen que los Condestables pretendieron proyectar de sí mismos, dentro de la tradición artística y familiar, pero al mismo tiempo, como ya ha sido señalado[51], una imagen de familia renovada y poderosa, en relación directa con la monarquía.

Dentro de esta línea de interpretación, habría que subrayar dos aspectos del palacio burgalés: en primer lugar su exterior aparentemente fortificado, no tan común en los palacios urbanos; y en segundo lugar su fachada. El exterior presenta un cierto aspecto militar,

47. El papel protagonista que Mencía de Mendoza desempeñó en la política artística familiar ha sido subrayado por Pereda, Pereda, Felipe, «Mencía de Mendoza (+1500), *op. cit. ídem* y Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, «Coeli enarrant gloria dei», *op. cit.* Habría que destacar también el trabajo de Porras, M. Concepción «La capilla de la Purificación en la Catedral de Burgos. Mirar desde el Humanismo, ver la Antigüedad desde la forma», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Arte,* LXXIV, 2008, pp. 67-88.

48. Los Velasco ya tenían residencia en Burgos, las conocidas como Casas de Cantarranas. No obstante este edificio debía ser insuficiente para las nuevas necesidades representativas del Condestable. Yarza, Joaquín, *La nobleza ante el rey, op.cit.* pp. 54-55; Alonso, Begoña, «Palacios donde morar y quintas donde holgar», *op. cit.,* pp. 9-12; Pereda, Felipe, «Mencía de Mendoza (†1500)», *op. cit.,* 11-119.

49. Ibáñez, Alberto, *Historia de la Casa del Cordón*, Burgos, Caja de Ahorros de Burgos, 1987, 38-47, ha distinguido tres fases de construcción: 1476-82, 1484-1489, y después de 1521, con el hijo del Condestable Íñigo Fernández de Velasco. Alonso Ruiz, Begoña, *Arquitectura Tardogótica, op. cit.* y Bango Torviso, Isidro, «Simón de Colonia y la Ciudad de Burgos. Sobre la definición estilística de las segundas generaciones de familias de artistas extranjeros en los siglos XV y XVI»», *Actas del Congreso Internacional Gil de Siloe y la escultura de su época,* Burgos, 2001, 51-70, están de acuerdo con esta cronología, rechazando la fecha tradicional de 1473.

50. Cantón Salazar, Leocadio, *Monografía histórico-arqueológica del Palacio de los Condestables en Castilla,* Burgos, S. Rofríguez Alonso, 1884; Lampérez, Vicente, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII,* Madrid, Saturnino Calleja, 1922, pp. 431-433; Codón, José María, «La casa del Cordón o de los Condestables», *Boletín de la Institución Fernán González,* 198, 1982, pp. 169-171; Ibáñez Pérez, Alberto, *Historia de la Casa, op. cit.* pp. 197-202, Domínguez Casas, Rafael, *Arte y etiqueta en la corte de los Reyes* Católicos, Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 302-307; Alonso, Begoña, *Arquitectura Tardogótica op. cit.,* pp. 79; *idem,* «Palacios donde morar y quintas donde holgar», *op. cit.* pp. 9-12; Bango, Isisdro, «Simón de Colonia y la ciudad de Burgos», *op. cit.,* pp. 65-69.

51. Begoña Alonso ha estudiado el fenómeno de elección del tardogótico como «firma de familia» de los Velasco, señalando que el lenguaje tardogótico «encajaba a la perfección con la nueva imagen que pretendía dal la familia Velasco: una arquitectura con pasado, con raíces pero renovada y esplendorosa, igual que su linaje», Alosno, Begoña, *La arquitectura Tardogótica, op. cit.* p. 76.

con escasos vanos[52] y sobre todo con el desarrollo de dos torres en los extremos, lo que puede ser considerado como una referencia visual a Medina de Pomar. Por supuesto, conservamos otros ejemplos de este tipo de palacios en el panorama arquitectónico de Castilla en el siglo XV[53], pero los Velasco lo escogieron entre otros, lo que puede ser interpretado como una expresión de su deseo de unir la nueva fundación con el edificio emblemático tradicional de la familia[54]. Sin embargo, esta expresión de continuidad expresada a través del exterior del palacio, debe ser matizada a la vista de la portada, el segundo elemento que nos interesa destacar aquí. En ella se exhiben los escudos familiares de los Velasco y los Mendoza, junto a las divisas personales de cada uno, y una larga inscripción que los proclama a ambos constructores del palacio. Sobre los escudos aparece el sol de San Bernardino, devoción personal de los Condestables, pero que se inserta en la tradición familiar de apoyo a la rama reformada de los franciscanos.

Esta misma línea de tensión dinámica entre continuidad y ruptura, entre la exhibición de la memoria y continuidad del linaje y la expresión de la gloria individual[55], puede verse también en su capilla funeraria. Como ya ha sido mencionado, esta capilla empleó algunos de los principales rasgos arquitectónicos del panteón familiar en Medina de Pomar, como planta centralizada, transepto atrofiado y cubierta mediante una bóveda estrellada. Sin embargo no podemos olvidar que la construcción de esta capilla implicaba una clara ruptura con la tradición familiar funeraria y, más importante, con las condiciones impuestas en el mayorazgo por Pedro (II) Fernández de Velasco[56]. Debe señalarse aquí que esta capilla fue planificada y desarrollada por Mencía de Mendoza, quien muy probablemente deseara subrayar a través de la arquitectura la nueva posición preponderante que los Velasco habían

52. Antes de la reforma por parte de Lampérez. Vid. las reconstrucciones que hace Ibáñez, Alberto, *Historia de la Casa del Cordón, op. cit.* esp. pp. 72-86.
53. A modo de ejemplo podría citarse el palacio de Gutierre de Cárdenas en Ocaña, con una disposición similar de las ventanas y ciertas similitudes en la portada.
54. Esto encajaría con otras actitudes de los Condestables hacia el pasado, como han estudiado Pereda y Rodríguez Gutiérrez de Ceballos para el caso de la arquitectura, funeraria.
55. Begoña Alonso observa un cambio en la orientación del patrocinio artístico de los Velasco a partir del Condestable, indicando que a partir de ahora domina el deseo de trascendencia individual unida al prestigio social y político, en contraste con el espíritu religioso y señorial, patrimonial, que antes había guiado sus fundaciones. Sin negar esta afirmación, habría que observar también cómo los Condestables mantienen bastantes elementos de la política arquitectónica de sus antecesores. Vid. Alonso, Begoña, «»palacios donde morar» y «quintas donde holgar» de la Casa de Velasco durante el siglo XVI», *op. cit.* p. 5
56. El incumplimiento en las normas de enterramiento podía conllevar incluso la pérdida de los derechos de herencia. En el caso de Pedro (III) Fernández de Velasco, este problema pudo ser esquivado gracias al papel protagonista de Mencía de Mendoza que fue la auténtica constructora de la capilla y la que decidió el lugar de enterramiento de ambos. Sin embargo este enterramiento no estuvo exento de polémica y pleitos inteterpuestos por parte de las abadesas de Medina de Pomar, y todos los sucesores del Condestable volvieron a enterrarse en el primitivo panteón familiar.

alcanzado tras su unión con los Mendoza[57]. De esta forma, el Condestable y su mujer crearon otro centro para el señorío, marcado por un nuevo complejo arquitectónico de referencia, presentándose a sí mismos como los refundadores de la dinastía.

Por tanto, en estos dos centros, Medina de Pomar y Burgos, que se identifican en cierta forma con momentos de refundación del linaje, se desarrolló una política arquitectónica destinada a hacer visible una imagen del linaje, asociada a un espacio de representación palatino que reproducía los modelos de la monarquía, y a un panteón a través del que se vincularon a la orden franciscana.

La relación con la orden franciscana es de una especial importancia para los Velasco que se relacionaron con ellos desde el inicio de la ascensión del linaje de forma muy intensa, dejando en segundo plano el resto de órdenes monacales. Esta asociación se consolidó especialmente en el siglo XV con el acercamiento a las ramas reformadas, sobre todo a la villacreciana, que, a finales del siglo XV, pasaría a integrarse en la Regular Observancia. Este vínculo fue adoptado como símbolo de identidad del linaje y, como tal, ocupó un lugar privilegiado dentro del programa iconográfico familiar[58].

Esta vinculación a la orden franciscana no sólo se materializó en la arquitectura de los centros del señorío, sino que se extendió por otros núcleos del territorio a través de la promoción religiosa y caritativa. El estudio de la promoción religiosa es extraordinariamente complejo, ya que estas fundaciones responden a múltiples causas de tipo personal, político, social o familiar, no excluyentes entre sí y difíciles de juzgar. En primer lugar fueron consecuencia de la piedad y devoción de los fundadores, pero no puede negarse cierto interés político y social, al ligar el linaje a una determinada orden religiosa popular o un sistema de valores. Contribuían a crear una imagen favorable de la familia, ante la sociedad pero también de cara a los propios componentes del linaje. La fundación de conventos y monasterios podía servir a otros intereses familiares, como lugares de reserva femenina, que refuerzan y

57. Vid. Pereda, Felipe, y Gutiérrez Rodríguez de Ceballos, Alfonso, «coeli enarrant gloria dei», *op. cit.* pp. 17-34 y Pereda, Felipe «Mencía de Mendoza (+1500), *op. cit.*, 49-50. Sobre la idea de Mencía de Mendoza sobre la importancia de los Mendoza en la promoción política y social de los Velasco, Felipe Pereda en su «Mencía de Mendoza (+1500), *op. cit.* 49-52 analiza un documento extraordinariamente revelador. En él Bernardino, heredero del mayorazgo, responde a las reclamaciones realizadas por su madre, basadas precisamente en la reivindicación de la aportación Mendoza a la grandeza de los Velasco, a lo que Bernardino responde que «La casa de Velasco siempre fue la casa principal destos reynos [...] syn ninguna diferençia su grandeça e sus serviçios syn interçesion de otras casas ny parientes».

58. Para un estudio más complejo de la relación entre los Velasco y los franciscano y su reflejo en la arquitectura, vid. Andrés Ordax, Salvador «El cristoncentrismo franciscano a fines de la Edad Media y su reflejo en la iconografía de los Condestables de Castilla», *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 773-782; Pereda, Felipe y Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alonso«*Coeli enarrant gloriam dei*. Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos», *op. cit.*. Pereda Espeso, Felipe, «Mencía de Mendoza (†1500), mujer del I Condestable de Castilla *op.cit;*. Paulino Montero, Elena«Patrocinio religioso, patrocinio artístico e identidad familiar a fines de la Edad Media. El caso de los Fernández de Velasco», *Ehumanista. Revista de Estudios Ibéricos* (en prensa). Para un estudio más detallado de la vinculación de los Velasco con la rama villacreciana: Lejarza, Fidel y Uribe, Ángel «Fray Lope de Salazar y Salinas», *Archivo Ibero-Americano*, XII, 1957, 373-470.

apoyan a la rama principal desde su posición[59] y se ha puesto de relieve el interés de estos monasterios como herramienta de penetración en territorios fuera del control de las familias[60].

En este sentido, habría que destacar cómo las fundaciones religiosas de los Velasco completan el despliegue arquitectónico de edificios militares y civiles y refuerzan puntos de interés territorial. El ejemplo más claro es, nuevamente, Medina de Pomar, centro del señorío y donde, desde antes de ejercer un control completo, los Velasco se volcaron en la fundación de Medina de Pomar. Del mismo modo patrocinan otras dos fundaciones conventuales franciscanas en Briviesca, que compartía con Medina de Pomar en cierta medida la importancia simbólica dentro del territorio, ya que también era una villa tradicionalmente de realengo cedida a la familia, donde construyeron un importante alcázar y que, territorialmente, servía para conectar sus territorios con la zona de La Bureba.

Los Velasco, y especialmente el Buen Conde de Haro, muy comprometido con la expansión de la reforma villacreciana, donaron tierras para fundaciones conventuales en espacios especialmente significativos para ellos, tanto por su importancia territorial y estratégica, como por su importancia simbólica. A modo de ejemplo habría que citar Herrera de Pisuerga, una de las cabezas administrativas del señorío y cuya importancia estratégica radicaba en su posición privilegiada respecto al ramal de la cañada segoviana[61], o Fresneda y Belorado, de muy reciente adquisición, lugares estratégicos en la ruta entre Burgos y los puertos cantábricos. Por supuesto no todos los conventos y monasterios se fundaron siguiendo estas premisas, pero su utilidad como elementos no sólo de prestigio simbólico sino de presencia territorial no debe desdeñarse.

Por otra parte, estas fundaciones religiosas contribuyeron a la articulación cívica y religiosa del señorío, completando así la articulación administrativa y militar de las que ya hemos hablado. En el contexto de la vinculación del linaje a la orden reformada de los franciscanos habría que situar la fundación de las llamadas «Arcas de Misericordia», cuya función principal era realizar pequeños préstamos al consumo para los más necesitados y limitar de

59. Todos estos factores diversos que entran en juego en el momento de realizar una fundación religiosa han sido estudiados en el caso de los Mendoza por Ortego Rico, Pablo, «El patrocinio religioso de los Mendoza: siglos XIV y XV», *En la España Medieval,* 2008, 31, pp. 275-308. Desde un punto de vista más amplio, García Nistal ha señalado la importancia de las conexiones que se establecieron entre la nobleza castellana u las órdenes religiosas, especialmente las mendicantes, y ha destacado el proceso de inserción de algunos conventos en el ámbito del linaje, de forma que se convierten en símbolo de prestigio de este mismo linaje. Vid García Nistal, Joaquín, *op. cit.,* 265-281.

60. Le Pogam ha estudiado el caso de Roma. Vid Le Pogam. Pierre-Yves, *op. cit.* Una breve introducción a este aspecto para el caso de los Velasco en Paulino Montero, Elena, «Patrocinio religioso, patrocinio artístico e identidad familiar», *op. cit.*

61. Vid. Moreno Ollero, A. «Los dominios señoriales de los Velasco en tierras de Palencia en la Baja Edad Media», *Actas del II Congreso de Historia de Palencia,* Palencia, Exma. Diputación, 1990, t. II, pp. 529-542.

esta forma, los efectos de la usura y controlar la pobreza en sus territorios[62]. El Buen Conde de Haro, Pedro (II) Fernández de Velasco dota las primeras arcas en, ordenadas de menor a mayor dotación, Grisaleña, Arnedo, Belorado, Haro, Villadiego, Herrera, Salas, Briviesca y Medina de Pomar. Como puede observarse, estas arcas se sitúan en las villas que hemos identificado como cabezas de las circunscripciones territoriales y administrativas del territorio, excepto Grisaleña[63], con lo que a través de estos centros secundarios se distribuían estos créditos caritativos de forma organizada y extensa por todo el señorío. Por otra parte, la fundación de estas arcas, reforzó el papel de cabeza regional de estas villas, que acumulaban así la mayoría de edificios militares y religiosos, las principales funciones administrativas y el mayor número de infraestructuras en su región.

Conclusiones

Se advierte, por tanto, por esta breve exposición, que la arquitectura fue una estrategia de control territorial para los Fernández de Velasco, entendiendo «control territorial» en un sentido amplio del término, que engloba no sólo el control militar, sino el de los recursos, el dominio sobre población, la creación y difusión de una imagen prestigiosa y poderosa del linaje y la organización y articulación del señorío en todos los niveles: administrativo, político, religioso, etc.

Mediante la arquitectura, los Velasco vertebran y jerarquizan el territorio, marcando claramente cuál es el centro político en cada momento, y cuáles son los centros administrativos secundarios, dotados normalmente de torres o fortalezas desde donde gestionar cada una de las áreas, y de otro tipo de estructuras: monasterios, conventos, arcas de misericordia, que servían para estructurar políticamente en territorio, controlar la pobreza, desarrollar determinados principios cívicos y legitimar el linaje como garante de la paz, la prosperidad y vinculado a determinados valores religiosos. De esta forma, los Velasco saben hacerse presentes en su territorio a través de una política arquitectónica compleja que crea distintas espacialidades de poder, en ocasiones superpuestas.

62. Franco Silva, Alfonso, «El gobierno y la administración de un señorío», *op. cit.*, p. 86; Castaño, Javier «Crédito caritativo en la Castilla de mediados del siglo XV: Los estatutos de las «arcas de misericordia» y la «usura judía», Avallone, Paola, *Prestare ai poveri. Il credito su pegno e i Monti di Pietá in area Mediterranea (secoli XV-XIX)*, Napoli, Consiglio Nazional delle Ricerche. Istituto di Stori sulle Societá del Mediterraneo, 2007, pp. 101-145.

63. Grisaleña incluye un arca de la misericordia, mientras Villalpando, cabeza de circunscripción no. Probablemente esto sea debido a la lejanía de Villapando y en núcleo de Cuanca de Campos, y a la importancia de Grisaleña como etapa en el Camino de Santiago y su cercanía a Briviesca, Belorado y Haro.

Fig. 1. Mapa del señorío de los Velasco y distribución de los monumentos. Dibujo de la autora y A. Tastavin.

Fig. 2. Torre de la Riba, cerca de Espinosa de los Monteros (Burgos). Detalle de los escudos de los Velasco. Foto de la autora.

Fig. 3. Alcázar de Medina de Pomar (Burgos). Exterior. Foto de Miguel Sobrino

Fig. 4. Casa del Cordón (Burgos). Detalle de la portada. Foto de la autora.

El Apocalipsis *según Federico García Lorca: Nueva York, 1929. Asesinatos y deseos en la ciudad muerta*

José Luis Plaza Chillón
Grupo de investigación: HUM-736-
«Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea»
(Universidad de Granada)

Resumen: Los dibujos realizados por Federico García Lorca en Nueva York durante 1929-1930, nos aproximan a una explicación plástica del críptico mundo contenido en *Poeta en Nueva York.* El impacto que le produjo la ciudad norteamericana intensificó el rico universo de su obra poética y dramática, sufriendo ahora unos cambios radicales reflejados especialmente en los dibujos creados en esta megalópolis. Los dibujos contemplan una visión apocalíptica donde la muerte se erige en la principal protagonista, y Nueva York se manifiesta como una moderna Babilonia generadora del mal, capaz de trascender al melancólico y solitario mundo del poeta granadino.
Palabras clave: Nueva York, Babilonia, Apocalipsis, Surrealismo, Homosexualidad, Poesía, Dibujos.

Abstract: The drawings made by Federico García Lorca en New York (during 1929-1930) give us an approach to a plastic explanation of the cryptic world in *Poeta en Nueva York*. The impressive feeling that the North American city had on him intensified the rich universe of his poetic and dramatic work, undergoring some radical changes which arte especially reflected in the drawings created in his megalopolis. This drawings show an apocalyptic vision where death becomes the main protagonist and New York shows it-

self as a modern Babylon that produces evil able to transcend the melancholic and lonely world of the poet from Granada.
Keywords: New York, Babylon, Apocalypse, Surrealism, Homosexuality, Poetry, Drawings.

«Cayó, cayó Babilonia la grande, que a todas las naciones dio a beber del vino del furor de su fornicación» (*Apocalipsis*, 14, 15)
[A la memoria de Juan Argüelles en su encuentro con el silencio]

Nueva York en el poeta: visiones urbanas

En 1931 García Lorca definía la urbe contenida en sus poemas neoyorquinos de esta manera: «La ciudad, interpretación personal, abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo dentro de aquella ciudad mundo. Un símbolo patético: Sufrimiento. Pero del revés, sin dramatismo. Es una puesta en contacto de mi mundo poético con el mundo poético de Nueva York...»;[1] con todo su intrínseco significado, la visión urbana y netamente novedosa para el poeta dejará una profunda huella impactando de manera especial y transformando radicalmente su obra literaria.[2] La ciudad se muestra en *Poeta en Nueva York* más metonímica que evidencial, mediante referencias aisladas a sus elementos urbanos y geográficos más representativos: Coney Island, Wall Street, Bronx, Brooklyn Brigde, Chrysler Building, Riverside Drive, Hudson, Harlem....; apareciendo diseminados y como fondo escenográfico donde se mueve el protagonista que se ve a sí mismo como formando parte de un paisaje «salvaje» y urbano, quedando metafóricamente plasmado en los dibujos donde se autorretrata. La visión de la gran ciudad contrastará con otros aspectos disuasorios que completarán otros definitorios de Nueva York, como el mundo financiero de Wall Street, los puentes, el gentío convertido en multitud, las calles y avenidas, los neones de Broadway, etc. Incluso los elementos elegidos para mostrar su visión de la gran urbe no difieren mucho de los que aparecían en aquellos años en la literatura y el cine que a través de Fritz Lang y *Metrópolis,* incitaron a un interés por la ciudad, aunque fuese desde un punto de vista negativo, y que consideraba a la misma como un mundo adverso y deshumanizado a la vez que moderno.[3] Esta interpretación será asumida por Lorca junto a otras preocupaciones como el homoerotismo, la solidaridad, la crítica social, el sufrimiento amoroso, la denuncia racial, etc. El tratamiento especial de todo esto convierte a Nueva York en una abstracción, donde la ciudad va perdiendo sus características referenciales para convertirse en un universo laberíntico y desordenado sobre el que deambula el poeta; escenario real y vital, en el que evoca sus propias

1. Benhumeya, Gil, «Estampa de García Lorca», *La Gaceta Literaria,* 98, 1-I-1931.
2. Anderson, Andrew A., «On Broadway, off Broadway: García Lorca and the New York theatre, 1929-1930»,*Gestos (Teoría y práctica del teatro hispánico)* 16,1993, pp.135-148.
3. Gubern, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas,* Madrid, 2004, pp. 64-65.

reflexiones sobre su yo y el universo, encerrado en la gran urbe aunque ausente de la auténtica realidad neoyorquina.[4] Utilizará, sin embargo, el gran símbolo negativo que supone Nueva York para hacer su más importante confesión poética: plasmar el profundo sufrimiento que puebla esta «ciudad-mundo», esta Babilonia moderna con unos seres que, como él, están desprovistos de amor y rotos dolor, manifestado en la obra poética a través de la muerte, que anega todo el poemario erigiéndose en la clave referencial de sus dibujos. Convierte de esta manera a Nueva York en una ciudad-cementerio, de muertos-vivientes, donde también existe la muerte física, real, palpable, además de la psicológica. Lorca entra en un nuevo itinerario literario acercándose al mundo de la poesía «impura» que ya había ensayado en sus «poemas en prosa»; se aproximará intermitentemente al surrealismo y al expresionismo permitiéndole plasmar con toda libertad un mundo íntimo y dolorido.[5]

En la conferencia que García Lorca acompañó a sus lecturas de *Poeta en Nueva York*, deja claramente marcada la intencionalidad del poemario, si bien en aquellos años finales de la década de los veinte, la ciudad de Nueva York suscitaba dos imágenes fundamentales: la multitud y la angustia. Lorca advierte que existen gran cantidad de libros descriptivos sobre estas ciudades, y que por tanto no va a narrar; probablemente se refiera al libro, hoy clásico en la historiografía del urbanismo contemporáneo, de Lewis Mumford *The Brown Decades* (1931), completando posteriormente con *The culture of cities* (1938); en ambos aparece el concepto de multitud asociado a la angustia y soledad.[6] Lorca insiste en su conferencia que contará su «reacción lírica de la ciudad con toda sinceridad», venciendo su pudor poético, y eligiendo como los elementos fundamentales que el viajero capta en la gran ciudad: «... arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia... [...], el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa del hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable por evasión hasta el crimen y el bandidaje».[7] Observamos que la noción más inmediata y popular de la ciudad producida en el granadino es el orden arquitectónico como configuración espacial y urbana, y cuyo protagonista esencial es el rascacielos, y así lo establece: «Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube, ni voluntada de gloria [...]. Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan las inmensas torres, pero estas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría enemiga de misterio y cortan los cabellos de la lluvia, o hacen visibles sus tres mil espadas a través del cisne suave de la nieve».[8] Estos rascacielos son los que dibuja

4. Millán, Mª Clementa, «García Lorca y la ciudad», Soria Olmedo, Andrés (ed.) *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, 1986, pp. 251-265.
5. García Posada, Miguel, *Lorca: interpretación de* Poeta en Nueva York, Madrid, 1981.
6. Fernández Cifuentes, Luis, «Lorca en Nueva York: Arquitecturas para un poeta», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10-11, 1992. Existe versión en castellano: Mumford, Lewis, *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Buenos Aires, 1979.
7. García LORCA, Federico, *Obras completas*, Madrid, T. III, pp. 348-349 (En adelante lo haremos con las siglas O.C.).
8. Ibíd.., p. 349.

en su autorretrato más célebre, rodeado de fantásticas criaturas y una agobiante arquitectura. Lorca tiene muy claro que el rascacielos ha sido la gran aportación de la cultura americana al mundo, «...arista y ritmo, forma y angustia se los va tragando el cielo».[9] Convierte al rascacielos en metáfora de ese orden arquitectónico que a menudo desplazó el orden social y tecnológico de la gran ciudad. Federico llegó a Nueva York en un momento álgido de construcción y obtendrá una visión de la ciudad llena de andamios amenazantes, una fiebre de construcción que se inscribe dentro de la propia angustia del poeta, y de la que se hace eco describiendo por carta a su familia esa locura urbanística.[10] El granadino sintió lo que cualquier europeo hubiera sentido al contemplar el rascacielos como símbolo de amenaza, de pesadilla angustiosa producida por la vigilia de una metrópoli deshumanizada que recupera el arquetípico espectro de la torre de Babel con referencias apocalípticas, como refleja en alguno de sus poemas, no sólo por el infierno interminable de la construcción sino por el entramado y la confusión que provocan la multitud de lenguas que se hablan en esta nueva Babilonia.[11]

Federico en Babilonia

La gran urbe tendía en aquellos años a ser comparada con Babilonia, la sede del mal, del orgullo y la ambición, como quedó plasmado en la película *Metrópolis,* donde una torre de Babel se identifica con la ciudad contemporánea. Aquella ciudad cinematográfica era básicamente una entelequia vertical donde cada uno de los sectores en altura representaba estadios diferentes de poder y bienestar: en los sótanos habitaba la clase obrera, junto a las fábricas, mientras que en las zonas más altas se encontraban la residencia de los poderosos y el dueño de aquella simbólica torre-ciudad. Como una nueva Babilonia resurgida, Nueva York tiene que ser destruida como asociación a lo que significa la caída simbólica de la ciudad moderna; y en este sentido, tal vez, la más terrible metáfora «escrita» de la contemporaneidad posmoderna, haya sido el derrumbamiento de las «Torres Gemelas» el 11 de septiembre del 2001. Se convierte este acto de destrucción súbita y violenta en un símbolo de la destrucción apocalíptica, premonizada y poetizada por Lorca en sus versos, una nueva torre de Babel destruida por los que veían en estos edificios el símbolo del mal y del pecado, haciéndose el mito realidad: ésta ha sido, para los autores de la destrucción, la caída de Babel. El símbolo más poderoso del capitalismo triunfante habría sido aniquilado por la ira de quié-

9. Ibíd.., pp. 513 y 517.
10. Maurer, Christopher, «Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930). (Epistolario)», *Poesía,* 23-24, 1986, pp. 81y ss.
11. Tafuri, Manfredo, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años 70,* Barcelona, 1984, pp. 211-220.

nes creen encarnar la voluntad divina.[12] Coincide sorprendentemente esta visión metafórica de nuestros días con la referenciada por Lorca en las cartas enviadas a su familia desde Nueva York entre 1929 y 1930, tildándola de «Babilonia trepidante y enloquecedora», «babilónica ciudad» o «inmensa Babel».[13] La ciudad, la arquitectura de la ciudad, los rascacielos que se constituyen en su seña de identidad más inmediata son objeto fundamental donde se cifran algunos de los temas primordiales del poemario americano, la muerte y la vida, la alegría y la tristeza, la purificación de la comunidad o el desorden de la multitud; Lorca deja claro que «el cielo ha triunfado del rascacielos, pero ahora la arquitectura de Nueva York se me aparece como algo prodigioso que, descartada la intención, llega a conmover como un espectáculo natural de montaña o desierto».[14] El impacto que produjo la ciudad norteamericana en Lorca fue tanto personal, como estético y creativo. Consistió principalmente en la intensificación o maduración de lo ya existente en parte de su obra poética y dramática, sufriendo ahora unos cambios radicales en su obra dibujística; aunque es en el teatro donde se percibe mejor lo que supuso para él conocer Broadway o los clubes y teatros marginales de Harlem, dándole un impulso definitivo a su obra.[15] Su estancia en Nueva York le haría comprender desde otra perspectiva la angustia del individuo frente a la indiferencia de la sociedad, motivo central de todas las tragedias que escribirá tras su regreso a España. Nueva York choca con la era industrial moderna, pero también choca con las masas, cuya aterradora presencia se siente en *El público* o *Así que pasen cinco años*, o en posteriores como la inacabada *Comedia sin título*; pero ante todo sintió la muerte, no en vano el poeta pensaba en un principio titular el poemario, «Introducción a la muerte».

De lo que no cabe duda es de que su estancia en Nueva York supuso un encuentro inolvidable con las multitudes, algo totalmente nuevo para él, y que refleja de especial manera en su poemario, ahondando en el aspecto propio de pesadilla; unas multitudes repletas de etnias llegadas de todos los lugares del mundo. El contacto con la «marginalidad» social supuso para el poeta una toma de postura radical y desde luego de concienciación y tolerancia, como hasta entonces no la había tenido.[16] La estancia en Nueva York despertará el sentido de la justicia social que latía en su interior. Nueva York lo pondría en comunicación con las masas populares, con el pueblo más desfavorecido: «...dentro de aquella ciudad del mundo. Un símbolo patético. Sufrimiento. Pero del revés, sin dramatismo...».[17] Lorca se siente solidario con su pueblo, y su pueblo es también el Nueva York convulso de 1929 que lo recibe,

12. Ramírez, Juan Antonio, «Desintegración: De Babel al 11 de septiembre», *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las artes*, Málaga, 2003, Tomo I, pp. 56-57.
13. O.C. T. III, p. 822.
14. Ibíd.., p. 357.
15. Greenfield, Sumner M., «El poeta de vuelta a España: lo neoyorquino en el teatro de Lorca. 1933-36», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10-11, 1992.
16. Ortega. J., «García Lorca, poeta social: los negros (*Poeta en Nueva York*)»,*Cuadernos hispanoamericanos,* 433-434,1986, pp. 145-168; y Menarini, Piero, «Emblemas ideológicos de *Poeta en Nueva York*», García de la Concha, Victor (ed.), *El surrealismo*, Madrid, 1982, pp. 255-270.
17. O.C. T. III, p. 502.

una ciudad que le hace descubrir la mentira capitalista después de vivir en propias carnes lo que supuso el trágico «crac» del 29 y la caída de la Bolsa de Wall Street. Como consecuencia de todas estas vivencias, Lorca se vio envuelto con nuevos temas poéticos y vitales que hasta ahora no había desarrollado directamente; Nueva York abre los ojos al poeta a un mundo nuevo, enseñándole a expresar emociones que ya le preocupaban antes de pisar suelo norteamericano: el materialismo, la deshumanización, la violencia, la hipocresía religiosa, la injusticia social, la homosexualidad, el racismo, etc.; estos son algunos de los temas ubicados en esta ciudad monstruosa y de visión apocalíptica, y cuya plasmación gráfica sería recogida en sus dibujos, convertidos en un ejemplo de representación de la decadencia de occidente.[18]

Nueva York le hará sentirse un hombre anónimo y solo entre las multitudes; el poeta ansía y busca esa soledad compartida con multiplicaciones humanas que «vomitan» u «orinan», por eso raras veces se alude al individuo en sus poemas; el individuo es otro elemento más en un paisaje deshumanizado aunque lleno de dolorida humanidad: obreros parados, mujeres gordas, negros apaleados, marineros borrachos, bailarinas de Broadway, homosexuales afeminados, judíos, niños abandonados y pobres, muchachas rotas..., gentes todas necesitadas de amor. Lorca le da la vuelta a la dialéctica de la naturaleza y civilización que estaba inscrita dentro de la ideología burguesa clásica y habla de la necesidad de que la naturaleza destruya la civilización, una necesidad visionaria, apocalíptica y revolucionaria.[19] En esta visión del «fin del mundo» y de la barbarie, la muerte se erige omnipresente en casi todo el texto, y la trata como si fuese el nuevo advenimiento de una implacable «peste negra», escribiendo una moderna «danza de la muerte», profética y maldita.[20] Nueva York que se erige como símbolo de la nueva civilización, es la actual ciudad de la barbarie y la destrucción, el lugar donde la esclavitud del hombre y la máquina juntos generan una angustia vacía que incluso hacen perdonar el «crimen y el bandidaje». Todo es contemplado con una marca pesimista donde la muerte ronda por cualquier «hueco» o «vacío», o merodea por alguna «ruina», convirtiéndose en un tema recurrente y obsesivo. Nueva York, como todas las ciudades míticas que han sucumbido a la historia, se convierte en la «gran mentira del mundo» como consecuencia de la civilización, por eso reitera y sucumbe ante una arquitectura que excede lo humano y un urbanismo que se escinde en una morfología industrializada y caótica: «...porque las calles tienen su número y toda la ciudad es matemática y cuadriculada, única manera de organizar el caos del movimiento ».[21] El poeta observa la ciudad como una mercancía, un espacio abierto a la especulación del gran capital financiero donde la plusvalía

---

18. Predemore, Richard L., «Nueva York y la conciencia social de Federico García Lorca», *Revista hispánica moderna,* XXXVI, 1-2, 1970-1971, p. 33; y Cano Ballesta, Juan, «García Lorca y su compromiso social: el drama», *Ínsula,* 290,1971.
19. García, Miguel Ángel, «Nueva York en el poeta y el riesgo en el decir», Soria Olmedo, Andrés y otros (ed.), *Federico García Lorca, Clásico Moderno (1898-1989),* Granada, 2000, p. 554.
20. Menarini, Piero, «La danza de la muerte en *Poeta en Nueva York*», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* 10-11, 1992, pp. 147-163.
21. O.C. T. III, pp. 823, 844 y 851.

y la explotación imponen su violencia: «Es el espectáculo del dinero del mundo en todo su esplendor, su desenfreno y su crueldad. [...]... en la pujanza y dionisiaca exaltación de la moneda..».[22] Lorca llegaba a la ciudad en medio de obras en construcción, de rascacielos y carcasas infinitas que se elevaban como auténticas torres de Babel. La ciudad calará muy hondo a su llegada en 1929 que es precisamente cuando se estaba perfilando el «skyline» de la urbe, alineándose con la idea de lo definitivamente moderno.[23] La interpretación que hace de la ciudad en su citada «conferencia-recital» es su propia creación dramatizada. Con un protagonista principal (los negros) y un antagonista (la raza blanca adinerada norteamericana), y un climax económico y social (el crac del 29). Reflexionemos sobre algunas de las visiones del poeta, donde mezcla la fascinación de extasiada contemplación, no exenta de cierta ingenuidad y sorpresa: «Los inmensos rascacielos se visten de arriba debajo de anuncios luminosos de colores que cambian y se transforman con un ritmo insospechado y estupendo. Chorros de luces azules, verdes, amarillas, rojas, cambian y saltan hasta el cielo. Más altos que la luna, se apagan y se encienden los nombres de bancos, hoteles, automóviles y casas de películas, la multitud abigarrada de jerseys de colores y pañuelos atrevidos sube y baja en cinco o seis ríos distintos, las bocinas de los autos se confunden con los gritos y músicas de las radios, y los aeroplanos encendidos pasan anunciando sombreros, trajes, dentríficos, cambiando sus letras tocando grandes trompetas y campanas. Es un espectáculo soberbio, emocionante, de la ciudad más atrevida y más moderna del mundo».[24] Lorca vivió en primera persona el «crac» del 29 y el consecuente desplome de la bolsa, esta experiencia quedó plasmada en una carta de principios de noviembre de 1929 enviada a su familia, y donde muestra la cara más desoladora de su vivencia personal en la ciudad de los rascacielos: «...El espectáculo de Wall Street, del que ya os he hablado y donde están las centrales de todos los 'bancos' del mundo, era inenarrable. Yo estuve más de siete horas entre la muchedumbre en los momentos del gran pánico financiero. No me podía retirar de allí. Los hombres gritaban y discutían como fieras y las mujeres lloraban por todas partes [...]. Esta era la gente que se quedaba en la miseria de la noche a la mañana [...]. Las calles, o mejor dicho los terribles desfiladeros de rascacielos, estaban en un desorden y un histerismo que solamente viéndolo se podía comprender el sufrimiento y la angustia de la muchedumbre [...]. Yo pensaba con lástima en toda esta gente con el espíritu cerrado de todas las cosas, expuestos a las terribles presiones y al refinamiento frío de los cálculos de dos o tres banqueros dueños del mundo».[25] Lorca se muestra como el poeta solitario, que se fija en las cosas de la ciudad y en sus gentes, y que se pierde por sus calles para percibir con más cercanía una realidad dis-

22. O.C. T. III, p. 843.
23. Morand, Paul, *New-York*, Paris, 1930, p. 275, en Staton, Leslie, «¡Oh Babilonia! ¡Oh Cartago! ¡Oh Nueva York!: El europeo ante Manhattan. Manhattan ante el europeo», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10-11, 1992, pp. 191-212.
24. O.C. T. III, p. 824.
25. Ibíd.., pp. 857-858.

tinta, y así lo contaba a su familia.[26] Esta simple contemplación de la realidad en el paseo observador del poeta se convierte con violencia en una alucinación infernal y de pesadilla que denuncia de distintas formas, desde la evocación nocturna de una multitud fantasmagórica hasta la negación de todo lo vital y natural enfrentado a la deshumanización no solo del acero y el hormigón sino de lo que ello representa, reflejado especialmente en sus desgarradoras descripciones de Wall Street: «...Impresionante por frío y por cruel. Llega el oro de los ríos de todas las partes de la tierra, y la muerte llega con él...».[27]

Autorretratos, hombres y bestias

El granadino poseía un gran conocimiento bíblico, mostrando especial interés por la poesía que recogía el sagrado libro. En el caso de *Poeta en Nueva York*, las referencias al *Apocalipsis* y su significado son constantes, porque la lectura del mismo puede darnos la clave para comprender al menos una parte de los dibujos que Lorca realizó en esta ciudad; ya que la mayoría de la iconografía que el poeta presenta en sus creaciones se basa en particulares e interpretaciones del visionario libro.[28] El *Apocalipsis* ha sido tradicionalmente uno de los libros más utilizados por los artistas occidentales para su inspiración iconográfica, sobre todo, en el arte medieval. Entre sus múltiples lecturas, no se debe desdeñar que fue escrito en pleno apogeo del imperio romano, cuyo símbolo del poder universal y temporal de la época era la ciudad-capital del mismo: Roma, comparada entonces a la bíblica Babilonia, cuyo simbolismo se materializaba como la perseguidora y justiciadora de los fieles de Jesús.[29] Se sostiene, por tanto, esta idea como uno de los motivos fundamentales e inspiradores que hacen de Nueva York una nueva Babilonia, puta, cruel y pecadora del mundo moderno, como si se tratara también de una novísima a la vez que decadente Sodoma y Gomorra; no en vano la ciudad norteamericana era considerada por el discurso más conservador como el lugar de la perdición por excelencia, el caldero de la libertad sexual y por consiguiente de la corrupción de los cuerpos y las almas.[30] Lorca con su obra poética osará ir más allá del «reino del espíritu», buscando precisamente una «nueva espiritualidad» o una «realidad superior» pero de connotaciones dramáticas apocalípticas, alejándose en este sentido de los tradicionales defensores del orden moral y social, y de los «nuevos apóstoles de la religión» que oprime a las mujeres, los negros o los homosexuales. Lorca se «autorretrata» también como «víctima» de una «torturadora crisis interior», provocada por su «anomalía sexual» que él mismo define como «anormalidad congénita», y que determina «la culmina-

26. Ibíd.., pp. 851-852.
27. Ibíd.., p. 516.
28. Hernández, Mario, «Ronda de los retratos con animal fabuloso y análisis de dos dibujos neoyorquinos», Catálogo-Exposición, *Federico García Lorca. Dibujos*, Madrid, 1986, pp. 86-87.
29. *Sagrada Biblia* (Versión de Eloíno Nácar y Alberto Colunga), Madrid, 1977, pp. 1480-1481.
30. Eribon, Didier, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, 2001, pp. 67-71.

ción de su crisis» afectando a su personalidad e intrínsecamente a su «subconsciente», introduciéndose de lleno en el mundo de la «muerte».[31] Estas tres características se plasmarán plástica y psicológicamente en sus dibujos neoyorquinos: la identidad homosexual, la crisis sentimental y la raíz apocalíptica.

En las concepciones urbanas el yo poético y el real se ven a sí mismo formando parte del paisaje de la ciudad, y así es plasmado en el dibujo más célebre y reproducido de la serie neoyorquina: *Autorretrato en Nueva York* (1929-1931). Aunque de concepción similar a los otros autorretratos de la serie, se diferencia de los demás porque al fondo, y a modo de paisaje, interpreta su visión más particular y simbólica de la urbe.[32] Este dibujo contiene todos los elementos simbólicos neoyorquinos señalados más arriba; utiliza en los edificios representados dibujos de números y letras, a modo de «collage» y se distingue por la síntesis esquemática y «fantasmagórica» que lo compone, repetida también en los demás autorretratos dibujados en la ciudad.[33] Dichos autorretratos contienen los mismos elementos fisonómicos haciendo inconfundible al retratado, aunque lo más interesante de los mismos son unos pequeños seres que merodean alrededor del retratado y que parecen inspirarse en un bestiario medieval. Es probable que las incursiones de Lorca en el *Apocalipsis* hagan volar su imaginación, inspirando estas criaturas que parecen cobrar vida propia. Los rasgos fabulosos de los animales que acompañan a los autorretratos son invenciones del poeta aunque puedan tipificarse muchos de sus rasgos (garras, crines, melena, ojos amenazantes...); algunos poseen boca, otros hocico y los más raros, trompa. Estos seres no sólo aparecerán en sus autorretratos, también lo harán en otros dibujos como *Muerte de Santa Rodegunda, Animal fabuloso dirigiéndose a una casa, Florero sobre un tejado, Escena de domador y animal fabuloso* y el desconcertante *Puta y luna*. Un rasgo común en la representación de todas estas «bestiecillas» es la prominente desproporción que adquieren sus partes traseras alterando bastante el perfil de dichas figuras, y que quizá aludan al mundo homoerótico del poeta, asociado a referencias apocalípticas, proyectando su imagen sobre una coordenada de «hipertrofiado erotismo»[34], e interpretando la asociación del rostro del poeta y la bestia apocalíptica como símbolo de amenaza ligada a lo sexual.[35] Es difícil desentrañar la fuente de inspiración que Lorca tomó para el diseño de los mismos, pero existen en los «Beatos» medievales el número suficiente de bestias como para concluir en una hipotética pista. Sabemos que el granadino no era ajeno a este tipo de fuentes, ya que en alguna ocasión sirvieron de inspiración para el diseño escenográfico de sus primigenios montajes teatrales como el *Codex Granatensis* de la Universidad

31. Larrea, Juan, «Asesinado por el cielo.», *Trece de nieve*, 1-2, 1976, pp. 118-119.
32. Hernández, Mario, «Un dibujo de Lorca: Autorretrato en Nueva York», *Ideal*, Granada, 29-V-1986, p. 26.
33. Plaza Chillón, José Luis, «El tiempo detenido: Autorretratos de Federico García Lorca en Nueva York», *HUM-736. Papeles de cultura contemporánea*, 12, 2010, pp. 15-21.
34. Marful, Inés, *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Kassel, 1991, p. 141.
35. Laffranque, Marie, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, 1967, p. 70.

de Granada,[36] o las utilizadas años más tarde para *La Barraca*[37] inspirándose en el códice mozárabe que recuerdan a las miniaturas del *Beato de Liébana*, comentador e ilustrador del «Apocalipsis de San Juan» en el siglo VIII.[38] No es extraño que el granadino tuviera en cuenta estas fuentes para la creación de esta singular bestia moderna, y que se asemeja bastante a las que aparecen en el *Beato de la Seo de Urgel* y el de *Facundo*.[39] El modelo apocalíptico se renueva en cada conmoción de la historia, un mismo modelo subyace bajo los comportamientos más dispares: el «Apocalipsis» es el modelo de la espera de una catástrofe, de una esperanza de transformación, de una conflictividad que atraviesa toda la historia humana, por tanto, la lectura moderna del «Apocalipsis» se puede concebir como un proceso «cerrado» coronado por un final trágico o glorioso o un proceso «abierto», donde la capacidad de transformación se convierte en el valor dominante.[40] Lorca se convierte en un apocalíptico de nuestro tiempo, cantor de la decadencia de la civilización, asustado por el ascenso de las masas y con una misión mesiánica o profetizadora; quizá por esa identificación crística intuida desde su primera juventud, y cuya «buena nueva» transformada en verso, se convertiría en *Poeta en Nueva York*.

Sólo hay que observar con detenimiento alguno de los «Beatos» mencionados para cerciorarnos de su indiscutible influencia en los dibujos lorquianos; así por ejemplo, los cuerpos de los animales sembrados de «ojos», por cierto, la característica primordial de las figuras representadas en los códices mozárabes (ojos abiertos y expresivos), que ahora son recuperados por el surrealismo e interpretados por el psicoanálisis como símbolos fálicos.[41] Los «Beatos» le ofrecían un muestrario de animales y amenazantes bestias como símbolos que llevan el mal y se identifican con él como para ser significativos a la hora de escogerlos. Encontramos paralelismos entre las figuras lorquianas y los animales fantásticos en las láminas correspondientes a: «Apertura del pozo del abismo y subida de las langostas», donde el «Apocalipsis» (9, 7-12) describe que las langostas tenían aspecto de caballos preparados para la guerra, rostros de hombre, cabellos de mujer, dientes de león, corazas de hierro, colas como escorpiones y sus alas hacían el ruido de muchos caballos que corren en la batalla...[42]. Existen en estas imágenes una repetición continua de combinaciones geométricas y un juego

36. Plaza Chillón, José Luis, «Una experiencia de teatro infantil en la Granada de los años veinte. La puesta en escena de los títeres de Federico García Lorca: *El misterio de los Reyes Magos*», en, Morcillo Delgado, Nicolás y Villarrubia del Valle, Concha (ed.), *I Jornadas Nacionales de Estudio sobre teatro infantil y juvenil*, Granada, 1997, pp. 31-37.
37. Plaza Chillón, José Luis, «Elementos plásticos y puesta en escena de *La vida es sueño* en *La Barraca* de Federico García Lorca», en Andrés Soria Olmedo y otros (ed.), op. cit., pp. 317-331.
38. Beato de Liébana, *Manuscrito del Beato de Fernando I y Sancha* (Manuscrito del la Biblioteca Nacional. Madrid- Vit-14.2), texto, adaptación y comentarios de las tablas de Umberto Eco, Milano, 1983.
39. El *Beato de Fernando I y doña Sancha* fue iluminado en el año 1047 por Facundo para los reyes de Castilla y León siguiendo minuciosamente la estructura de las miniaturas del *Beato de la Seo de Urgel* realizado en La Rioja o León en el año 975. Stierlin, Henri, *Los Beatos de Liébana y el arte mozárabe*, Madrid, 1983, pp. 57-84; y Catálogo, *Los Beatos*, Madrid, 1985, p. 57.
40. Eco, Umberto, «Palimpsesto sobre el Beato», op. cit., pp, 68-77.
41. Scheneider Adams, Laurie, *Psicoanálisis y arte*, Madrid, 1996, pp. 229-235.
42. Op. cit., 1977, p. 1472.

de superficies que cierra el «cuadro» del códice concentrando hipnóticamente la atención del espectador.[43] Cualquiera de estas figuras que representan animales fabulosos se parecen bastante a las bestias dibujadas por Lorca. Sabemos que el granadino consultó alguno de estos códices, así lo manifiesta en una alocución a Fuente Vaqueros en el año 1931: «Yo he tenido con verdadera emoción varios de estos libros en mis manos. Algunos códices árabes de la biblioteca del El Escorial y la magnífica «Historia Natural» de Alberto Magno, códice del siglo XIII existente en la Universidad de Granada...».[44] No hay que olvidar, como demuestra su epistolario neoyorquino, el interés que le suscitaba la literatura medieval española cuando recuerda que está preparando una conferencia sobre «La virgen en Alfonso X el Sabio y en Gonzalo de Berceo».[45] Además de la iconografía derivada de las miniaturas mozárabes, será el propio «Apocalipsis» el que de pistas sobre la terrible criatura que surge del abismo y se relaciona con esta «Babilonia-Roma» convertida en Nueva York, donde reina el pecado por ser la «madre de las rameras y de las abominaciones de la tierra» (Apocalipsis, 17,5), por ello la condena es lanzada contra la «gran ramera».[46] Esta prostituta moderna se personifica en Nueva York, si bien existe un cierto alejamiento en la visión que domina a Lorca no sólo en *Poeta en Nueva York* sino en su propia aceptación íntima de la gran urbe donde enfrentaba dos conceptos muy discutidos en la época: «naturaleza y civilización», aunque no deje de producirnos cierta inquietud cuando leemos algunos pasajes de la «Lamentación de Babilonia» en el «Apocalipsis» y encontramos tantos paralelismos temáticos relacionados con el poeta en su obra lírica y plástica: «Cayó, cayó la gran Babilonia, y quedó convertida en morada de demonios, y guarida de todo espíritu inmundo, y albergue de toda ave inmunda y abominable; porque del cólera de su fornicación bebieron todas las naciones [...], y los comerciantes de toda la tierra con el poder de su lujo se enriquecieron...».[47] Pensemos en Wall Street, el crac de la bolsa, la «Danza de la muerte» o en «Grito hacia Roma» y observaremos más que similitudes, miremos el *Autorretrato en Nueva York* y el paralelismo sería completo.

La ciudad muerta

Si hemos decidido que el animal fabuloso tiene su inspiración en la bestia infernal del «Apocalipsis», no es de extrañar que García Lorca lo coloque en sus dibujos, sobre todo en los «autorretratos», produciendo una sensación incómoda y de verdadero horror, ya que la bestia como símbolo del Mal y de la Muerte está presente allí donde se encuentra el poeta: real o intrínsecamente. Federico a través de sus autorretratos investiga en lo más profundo

---

43. Beato de Liébana, op. cit.,1983, pp. 100-101.
44. O.C. T. III, pp. 426-427.
45. Ibíd.., p. 846.
46. Op. cit., 1977, p. 1480 y VALLEJO, Fernando, *La puta de Babilonia*, Madrid, 2007
47. Ibíd.., p. 1481.

del abismo para encontrar un mundo de horror y de agonía, y como hace en sus composiciones líricas neoyorquinas no duda en descender a un moderno Hades aunque igual de tenebroso, poblado por sombras fúnebres y figuras de ultratumba de patética resolución, donde todavía los amenazantes seres apocalípticos recorren su mente y su papel convertidos en ominosas figuras parecidas a fabulosos monstruos que pueblan un irreal mundo de pesadilla. Un lugar donde la soledad se ha materializado en formas plásticas concretas y en signos simbólicos donde las estrellas se convierten en cabalísticos números, los cuerpos humanos aparecen fragmentados y los animales domésticos han sido sustituidos por bestias mitológicas e infernales.[48] El dibujo *Escena de domador y animal fabuloso* tiene que ver iconográficamente con el mundo del *clown*, aunque destaca de nuevo el animal apocalíptico, resaltando especialmente la masculinidad varonil del domador con la barba, muy pocas veces utilizada en otros dibujos, recordemos *Pareja de hombre y joven marinero, El suplicio del patriarca San José, Retrato y alegoría de Mauricio Bacarisse...* o las barbas de Walt Whitman que aparecían en el dibujo de la edición mexicana de la «Oda» en 1933, todas como símbolo de masculinidad y virilidad. En *Animal fabuloso dirigiéndose a una casa* la bestia apocalíptica se erige en el principal protagonista, muy parecido al que aparece en *Muerte de Santa Rodegunda* situado al pie de la mesa donde agoniza la santa y que también se puede relacionar con *Puta y luna* y *Florero sobre un tejado*, con el que guarda no sólo similitud cromática y compositiva sino que repite alguno de los elementos iconográficos, como la utilización de simbólicos signos dominando el cielo.[49]

El fantástico animal camina con cinco patas o, quizá, cuatro y una de ellas se divida en dos proporcionando a la figura un extraño desequilibrio mantenido por una múltiple cola; el animal sufre un extraño desdoblamiento con un suave cromatismo color rosa produciendo una testa con varios ojos y cabezas, muy cercano a las descripciones del «Apocalipsis» («la bestia bemerja de varias cabezas y cuernos»). La casa está rodeada de una serie de manos cortadas de color negro de aspecto fúnebre que parecen huellas impresas alejándose hacia un lugar indefinido.

La fantasía y el misterio que ocupa toda la vida como una alucinación de lo que no existe negando la propia existencia, confiere a la realidad que Lorca presenta en sus dibujos un nivel oculto de significado, y presta una calidad simbólica a toda experiencia; por eso éste «animal simbólico» se convierte en el «animal sublimado», empeñado en sustituir una satisfacción simbólica de lo instintivo por una satisfacción real: el animal desexualizado. Relacionado directamente con estos últimos dibujos habría que incluir *Florero sobre un tejado* donde vuelve a aparecer el animal aunque difiere bastante de los demás, tal vez, por la posible alusión al «cordero místico», referido también en el «Apocalipsis», aunque sin la llaga en el costado que es más propia de una tradición crística posterior. El esotérico dibujo *Deseo de las*

---

48. Higginbothan, Virginia, «La iniciación de Lorca en el surrealismo», García de la Concha, Víctor (ed.), op. cit., 1982, pp. 240-253.
49. Patrick Fourneret tituló el dibujo como *El ojo de Dios.* (nº 79 del cat.), en *Federico García Lorca . Oeuvre graphique...* Besançon, 1968-1969 (Catalogación y estudio inéditos). Apud., Hernández, Mario, op. cit., 1986, p. 109.

ciudades muertas es uno de los más enigmáticos y desconcertantes dibujos lorquianos; sospechamos que tuvo presente en la realización iconográfica del mismo, el paralelismo simbólico entre el «ojo» del dios cristiano y el egipcio[50] sin obviar las revelaciones de sexualidad y muerte con las que concluye en un compendio de imágenes que evocan los «ready-mades» de Duchamp o los artefactos de Picabia.[51] Siguiendo con este mundo nocturno poblado por imágenes de ultratumba, un mundo que aterroriza al poeta, crea otro dibujo todavía si cabe más patético, se trata de *Dos figuras sobre una tumba*; el dibujo está marcado por un intenso patetismo fúnebre, por vez primera aparece explícitamente representada una tumba y el carácter ominoso y bestial de las figuras, sobre todo, la más grande, quedando reflejado en los seis dedos de sus miembros, un elemento más que denota la simbolización infernal y demoníaca de la misma. El dibujo de Lorca parece rememorar los versos de «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», donde el poeta sobrepasa la muerte o se aproxima a ella como una premonición; tal vez, por ello es ubicado en la sección VI del libro «Introducción a la muerte (Poemas de la soledad de Vermont)»: «Amigo/ levántate para que oigas aullar/ al perro asirio./ Las tres ninfas del cáncer han estado bailando,/ hijo mío... El caballo tenía un ojo en el cuello/ y la luna estaba en un cielo tan frío...». [52] La muerte es también la protagonista de *Busto de hombre muerto* (1932), elegido por José Bergamín para la edición mexicana de *Poeta en Nueva York* (1940).[53] Es una obra en la que destaca su especial cromatismo, coincidiendo con los otros tres dibujos elegidos para la citada edición, aunque la composición es de trazo más acusado que los otros, lo que supone que haya una intensificación en la expresión del mismo, quizá por el destacado papel del protagonista: «un hombre muerto.» El dibujo se presenta como una imagen que anuncia la muerte, conectando con la tradición de la «vanitas» en el arte barroco español y señalando al poder que sugiere la imagen como advertencia que implica un peligro futuro con referencia al paso del tiempo que llega a una muerte inevitable (un tema señalado en la conferencia «Teoría y juego del duende»)[54], que tradicionalmente se presentaba una naturaleza muerta con ciertos motivos simbólicos como: la calavera, el reloj de arena y la vela que recuerdan el paso del tiempo, y que en este dibujo son sustituidos por una serie de extraños artefactos surrealistas y elementos vegetales.[55] Extraño busto este «autorretrato», donde se mezclan conceptos de vida y de muerte destacando unas breves líneas unidas a pequeños féretros y a unas plantas verdes y ramificaciones lánguidas que descienden por el cuello o atraviesan la cuenca vacía del ojo izquierdo y salen de la boca del personaje como si brotasen del interior, hierbas o plantas que insuflan vida,

---

50. Duchet-Suchaux, Gaston y Pastoureau, Michel, *La Biblia y los santos. Guía iconográfica*, Madrid, 1929, p. 137.
51. Barragán Martínez, Elisa, «Federico García Lorca en la plástica mexicana», Soria Olmedo, Andrés y otros (ed.), op. cit., 2000, pág., 433.
52. O.C. T. I, p. 507.
53. Plaza Chillón, José Luis «El sufrimiento de la memoria: el exilio mexicano de Federico García Lorca», *Actas sobre el II Congreso sobre el republicanismo en la historia de España*, Priego de Córdoba, 2003, pp. 541-550.
54. O.C. T. III, pp. 312-313 y 318.
55. Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1984, pp. 204-212.

repetidas en otros dibujos neoyorquinos como *Bailarina española*. El tema de la muerte estuvo presente en otro publicitado dibujo en paradero desconocido titulado *Asesinato en Nueva York*.[56] En el dibujo de la «bailarina», Lorca representa una inquietante planta de grandes hojas similares a las que aparecen en *Hombre muerto*, sólo que éstas tienen una tonalidad roja, asociándolas así a una suerte de sistema sanguíneo que sale de las propias hojas, y confiriéndole un carácter fúnebre a la supuesta escena lúdica, acrecentadas aún más al observar a la bailarina sentada sobre una especie de banco a modo de ambiguo féretro. La tragedia de la muerte obsesionaba hasta el delirio su «sensibilidad de niño», tal vez, su «profética» vida le ofreció por adelantado en símbolos terribles la visión de su propia muerte.[57] El dibujo parece proyectar los tétricos versos de «Omega. Poema para muertos», que iba a formar parte del frustrado proyecto de «Tierra y luna», y probablemente del fallido libro «Poemas para los muertos»; dicen así los versos con los que concluimos: «Las hierbas./ Yo me cortaré la mano derecha. /Espera. /Las hierbas. Tengo un guante de mercurio y otro de seda. /Espera. /¡Las hierbas! /No solloces. Silencio, que no nos sientan. /Espera. /¡Las hierbas! /Se cayeron las estatuas /al abrirse la gran puerta. /¡¡Las hierbas!![58]

56. Hernández, Mario, op. cit., 1986, p. 89.
57. Neruda, Pablo, *Para nacer he nacido*, Barcelona, 1982, pp. 74-75.
58. O.C. T. I, p. 1061.

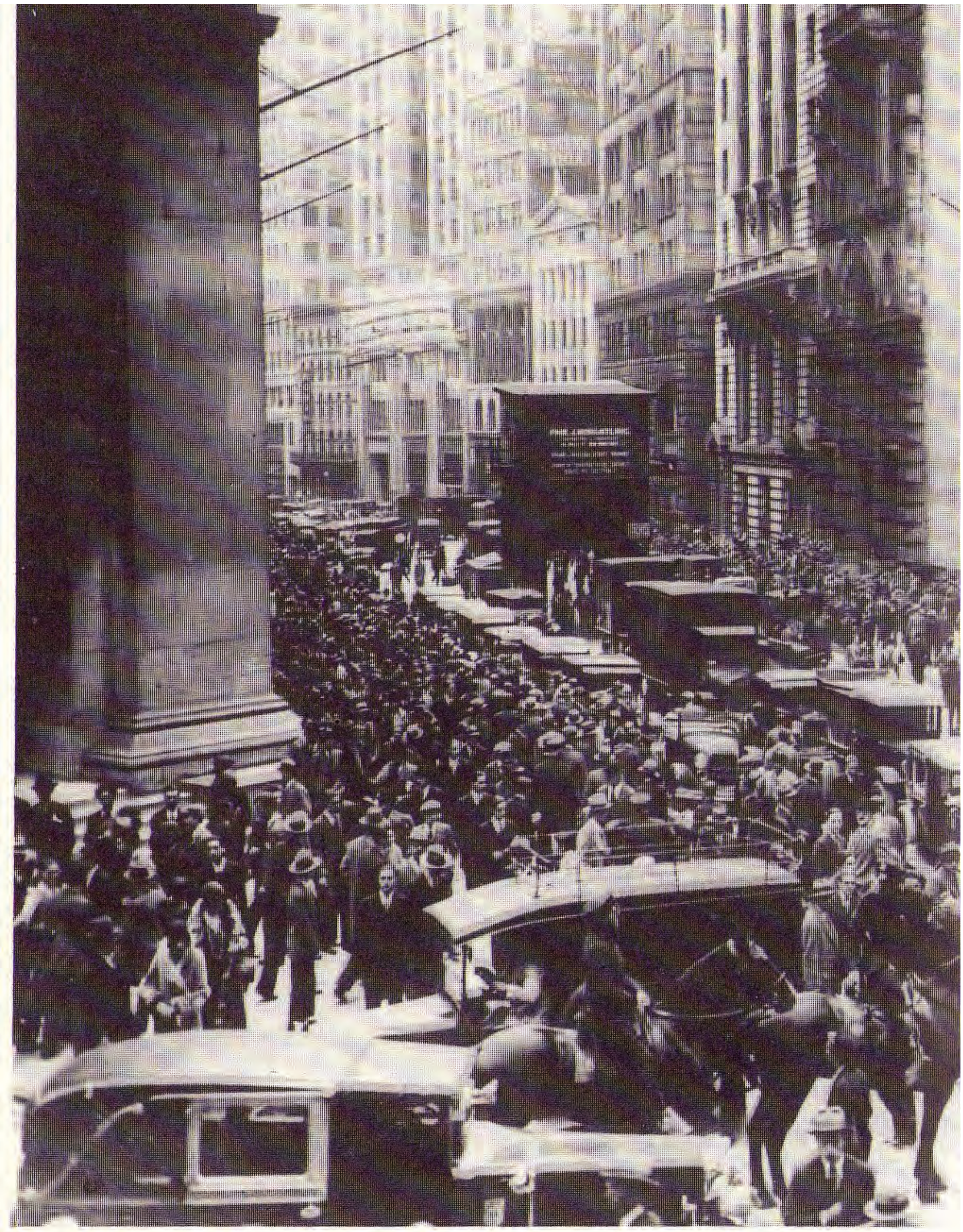


Fig. 1. *Multitud*, Nueva York, 1929. The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations, Nueva York.

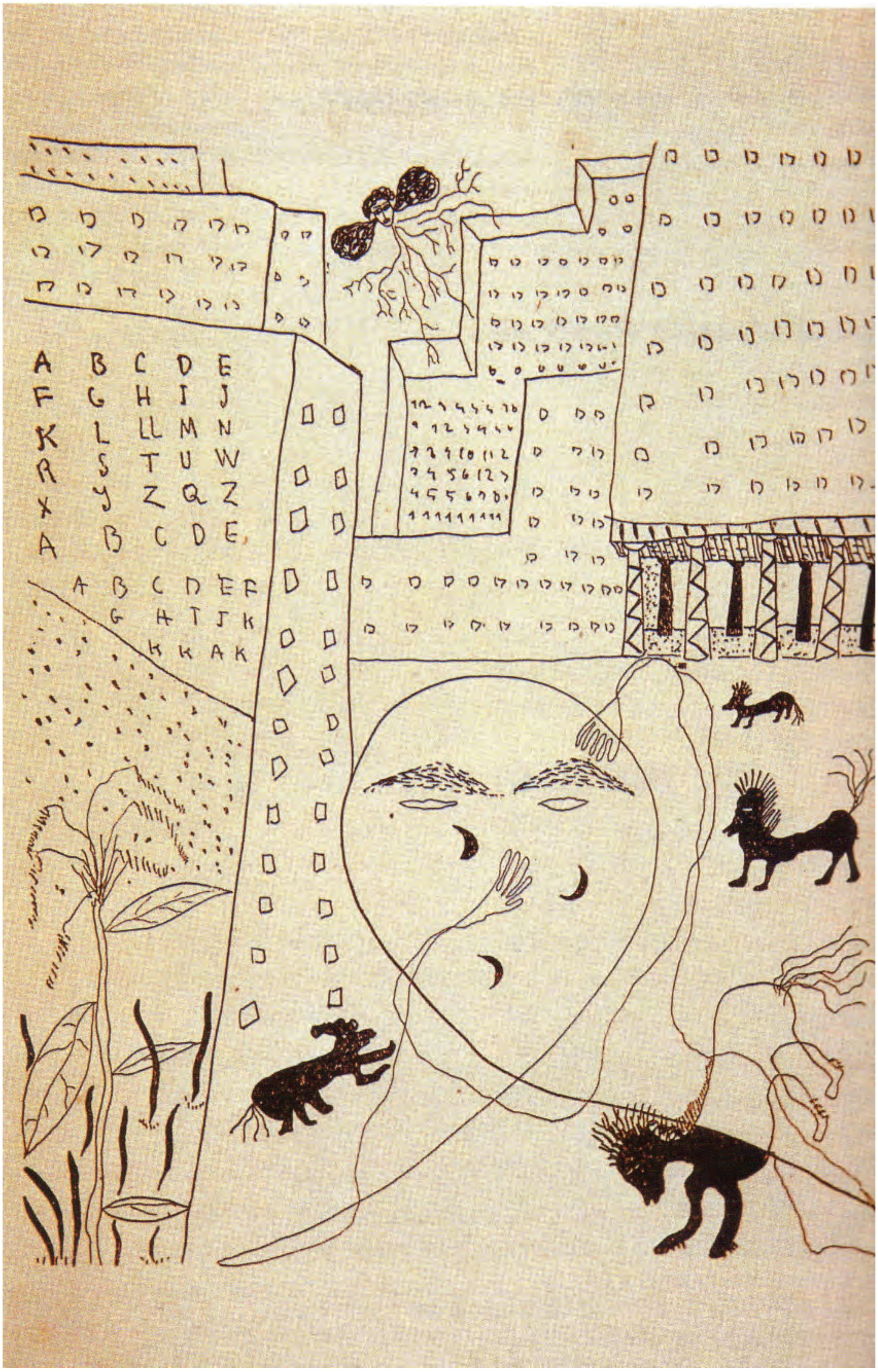


Fig. 2. Federico García Lorca, *Autorretrato en Nueva York* (1929-1930). Fundación Federico García Lorca, Madrid.

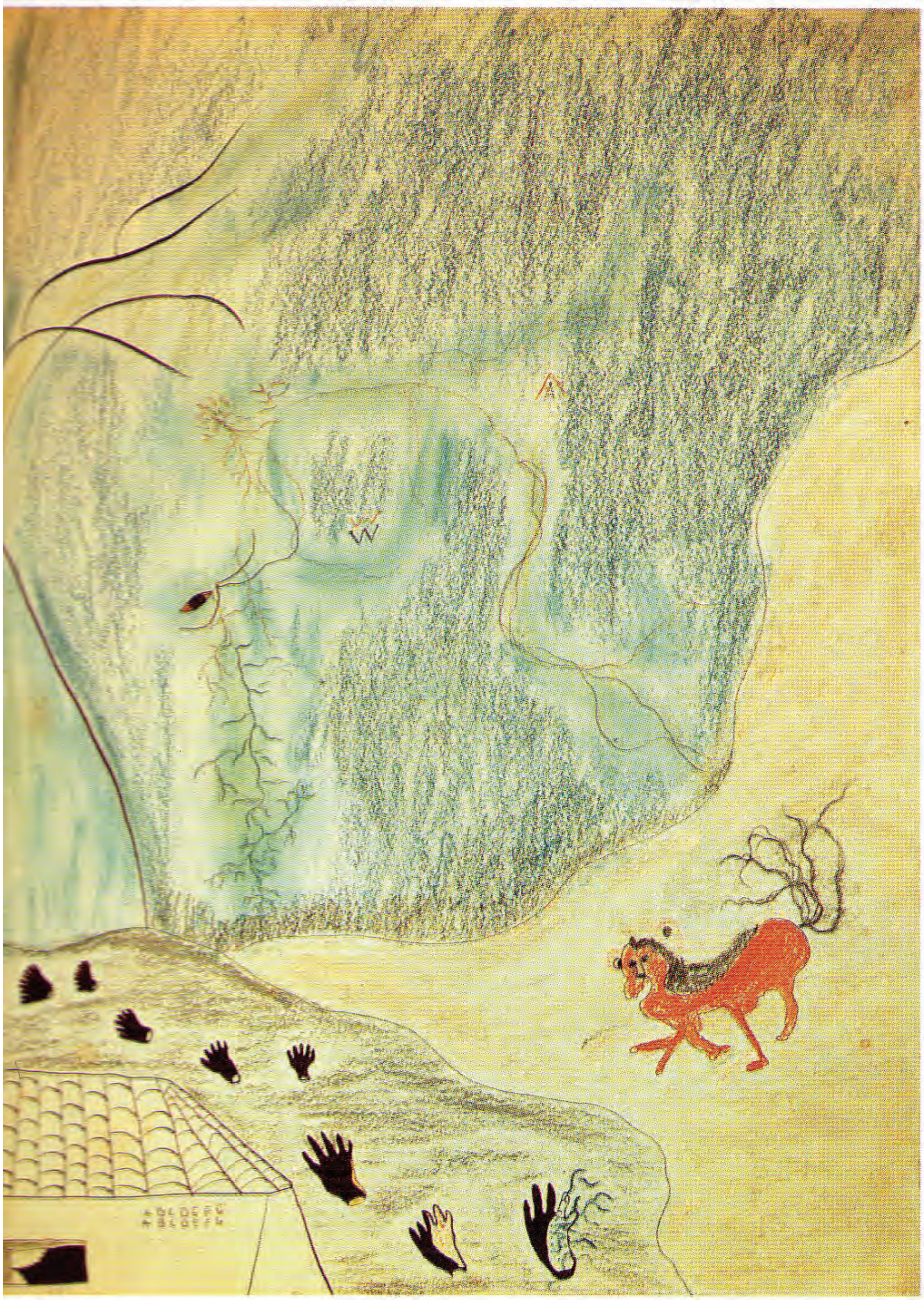


Fig. 3. Federico García Lorca, *Autorretrato en Nueva York* (1929-1930). Fundación Federico García Lorca, Madrid.

Fig. 4. Beato de Liébana, *La bestia que sube de la tierra*, (Apocalipsis, 13, 11-17), *El «Beato» de Fernando I y Sancha* (*Beato de Facundo*) (1047). (Manuscrito B.N. Madrid Vit. 14-2, fol. 195).

Renovatio urbis: *Arquitectura, ciudad y poder hispánico en Milán, Nápoles y Palermo entre Carlos V y Felipe II*

Carlos Plaza
Università de Firenze / Universidad de Sevilla

Resumen: A partir de la observación del palacio Marino como importante obra arquitectónica de gran escala urbana en la Milán de mediados del siglo XVI, la presente reflexión se interroga sobre el papel del poder hispánico en la *renovatio urbis* que tiene lugar en los centros urbanos italianos más importantes de la Monarquía Hispánica de Carlos V y Felipe II.
Palabras clave: *Renovatio urbis*; Arquitectura y Ciudad del siglo XVI; Milán; Nápoles; Palermo.

Abstract: From the observation of the Marino palace as an important work of architecture, in Milan in the middle of XVI century, and considering it at the urban scale, this study reflects on the role played by Spanish Monarchy in the renovatio urbis, which happened in the most important towns of Italy, under the control of Charles V and Philip II.
Keywords: *Renovatio urbis*; Architecture and City in the XVIth Century; Milan; Naples; Palermo.

En 1558 Galeazzo Alessi se establece definitivamente en Milán coincidiendo con el inicio de la construcción del palacio Marino. La residencia ciudadana de Tommaso Marino, el más importante de entre los financieros de Carlos V según Federico Chabod, es una obra clave en la arquitectura civil milanesa que propone tanto un nuevo lenguaje arquitectónico como una nueva tipología de palacio urbano ajenos al modo lombardo, fruto de la plena madurez del arquitecto perugino. El proyecto de Galeazzo Alessi supera en gran medida la

escala puramente arquitectónica convirtiéndose en una gran operación de reordenación de todo un área del centro ciudadano milanés que proseguía con creces la política de refundación del «nuovo Milano» actuada desde la llegada de Ferrante Gonzaga al gobierno del ducado en 1546. La ambición de Tommaso Marino dota a la zona del centro urbano situada al norte del Duomo de un edificio que contribuye a un nuevo *decoro* ciudadano gracias a su ubicación con tres grandiosas y visibles fachadas que cualifican y construyen nuevos y diferentes espacios urbanos en torno a él. El proyecto urbano se completa con una calle a modo de *via triumphalis* que conecta el frente principal del palacio con la zona ubicada entre la Pescheria Vecchia y el Broletto Nuovo, el corazón cívico y financiero de la ciudad. La calle era destinada a convertirse en una de las más importantes arterias urbanas con más de doce metros de sección, cualificada con fachadas monumentales que confluían al norte, a modo de *quinte prospettiche*, en el portal de la fachada sur del palacio Marino (fig. 1). La gran operación urbana y simbólica del banquero con estrechos lazos con el poder español en Milán no habría sido posible sin la más importante normativa edilicia vigente en Milán desde 1541 como expresión de un poder político que favorece el «laute aedificare», como son los capítulos dedicados a la edilicia de las *Novae Costitutiones* promulgadas ese año por deseo de Carlos V como nuevo marco jurídico del Estado de Milán[1]. Operativamente, y relacionado sólo con las iniciativas privadas, el capítulo que trata sobre los *aedificiis privatis* favorece a aquellos propietarios interesados en construir o ampliar sus propios palacios para que contribuyan al nuevo decoro de la ciudad con una nueva monumentalidad arquitectónica que ya se ponía en acto mediante las construcciones públicas. A los comitentes interesados se les da la posibilidad de ampliar sus residencias mediante la expropiación forzosa de las construcciones contiguas con la obligatoriedad de invertir cuantiosas sumas de dinero en la fachada urbana de la nueva edificación. La normativa influye determinantemente en otros centros donde posteriormente se procederá a notables campañas de *renovatio urbis* como en la Florencia de Cosimo I, donde es promulgada una normativa análoga en 1551; en Palermo, donde el virrey español Juan de Vega promulga la conocida como Prammatica siciliana de 1555 y en la Roma de Pio V mediante la normativa edilicia de 1571[2].

La renovación arquitectónica de numerosos asentamientos urbanos en la conflictiva y belicosa temprana Edad Moderna italiana está frecuentemente ligada al proyecto político del poder recién establecido antes de que se convirtiese en ostentación del poder consolidado en la ciudad contrarreformista o barroca. Es bien conocido como repúblicas, ciudades,

1. La idea de unificar la compleja legislación del Ducado de Milán en un único *corpus* se remonta al último período sforzesco aunque la empresa no pasó del inicial interés. Será Carlos V quien recupere el proyecto legislativo a partir de 1535 y que será publicado en Milán en 1541 como las *Novae constitutiones dominii mediolanensis*. Un profundo estudio sobre diferentes aspectos en Visconti, A., *La pubblica amministrazione nello stato milanese durante il predominio straniero (1541-1796)*, Roma 1913. Los capítulos que implican una regulación del campo de la arquitectura y la ciudad pertenecen al libro IV: *De Acquis et fluminibus* (cap. 12), *De viis publicis muniendis et pontibus manutenendis* (cap. 13) y *De aedificiis privatis* (cap. 14). Este último capítulo es publicado y comentado en Romby, G. C., *La costruzione dell'architettura del Cinquecento: leggi, regolamenti, modelli, realizzazioni*, Firenze 1982, pp. 18-19, 28-29.
2. Ibidem.

príncipes, obispos o pequeños señores feudales proceden desde mediados del siglo XV al asentamiento de las bases de un poder territorial adquirido, o a la refundación de su antiguo poder y prestigio internacional, en paralelo a un programa de *renovatio urbis* en sus centros de poder que exprese un nuevo orden político y social en un panorama político italiano muy inestable. A veces, dichos proyectos urbanos están ligados a ideales humanistas pero el denominador común es la unión de los conceptos de decoro urbano público y racionalismo de la ciudad mediante la expresión y legitimación del propio poder y potencia política o militar: tal actitud se demuestra en las intervenciones promovidas por Nicolás V, Pio II, Alfonso II d'Aragona, Lorenzo el Magnífico, Federico de Montefeltro o Alberto Pio da Carpi entre otros. Un ejemplo de ello relacionado con una gran ciudad es la renovación de la *imago urbis* veneciana de la época del doge Andrea Gritti (1523-1538) estudiada en profundidad por Manfredo Tafuri en sus múltiples implicaciones para la ciudad y el Estado. En esta época, la misma en la que se fraguan las *Novae Costitutiones* carolinas, la unión en Venecia entre arquitectura y debate político es especialmente proficua en el ambiente urbano de la gran potencia internacional siendo ejemplificada por Tafuri mediante el tratado *De bene instituta re publica* de Domenico Morosini donde «progetto politico e istanze di *renovatio* urbana sono esplicitamente messi in relazione». Así pues, la propuesta política recogida en la obra de Morosini se traduce en un verdadero proyecto urbano y territorial de donde provienen, como reflejo de un ambiente cultural, las normativas y las intervenciones que cambiarán la morfología del tejido urbano lagunar. La política de *renovatio urbis* de Gritti, como expresión de una gran parte del patriciado y dentro de una más amplia política de «rinascita» llevada a cabo en otros sectores de la vida pública, pretende recuperar la identidad y el prestigio internacional perdidos por Venecia a los ojos de las demás grandes potencias internacionales, fundamentalmente España, Francia y el Papado, siendo el nuevo decoro urbano la expresión visible de dicha unitaria política reformista[3].

La influencia política española en Italia a partir de inicios del siglo XVI está concentrada en el sur y en la ejercida por la Monarquía Católica en la corte pontificia. A partir de los años Veinte es necesario añadir la alianza militar y financiera con el patriciado genovés, la tutela imperial sobre el recién creado Ducado de Florencia y el dominio hispánico sobre el Ducado de Milán, una de las plazas más importantes desde el punto de vista económico, financiero, político, religioso y cultural que tras la crisis de 1535 pasará definitivamente a control directo imperial. Con el control sobre la Lombardía, el Imperio de Carlos V gobierna sobre algunos de los centros urbanos más importantes de la península itálica, Milán, Nápoles y Palermo, que a su vez son capitales de vastos estados. En ellos existen antiguos poderes ciudadanos y religiosos de diferente naturaleza y que coexisten con el gobierno político imperial. No obstante en cada uno de estos centros políticos se fortalece desde los

3. Tafuri, M., «'Renovatio urbis veneciarum': il problema storiografico», en *«Renovatio urbis»: Venezia all'età di Andrea Gritti* (1523-1538), Roma 1984, pp. 36-37; Id., *Venezia e il Rinascimento; religione, scienza, architettura*, Torino 1985, pp. 157-158.

años Treinta el papel del representante del Emperador en la figura del Marqués del Vasto en Milán, Ferrante Gonzaga en Palermo –y después en Milán– y Pedro de Toledo en Nápoles quienes proceden, de diferente manera como veremos, a poner en práctica radicales reformas de los sistemas políticos con mayor o menor éxito debido a la diversidad de las condiciones políticas de partida. En el presente estudio nos concentramos en uno de los aspectos de dichas radicales reformas llevadas a cabo en cada uno de los tres centros urbanos italianos más importantes bajo dominio hispánico, como son las políticas que conciernen la arquitectura y la ciudad siendo aceptado por la crítica la consistencia de las transformaciones urbanas en dichas ciudades en este período pero faltando a día de hoy una visión de conjunto sobre la *renovatio urbis* puesta en acto en cada uno de dichos centros urbanos gobernados por un mismo poder político[4].

Es reconocida por la historiografía el período de gobierno de Ferrante Gonzaga en Milán, 1546-1554, como un gobierno cargado de proyectos urbanos que conforman la expresión visible de una nueva dialéctica de los espacios urbanos representativos milaneses debido al paso de un poder residente a uno remoto[5]. El historiador milanés Paolo Morigia nos da en 1592 un esclarecedor balance de la renovación arquitectónica puesta en práctica por Ferrante a partir de 1546 estando ya muy avanzada en 1548 con motivo de la visita del príncipe Felipe: en este período Ferrante «abelli grandemente la città» mediante numerosas medidas donde destaca el nuevo trazado de la plaza Duomo, la demolición de numerosas casas, pórticos, «loggie» y «palchi» «che offendevano la vista delle contrade», reformó la red de abastecimiento de aguas, «drizzò molte strade», reformó el palacio ducal con la intención de reunir «gli uffici pubblici in un luogo» y procedió a la construcción de la nueva cinta de murallas que englobaba los antiguos «borghi» dentro del nuevo perímetro eliminando así el perímetro medieval con sus antiguas puertas, fosos y puentes[6]. Antes de Ferrante Gonzaga se sucedieron cuatro gobernadores que residían en el llamado Palazzo Ducale, o la Corte Vecchia, que también era la sede del Senato Milanese, sin conocerse su inte-

4. Con un corte estrictamente histórico la política hispánica en estos estados ha sido analizada recientemente por diversos estudiosos dentro del volumen Dandelet, T.J., Marino, J. A. (eds.), *Spain in Italy. Politics, society and religion 1500-1700*, Leiden 2007: sobre el Ducado de Milán véase Álvarez-Ossorio Alvariño, A., «The State of Milan and the spanish Monarchy», pp. 99-135; para el Reino de Nápoles, Muto, A., «The Kingdom of Naples in the Spanish Imperial System», pp. 73-99 y centrado en el Reino de Sicilia, Benigno, F., «Integration and conflict in Spanish Sicily», pp. 23-45. Sobre la política de Pedro de Toledo permanece aún de referencia, Hernando Sánchez, C. J., *Castilla y Nápoles en el siglo XVI, el virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Salamanca 1994, y sobre Ferrante Gonzaga en Palermo, Bazzano, N., «La Sicilia di Ferrante Gonzaga (1535-1543: uno schizzo storiografico», en Signorotto, G. *Ferrante Gonzaga. Il Mediterraneo, l'Impero* (1597-1557), actas del congreso (Guastalla 5-6 de octubre de 2007), Roma 2009, pp. 119-138.

5. Ante la amplia bibliografía anterior véase la síntesis crítica y el comentario de las operaciones más importantes en Soldini, N., *Nec Spe Nec Metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze 2007, pp. 257-260. Algunas reflexiones entorno a los «lugares del poder» español en Milán en Spiriti, A., «La corte dei governatori spagnoli a Milano», en *Luoghi, spazi, architetture*, Calabi, D., Svalduz, E. (eds.), Vicenza 2010, vol. 6 de *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, pp. 367-381, en part. p. 369.

6. Paolo Morigia, *Historia dell'antichità di Milano*, Venezia 1592, p. 112; el texto es especialmente esclarecedor y por ello ha sido transcrito en Soldini, N., op. cit., 2007, p. 413.

rés por grandes intervenciones urbanas o arquitectónicas[7]. En 1541 cuando se aprueban las *Novae Costitutiones* es gobernador Alfonso de Àvalos, el Marqués del Vasto (1538-1546), quien en sus primeros años de gobierno no descuida la eficiencia de las fortificaciones del ducado aunque si no se advierte un programa unitario ni un particular impulso a las construcciones públicas ni al *decoro* de la ciudad que serán en cambio signo distintivo de la época de Ferrante[8]. Cualquier interés en ello por parte del Marqués, quien sí demuestra una gran sensibilidad por la cultura artística y literaria septentrional, debía en primer lugar enfrentarse a la compleja situación jurídica del poder en el Milanesado donde la existencia de numerosos feudos, de indudable lealtad imperial pero con antiguos privilegios y jurisdicciones, hacían dificil el gobierno del Ducado mediante un fuerte poder central. El marco jurídico era igualmente complejo en la ciudad por lo que se acentuaba el conflicto en cuestiones edilicias entre el poder ducal, la Municipalidad – el Senado - y el potente Arzobispado. Con la promulgación de la nueva constitución milanesa de 1541 se sientan las bases para una acción más efectiva del poder ducal en la ciudad y el dominio lombardo que con respecto a la ciudad se traduce en decisivas competencias en materia edificatoria[9]. La falta de iniciativas de renovación arquitectónica de un centro urbano tan importante como Milán por parte de sus gobernantes se explica mediante la incertidumbre política que corre el Estado entre 1535 y 1546 cuando su papel dentro del Imperio es incierto hasta la confirmación del propio Emperador en 1546 de la investidura como Duque de Milán del príncipe Felipe. La decisión supone la expresa declaración de su interés por consolidar el poder imperial en la capital lombarda tras un período donde se barajaban diferentes hipótesis sobre su enfeudación[10].

Ferrante Gonzaga da así expresión a partir de ese mismo año, 1546, a la nueva situación política mediante una operación de *renovatio urbis* tendente a un nuevo decoro urbano y a un buen funcionamiento de la ciudad sirviéndose de los plenos poderes adquiridos mediante la legislación carolina con la que sobrepasaba los poderes de las antiguas magistraturas, sobre todo en campo edificatorio. Ferrante, al decir de Aurora Scotti, posee en Milán los poderes de un príncipe y está interesado en la creación de una propia corte pudiendo obrar en campo edificatorio del mismo modo que en su feudo de Guastalla donde en este período procede

---

7. Spiriti, A., op. cit., 2010, pp. 370-372.
8. A. Scotti, «Per un profilo dell'architettura milanese (1535-1565)», en *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catálogo de la exposición (Milano, palazzo Reale, 27 de abril -20 de julio 1977), Milano 1977, pp. 97-121, en part. pp. 98-99.
9. Mezzanote, G., «L'attività dell'Alessi nell'urbanistica milanese del Cinquecento», en *Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Genova 1975, pp. 449-459, en part. pp. 449-450.
10. La cuestión es sintetizada en Álvarez-Ossorio Alvariño, A. , op. cit., 2007, p. 108.

a una completa remodelación bajo el proyecto de Domenico Giunti[11]. En 1554, Ferrante Gonzaga y su arquitecto abandonan Milán pero la actividad edilicia puesta en acto por el gobernador en sus escasos ocho años de gobierno ha transformado profundamente la ciudad. Su gobierno ha dado lugar a intervenciones urbanas que se extenderán más alla de su *governatorato* siendo posible observarla particularmente en algunos casos emblemáticos y, como amplia visual iconográfica, en la planta de Lafrery de 1573 (fig. 2). La operación más importante de *renovatio* urbana se concentró en el centro neurálgico de la ciudad donde a la apertura de la nueva plaza del Duomo se unió la renovación del palacio Ducal, ambas obras encargadas por Ferrante a su arquitecto de confianza a partir de 1547. En la plaza del Duomo se produce una racionalización del espacio urbano mediante una reconfiguración de todos los frentes caracterizados por preexistentes estructuras arquitectónicas medievales, demoliéndose numerosas «botteghe» así como el pórtico y la antigua iglesia de Santa Tecla; el nuevo espacio urbano está limitado por la fachada del Duomo al norte y el palacio ducal al este y simboliza el nuevo florecimiento de la ciudad bajo un nuevo orden político a la vista del ingreso del príncipe Felipe en 1548. Las demoliciones de Ferrante en un área donde surgían numerosas preexistencias medievales cargadas de simbología para la ciudadanía, como la *insula* de S. Tecla o el Portico dei Figini, sólo se pueden comprender gracias a los plenos poderes adquiridos por el gobernador con respecto a anteriores sistemas políticos y al interés de Ferrante «per fare ornamento alla Città et piazza»[12]. En paralelo se producía la reforma arquitectónica del palacio Ducal dirigida a dotar la sede medieval de dignidad casi real adecuando sus espacios a los modernos usos de la corte quinientista. A partir de documentación contable se tiene noticia de los considerables trabajos de reestructuración arquitectónica y ornamentación del complejo palatino que a día de hoy es irreconocible en el actual palacio Real. Domenico Giunti demuele alas de la antigua «Corte Vecchia» para alzar pórticos que regularicen los patios del nuevo palacio, realiza obras de carácter monumental en el interior, como la construcción de la gran escalera y la reconfiguración arquitectónica de la «Sala Grande» y la más modesta reforma de la «Sala del Senato», así como añade nuevos edificios anexos de gran representatividad como las «Stalle Reali»[13]. Junto a la reconfiguración arquitectónica de los espacios simbólicos de la ciudad el gobernador interviene en otros aspectos que influyen en el *decoro* de la nueva ciudad como la reordenación de las áreas mercantiles y los espacios para la venta de productos en pos de un concepto de ciudad ordenada, espaciosa y salubre que no sólo se concentraba en la intervención en torno al eje Duomo-palacio Ducal sino que, a través de la ampliación de la ciudad mediante la construc-

11. Sobre Ferrante Gonzaga en Milán se han conducido numerosos estudios recientemente entre los que destaco Spiriti, A., «Ferrante Gonzaga, governatore di Milano (1546-1554/5): arte e architettura», en *Ferrante Gonzaga. Un principe del Rinascimento*, catálogo de la exposición (Guastalla 22 sept.-9 diciembre 2007), L. Olivato, G. Barbieri (eds.), Parma 2007; Spiriti, A., «Ferrante Gonzaga a Milano: le contraddizioni della regalità vicariale e della committenza diretta», en Signorotto, G. (ed.), op. cit., 2009, pp. 383-404.
12. Sobre la intervención de la plaza del Duomo véase Soldini, N., op. cit., 2007, pp. 261-269, cit. en p. 267.
13. Soldini, N, op. cit. 2007, pp. 272-275.

ción de la nueva cinta amurallada, involucraba al proyecto de nuevas áreas urbanas y su armonización con los asentamientos preexistentes.

Aurora Scotti reconoce a Tommaso Marino (1475- 1572) como el heredero de la magnificencia de Ferrante Gonzaga a partir de sus últimos años de gobierno y del definitivo alejamiento del gobernador de la capital lombarda en 1554[14]. El banquero genovés, de alta extracción social en su ciudad de origen, se establece en Milán en los primeros decenios del siglo XVI atraído por la actividad mercantil. A la llegada de Ferrante a Milán, Tommaso había amasado ya una gran fortuna mediante negocios con el gobierno del Ducado. Su estrecha relación con el gobernador está bien documentada en la forma de cuantiosos préstamos del genovés tanto para la tesorería ducal, en los momentos de máximo fervor edificatorio del gobernador, como personales al propio Ferrante[15]. Desde 1533 Marino posee algunas casas en la zona donde surgirá el palacio, a inicios de 1557 se conocen los primeros documentos que indican que el proyecto de Galeazzo Alessi está tomando forma para el 4 de mayo inaugurarse oficialmente la construcción. Las obras prosiguen hasta 1560 cuando se produce una campaña de adquisiciones de las propiedades inmobiliarias adyacentes a las casas del banquero obteniendo así la disponibilidad de suelo para erigir el gran palacio[16]. La obra arquitectónica adquiere un gran valor social y representativo en la Milán de la época condicionando en gran medida la arquitectura milanesa posterior. Sus dimensiones superan las de la residencia privada de un ciudadano común y se conectan indudablemente con las políticas de *renovatio* ciudadana iniciadas por Ferrante sobre todo si tenemos en cuenta la excepcional iniciativa, finalmente no ejecutada, de apertura de la calle que completaba la recualificación arquitectónica de la zona. Sobre la empresa se conserva la súplica al Senado del propio Tommaso dirigida a Felipe II de 10 de mayo de 1560 donde el genovés declara como premisa la complementariedad del proyecto de la calle con el «lautissimum pallatium inchoavit» que ya contribuye al «civitati decus et ornamentum allatura sit»; con respecto a la apertura de la nueva calle la expropiación y demolición de las numerosas casas existentes se realizaría «per utilitatem publicam, urbisquem decorem» y por «nostrae civitatis ornamento, decori et commodo hujus viae, et ab utraque parte uniformium hedeficiorum extructionem futuram»[17]. La calle no será finalmente llevada a cabo por la caída en desgracia política de Tommaso desde mediados de los años Sesenta mientras que el palacio pasará tras su muerte a propiedad de la Regia Camera di Milano.

Es reconocido por la crítica como el marco jurídico creado por las *Novae Costitutiones* en Milán a partir de 1541 haya configurado la base para la *renovatio urbis* de la ciudad y teniendo

14. Scotti, A., op. cit, 1977, p. 103.
15. Sobre la figura de Tommaso Marino, véanse Casati, M, «Nuove notizie intorno a Tomaso de Marini» en *Archivio Storico Lombardo*, III, 1886, pp. 584-640 y Giannini, M. C., voz «Marino, Tommaso» en *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXX, 2008, pp. 532-535.
16. Sobre el palacio véase Houghton Brown, N. A., *The milanese architecture of Galeazzo Alessi*, New York, 1982, I, pp. 93-102, 209-259.
17. Biblioteca Ambrosiana di Milano, ms. C. 76, Inf., transcrito en Casati, M., op. cit., 1886, pp. 626-627.

en cuenta la praxis con la cual Ferrante Gonzaga y Tommaso Marino la ponen en práctica se advierte la importancia del instrumento jurídico que permitía la expropiación privada o eclesiástica de inmuebles en favor del decoro ciudadano ya fuese para la construcción de una obra pública, para su demolición con el fin de crear un espacio público, o para su adición a las propiedades de un ciudadano particular interesado en ampliar su propia residencia, como el propio Tommaso Marino.

El caso napolitano presenta algunas analogías con cuanto ocurre en Milán no obstante una situación política bien diferente. Desde 1503 el Reino de Nápoles entra dentro de los territorios de la Monarquía Hispánica pero será sólo a partir de los años Treinta cuando tiene lugar la consolidación del dominio político sobre el Reino conformándose un moderno estado del imperio de Carlos V. Dicha consolidación es tradicionalmente atribuida al gobierno del virrey Pedro de Toledo quien, a diferencia de sus antecesores, lleva a cabo una política unitaria de reformas que modificarán profundamente el funcionamiento del Reino en todos sus aspectos. A las reformas en el plano jurídico y administrativo es de añadir el papel de Pedro de Toledo en la *renovatio urbis* de la metrópoli actuado en sus años de virreinato y que supone, al decir de Giulio Pane, «il più importante, se non l'unico, dei programmi urbanistici realizzati nel viceregno» e incluso «il maggiore dopo l'antico impianto ippodameo»[18]. Su virreinato dura más de veinte años, desde 1532 hasta su muerte en 1553, y en él se produce un cambio sustancial de la *forma urbis* de la ciudad que incidirá en modo prevalente en la estructura urbana de los siglos posteriores. Levantanda en torno al 1560, siete años después de la muerte del Virrey, y publicada en 1566, la planta de Lafrery refleja una ciudad de ordenada belleza con cualificados espacios públicos, fuentes, calles anchas y rectilíneas, y un tejido urbano que salda armoniosamente los numerosos nuevos asentamientos con el centro antiguo de la ciudad grecorromana. Desde un cierto punto de vista, la planta de Lafrery representa un digno epitafio de la *renovatio urbis* impulsada por el Virrey (fig. 3).

Antes de proceder a una visión de conjunto de las intervenciones a escala urbana promovidas por Pedro de Toledo es necesario, al igual que en el caso milanés, detenernos en las más importantes analizadas en profundidad por diferentes estudiosos, no obstante la exigüidad de las fuentes[19]. El ímpetu renovador del gobierno napolitano del Virrey se pone de manifiesto inmediatamente tras su llegada a Nápoles. Así pues, tres años después, coincidiendo con la visita a Nápoles de Carlos V en 1535 con su numeroso séquito, la ciudad aparece ya con importantes empresas constructivas en marcha. Una conocida crónica anónima de fina-

18. Los estudios sobre el «Virrey urbanista» han sido fundamentalmente conducidos por Roberto y Giulio Pane: Pane, R., *Architettura e Urbanisitica nel Rinascimento*, en *Storia di Napoli*, IV, Napoli 1974, pp. 317-446; Pane, G. «Pietro di Toledo vicerè urbanista», I-II, en *Napoli Nobilissima*, XIV, III, 1975, pp. 81-95 (I), cit. en p. 81 y XIV (V), 1975, pp. 161-182 (II); Pane, R., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1977, pp. 282-296. Dentro de la historia urbana napolitana véanse las intervenciones del Virrey en De Seta, C., *Napoli*, Roma-Bari, 1981, pp. 106-128.
19. Tras los estudios de G. y R. Pane, véase la síntesis, tras numerosos estudios precedentes del autor, en Strazzullo, F. *Edilizia a Napoli dal '500 al '700*, Napoli 1995, pp. 3-31.

les del siglo XVI narra como Pedro de Toledo inició tras su llegada al gobierno una inspección para conocer el estado del Reino: concentrándose en el tejido urbano napolitano «vide molte strade ch'erano strette e oscure, malinconiche per causa che stavano fatti banconi grandi e piccoli murati con fabrica e con tavoli e legnami conficati davanti le botteghe degli artigiani, ed alli fondachi de li mercanti di panni e di drappi. E di più in alto erano tante le pennate delle botteghe, di astrachi, o di fabbriche, di imbrici, e di legnami coverti e di tavole. E di più per tutte le strade, di maniera che non si poteva veder lo cielo». Del mismo modo que la Milán que se encuentra Ferrante Gonzaga, la imagen de la ciudad napolitana, con las calles y las plazas abarrotadas de *superfetazioni* medievales, no gustó al virrey quien tras interesarse por el motivo de la ocupación abusiva e indecorosa del espacio público respondió a los artesanos, comerciantes y ocupantes en general que «La civida est de S. M. todas de alto e de bascio e del pubblico, e non vostra». En 1533 fue así emanado un edicto por el que «tutti li banchi si ritirassero dentro le botteghe, e che si sfrabicassero quelli che sono fabbricati [...] che tutti quelli fabbricati, come li astrichi di tetti e legnami, si debbono levare e buttarli per terra». Ante un inicial descontento ciudadano «lo Sig. Vicerè e molti Signori di Napoli ed Ispani, cavalcando per le strade della città, ammirarono la magnificenza e la larghezza delle strade, ch'erano luminose e chiare nelli luoghi tenebrosi, che mai sole avevano visto, e in cui ora lo sole vi si mostrava tutto lo dì. Vista e rivista la città per questo magnificata in parte, ragionando col l'Alarcon e con Mosen Colle, parlarono con dire cose molto necessarie a questa città. La prima era la cautela a restaurar di muraglie, e levare le pietre delle selicate di Napoli e fare le mattonate tutte»[20]. Con estas iniciales medidas la visión urbana típica del tejido más denso de la ciudad del período aragonés comienza a mutar a favor de una nueva política de decoro urbano, ligada también a principios de salubridad y orden público. Las calles y las plazas son así liberadas de *superfetazioni* apareciendo más amplias, ordenadas y luminosas, y procediéndose inmediatamente después a la pavimentación de un gran número de ellas. A la llegada de Carlos V, la ciudad aparecía renovada a los ojos de cronistas contemporáneos pero ya antes, a partir de 1534, se iniciaron numerosas obras públicas y entre ellas destaca la «nuova murazione» o una completa reforma de las murallas de la ciudad[21]. El perímetro amurallado es completado allí donde había sido ya iniciado anteriormente o se encontraba en un penoso estado de conservación pero en gran medida fueron trazados nuevos lienzos de muralla construidos *ex novo* con respecto a un programa de crecimiento urbano y recualificación futura de la ciudad. La operación urbana de reconfigurar el recinto amurallado y su unión con el nuevo diseño de la ciudad es considerado por Roberto Pane «la maggiore realizzazione urbanistica che sia stata compiuta in Italia nell'etá del Rinascimento»[22]. La superficie de la ciudad creció durante el gobierno de Pedro de

---

20. La crónica, o conjunto de crónicas a modo de *Zibaldone*, es publicada en Salazar, D. (ed.), «Racconti di Storia Napoletana», en *Archivio Storico delle Provincie Napoletane*, XXXIII-XXXIV, 1908-1909, la parte concerniente a este episodio en XXXIII, 1908, pp. 717-719 y XXXIV, 1909, pp. 78-82.
21. Strazzulo, F., op. cit., 1995, p. 10.
22. Pane, R. op. cit. 1977, p. 283.

Toledo más de un tercio siendo planificadas numerosas nuevas áreas de crecimiento urbano favorecido por la reordenación de toda la red hídrica de la ciudad y el territorio circundante. A la ampliación de la ciudad *intra moenia* se añade el embellecimiento de la misma: a partir de 1537 el Virrey ordenó la construcción de numerosas fuentes públicas gracias a la precedente restauración llevada a cabo sobre el acueducto Claudio que suministraba agua en abundancia a la ciudad antigua y a las nuevas áreas urbanas. Recualificación urbana y reforma administrativa se unen nuevamente en la operación en torno al Castel Capuano iniciada en 1537. La gran *reggia* de Alfonso II junto a la porta Capuana es transformada radicalmente en pos de una completa recualificación del área. Castel Capuano se convierte en una sede unificada de los numerosos tribunales y otros organismos de gobierno del Reino; una parte de la residencia virreinal de La Duchesca y sus jardines es cedida a la ampliación de la plaza pública en torno a la Porta Capuana y posteriormente Pedro de Toledo los destina a la urbanización de una nueva área de la ciudad *intra moenia* al sureste. Favoreció también, mediante un edicto de 1544, la bonificación de las marismas ubicadas en torno a antiguos arrabales. A inicios de los años Cuarenta encargó a su arquitecto de confianza Ferdinando Manlio la construcción del nuevo palacio virreinal en parte del lugar donde hoy surge el palacio Real, completándose con un extenso y cualificado jardín donde antes se ubicaba el «parco aragonese» junto a Castelnuovo, cuyo sistema defensivo fue completamente reconstruido. Como es bien conocido, una de las más importantes intervenciones es el trazado de la Via Toledo a partir de 1544 surgida gracias al derribo anterior de las murallas aragonesas en la parte oeste de la ciudad. La calle, con sus más de 16 metros de sección, estaba destinada a convertirse en el recorrido privilegiado de la nueva ciudad conectando la puerta Real con el espacio público en torno al nuevo palacio virreinal, el largo di palazzo. El trazado permite el desarrollo urbano de los llamados Quartieri Spagnoli en la falda de la colina donde se construyó poco antes castel Sant'Elmo; la nueva arteria conectaba así el antiguo centro ciudadano con áreas de nueva expansión. El trazado de esta vía de gran representatividad se completaba con el embellecimiento de otras como la via dell'Annunziata o Nolana y la via dei Tribunali que conformaban los recorridos principales de la nueva ciudad.

Es reconocido por la historiografía como la *renovatio urbis* de Pedro de Toledo posea importantes tintes políticos como fruto de una clara intención de crear un nuevo orden virreinal en la ciudad, expresión del poder hispánico. La nueva estructura urbana rivalizaría con el tejido de la ciudad grecorromana donde la configuración urbana reflejaba la jurisdicción de los antiguos órganos de gobierno político de la ciudad, los Seggi, y también las dinámicas de poder ligadas al poder religioso y a los cultos cívicos. Para Pedro de Toledo, considerado por Benedetto Croce el virrey de la «nuova politica assolutistica spagnola»[23], la profunda mutación de los usos, costumbres y normativas que ha de acometer para introducir un nuevo orden político en la ciudad, como metrópoli del Reino, pasa en primer lugar por transformar la antigua jerarquía y la valencia política de los espacios urbanos consolidados, una es-

23. Croce, B., *Storia del Regno di Napoli*, Bari 1965, VI, p. 108.

trategia que es claramente visible en la operación de la via Toledo donde ciudad antigua y nuevas aéreas urbanas se enfrentan en una nueva jerarquía que elimina la centralidad del corazón de la ciudad grecorromana.

Poder virreinal y *renovatio urbis* se entrelazan en la «rifondazione» que envuelve la ciudad de Palermo durante el siglo XVI y que produce, según Cesare de Seta y Leonardo di Mauro, «l'immagine urbana così come essa è conosciuta nell'età moderna»[24]. Dicha «rifondazione» urbana inicia, según la lectura de Marcello Fagiolo, con los preparativos de la visita de Carlos V en 1535 cuando el Emperador hace su entrada triunfal en la ciudad de vuelta de la campaña de Túnez[25]. Como sucede en Milán y Nápoles es una visita regia la que supone un punto nodal con respecto a las operaciones de *renovatio urbis* palermitanas que gracias a la visita del Emperador adquieren el beneplácito definitivo poniéndose en práctica, de acuerdo con el Senado de la ciudad, una política conducente a cambiar la *forma urbis* ciudadana como expresión de un nuevo orden político de la mano del nuevo Virrey, Ferrante Gonzaga (1535-1546)[26].

Tras la visita de Carlos V, donde son desplegados aparatos *all'antica* de gran valor simbólico, las disposiciones de reforma de Palermo puestas en acto por Ferrante inician, al igual que en Nápoles y Milán, con una completa reforma del sistema defensivo mediante la construcción, sobre el antiguo trazado normando, de nuevas murallas que incluyen los más modernos avances en la práctica de la arquitectura militar[27]. Tras Ferrante Gonzaga son nombrados virreyes Juan de Vega (1546-1557) y Juan de la Cerda y Silva (1557-1565) bajo cuyo mandato no se inician importantes intervenciones urbanas hasta la llegada al gobierno de García de Toledo, IV marqués de Villafranca del Bierzo, I duque de Ferrandina e hijo de Pedro de Toledo. Educado entre Castilla y Nápoles durante la época de gobierno de su padre, llega a Sicilia tras su experiencia como virrey de Cataluña (1556-1564) y Capitán General del Mar donde ha sustituido en el puesto a Andrea Doria[28]. Entre otras intervenciones menores se debe a García la operación en torno a la posteriormente llamada via Toledo y la reestructuración del Molo Nuovo. Como señala Cesare de Seta, en el trazado de la via Toledo influyó el modelo de la homónima calle napolitana teniendo en cambio ambas intervenciones notables diferencias debido a que la nueva arteria palermitana surge de la ampliación y rectificación del eje central de la ciudad antigua, el Cassaro, reconfigurando por lo tanto un espacio urbano ya central en el tejido ciudadano y de gran valor simbólico para

---

24. Entre la vasta bibliografía sobre la historia urbana de Palermo destaco De Seta, C., Di Mauro, L., *Palermo*, Roma-Bari 1980 (2ª ed. 1988), cit. en p. 61; en part. pp. 56-77 (perídodo aragonés y virreinal español).
25. Fagiolo, M., Madonna, M.L., *Il teatro del sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma 1981, pp. 11-12; la entrada se profundiza en el Ap. III, pp. 216-217.
26. Viscuso, T., «Carlo V e Ferrante Gonzaga a Palermo», en *Vincenzo degli Aziani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catálogo de la exposición (Iglesia de Santa Cita, Palermo, 21 de sept.-8 de noviembre 1999), Id. (ed.), Siracusa 1999, pp. 25-37.
27. Las iniciativas del período palermitano de Ferrante Gonzaga en Soldini, N., op. cit., 2007, pp. 239-252.
28. A la espera de la publicación de la voz *Toledo Osorio, García* del *Diccionario Biográfico Español* véase Hernando Sánchez, op. cit., 1994, pp. 94-95, 158-173.

la colectividad[29]. El «Privilegio della Strada Toledo» es dado por Felipe II en julio de 1567 iniciándose las expropiaciones de las edificaciones necesarias para aumentar la sección de la calle y convertir su trazado en rectilíneo desde la plaza de la Catedral hasta la plaza della Marina. La operación tiene lugar entre 1567 y 1572 y tras ella se ubicarán, en las nuevas alineaciones viarias, algunos de los más importantes palacios de la nobleza palermitana, como el palacio Castrone, que contribuyen al decoro de este nuevo espacio urbano cuya amplia visual rectilínea era confinada entre dos puertas ciudadanas de nueva construcción, la puerta Nuova y la puerta Felice[30]. En la parte central de la nueva arteria, cerca de donde medio siglo más tarde serán construidos I Quattro Canti, la operación de *renovatio* de los principales espacios urbanos palermitanos promovida por García se completa con la intervención en la simbólica plaza Pretoria donde el espacio urbano se renueva para acoger la gran fuente de origen florentino comprada por el Senato de Palermo a Luis de Toledo por intercesión e interés de su hermano el Virrey[31]. En 1553, el virrey Juan de Vega traslada la sede virreinal palermitana del Castello a mare al palacio de los reyes normandos iniciándose una radical operación de restauración y reestructuración arquitectónica de la antigua *reggia* que proseguirían los sucesivos virreyes, incluido el propio García; la mudanza de la sede virreinal y su reconfiguración arquitectónica es leída recientemente por Maria Sofia Fede como una forma de representación del poder hispánico dentro del conjunto de operaciones ya llevadas a cabo en la ciudad[32].

Durante el siglo XVI Palermo no aumenta su superficie y no crece su número de habitantes. Por ello, las operaciones de recualificación urbana de la ciudad se concentran en la ciudad consolidada y no son proyectadas nuevas zonas de asentamiento urbano. Al igual que en otras ciudades italianas, como el caso de Florencia, el perímetro amurallado de la ciudad medieval palermitana superaba en gran medida la extensión del centro urbano a mediados del siglo XVI, por lo que el nuevo trazado amurallado no interfiere con un tejido urbano *extra moenia* configurando una neta separación entre la ciudad y el campo circundante. En ninguna ciudad del panorama italiano se producen operaciones de escala urbana parangonables a las que tienen lugar en Milán, Nápoles y Palermo en este período. En Roma, aún si intervenciones urbanas singulares se suceden desde finales del siglo XV promovidas por cada pontífice, será sólo a partir del pontificado de Gregorio XIII en 1572 y la publicación de una

29. De Seta, C., op. cit., 1981, p. 75.
30. Casamento, A., *La rettifica della strada del Cassaro a Palermo. Una esemplare realizzazione urbanistica nell'Europa del Cinquecento*, Palermo 2000; sobre el palacio Castrone véase F. Scaduto, *Architettura, committenza e città nell'età di Filippo II: il palazzo Castrone a Palermo*, Palermo 2003.
31. Sobre la fuente Pretoria en Palermo véase Pedone, S., *La Fontana Pretoria a Palermo*, Palermo 1986; su origen florentino ligado a la residencia florentina de Luis de Toledo en A. Rinaldi, «Dal 'Casone' di Don Luigi di Toledo al 'Palazzo e Villa' dei Guadagni. Vicende di una residenza suburbana tra Cinquecento e Seicento», en *Opus Incertum*, III, 2007, pp. 31-39.
32. Di Giovanni, V., «Il vicerè Don Garzia de Toledo e le nuove fabbriche del R. Palazzo di Palermo nel secolo XVI», en *Archivio Storico Siciliano*, 1887, pp. 229-236; Di Fede, M. S., *Il Palazzo Reale di Palermo tra XVI e XVII secolo (1535-1647)*, Palermo, 2000.

nueva constitución edilicia cuando tendrá lugar un programa unitario de intervención a gran escala que favorece la actividad edificatoria, involucrando a otros agentes además del pontífice y que tiene continuidad con Sixto V. La operación en torno a la genovesa Strada Nuova no posee las características de una intervención a gran escala urbana involucrando sólo una zona destinada a la oligarquía financiera. A partir de los años Cincuenta tiene lugar en la Florencia de Cosimo dei Medici una extraordinaria actividad edificatoria que renueva la ciudad en pos del nuevo orden político instaurado y legitimado por Carlos V. En la ciudad toscana no se trazan nuevos espacios urbanos debido a la consolidada dimensión cívica de la *forma urbis* florentina adquirida durante los siglos anteriores. En cambio, la ciudad medieval es revestida de una nueva *facies* que celebra con un nuevo lenguaje arquitectónico el restaurado poder medíceo. Esta particular estrategia edilicia de Cosimo I es definida por Manfredo Tafuri como una *instauratio urbis* donde la ciudad medieval republicana se convierte en la escena áulica de la dinastía[33]. Cosimo I, tras tímidas iniciativas del anterior Duque, como la de 1532 «sugli sporti», renueva la ciudad consolidada con operaciones arquitectónicas de gran simbología política y favoreciendo, a escala ciudadana, la recualificación urbana de nuevos recorridos privilegiados que se convierten en parte del nuevo ceremonial áulico de la corte. Dentro de la *instauratio urbis* posee especial relevancia la operación de la Fabbrica dei XIII Magistrati, los Uffizi; una gran intervención arquitectónica de escala urbana que en su valencia política y su función de centralización del aparato burocrático estatal es precedida por cuanto realizado por Ferrante Gonzaga en Milán y Pedro de Toledo en Nápoles, como señala Claudia Conforti sólo en relación al caso napolitano pero teniendo una mayor analogía en la operación en torno al palacio ducal milanés[34]. Cosimo I involucra a la *gens nova* cortesana, nacida con el nuevo orden político y social florentino, en el proceso de recualificación de la ciudad y con el fin de favorecer la construcción de suntuosas residencias privadas promulga una ley en 1551 que propone literalmente el capítulo relativo a los edificios privados de las *Novae Costitutiones* milanesas de 1541[35]. Está consolidado por la crítica como esta legislación haya favorecido ampliamente la renovación arquitectónica de la ciudad mediante el impulso, a través de un efectivo marco jurídico, a la construcción de suntuosos palacios por parte del patriciado de la ciudad[36]. En Milán es reconocido el carácter determinante de las *Novae Costitutiones* en la renovación urbanística de la ciudad pero es menos conocido su papel como instrumento extendido de recualificación arquitectónica de las residencias privadas, más allá del caso de palacio Marino.

33. Tafuri, M., *L'architettura dell'Umanesimo,* Bari, 1969, p. 172, cfr. Conforti, C., «Cosimo I e Firenze», en *Storia dell'Architettura Italiana. Il Secondo Cinquecento,* Milano 2001, pp. 130-165: 130-132.
34. Conforti, C., *Giorgio Vasari,* Milano 1993, p. 160.
35. La legislación de Cosimo de 1551, *Legge Dell'Illustrissimo et Eccellentissimo S. Il S. Duca di Fiorenza, in commodo di quelli che volessino edificare [...],* en Cascio Pratilli, G., Zangheri, L. (eds.), *Legislazione medicea sull'ambiente,* Firenze 1994, I, pp. 74-77, comentada en ROMBY, G. C., op. cit., 1982, pp. 81-101.
36. Sobre el tema destaco Romby, G.C., op. cit., 1982, pp. 99-100 y las consideraciones en Conforti, C., op. cit., 2001, pp. 130-138.

El conocido y ampliamente documentado caso florentino se configura como un ejemplo de proceso de *renovatio* – o *instauratio - urbis* que se hace explícito en la promulgación de legislación edilicia y que eleva al poder establecido a un papel relevante en las iniciativas de renovación de la ciudad consolidada en unos años donde el Ducado de Florencia mantenía estrechos lazos políticos con la Monarquía Hispánica y en particular con la familia del Virrey, apoyo político del Duque en la corte de Carlos V[37]. Entre los tres centros urbanos analizados, Milán, Nápoles y Palermo, la *renovatio urbis* adquiere significados particulares y se adapta a las diferentes condiciones de partida con las que cada ciudad inicia los primeros decenios del siglo XVI y rinde cuentas a los equilibrios de poder internos en la ciudad y el estado. En Milán y Nápoles el embellecimiento y renovación de la ciudad consolidada se confronta con una extensión de los límites ciudadanos que obliga a construir un nuevo recinto amurallado fruto del sustancial crecimiento demográfico de los decenios centrales del siglo XVI en ambos centros. En cambio, en Palermo, ante un exiguo crecimiento demográfico, las intervenciones promovidas por los representantes del poder español se concentran en la creación de nuevos espacios que instauran una nueva dialéctica de los espacios urbanos donde se desarrolla la vida de la colectividad y se despliega la nueva imagen del poder, del mismo modo que ocurre en Milán en la ciudad consolidada. La nueva arquitectura moderna del *primo Cinquecento,* difundida ya en toda Italia en los decenios iniciales del siglo XVI, necesita nuevos espacios urbanos dentro de la ciudad. En estos centros adquiere especial relevancia la reconfiguración arquitectónica, o la nueva construcción en el caso de Nápoles, de una nueva sede representativa del poder hispánico, la consiguiente creación o reconfiguración del espacio urbano adyacente y su relación con la ciudad consolidada. La racionalización y embellecimiento de la ciudad medieval, la creación de nuevos polos urbanos y la apertura de nuevos recorridos privilegiados dentro de la ciudad caracteriza en modo unitario las intervenciones en estos centros bajo dominio hispánico donde la manifestación de un mismo poder político tiene en las políticas de *renovatio urbis* un eficaz vehículo de difusión como expresión de radicales reformas estatales a nivel político, jurídico y administrativas.

37. Sobre la alianza Medici-Toledo en el sistema imperial véase Hernando Sánchez, C. J., «Naples and Florence in Charles V's Italy. Famliy, Court and Italy in the Toledo-Medici alliance», en Dandelet, T.J., Marino, J. A. (eds.), op cit., 2007, pp. 135-180; C. J. Hernando Sánchez, *Los Medici y los Toledo: familia y lenguaje de poder en la Italia de Felipe II,* en G. Di Stefano, E. Fasano Guarini, A. Martinengo (eds.), *Italia non spagnola e monarchia spagnola tra '500 e '600; politica, cultura e letteratura,* Firenze 2009, pp. 55-82.

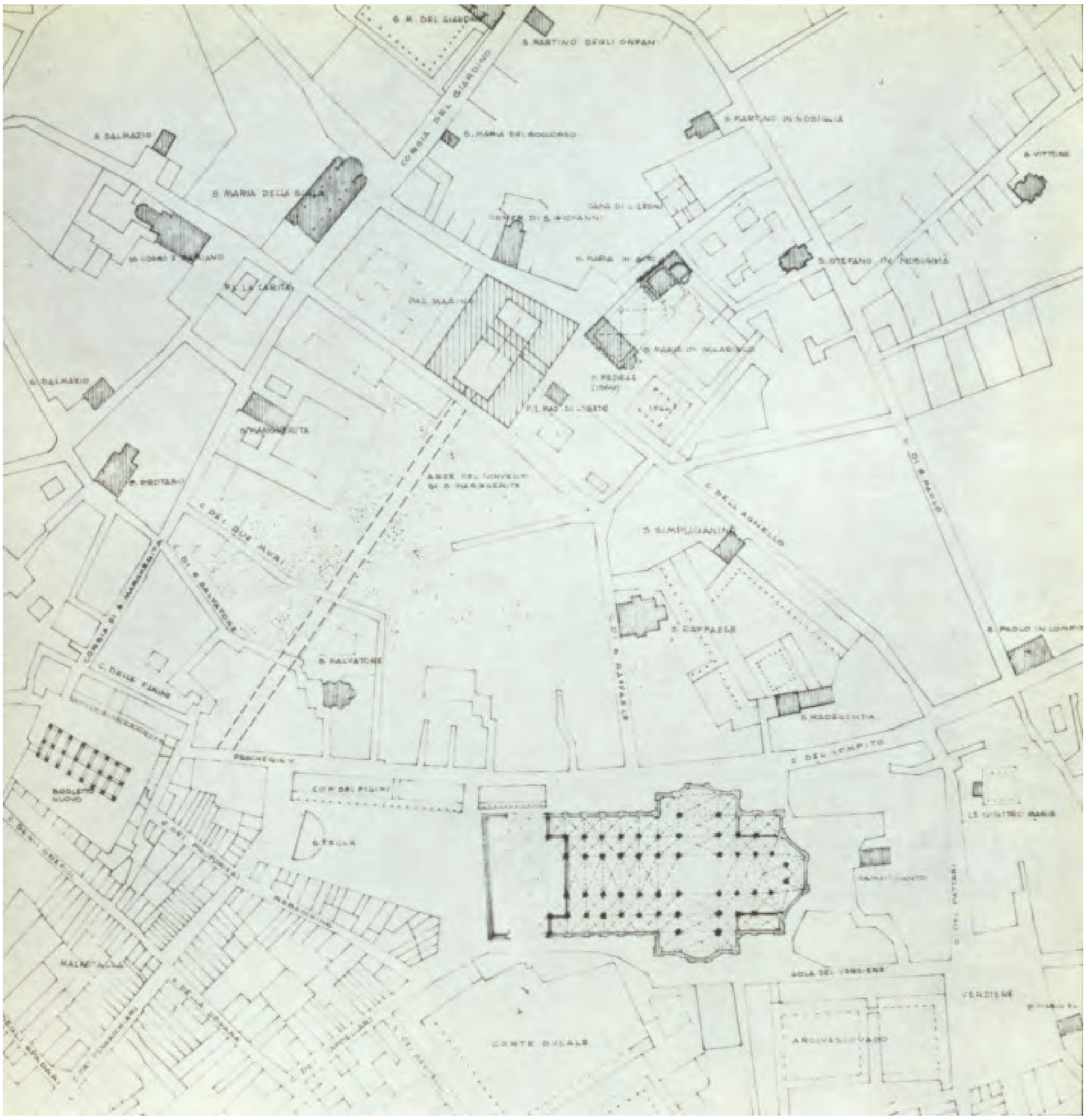


Fig. 1. Planta del centro urbano de Milán en la segunda mitad del siglo XVI, con indicación de la calle proyectada entre el palacio Marino y la Pescheria Vecchia, autorizada por la Municipalidad en 1560 (en Mezzanotte, G., op. cit., 1975, f. 304).

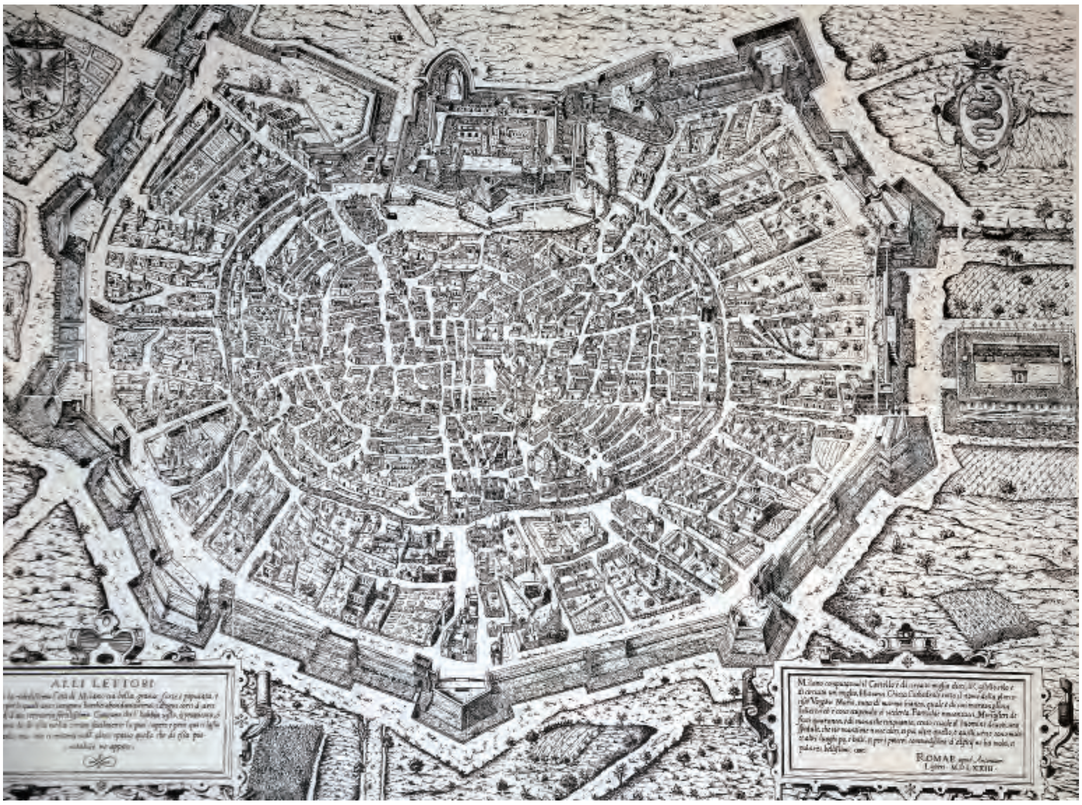


Fig. 2. *Pianta di Milano,* 1573, Antonio Lafrery (ed.).

Fig. 3. *Pianta di Napoli,* 1566, Antonio Lafrery (ed.), Étienne Dupérac (grab.).

Fig. 4. *Pianta di Palermo*, 1581, en G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, IV (1581) Colonia, 1572-1618.

Arte, poder y vitivinicultura plasmados en las pinturas murales de una pequeña ciudad de la provincia Mexicana

Luciano Ramírez Hurtado

Resumen: Basado en el modelo de Erwin Panosfsky, se analiza un par de obras al fresco realizadas entre 1961 y 1963 por el maestro Oswaldo Barra Cunningham, en las paredes de los pasillos interiores del emblemático Palacio de Gobierno de Aguascalientes, antigua mansión en la época virreinal y desde la segunda mitad del siglo XIX sede de los poderes públicos del estado. Se pondrá énfasis en las críticas que el pintor –adscrito a la corriente de la escuela mexicana de pintura o muralismo- hizo, mediante un discurso visual no siempre evidente, a los vitivinicultores locales, particularmente al poderoso magnate Nazario Ortiz Garza y sus redes de poder político, social y económico, en un período en que la producción de la uva y la fabricación del vino empezaban a despegar con gran fuerza en la región.
Palabras clave: muralismo, crítica social, vitivinicultura.

Abstract: Based on the model of Erwin Panosfsky, discusses a couple of al fresco works carried out between 1961 and 1963 by master Oswaldo Bar Cunningham, in the walls of the indoor corridors of the emblematic Palace of Government of Aguascalientes, The former mansion in the time of the viceroys and since the second half of the nineteenth century headquarters of the state authorities. Emphasis will be placed on the criticism that the painter - attached to the flow of the mexican school of painting or mural painting - made, through a visual discourse not always obvious, to local growers and winemakers, particularly the powerful magnate Nazario Ortiz Garza and their net-

works of political, social and economic power, in a period in which the grape production and the manufacture of the wine began to take off with great force in the region.
Keywords: muralism, social criticism, vitiviniculture

Marco de referencia

Hace unos años Jonathan Brown y John H. Elliott, realizaron una estupenda investigación sobre la construcción y decoración del Palacio del Buen Retiro, en el Madrid del rey Felipe IV, en la que se muestra y exhibe el poder de los Habsburgo españoles en el siglo XVII; estos historiadores señalaron la necesidad de que en otros países y latitudes se hicieran trabajos similares[1].

Siguen siendo escasas las investigaciones sobre las construcciones palaciegas en México, algunas de las cuales albergan en su interior decoración pictórica[2]. Por su parte, Sergio García Ramírez, en *Palacios de Gobierno en México,* advierte que una virtud de algunos edificios que son sede de los poderes públicos, es la realización de obras plásticas en su interior –lo que a la vez sirve de atracción al visitante y al ciudadano que acude para realizar algún trámite-, pues los artistas han plasmado en sus muros historias, leyendas, hallazgos de estadistas, cuyos protagonistas principales son los héroes, los dioses, los políticos, en ocasiones los tiranos y desde luego las supuestas hazañas de todo un pueblo.

Yo he querido retomar estas inquietudes para el caso de la historia del Palacio de Gobierno de Aguascalientes y sus murales, considerando a la arquitectura en tanto instancia del poder y a las pinturas abordándolas desde el punto de vista del poder de las imágenes, con base en los llamados estudios iconográficos.[3]

Busco descubrir la función que desempeña la obra artística, si está relacionada directamente con la época en cuestión; quiero encontrar el repertorio de ideas que flotaban en el ambiente, todo lo cual permite ilustrar la obra en su contexto. Son varios los autores que, en sus trabajos, subrayan la importancia de que el historiador, el historiador del arte y el iconólogo, establezcan un diálogo fructífero con otros humanistas y científicos sociales[4].

1. Brown, Jonathan y Elliott, John H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe* IV, Madrid, Taurus, 2003, pp. xvii y x
2. Zaldívar Guerra, Sergio, *et al., Palacios de Gobierno en México,* Tomo I, México, CVS Publicaciones, 1994, 191 pp.; *Los murales del Palacio Nacional,* con textos de Tibol, Raquel, «Palacio Nacional en el torrente muralista riveriano», Jiménez, Víctor, «Un Palacio Nacional para México», y el de Rodríguez Mortellaro, Itzel «La nación mexicana en los murales del Palacio Nacional, 1929-1935», en *Los murales del Palacio Nacional. Diego Rivera,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes - Américo Arte Editores, 1997, pp. 27-85; así como el de Tibol, Raquel, *Los murales de Diego Rivera, Universidad Autónoma Chapingo,* 2002.
3. Para el tema de los tres niveles de interpretación de la imagen, véase el modelo de Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales,* Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 17-43. Cfr. Fernández Arenas, José, *Teoría y metodología de la historia del arte,* Barcelona, Antropos, 1990, pp. 100-105.
4. Gombrich, Ernst, «Historia del arte y ciencias sociales», en *Ideales e ídolos,* Barcelona, Gustavo Gilli, 1981, pp. 156-202; Braudel, Fernand, *La historia y las ciencias sociales,* Madrid, Alianza Editorial, 1986, *passim.*

Sede del poder

Los murales en cuestión están pintados en el interior de un emblemático edificio, sede del poder desde hace tres siglos y medio: ahí despacha asuntos de gobierno, hasta la fecha, el primer mandatario estatal.

La peculiar finca ha tenido en el pasado distintos usos, tales como: casa-habitación de familias de la élite política, económica y social de la localidad, particularmente de los Marqueses de Guadalupe, dueños del mayorazgo de Ciénega de Mata; mesón por breve tiempo; y desde luego sede del poder político [Ilustración 1]. Ha pasado por diversas etapas constructivas: se empezó a erigir en la segunda mitad del siglo XVII, adquirió aspecto de mansión señorial y se le dotó de la decoración barroca en el siglo XVIII y ha experimentado una serie de modificaciones y remodelaciones tanto en el exterior como en el interior, de acuerdo a los gustos, necesidades crecientes de los servicios públicos y caprichos de los gobernadores en turno; entre 1933 y 1965 el edificio sufrió notables modificaciones: se puso piedra tezontle en la fachada, en estilo neocolonial, para emular al Palacio Nacional; se hicieron obras de ampliación y reconstrucción, se habilitó el segundo patio, se le quitaron varios metros en el frente y a un costado en la esquina noroeste, etc.

Las familias que habían sido dueñas de la señorial casona, pertenecían a un sector selecto de la sociedad, tanto por su desahogo económico (hacendados, militares de alto rango, comerciantes, funcionarios) como por las relaciones sociales con que contaban; varios de sus propietarios habían detentado cargos importantes en la administración pública y se habían acomodado a las nuevas y cambiantes circunstancias políticas del decimonónico siglo. Una vez que se convirtió en la sede de los poderes públicos y según se desarrollaba la economía de la entidad, la ciudad crecía y los servicios de la administración pública se multiplicaban, las distintas administraciones se preocuparon por hacer del edificio del Palacio de Gobierno un supuesto reflejo de la solidez de las instituciones así como del progreso alcanzado, lo cual le dotó de un valor simbólico adicional.[5]

Escuela Mexicana de Pintura

La escuela mexicana de pintura, producto del nacionalismo cultural de los años veinte del siglo pasado, tuvo su expresión más lograda en el muralismo. Esta corriente impuso su predominio y hegemonía en la producción artística desde entonces hasta los primeros años de la década de los sesenta.

5. Ramírez Hurtado, Luciano, «Historia del Palacio de Gobierno de Aguascalientes. Arquitectura del poder», en *Convergencias del diseño y de la construcción. Arquitectura, ingeniería civil y urbanismo,* Alejandro Acosta Collazo Coord., Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011 (Libro digital, edición electrónica a cargo del Departamento Editorial], pp. 54-78.

En un principio el muralismo sentó las bases o preceptos en que descansaría: que fuera un arte monumental, es decir, plasmado en los muros de los edificios públicos, con la intención de que los destinatarios fueran amplios sectores de la sociedad, esto es, que las manifestaciones artísticas estuvieran al alcance del pueblo; con propósitos didácticos, para que la gente aprendiera –supuestamente con sólo ver los murales– los ideales y la historia de la Revolución de 1910 y de las luchas anteriores por la libertad y la independencia, elevando y glorificando –preferentemente– la grandiosa herencia indígena de México; al mismo tiempo, había que potenciar y proyectar el concepto mestizo de «la raza», en tanto fusión de dos o más culturas que dan como resultante el actual pueblo mexicano. El muralismo fue patrocinado por el Estado, tuvo un carácter propagandístico y tuvo, además, la intención de cohesionar y dar sentido de identidad a los habitantes de la nación.[6] Ese muralismo de corte nacionalista difundió sobre los edificios públicos un arte humanista, figurativo, política y socialmente comprometido con su realidad, cuyo propósito primordial fue ventilar las injusticias de la opresión y explotación de las clases trabajadoras[7].

Oswaldo Barra Cunningham (n. Concepción, Chile, 4 de febrero de 1922 – m. México D.F., 19 de mayo de 1999), principal exponente del muralismo en Aguascalientes, comenzó en la sexta década del siglo XX una historia de relaciones profesionales con el más importante mecenas del arte público: el Estado. Por iniciativa de un gobernador, fueron encargados al maestro Oswaldo Barra la realización de las pinturas murales. Llegó a México en 1953, becado por el gobierno de nuestro país para estudiar y perfeccionarse en pintura mural. El artista chileno pertenece a esa tercera generación de muralistas que continuó su desarrollo al margen de la academia, por el sendero realista, con sentido humanista, que no abandonaron su sensibilidad original.[8] En el ámbito artístico, creadores como Barra Cunningham mantenían la convicción de que su quehacer debía cumplir con la función social que los tiempos reclamaban. El arte público, cuyo paradigma fue el muralismo, llegó tardíamente a Aguascalientes, pero todavía con el vigor de verlo como el medio que mejor podía lograr la aspiración de hacer llegar a las masas una nueva cultura revolucionaria.

---

6. Para los fundamentos del muralismo mexicano, etapas y especificidades puede verse a Tibol, Raquel, *Historia general del arte mexicano. Arte moderno y* contemporáneo, tomo II, Barcelona, Hermes, 1981, pp. 266-311; Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945,* México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 46-180; Acevedo, Esther, «Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias», en *El nacionalismo y el arte mexicano, 1900-1940. IX Coloquio de historia del arte,* México, UNAM-IIE, 1983.
7. Cardoza y Aragón, Luis, «El humanismo y la pintura mural mexicana», en *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México,* núm. 466, México, D.F., noviembre de 1989, pp. 41-48.
8. Tibol, Raquel, *Op. cit.,* 1981, p. 347

Contexto histórico

Desde su fundación, en 1575, ha habido vides en Aguascalientes. Situado en el centro del país en la región occidental del altiplano, Aguascalientes alcanza una extensión de apenas 5,582 kilómetros cuadrados, representa el 0.3 % del territorio nacional, ocupa el vigésimo octavo lugar de la República en extensión; cuenta con fértiles valles y lomeríos de suave pendiente donde los suelos son de origen sedimentario, con buen espesor y buen drenaje, con suficientes aguas superficiales y subterráneas. En cuanto al clima, semiseco y semicálido en un 95% del territorio estatal, con lluvias en verano y una temperatura anual que varía de 12 a 18 grados centígrados.[9]

Cabe recordar que en esa época, principios de los años sesenta del siglo pasado, había una serie de tensiones y traumas de la posguerra, cuyo estado de ánimo era de desequilibrio moral y social; estaba en apogeo, a nivel mundial, la denominada «guerra fría» entre los bloques capitalista y socialista, la polémica entre derecha e izquierda, entre democracia y comunismo. Los principales encabezados y noticias de la sección internacional publicados en la prensa local y nacional se esmeraban en atacar y desprestigiar tanto a la Unión Soviética como a sus dirigentes y aliados.[10]

Por otro lado, para cuando se pintaron los primeros murales del Palacio de Gobierno de la capital de Aguascalientes, entre 1961 y 1963, la entidad experimentaba un momento de fundado optimismo por el tema de la pujante industria vitivinícola. Nazario Ortiz Garza, originario del fronterizo estado de Coahuila al norte de la República Mexicana, se había convertido en el magnate de la vitivinicultura y, al amparo del poder, había tejido una extensa red de relaciones políticas, económicas y sociales a lo largo y ancho del territorio nacional. Fue presidente municipal de Torreón y de Saltillo, gobernador de Coahuila, titular de la Nacional Distribuidora y Reguladora (antecedente de la Comisión Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO), secretario de Agricultura y Ganadería, Presidente de las asociaciones local y nacional de vitivinicultores, entre muchos otros cargos. Avecindado en Aguascalientes desde 1949, Ortiz Garza creó un enorme emporio. Fundó sus Viñedos Ribier a siete kilómetros al norte de la ciudad, al lado oriente de la carretera 45 que conduce a Zacatecas, en un predio de aproximadamente 350 hectáreas de terreno. Ahí mismo construyó su enorme finca campestre, conocida popularmente como la Casa de la Amistad, donde se dieron cita por espacio de cuatro décadas personajes del mundo de la política a nivel local, nacional e internacional, así como diplomáticos, cónsules y representantes de hombres de negocios de distintos países, además de personalidades del mundillo artístico, taurino y de la farándula. Poco tiempo después, hacia 1953 creó la Compañía Vinícola de Aguascalientes, empresa de enormes dimensiones tanto por su tamaño, capacidad de elaboración de

9. Información Básica Estatal, Comisión Estatal de Desarrollo Económico y Comercio Exterior [CEDECE], Gobierno del estado de Aguascalientes, 1993.
10. *El Sol del Centro*, Aguascalientes, Ags., 2 y 11 de abril de 1960

productos vínicos y fuertes inversiones en cuestiones de tecnología moderna, y en años subsiguientes se asoció con otros inversionistas para fundar diversas empresas: fábrica concentradoras de jugos de uva[11] y de otros frutos de la región (como la guayaba), así como de refrigeración, etc.

Cabe subrayar que México, aunque es un país con mucho territorio, con una superficie cercana a los dos millones de kilómetros cuadrados, no tiene una tradición vitivinícola relevante ni forma parte de las franjas del vino a escala mundial. Para 1941, cuando Ortiz Garza estaba al frente de la Nacional Distribuidora y Reguladora, se cultivaban apenas 6 mil hectáreas de vid en todo el país y en Aguascalientes apenas se empezaban a implementar viñedos a nivel experimental, pues se cultivaban apenas 137 hectáreas; en 1950, cuando el magnate norteño tenía poco de haberse avecindado en Aguascalientes, luego de terminar su gestión al frente de la Secretaría de Agricultura y Ganadería –lo cual, dicho sea de paso, le permitió conocer a fondo los problemas del campo- ese cultivo en el estado seguía siendo irrelevante pues se cultivaban tan solo 795 hectáreas; pero para 1961, cuando Oswaldo Barra pintaba el mural *Aguascalientes en la Historia* se cultivaban ya alrededor de 12 mil hectáreas de uva en todo México, de las cuales 1800 hectáreas pertenecían al estado de Aguascalientes, esto es el 15% de la producción a nivel nacional, de modo que esta entidad era entonces uno de los principales productores de uva a nivel nacional en relación a su tamaño. Cabe aclarar que en 1979 Aguascalientes alcanzó el segundo lugar a nivel nacional, con 10,500 hectáreas plantadas, de un total de 57,255 hectáreas en todo el país, es decir el 18.33 % del total, tan solo por debajo de Sonora que tenía un sorprendente 40.2%.[12]

En junio de 1960, un reportero del diario *El Sol del Centro,* entrevistó a don Nazario Ortiz Garza en Viñedos Ribier.

> En Aguascalientes, el valor y proporción de la cosecha de uva del presente año es algo mejor [que el anterior]. La considero en unos 18 a 20 mil millones de kilos, con un valor de 25 a 30 millones de pesos. En la República, estimó, la producción será ahora mejor que la del año pasado en que tuvimos alrededor de 80 mil toneladas, con un valor de 120 a 150 millones de pesos.[13]

Efectivamente, año con año y de manera sostenida iba en aumento la superficie de terreno cultivada y por ende la producción de uva. El presente era halagüeño para los viticultores «La cosecha, ahora, es magnífica», advirtió Ortiz Garza; y el futuro lo veía más que promi-

11. Véase la nota «Empresa de Concentrados de Jugo de Uva, nace mañana en nuestro Edo.», *El Sol del Centro,* 12 de agosto de 1960, en la que se anuncia como de capital aguascalentense ubicada en el kilómetro 452 de la Carretera Panamericana, esto es en Viñedos Ribier.
12. Téliz, Daniel, *La vid en México. Datos estadísticos,* México, Universidad Autónoma de Chapingo-Colegio de Posgraduados, 1982, p. 9-11; *Cfr.* Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos, varias ediciones; Informes de Gobierno, varios años.
13. Véase la nota «De 25 a 30 millones de pesos producirá nuestra viticultura este año, augura el Sr. Ortiz Garza», *El Sol del Centro,* Aguascalientes, Ags., 24 de junio de 1960.

sorio: «Aguascalientes adelanta constantemente y, seguramente, si otros Estados no llevan igual política, habrá de ser el primero en la República con una producción y calidad de uva inmejorable», sentenció el entrevistado. Tenía muy claro el tema de la política económica de sustitución de importaciones, implementada por el gobierno federal luego de concluida la Segunda Guerra Mundial[14]; en tono nacionalista, apuntó:

> Estamos trabajando para que México deje de ser una República que tenga que abstenerse del extranjero, que nuestras divisas no salgan, que produzcamos lo que debemos consumir. Aguascalientes en particular, tiene las características especiales que se requieren para ser un centro industrial y consideramos, además, que tiene grandes perspectivas. [15]

Asimismo la prensa local dedicaba bastante espacio en sus páginas al tema de la producción agrícola en relación a la creciente y pujante industria vitivinícola estatal: créditos y apoyos diversos a productores, aumento de la superficie cultivable de uva, enfermedades más frecuentes de la vid y manera de combatirlas, cuestiones técnicas y avances, cosecha, precios por tonelada, necesidad de medidas proteccionistas por parte del gobierno federal frente a los vinos extranjeros, competitividad, notas varias de las gestiones emprendidas por la Asociación Nacional de Vitivinicultores y la Asociación de Vitivinicultores de Aguascalientes.

Particularmente el tema de los preparativos, organización y programa de la Feria de la Uva o de la Vendimia, inaugurada en 1954 por iniciativa de Nazario Ortiz Garza –a quien por cierto se le agradecía y homenajeaba con frecuencia-, ocupaba espacios en los dos diarios más importantes de la localidad.

Se reconocía, en general, que la vitivinicultura era un baluarte de la economía agrícola de Aguascalientes y uno de sus ejes articuladores, además de que daba empleo a muchas personas, algunas de base y otras de forma temporal: «La explotación organizada del cultivo de la vid, en Aguascalientes, además de constituir en sí una gran riqueza que ha venido a vigorizar la economía del Estado, ha dado origen a que surjan nuevas industrias»[16].

Muy poco, en realidad, se hablaba de la situación de la gente del campo y sus precarias condiciones laborales. Una nota, a propósito de la recolección de la uva en el verano-otoño

---

14. Durante la Segunda Guerra Mundial no llegaron al país buena parte de los productos, entre ellos los elaborados a base de uva, procedentes de Europa, debido al trastocamiento de los mercados internacionales. Poe ello el Estado mexicano vio la oportunidad de impulsar el crecimiento industrial de México e implementó una serie de medidas de política económica, tales como la sustitución de importaciones y la promoción de inversión extranjera directa. Lo anterior posibilitó, por un lado, producir internamente los bienes que habían estado importando, y por el otro la transnacionalización de los sectores puntales de la economía y de algunos sectores agroindustriales que mostraban un mercado interno potencialmente activo. Tal fue el caso de la vitivinicultura. Véase a Muñoz, Manrrubio, *La vitivinicultura mexicana. Un enfoque global.* Tesis de licenciatura ingeniero agrónomo especialista en sociología rural. México: Universidad Autónoma de Chapingo, 1986, pp. 171-174.
15. Véase la nota «De 25 a 30 millones de pesos producirá nuestra viticultura este año, augura el Sr. Ortiz Garza», *El Sol del Centro*, 24 de junio de 1960.
16. Véase la nota «Fue inaugurada ayer una fábrica de jugos y concentrados de uva», *El Sol del Centro*, 14 de agosto de 1960.

de 1960, decía: «En la temporada de cosecha, más de mil personas, entre hombres y mujeres, contratadas ex profeso, están trabajando en los distintos viñedos, auxiliando en la labor de recolección, selección y empaque, al personal de planta.»[17]

Eran pocos los trabajadores que se ocupaban en los viñedos como empleados de tiempo completo, la mayoría –muchos de ellos jornaleros sin tierra y quizás ejidatarios– lo hacía de forma temporal.[18] Nada se dice, sin embargo, de sus condiciones de vida. Es de suponer que un jornalero sin tierra viviera en condiciones de miseria. Es de deducir, asimismo, que un campesino pequeño propietario, cuyas tierras dedicaba a cultivos tradicionales –maíz, frijol, chile, etc.– y sin acceso a créditos preferenciales, viviera precariamente, al igual que los ejidatarios.

Arte, poder y vitivinicultura

El muralismo mexicano desde sus inicios tuvo una pretendida intención pedagógica, con el claro propósito de fomentar sentimientos de conciencia nacional. Las pinturas de Palacio de Gobierno en Aguascalientes, en tanto edificio público, no escapan a esa intención didáctica, pues en sus paredes el maestro Barra plasmó una especie de lección simultánea y entrelazada de historia patria e historia matria.

Para el caso del mural *Aguascalientes en la Historia* pintura al fresco de aproximadamente noventa metros cuadrados, localizada al final del segundo patio, al lado sur del edificio, destaca la armonía de sus brillantes e intensos colores, aparecen infinidad de personajes que participaron de la historia local y nacional representados con cierto dramatismo.[19] El artista aprovechó que la pared quedó dividida por varias arcadas terminadas con remates de cantera rosa, separando su obra en tres grandes temáticas, de izquierda a derecha: geográfico-económica, política y cultural [Ilustración 2].

Para hacer el trabajo el pintor pidió expresamente que le mostraran la entidad, además de que contó con la asesoría, principalmente, del cronista e historiador Alejandro Topete del Valle, de quien recibió apoyo, consejo y orientación. Oswaldo Barra afirmó en una entrevista que el gobernador de Aguascalientes le dio libertad absoluta de expresión, cuando le dijo «yo quiero que usted observe, mire y conozca Aguascalientes y lo que no le guste critíquelo. Pocas veces se hace un encargo así, tan abierto. Siempre están miedosos los políticos. Así

17. «18 mil toneladas de uva esperan levantar en el presente año. La recolección se prolongará hasta principios de octubre», *El Sol del Centro,* 20 de agosto de 1960.
18. Así lo ejemplifica el reparto de aguinaldo a trabajadores del campo de don Nazario Ortiz Garza en diciembre de 1960: 151 500 pesos se repartieron entre: 789 mujeres, 210 peones y 23 empleados. «Repartieron aguinaldos a trabajadores de los Viñedos Ribier, ayer», *El Sol del Centro,* 18 de diciembre de 1960.
19. Gómez Serrano, Adriana, «Los murales de Palacio de Gobierno», en *Ecos del terruño,* órgano de difusión del AHEA, Aguascalientes, Ags., Secretaría General de Gobierno, No. 11, junio de 2006

que, pues me dije, a criticar».[20] En la composición del mural, el pintor deliberadamente se desentendió del rigor cronológico pues «en las tres secciones del fresco, pasado y presente se funden y confunden para extraer de yuxtaposiciones y superposiciones el énfasis simbólico tan difícil de lograr en la plástica objetivista».[21] Barra Cunningham colocó en la parte superior de las dos primeras secciones del muro los valores históricos supremos de la nacionalidad mexicana fundamentalmente a través de figuras antitéticas, esto es, a partir de la concepción del héroe y el antihéroe.

Es en la primera parte del mural donde pinta los aspectos económicos. Nos apoyamos en la historiadora del arte argentina Raquel Tibol, quien apuntó:

> El paisaje hidrocálido, el habitante aborigen, la conquista, la colonización... el desarrollo agropecuario, los cultivos y artesanías populares, las principales industrias, y en la base de esta estratificación de arriba hacia abajo, el pueblo, protagonista de un pasado, factor de una riqueza, representado en su exacta condición social de mano de obra que sólo goza de una mínima porción de lo que produce.[22]

Fue así que cuando Owvaldo Barra recorrió la entidad para conocer sus actividades económicas, probablemente observó algunas fábricas relacionadas con el mundo agroindustrial, entre ellas la concentradora de jugos de uva y frutas de la región, además de las impresionantes instalaciones de la Vinícola de Aguascalientes con sus gigantescos tanques de almacenamiento de mostos, ubicadas en la entrada de Viñedos Ribier. Justamente el artista las representó en la parte superior de la industria de los talleres del ferrocarril, justo arriba de la actividad pecuaria.

Por otra parte tuvo oportunidad de visitar varios viñedos en la zona y observó que en todos ellos había alambrados de púas. El pintor interpretó la cuestión como un desmedido celo capitalista que marcaba rigurosamente el individualismo y la propiedad privada. Comprendió también que la riqueza que se obtiene con la cosecha iba a dar a muy pocas manos, beneficiando a unos cuantos, esto es, a los poderosos vitivinicultores que controlaban verticalmente todo el proceso productivo, desde la producción de la uva hasta la fabricación y comercialización de las bebidas. Al respecto afirmó en 1962: «incluso los trabajadores temporales de la mayor parte de los viñedos, no disfrutan siquiera del salario mínimo fijado por la ley», sobre todo si se trataba de mujeres y menores de edad.[23] Entonces se decidió a hacer una crítica en este sentido, pues tanto en su país natal como en un recorrido que hizo por varios países europeos como Grecia, Italia, España y Francia, se percató que los campos

20. Entrevista realizada por Luciano Ramírez Hurtado a Osvaldo Barra, Ciudad de México, septiembre de 1994
21. Raquel Tibol, «Aguascalientes en la Historia», en *Excélsior*, México, D.F., 11 de febrero de 1962.
22. Raquel Tibol, *Op. cit.*, 1962.
23. Entrevista realizada por J. Guadalupe Calvillo a Osvaldo Barra, publicada en *Paralelo*, Aguascalientes, Ags., año VI, número 19-20, junio-julio de 1962.

cultivados por viñedos no estaban acordonados y la gente tomaba la fruta que deseara sin ningún problema, a cambio de unas monedas.[24]

En la parte derecha del mural plasmó la presa «Presidente Calles», cuyas aguas irrigan el fértil valle y las tradicionales huertas de Aguascalientes, así como un viñedo en producción. Pintó a un grupo de mujeres de edades distintas, con gesto adusto, realizando diversas y agotadoras faenas agrícolas. Cubiertas con el imprescindible rebozo y portando humildes y largas vestimentas, unas mujeres luego de recolectar uvas las transportan en cestos de mimbre, en el momento de la cosecha, mientras otras vacían la materia prima en un gran recipiente para luego ser empaquetadas. Se observa claramente que una de ellas ofrece un racimo con unas cuantas uvas a un infante, mientras otra con un bebé en brazos y ajena a los beneficios observa desconsolada la escena; a sus espaldas un pequeño hace esfuerzos y extiende los brazos como queriendo alcanzar el suculento fruto que se encuentra del otro lado de la cerca, pero una alambrada de filosas y enormes púas, pertenecientes a una vitícola, se lo impide [Ilustración 3]. Notó que los campesinos, en general, vivían en lamentables condiciones pues la Revolución Mexicana no les había hecho justicia.

Esta situación prevaleciente en los campos vitícolas de Aguascalientes molestó al artista, quien aprovechó para representar en la centralidad de la imagen,[25] el problema, con sentido crítico. Quiso representar con esto, por un lado la explotación de la mano de obra femenina y de menores de edad, y por otro la muy escasa –si no es que imposible– accesibilidad al fruto de la cosecha de la uva.

Desde luego que algunos temas pintados por Osvaldo Barra, como el de la participación del clero católico en la historia de México, así como el papel de la Justicia y la Prensa en algunos lapsos, además del cercenamiento del territorio nacional en tiempos del general Antonio López de Santa Anna a manos del imperialismo estadounidense, provocaron una reacción contraria entre ciertos sectores de la población de Aguascalientes. Entre los que se sintieron ofendidos estuvo Nazario Ortiz Garza, la persona más rica e influyente de Aguascalientes, estimado por mucha gente y de fuerte presencia en la sociedad hidrocálida. Próximo a los círculos oficiales, el vitivinicultor coahuilense (apoyado por algunos periodistas, el clero y algunos miembros del Movimiento Familiar Cristiano que temían la propagación del comunismo)[26] ejerció presión sobre el gobernador para modificar dichos temas, pero Luis

24. Entrevista realizada por Luciano Ramírez Hurtado a Osvaldo Barra, Ciudad de México, septiembre de 1994.
25. Al momento de analizar las pinturas, fue particularmente importante tomar en cuenta el punto focal, esto es, el punto donde se concentra y enfoca nuestra atención como espectadores. Dada la composición tripartita de cada uno de los murales, fue posible identificar en todos los casos el punto dominante hacia donde inevitablemente se dirige nuestra mirada, ya que es posible establecer «...una secuencia jerárquica evidenciada por un segundo y un tercer punto focal, dejándole claro al espectador dónde empezar y dónde acabar sus observaciones. Los efectos más importantes se alcanzan cuando se logra una buena relación –de armonía o contraste- con los elementos de su alrededor.»Beljon, J.J., *Gramática del arte*, Madrid, Celeste Ediciones, 2003, p. 172.
26. *El Sol del Centro*, diciembre de 1961, enero de 1962; *El Heraldo de Aguascalientes,* diciembre de 1961, enero de 1962.

Ortega Douglas –por cierto también un rico vitivinicultor y dueño del rancho La Trinidad- se mantuvo firme y no accedió a las demandas de los impugnadores del pintor.[27]

Oswaldo Barra al realizar este primer mural en el Palacio de Gobierno hizo una crítica social, para ello se basó en un análisis económico, político y cultural, a fin de plasmar en este muro el acontecer de la historia de México y de Aguascalientes, ligando magistralmente el devenir histórico desde la Colonia, la Independencia y sus caudillos, el Porfiriato, la Revolución y la proyección de un futuro promisorio.

***

Valiéndose de una serie de figuras alegóricas el artista chileno realizó en el primer patio, lado norte del Palacio pero en la planta alta, la pintura mural que lleva por título *Feria de San Marcos*, mucho menos polémico que el anterior. Más allá de describir las tradiciones y el ambiente festivo del pueblo durante los festejos abrileños, el análisis de este mural tiene el propósito de encontrar el significado y simbolismo que encierra el mensaje de la pintura. En la realización y temática de la obra mural el artista no pierde en ningún momento la perspectiva crítica de su quehacer artístico al poner al descubierto, mediante figuras antitéticas, una serie de problemas que aquejaban [y siguen aquejando] a la sociedad: corrupción, simulación, influyentismo, pobreza etc.

En el mural aparecen personajes representantes de esta época, desde el campesino hasta la niña de la ciudad, así como también algunos personajes conocidos en ese entonces, esto es, de 1962 y años precedentes. Algunos de los protagonistas, nacidos o avecindados en la entidad, fueron figuras principales de lo que un tiempo dio en llamarse «las fuerzas vivas», esto es, personajes conocidos e influyentes lo mismo en el plano económico que en el sociocultural, así como en el artístico y político. Figuran, como parte de la «burguesía» algunos empresarios, comerciantes, funcionarios, profesionistas, artistas relacionados con el mundo del espectáculo y escritores, quienes son «protegidos» por la Diosa Fortuna, el Dios Baco o del Vino, así como por la Sensualidad; son los símbolos de la burguesía que más influyen durante los festejos. Por otro lado y en contraposición está el pueblo bajo, los menesterosos, esto es, los sectores desprotegidos y vulnerables de la sociedad, quienes también tienen sus figuras tutelares que velan por ellos, de alguna manera los guían y los defienden de la clase adinerada: la Asistencia Social, un gallero, un trovador y un torero-charro.

Barra empleó colores predominantemente alegres, vivos, con algunos contrastes que resaltan a las figuras que van elegantemente vestidas, en contraposición con las que portan ropas más modestas y humildes, todo conforme a la moda de principios de los años sesenta y a la vestimenta tradicional y habitual de acuerdo a las posibilidades económicas. Utilizó

27. Castro, José Alberto, «El pintor chileno Osvaldo Barra cuenta el cumplimiento de su ideal: haber sido discípulo de Diego Rivera», en *Proceso*, México, D.F., No. 1021, 27 de mayo de 1996, p. 55.

tonos cálidos ya que el color está vivamente relacionado con el tema que se desarrolla, aunque también empleó colores-pigmento más fríos para contrastar.

No fue propósito del artista plasmar únicamente las alegrías, costumbres y tradiciones del pueblo aguascalentense durante la feria abrileña, sino mostrar los problemas sociales. Cuando un reportero de un diario local se acercó al artista cuando daba las últimas pinceladas al mural, con el objeto de conocer sus impresiones, le dijo:

> El valor que tiene la escuela de pintura mexicana [...], es una vuelta del pintor hacia problemas de su suelo o del suelo que pisa...
>
> Como continuador de la escuela, que me considero, trato de hacer una pintura social, ya sea tomando los problemas que inquietan en el momento a la sociedad, o sencillamente, poner en el muro sus alegrías, sus costumbres y sus tradiciones.[28]

El pintor retrató en el mural una serie de personajes que conoció o bien que le contaron fueron representativos por su folklore y características peculiares que llenaron toda una época en Aguascalientes. Unos personajes, miembros distinguidos de la sociedad, llevan sus mejores galas, juegan a lo grande, comen manjares, beben vinos caros y se enamoran. En claro contraste, la gente del pueblo viste modestamente, se divierte con poco dinero, come tacos y enchiladas, toma bebidas espirituosas baratas, según sus posibilidades económicas, y se enamora. Desde luego, está presente también la clase media, que ocupa, de manera intercalada, una posición intermedia entre dichas clases sociales, en un ir y venir entre las alegorías protectoras.

Efectivamente, en el mundo de los negocios y siendo la de San Marcos una feria eminentemente comercial, no podían faltar empresarios y comerciantes estrechamente relacionados con el círculo oficial y el grupo en el poder, del que se valían para hacer pingües negocios. Entre las figuras de la época, por parte de los hombres de fortuna, aparecen en esta escena varios conocidos. Desde luego, las bebidas embriagantes están presentes en todo momento.

Una crítica más a la sociedad de su tiempo es la que el pintor plasmó en la segunda parte del mural, debajo de los árboles en pleno amorío, ya que muestra dos aspectos: «la feria arriba del tapanco, y abajo del mismo. Arriba la burguesía o clase acomodada con algunos retratos de políticos y artistas ampliamente conocidos».[29] Una selecta, perfumada y rica concurrencia se da cita en un tapanco, al interior del jardín; en lujosas copas beben y se emborrachan, mientras una orquesta ameniza el baile y prende el ambiente.

Exactamente debajo de la escena de la coronación aparecen varios personajes conocidos, hombres de negocios y pachanga, sentados en las mesas del tapanco, como parte de «la burguesía» de la localidad [Ilustración 4]. Algunos funcionarios y profesionistas acomodados, pertenecientes a la esfera social y político-administrativa, y ampliamente conocidos en ese

28. *El Heraldo de Aguascalientes*, 29 de enero de 1963.
29. *El Heraldo de Aguascalientes*, 29 de enero de 1963.

entonces, fueron retratados: un magistrado del Supremo Tribunal de Justicia, agente del Ministerio Público, director del Registro Público de la Propiedad, Presidente del Supremo Tribunal de Justicia. Enseguida está representado un hombre de perfil, de lentes, cabello escaso semi cano y peinado hacia atrás, es uno de los más notables e influyentes personajes de la época: «Don» Nazario Ortiz Garza, prominente y conocido hombre de empresa. Siendo un personaje público, tan conocido en la localidad por su amabilidad y hospitalidad, generoso en los momentos clave a la hora de ayudar a causas sociales nobles, Ortiz Garza era fotografiado con frecuencia en entrevistas de distinta índole, homenajes varios que se le hicieron, con los demás socios de la Asociación local de vitivinicultores, cuando se organizaba la Fiesta de la Vendimia, etc., de modo que cualquier foto de prensa de la época pudo haber sido la fuente de inspiración iconográfica.

Es acompañado por la crema y nata de la sociedad, que porta lujosas joyas y viste atuendos estrafalarios. El resto son parejas que bailan y beben, presa fácil del dios Baco y La Sensualidad, en medio de un ambiente festivo, lúdico. La noche rumbosa, la movida danza y el vino propician el encuentro erótico.

A manera de conclusión

Oswaldo Barra llegó a México, y Nazario Ortiz Garza a Aguascalientes, cuando los logros y alcances de la Revolución mexicana ya habían sido seriamente cuestionados.[30] El pintor chileno, no obstante su condición de extranjero, sintió ese desencanto que experimentaron muchos mexicanos ante los resultados de la revolución. Barra Cunningham tuvo la sensibilidad para hacer cierta crítica social en algunas de sus obras al plasmar, «la lucha del pueblo mexicano, y del aguascalentense en particular» que se esfuerzan por obtener justicia social, y por eso, enfatizó, «hago una labor de crítica social revolucionaria».[31] Captó también, en vigorosas pinceladas, el abismo existente entre la pobreza de la mayoría y la riqueza de unos cuantos, justo cuando pintó el mural *Feria de San Marcos,* un tema aparentemente bucólico, pero en el que en realidad hizo críticas severas a la desigualdad social; representó a Nazario Ortiz Garza entre la alta burguesía, por ende, como capitalista y explotador de la clase trabajadora.

30. Florescano, Enrique, *Nuevo pasado mexicano,* México, Cal y arena, 1992, p. 74. Ross, Stanley, Comp., *¿ha muerto la revolución mexicana?,* México, Premia Editores, 1981.
31. Entrevista realizada por J. Guadalupe Calvillo a Osvaldo Barra, publicada en *Paralelo,* Aguascalientes, Ags., año VI, número 19-20, junio-julio de 1962.

Fig. 1. Palacio de Gobierno de Aguascalientes, antigua mansión de los Marqueses de Guadalupe, sede de los poderes públicos en el estado desde mediados del siglo XIX. Foto: Alaín Luévano Díaz.

Fig. 2. Segundo patio de Palacio de Gobierno, en cuyas paredes fue plasmada en 1961-1962 la pintura *Aguascalientes en la Historia*, por el artista Oswaldo Barra Cunningham. Foto: Alaín Luévano Díaz.

Fig. 3. Detalle del mural *Aguascalientes en la Historia,* donde el artista representó una crítica a los vitivinicultores locales en tanto explotadores de la mano de obra femenina e infantil del campo. Foto: Alaín Luévano Díaz.

Fig. 4. Detalle del mural *Feria de San Marcos*, pintado en 1962-1963, en el que el maestro Barra plasmó al magnate y vitivinicultor Nazario Ortiz Garza, como parte de la burguesía voraz, protegido de la Diosa Fortuna, el Dios del Vino y la Diosa de la Sensualidad. Foto: Alaín Luévano Díaz.

La fotografía urbana como espacio discursivo del poder[1]

Lourdes Roca
Instituto Mora (México)

La imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro, no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografía es encuadrar, y encuadrar es excluir.

Susan Sontag, 2004

Y las fotografías responden a lo que se pide de ellas

Rosalind Krauss, 2002

Las siguientes reflexiones podrían construirse a partir de observar y analizar otros espacios urbanos de la ciudad de México, pero, en el transcurso de una investigación sobre el centro histórico de la ciudad, un crucero –popularmente conocido como el crucero de 'El Caballito' por la escultura ecuestre de Carlos IV (obra de Manuel Tolsá), que estuvo en su centro durante casi siglo y medio–, aparecía retratado una y otra vez en fotografías de todas las épocas. Las imágenes casi exigían una atención particular si queríamos entender lo que ha significado su desarrollo para la historia de esta ciudad.

Con el tiempo, y con el objetivo principal de llevar a cabo investigaciones con imágenes sobre la ciudad de México, la recopilación de más de trescientas fotografías ha permitido concebir una investigación sobre este espacio, al construirlas como fuentes primarias. En

1. Esta ponencia requiere mostrar mucha más imágenes (mencionadas en el texto) de las que permite la entrega formal de la ponencia de acuerdo a las normas del congreso, por lo que su exposición será acompañada de una presentación para poder mostrar todas las que refiere el texto.

este estudio no se pretende que las imágenes ilustren concepciones y reflexiones sobre el desarrollo de este espacio, sino que sean ellas justo las que permitan observarlo, describirlo, estudiarlo, analizarlo e interpretarlo; y esto solo es posible construyéndolas como fuentes de investigación.

El estudio de un crucero para entender el desarrollo de la ciudad

Describo de inicio en términos generales este espacio y su transformación, para precisar metodológicamente en qué consistió esta construcción de las fotografías como fuentes de investigación y plantear lo que su análisis ha posibilitado entender y explicar hasta la fecha.

En el siglo XIX la ciudad de México era muy compacta, con una traza reticular de pocos kilómetros cuadrados, con varios pueblos en sus alrededores a lo largo y ancho de toda la cuenca del Valle de México. En su extremo poniente, la ciudad como tal se terminaba poco después de la Alameda, parque central que hacía las delicias de la población. En la primera mitad del siglo, este ángulo periférico de la ciudad de México es revestido de toda la aureola que corresponde como futuro polo de desarrollo de la urbe hacia el poniente y sur poniente: el trazo y desarrollo del Paseo de Bucareli delimitaría ese extremo de la urbe y cimentaría las bases de un inmediato desarrollo hacia el poniente. Con motivo del movimiento de independencia, la estatua ecuestre de Carlos IV había estado 28 años encerrada en el patio de la Universidad (solo por ser obra de Manuel Tolsá no fue fundida), pero en 1852 se emplaza en el centro de este crucero donde arranca este amplio paseo, clave para entender el desarrollo posterior de la ciudad de México.

Este aristócrata Paseo de Bucareli, inspirado en los bulevares parisinos, partiría del crucero en cuestión hacia el sur; la calzada del Calvario terminaba en él procedente del oriente y en línea recta hasta el zócalo de la ciudad; y el futuro Paseo de la Reforma sería trazado a partir de él, para dirigirse en línea recta al imponente Castillo de Chapultepec, hacia el poniente. Veamos de inicio, con planos de diversos momentos a lo largo de más de un siglo, cuál es el comportamiento de la mancha urbana de la ciudad, para centrarnos con lupa en este crucero y sus transformaciones bajo la batuta de diversos dominios del poder.

En el marco de esta revisión de carácter macro temporal y macro espacial, introduzco la siguiente litografía de 1852 y cuatro planos de la ciudad, correspondientes a 1866, 1881, 1910 y 1926, para poder observar esta proyección de la mancha urbana hacia los rumbos señalados y cómo la glorieta de El Caballito va volviéndose el centro geográfico de la misma.

Fig. I

Ahora bien, centraremos la atención no tanto en las diversas transformaciones que ha tenido este crucero como espejo de las de la propia ciudad[2], sino sobre todo en cómo se

2. Lo cual ya fue centro de interés en un texto anterior. Véase Roca, «Fotografía», 2012.

articulan éstas con algunas construcciones fotográficas que se ha hecho de este espacio urbano.

Espacios discursivos *en las fotografías del crucero*

El corpus fotográfico seleccionado para estudiar las transformaciones de este espacio y las construcciones fotográficas que se ha hecho de él, está siendo documentado como parte de la propia investigación, de acuerdo a los «Lineamientos para la descripción de fotografías» que desarrolló el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora, entre 2009 y 2011[3]. Esta documentación implica una descripción multinivel, que va desde la colección conformada, a los grupos documentales según su registro desde pie de calle, desde altura o desde el aire, hasta la unidad simple, fotografía por fotografía. La documentación incluye diversas áreas que contemplan aspectos de identificación de las piezas, contexto de producción, condiciones físicas, estructura y contenidos, y documentación asociada.

Más adelante profundizaremos en las características de los tres grupos documentales. El área de contexto (historia institucional, historia archivística, etc.) quedó consignada desde la ficha de nivel de colección. Sirva por lo pronto un ejemplo de ficha a nivel de unidad simple para mayor claridad del tipo de documentación incorporado a esta investigación:

UNIDAD DOCUMENTAL SIMPLE

Área de identificación

1. Código de referencia: MXIM-2-3-3-2

   MX (México)
   IM (Instituto Mora)
   2 (Colección «Crucero de El Caballito»)
   3 (Grupo Documental «Desde el aire»)
   3 (Década 1930)

2 (Unidad documental 450b)

2. Referencia de procedencia: 450b, Fundación Ingenieros Civiles Asociados.
3. Fecha: 1932
4. Autores: Compañía Mexicana de Aerofoto

Estructura y contenido

Angulo de la cámara:	Aéreo Oblicuo
Estructura formal:	Paisaje Urbano

3. Basado en la Norma Internacional de Descripción Archivística ISAD-G y actualmente en uso para todas las fototecas que forman parte del sitio Huellas de Luz producido por el LAIS-Instituto Mora, http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz. Véase en Aguayo, «Lineamientos», 2012.

Orientación:	horizontal
Desde-hacia:	de sur a norte
País:	México
Estado:	Distrito Federal
Delegación:	Cuauhtémoc
Colonia:	Tabacalera

Descripción: Forma parte del mismo vuelo que la fotografía 1 de este mismo grupo documental. Ubicados del lado contrario del terreno, ahora podemos ver la avenida Juárez en la parte superior de la imagen, con el crucero de El Caballito del lado izquierdo y parte de la Alameda en el derecho, con numerosos árboles y un jardín triangular con traza geométrica en su lado norte. Al norte de la foto se ven claramente las iglesias de San Fernando, San Hipólito y San Diego. La plaza y panteón de San Fernando están profusamente arbolados, así como el límite superior izquierdo de foto, aunque con árboles más jóvenes. Inmediatamente al sur se ve el inicio del Paseo de la Reforma con jóvenes árboles de ambos lados. Del centro de imagen hacia abajo se puede ver con claridad toda la traza urbana del lado sur de la avenida Juárez, rematada por el Paseo de Bucareli y atravesada por Balderas y Revillagigedo. Predominan las edificaciones de uno y dos niveles. Destacan muy escasos edificios de cuatro a seis niveles, como el hotel Regis sobre Juárez y la estación de Bomberos sobre Independencia. La glorieta de El Caballito tiene la base cuadrada y ajardinada y la circulación vehicular le da vuelta en círculo hacia todas direcciones. El ángulo de la toma permite ver muy bien las fachadas norte de la glorieta, desde el edificio de la Lotería Nacional hasta el de Relaciones Exteriores, el de mayor altura en la primera cuadra hacia el poniente. El registro fue hecho cerca del mediodía por la escasa sombra que apenas se proyecta en las banquetas de oriente y, por las sombras que presentan las fachadas sur podemos asegurar que fue muy cerca del solsticio de verano, entre los meses de mayo y junio.

Características físicas

Tipo:	Negativo	
Soporte primario:	Dimensiones:	23 x 18 cm
	Materiales:	acetato
Inscripción:	450b (anverso inferior izquierdo)	

Estado de conservación: bueno

Documentación asociada

Fotografía de la misma secuencia (conjunto de fotografías tomadas casi en el mismo momento y desde el mismo lugar, hacia puntos consecutivos) MXIM-1-2-3-3-1

Actualización de la documentación:

Gabriela Melo/ 2011, Kenny Molina / 2010, Lourdes Roca /2009

De las miradas

Partimos de concebir a la fotografía en un doble nivel: como una imagen con carácter *indicial*[4], que se relaciona con algo que estuvo en un momento dado frente a la cámara, pero también como una construcción que siempre está en función de los contextos de producción, es decir, de las miradas propias de una época y del punto de vista de quien hace clic y, por tanto, emplaza, encuadra y decide qué y cómo capturarlo[5]. Veremos incluso de qué manera en las intenciones fotográficas mismas cabe distinguir entre los fines de simple registro y los de construcción artística, que siempre responderán a convenciones.

Acerca de las miradas sobre este espacio urbano, las primeras representaciones visuales donde aparece son justo los planos y litografías de mediados del XIX. Inmediatamente, hacia los años sesenta (no encontramos todavía ninguna fotografía anterior a esta década), empieza a ser registrado fotográficamente. Estas primeras imágenes técnicas permiten observar, por un lado, representaciones de la monumentalidad, a través de vistas urbanas típicas de la época, pero también construcciones fotográficas donde este espacio, y sobre todo la estatua ecuestre que lo adorna, se convierten en el escenario o telón de fondo para representaciones, por ejemplo, de los llamados *tipos populares*, donde esa monumentalidad asoma también como motivo principal.

Estas imágenes a pie de calle permiten apreciar todavía la escala humana de este crucero, tildado de plaza en un inicio, Plaza de la Reforma, donde la gente accedía al monumento ecuestre o atravesaba la llamada Plaza sin mayor problema. Ahora bien, tampoco se percibe como un lugar para estar, como lo sería una plaza, donde se espera mobiliario adecuado para sentarse y, considerando el clima de México, desde luego alguna vegetación que permita guarecerse del sol. De manera que, como tal y por lo que puede analizarse a partir de las imágenes, lo que entendemos como una plaza nunca lo llegó a ser. De alguna manera en su concepción original ya estaba escrito su futuro como intersección vial y, por tanto, como lugar de paso.

En el último tercio del siglo XIX, el crucero seguirá siendo capturado por múltiples miradas de fotógrafos tanto mexicanos como extranjeros, y poco a poco aparecerán las imágenes desde diversas alturas: estas incluyen las que implicaron el uso de alguna escalera, común entre la utilería de estos primeros fotógrafos urbanos, hasta las que permitieron los diversos edificios que irán rodeando el crucero, cada vez más y más altos. Con los registros desde el aire capturados unas décadas después, cuando en México la aviación inicie el registro fotográfico metódico de territorios urbanos desde el aire, contaremos también con la posibilidad de estudiarlo a través de numerosas fotografías aéreas, tanto oblicuas como cenitales. Pero lo que interesa aquí, más allá de esta somera revisión cronológica de las fotografías recopi-

4. La fotografía como índex o indicio. Véase: Dubois, *Acto,* 1986
5. En otras ocasiones he puesto mayor atención en ese carácter *indicial* de la fotografía, pero en este texto busqué centrarme más en las miradas y construcciones que también la caracterizan. Véase Roca, «Imagen», 2004.

ladas que permite este acercamiento macro temporal, es agrupar estas representaciones visuales de acuerdo a los *espacios discursivos* que permitieron crearlas[6], para hacer un ejercicio de interpretación sobre los dominios de poder que los permean.

De las agrupaciones transversales a propósito de los espacios discursivos

Me detengo mínimamente aquí, antes de profundizar en la primera comparación por grupos de imágenes, para caracterizar este conjunto fotográfico recopilado a lo largo de varios años, ya documentado y catalogado en su mayor parte, y constituido como fototeca digital de acceso libre en el sitio *Huellas de Luz*[7], con tres subgrupos según sean justo imágenes capturadas desde el aire, desde diversas alturas y desde pie de calle. Estas tres angulaciones visuales sobre el espacio urbano –a pie de calle, desde altura y desde el aire- constituyeron el criterio básico de agrupación para conformar tres grupos documentales al interior de la colección construida. Ellas son las que nos permiten una mirada de amplio rango sobre este espacio urbano, y la apreciación de una gran variedad de composiciones y ángulos acerca de cómo era mirado y debía ser visto un lugar que ha sido dominio del poder en el último siglo y medio. Este grupo de imágenes constituyó la principal fuente de investigación para el estudio de los discursos fotográficos acerca de este espacio urbano que hoy es el centro geográfico de la metrópoli, y que de entrada permite otro par de agrupaciones transversales al analizar este aspecto en concreto que aquí nos atañe.

Con el fin de empujar estas reflexiones partiré del contraste que presentan dos conjuntos de imágenes, de acuerdo a su tipología y destino:

1. El primer grupo, caracterizado por la mirada vertical sobre el espacio, incluye los planos y las fotografías aéreas cenitales que sistemáticamente lo capturarán a partir de 1932. Este permite trabajar sobre el discurso cartográfico que incorpora a este crucero.
2. El segundo grupo, que incluye otros ángulos de mirada, integra vistas a vuelo de pájaro como las que elaboraba Casimiro Castro a partir de vuelos en globo aerostático sobre la ciudad; fotografías que empiezan a capturar este espacio desde los años sesenta, primero a pie de calle y paulatinamente desde diversas alturas circundantes al crucero; y también las fotografías aéreas oblicuas que lo capturarán desde 1930. A este otro le adjudico el discurso estético sobre este espacio.

6. Sigo esta sugerente vía de los *espacios discursivos* que Rosalind Krauss planteó al reflexionar sobre lo fotográfico confrontando una fotografía con una litografía de acuerdo a sus respectivos discursos. Véase Krauss, «Espacios», 2002
7. Sitio que integra diversas fototecas digitales, producido por el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora (México), 2012. Véase http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz

DISCURSO CARTOGRÁFICO	DISCURSO ESTÉTICO
Planos	Vistas urbanas litográficas y fotográfica
Fotografías aéreas cenitales	Fotografías a pie de calle y de altura
	Fotografías aéreas oblicuas

El primer grupo de imágenes se caracteriza por tratarse de representaciones producidas de forma vertical o cenital acerca del espacio urbano, ya sea a través de las técnicas cartográficas o del método de registro aéreo automático con traslape regular que permite la construcción de mosaicos acerca del territorio. Este grupo de imágenes, en las que he profundizado en otra ocasión[8], privilegia la información sobre el terreno y sus transformaciones, lo que en algún momento estuvo ahí, más que la mirada que registra. Permite acercarse mejor al resultado de las acciones sobre el territorio; son imágenes ideales para observar y describir esos espacios a través de amplios periodos de tiempo, porque al compararlas podemos ir diseccionando los espacios de acuerdo a su profundidad temporal, como si de capas de hojaldre se tratara[9], revelando cada una las diversas características que tuvo ese recorte territorial en distintos momentos.

El segundo grupo no siempre busca capturar esa información, sino más bien elaborar composiciones a partir de percepciones sobre el espacio que permitan transmitir ciertas concepciones acerca de él. Nos acerca de forma más efectiva a las apreciaciones que en su momento se tuvo acerca de esos espacios, permitiéndonos entrever qué se espera de ellos en el futuro inmediato. De hecho, a menudo estas construcciones fotográficas que derivan en gran medida del imaginario de cada época, abonan a las ideas nuevas sobre el devenir de los espacios urbanos, como siempre lo ha hecho toda expresión artística, con o sin pretensiones de hacerlo. Este segundo grupo, que ha sido el de mayor atención para la elaboración de las presentes reflexiones, ofrece mucha más variedad y se apega sobre todo a los cánones de la representación en perspectiva; está integrado entonces por imágenes estetizantes, que procuran destacar primeros planos, equilibrios en su composición, entre otros criterios emanados de la tradición pictórica, cuyas convenciones permean en gran medida la producción fotográfica hasta nuestros días.

De los dominios del poder en el discurso fotográfico urbano

Si miramos con detenimiento las siguientes fotografías, veremos cómo, a lo largo de estas décadas que van de los primeros registros en los sesenta del siglo XIX a los últimos un siglo después, el crucero va perdiendo su escala humana para que los autos vayan ganando terreno, hasta convertirse en una glorieta exclusivamente vehicular donde acaba sobrando

8. Roca, «Fotografía», 2012.
9. Véase Bessé, «Geografías», 2003.

hasta la estatua ecuestre, que será reubicada en 1979 en la ahora llamada Plaza Tolsá, unas cuadras al oriente, frente al Palacio de Minería que también fue obra del insigne arquitecto y escultor.

Figs 2 y 3

Las primeras hipótesis, apenas en proceso de estudio a partir de diversa documentación en varios archivos, permiten plantear, por un lado, el papel determinante de una entidad como la Lotería Nacional, propietaria de varios predios alrededor (todo el ángulo noroeste del crucero), y siempre presente con diversos edificios a lo largo del periodo estudiado. Por el otro, parecen tener también un papel importante varios magnos proyectos que ha tenido la iniciativa privada de la mano de diversos gobiernos en turno para convertir a la glorieta, bien en el nuevo centro de la ciudad (intento finalmente fallido), bien en la puerta al nuevo centro histórico, con el actual Proyecto Alameda-Puerta Alameda-Plaza Juárez[10].

Ahora bien, ¿cómo asoma el poder en estos *espacios discursivos*? En los que impera más el registro, el que encarga la obra es casi siempre el gobierno y, en menos medida, la iniciativa privada; en donde domina lo expresivo, lo compositivo, a veces también se trabaja para el gobierno, pero quizá más para la iniciativa privada (postales, periódicos); por lo que el ejercicio de poder, tanto por parte del gobierno como de la iniciativa privada permea casi toda imagen, finalmente son las élites expresándose acerca del espacio y sobre el espacio: su ser y su deber ser en permanente cambio.

En el camino de esta drástica mutación, el crucero ha sido por ejemplo una ventana a los diversos estilos que han imperado en la ciudad. Primero fue el núcleo de los tentáculos que pasó a tener la ciudad hacia su traza futura, pero paulatinamente y como espacio de poder, a través de este corpus documental fotográfico se revela también como un lugar ideal para asomarse a la diversidad estilística que caracterizó la arquitectura emblemática de la ciudad. Del estilo colonial que predominaba a la llegada de El Caballito al crucero, poco quedó después de la Reforma (iglesias, cúpulas y campanarios desaparecieron completos del paisaje urbano, derrumbados por el estado juarista); los gustos dominantes fueron decantando hacia lo francés y, en poco tiempo, la ciudad se fue pareciendo a Paris (suntuosos chalets fueron surgiendo a lo largo de todo el nuevo Paseo de la Reforma). La ciudad tenía que ser ahora amplia, higiénica, confortable y embellecida por el arte.

El centro político seguía en el Zócalo o Plaza Mayor de la ciudad, pero los centros comercial y administrativo fueron decantando hacia este rumbo y, a partir del crucero, se proyectaba la zona residencial hacia los rumbos más altos del poniente y sur poniente. Palacios y barrios imperiales serían proyectados, aunque nunca concluidos; el movimiento revolucionario vendría a paralizar de forma prolongada el paisaje urbano, que cada vez iría en-

10. Proyecto en marcha, concebido a partir de los efectos del temblor de 1985 sobre este sector de la ciudad: las cuadras al sur de la Alameda quedaron severamente dañadas y en la última década se ha venido reconstruyendo toda la zona con una fuerte inversión de capital privado (el mismo que está revitalizando el centro histórico de la ciudad), con la construcción de la nueva Secretaría de Relaciones Exteriores y un gran complejo comercial y de vivienda llamado Puerta Alameda. Ver maquetas que incluye la presentación visual.

trando más y más a la era del concreto y el hierro: así se concluirá finalmente, ya entrada la cuarta década del siglo, el marmóreo Gran Teatro Nacional, o de Bellas Artes, el pétreo Monumento a la Revolución, y el primer rascacielos de la ciudad, La Nacional. En escasos años el perfil entorno a la glorieta de El Caballito cambia drásticamente: la ciudad se va ineludiblemente hacia arriba.

El poder recién nacido se legitima: ahora es revolucionario e institucional. Se abandona el estilo francés para propagar ahora el estilo Chicago: desde el nuevo edificio de la Lotería Nacional, El Moro (1947), hasta la Torre Latinoamericana (1956), no dejarán de levantarse edificios cada vez más altos, corporativos. El funcionalismo es ahora la moda: los nuevos dominios empujan el capital hacia las alturas. Los paseos que rodeaban el crucero se van convirtiendo en fluidas arterias viales que colmarán por completo el paisaje visual y sonoro[11]. De 25 mil autos circulando, llegaremos a tener varios millones colapsando cotidianamente a la gran metrópoli.

Mientras en otras ciudades se buscaban las formas para evitar la circulación de autos por sus centros históricos, aquí seguían abriéndose grandes avenidas y más carriles para la circulación de automotores: pero aquellas no eran desde luego el modelo, más bien había que parecerse a Los Ángeles. Ahora bien, todos estos grandes cambios estilísticos han estado cruzados por un eje transversal que los dota de continuidad: remodelar de forma permanente, en función de la idea de modernidad del poder en turno en cada periodo.

Las diversas construcciones fotográficas, con miradas permeadas de convenciones y puntos de vista que a menudo reproducen los del poder en turno, permiten mirar ese paisaje urbano que se adecúa de forma permanente a los caprichos de cada uno de esos poderes en turno. Sirva la siguiente tira de recortes de fotografías de fachadas y perfiles del entorno para poder apreciar esta mutación de un crucero neoclásico con aspiraciones afrancesadas, a una glorieta de estilo americano con aspiraciones verticalistas.

Fig.4

Si alguna vez se pretendió que la cámara es el ojo de la historia, lo que aquí quisimos analizar es cómo lo que hace el arte también es transformar. Para poderse parecer al arte, la fotografía debió incorporar los cánones estéticos desde sus inicios. Ese poder dual[12] que le es intrínseco, al generar documentos a la vez que crear obras de arte visual, nos ha implicado varias dificultades para su incorporación como fuente de investigación. Si la fotografía bella desvía la atención de su asunto y la dirige hacia el medio mismo, se pone en entredicho su carácter documental. Algo estuvo siempre en un momento y espacio concretos frente a la cámara, por lo que comúnmente muestra y denuncia sobre los asuntos que trata, pero con gran facilidad los vuelve también espectáculo.

Este crucero fue capturado fotográficamente para dar cuenta de sus cambios y para servir de registro en la construcción de nuevos proyectos para la ciudad, pero también fue

---

11. La ciudad como expresión de nuestra sociedad maquinista, decía el ideario y urbanista Le Corbusier en 1951.
12. Sontag, *Ante*, 2004

captado por la cámara con el fin de construir representaciones agradables, estéticas, de una ciudad que no siempre se ha visto así. Difícilmente accedemos a imágenes que muestren obras en proceso en la ciudad, edificios en construcción, procesos de cimentación; estos asuntos no son los que hay que mostrar acerca de la ciudad.

La ciudad también ha sido construida para la mirada de sus habitantes y sus visitantes. Esa mirada estetizante de la ciudad a través de la fotografía espera todavía ser estudiada en gran medida en sus causas y consecuencias, cambios y continuidades. Hay imágenes que fueron editadas como postales y circularon como tales, las hay que fueron insertadas y desplegadas en la prensa; cada una de ellas responde a ciertas concepciones según su contexto de producción, pero también a otras que se han cruzado en su camino de acuerdo a las diferentes formas de circulación. Estas son algo más complejas de estudio y todavía no las abordamos. Este apenas fue un asomo al tema partiendo de un corpus documental fotográfico que llevó a varias preguntas relacionadas con este tema. Falta mucho camino todavía por recorrer, pero algunas ideas permitieron mostrar aquí de qué manera la fotografía de la ciudad también constituye un *espacio discursivo* donde se expresan los dominios del poder.

Fig. 1

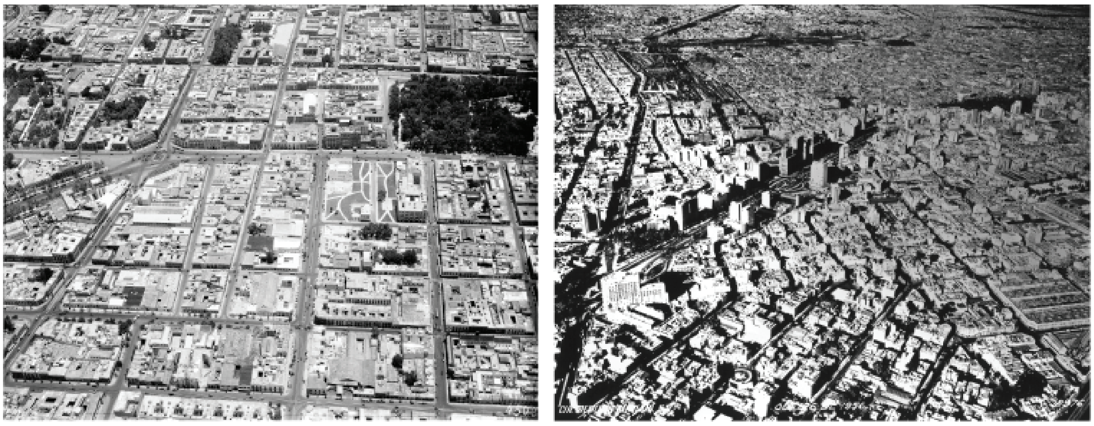


Fig. 2

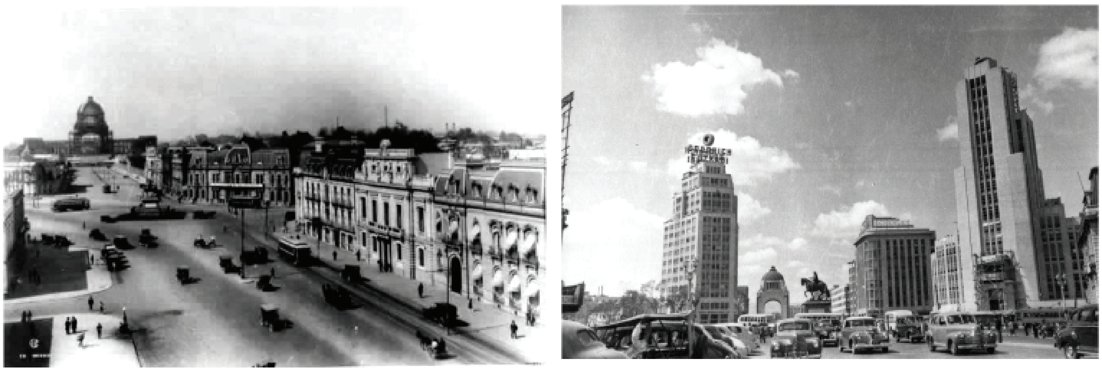


Fig. 3

Fig. 4.

La invención de una ciudad prehispánica: la imagen de Cuzco en el siglo XVI.

Juan Alberto Romero Rodríguez
Universidad de Sevilla

Resumen: Nos proponemos analizar distintas imágenes representativas de la ciudad americana de Cuzco, a partir de la refundación de la misma llevada a cabo por los españoles en el siglo XVI. Basándonos en un estudio cronológico contrastado de los testimonios escritos e iconográficos de la época, se intentará dar respuesta a las siguientes cuestiones: a quién se debe la invención de la imagen del Cuzco, cuáles son los procedimientos formales y artísticos que posibilitan el que un lugar ajeno se acomode visualmente al gusto europeo, en definitiva reflexionar sobre los modos en los que un nuevo territorio es recibido y representado.

Palabras clave: Cartografía. Iconografía urbana. Descubrimiento y conquista de América. Veracidad. Arte Hispanoamericano. Cuzco.

Abstract: Our aim is to analyse several representative images of the American city of Cuzco, dating from the process of reconstruction carried on by Spain in the XVIth century. Departing from a chronological study that revises written and iconographic testimonies from then, we seek to tackle the following questions: to whom is the invention of the image of Cuzco indebted, which are the formal and artistic procedures that allow a foreign place to visually adapt to European tastes, and, in definitive, we want to reflect about the ways in which a new territory is received and represented.

Keywords: Cartography. Urban iconography. Discovery and conquest of America. Veracity. Spanish-american art. Cuzco.

«No tenemos necesidad de otros mundos. Lo que necesitamos son espejos.
No sabemos qué hacer con otros mundos».
Stanislav Lem, *Solaris*.

Los conceptos de viaje, expedición, novedad geográfica, adquieren para la cultura occidental nuevos valores a raíz del descubrimiento de América. Si bien la descripción de lugares exóticos por parte de los europeos no era una tradición cultural del todo ajena, impulsada especialmente a partir de los viajes a oriente de un Marco Polo o de un Jean de Mandeville, y con claros precedentes en la literatura periegética de época clásica, lo cierto es que con los territorios descubiertos por Colón existe una novedad: y es que nunca estuvieron contemplados en ningún mapa o relato precedente. A pesar de que el conocimiento que se tenía hacia 1492 de Asia, mucho menos el de África, no era ni remotamente científico, sí que es cierto por lo demás que estas tierras eran ubicables, se tenían noticias de ellas desde mucho tiempo atrás, en definitiva formaban parte del mundo tal y como éste era concebido. América era realmente un Nuevo Mundo, una tierra por definir y a la que viajar que ponía en tela de juicio la visión tradicional del mundo y de la historia occidentales reconocida hasta entonces como válida.

Con esta sensación de plena novedad ¿cómo deberían percibir entonces los europeos los recién descubiertos territorios? En este sentido hay que señalar que no sólo eran diferentes a todo lo anteriormente visto o conocido los territorios y habitantes de este nuevo continente; sino que también era diferente en un principio el periodo histórico, cultural, en el que se encontraban España y Europa en el momento de entrar en contacto, por primera vez, con ese mundo americano. A finales del siglo XV Europa «no era la Europa de una era de ignorancia, era la Europa del Renacimiento, del descubrimiento del mundo y del hombre» , que suponía el paulatino abandono del pensamiento más simbólico medieval para dar paso a una mentalidad más objetiva y científica. Este triunfo de la mentalidad científica, que por un lado es cierto que se inicia en estos momentos, pero que por otro lado y en rigor no se confirmará hasta el siglo XVIII, no se corresponde sin embargo con las imágenes y visiones de sitios nuevos o distantes que tenemos de esta época.

Un buen ejemplo de cómo se percibía el mundo en la Europa de fines del siglo XV lo tenemos en la «Crónica de Núremberg», historia universal ilustrada publicada en 1493 que reunía múltiples vistas de ciudades importantes de la época. Comentada por Gombrich en «Arte e Ilusión» , este historiador manifestaba su sorpresa al constatar cómo dos ciudades tan distantes entre sí como Damasco y Mantua pudieran ser exactamente iguales: así, podemos ver en ambos grabados una típica ciudad medieval europea, con su perímetro de muralla, sus casas con tejados a dos aguas y las torres de las iglesias románicas y góticas, tan características de Europa central, pero obviamente no de Mantua, mucho menos de Damasco. Resulta evidente que el ilustrador no visitó estos lugares y, si acaso estuvo en alguno de ellos, optó por representar las ciudades con esquemas y elementos visuales que le eran conocidos. No debemos pensar que esto decepcionara a los posibles lectores de la «Crónica». Se recogía una imagen somera, icónica, un esquema de ciudad, con los elementos habitualmente

constitutivos de un conjunto urbano para considerarlo arquitectónicamente como tal, es decir, las murallas de defensa, y la presencia de habitantes y de la religiosidad mediante la presencia del caserío y el templo –si éste era una mezquita posiblemente no era cuestión a considerar para definir el carácter urbano, arquitectónico, de la vista. Estos esquemas de ciudades vienen a demostrar cómo el criterio de veracidad no era necesariamente el más importante a la hora de representar las ciudades, «todo lo que se esperaba es que aquellos nombres fueran de ciudades»[1].

Si se recurría a retratos estereotipados, imágenes urbanas convencionales a la hora de retratar ciudades en el «territorio conocido» euroasiático, parece lógico que esta situación se diera a su vez en los nuevos territorios descubiertos al otro lado del Atlántico casi contemporáneamente al momento de publicación de la «Crónica». La traducción visual de las descripciones llevadas a cabo por los primeros cronistas españoles en América demuestra que efectivamente era más importante representar una ciudad mediante elementos reconocibles para los españoles y con los cuales se pudieran identificar que representar fidedignamente el paisaje urbano y la arquitectura indígenas. No se nos escapa el contenido político de estas representaciones, unido por lo demás al desarrollo de la cartografía en estos inicios de la Modernidad, «con todas la implicaciones de control y dominio que el propio término «representación» conlleva»[2]; no obstante, se intentaba comunicar la idea de que los nombres que aparecían asociados a estas imágenes correspondían, como en la «Crónica de Núremberg», a ciudades, a veces a grandes ciudades, capitales de imperio ahora sometidos a la gran monarquía hispana. Y como ciudades que eran, éstas debían presentar un aspecto similar a las ciudades –o al menos a sus vistas– conocidas por europeos y españoles para ser reconocidas como tales.

Una de esas capitales de imperio fue Cuzco, sede central del estado más poderoso de América del Sur[3], el de los Incas. Situado en el corazón de los Andes, ombligo del mundo para la sociedad incaica, fue conquistada por Francisco Pizarro entre 1533 y 1534 para, el 23 de marzo de ese año, llevar a cabo la denominada fundación española y proceder de inmediato al reparto de los solares entre los conquistadores. De todo ello, del proceso de reconstrucción y adaptación de la ciudad a criterios españoles, además de la historia y sociedad de los incas, tenemos abundantes noticias a través de cronistas españoles como Juan de Betanzos y Pedro Sarmiento de Gamboa, sin olvidar el importante testimonio del mestizo Inca Garcilaso de la Vega. Esta relativa abundancia de fuentes escritas no encuentra su correlato a nivel visual, donde los testimonios son escasos.

No obstante, existe un documento de estos momentos iniciales de conquista y asentamiento de los españoles en el Cuzco en el que se incluyen imágenes de los nuevos territorios. Hablamos de la «Crónica del Perú» de Pedro Cieza de León, publicada en Sevilla en 1553

1. Gombrich, E.H.: op. cit., 2002, pág. 60.
2. De Diego, E.: *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente.* Madrid, 2008, pág. 30.
3. Aparicio Vega, M.J.: *Cuzco, la capital incaica*. 2001, pág. 28.

tras su periplo americano entre 1535 y 1550. Cieza de León dedica algunos capítulos a la ciudad de Cuzco. El cronista la sitúa correctamente «entre unos cerros», en un valle allá en los Andes, y entre dos arroyos, de los cuales uno atraviesa la ciudad, arroyos que no son otros que los ríos Tullumayo y Huatanay. Este último sirvió de división de la plaza central de la vida inca, plaza ésta que también consta en la descripción de Cieza de León como una «plaza de buen tamaño, que los pobladores pusieron como ágora»[4] y de la cual salían cuatro caminos reales que conectaban la capital Cuzco con las regiones del imperio, división cuadripartita de la ciudad que identificaba al Cuzco con la propia división territorial del «Tawantinsuyu», el imperio inca de las «cuatro naciones», y que reforzaba la idea de centro, de «ombligo del mundo», de la misma ciudad. Cieza de León identifica esas cuatro regiones con los nombres incas o quechuas al mismo tiempo que reconoce que Cuzco, con sus palacios de piedra, sus puentes para cruzar los ríos y sus calles –que evidencian una traza de ciudad–, era superior en comparación con otras ciudades del Perú. De entre los hitos arquitectónicos de la ciudad se detiene el cronista por un lado en la gran «fuerza» de «Sacsayhuamán», la pretendida fortaleza inca, en ruina como efectivamente la debió contemplar, y la espectacular «Coricancha», el templo del Sol sobre el que ya entonces se asentaba la iglesia de los dominicos. Todo ello, junto con las menciones al oro y plata indígenas, le llevan a Cieza de León a afirmar que Cuzco «debió ser fundada por gente de gran ser».

A pesar de que se intercalan ciertas expresiones de admiración como la mencionada y aunque se señalan los monumentos más notorios, la narración que Cieza de León hace de la antigua capital inca es más bien escueta. La ilustración que acompaña a esta descripción es igual de somera, pero es importante detenerse en ella «por ser la primera imagen publicada de esta importante ciudad inca»[5]. En primer plano aparecen enfrentados un conquistador español y un indio, supuestamente un inca, que casi como dos estereotipos ilustran ese momento de «impacto incierto», de choque cultural entre América y Europa cuyas consecuencias aún no se podían calcular del que hablaba Elliott[6]. Estos personajes aparecen separados por un riachuelo que, desafiando toda regla de perspectiva científica, nos direcciona visualmente hasta el fondo de la imagen, en la cual aparece un conjunto de construcciones en todo similar a una ciudad medieval europea.

De nuevo como ocurría en la «Crónica de Núremberg» anteriormente comentada, es el nombre escrito en la parte superior lo que realmente nos indica que estamos viendo la ciudad de Cuzco ¿tal cual era? Bien es verdad que ya en 1547, momento en el que se piensa que llegó Cieza de León a la región, la ciudad había sufrido un proceso de transformación arquitectónica importante, sobre todo desde que «el Qosco incaico fue incendiado y casi destruido en el levantamiento de Manco Inca en 1536», pero para nada había supuesto la conversión del Cuzco en una ciudad amurallada igual a las que se podían ver por entonces

4. Cieza de León, P.: op. cit., 1984, págs. 336-337.
5. Kagan, R.L.: *Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780*. Madrid, 1998. pág. 116.
6. Elliott, J.H.: op. cit., 1996, págs. 13-41.

en Europa. De hecho, como el propio Cieza de León señala en el texto, la obra inca era todavía visible en «Sacsayhuamán» y en los potentes basamentos pétreos en los que se asentaban los palacios de los conquistadores o el propio convento de Santo Domingo ya a partir de 1538, por lo que ya había comenzado a producirse ese peculiar mestizaje, también arquitectónico, que caracterizará en general al colonialismo español en América y al Cuzco en particular. Existe en la imagen un intento de señalar elementos topográficos y paisajísticos distintivos del lugar y recogidos en el texto, como son las montañas circundantes, el río que dividía en dos la ciudad o la propia situación de ésta en un valle o superficie más aplanada. Sin embargo, en lo tocante a la descripción de arquitecturas, el artista anónimo, que no sabemos si estuvo o no en el Cuzco, optó de todos modos nuevamente, al igual que en los grabados de Núremberg, por un repertorio de imágenes que le resultaba familiar, a él y a posibles lectores. La nota exótica que nos pretende informar de la geografía humana del lugar que supone la figura del indio no deja de ser otro convencionalismo más, equiparable a las propias arquitecturas. Ni rastro por lo demás de la «Coricancha» o de la fortaleza de «Sacsayhuamán», los hitos urbanos señalados en el escrito. Puede que el grabador pretendiera transcribirnos de manera visual ese carácter pétreo distintivo de la arquitectura cuzqueña mediante la descripción de torres y murallas que vemos en la ilustración. Sin embargo, en la propia «Crónica del Perú» se detalla que si bien existían casas hechas de piedra pura «lo demás de las casa era todo madera y paja o terrados, porque teja, ladrillo ni cal no vemos»[7]. El sentido de veracidad no parece que fuera por tanto el criterio a seguir por el autor de esta imagen, antes bien se intentaba transmitir esa idea ya comentada de que una nueva ciudad, entendida según parámetros estéticos europeos, había sido adquirida por el imperio español. Para ser percibida en España como ciudad, debió el Cuzco representarse pues con formas sencillas y familiares a los españoles.

¿Cuál era por lo demás el repertorio visual que habitualmente manejaba un grabador español de la época a la hora de retratar ciudades? Un vistazo a imágenes urbanas contemporáneas a la «Crónica del Perú», correspondientes en este caso a ciudades españolas, puede aclararnos esta última cuestión. Tomemos así como ejemplo un libro importante, dedicado al futuro rey Felipe II y por lo tanto lejos de ser un encargo menor como era el «Libro de grandezas y cosas notables de España». Realizado al parecer en 1548 bajo la supervisión del cosmógrafo mayor, Pedro de Medina, los grabados de ciudades que en esta crónica aparecen son igual o más rudimentarios si cabe que los vistos en el libro de Cieza de León y, lo que es más importante para nuestra cuestión, apenas se diferencian unas de otras si no fuera por la descripción, más anecdótica que científica, de elementos circundantes del paisaje. Muy convencionales, muy medievales, todas las imágenes representan un mismo tipo sintético de ciudad, compacta, encerrada en sus muros, que podemos poner en clara relación con la vista de Cuzco en la «Crónica del Perú». La pobreza técnica de la imprenta hispana de aquellos

7. Cieza de León, P.: op. cit., 1984, pág. 337.

años explica en gran medida esta situación, pero también, y como señala Richard Kagan[8], el que no se hubieran asimilado en la España del XVI los criterios de representación científica ligados a la cartografía, por entonces eran ya frecuente tanto en Italia como en los Países Bajos.

Parece evidente por lo tanto que el anónimo grabador de la «Crónica del Perú» no hizo sino seguir la práctica habitual en la elaboración de retratos de ciudades de la España del XVI. Sin embargo, y aunque no fuera ésta la intención del técnicamente limitado autor del grabado, no debemos por lo demás obviar la estrategia colonial subyacente en la imagen de Cuzco: al ser dicha ciudad representada siguiendo la estética y los modelos predominantes en España, al vestir el mismo uniforme, se estaba de alguna manera enunciando con esta representación que la antigua capital inca pasaba a integrarse en la relación de ciudades pertenecientes a la corona española. Representaciones como ésta de Cuzco son por tanto bidireccionales: de una parte proyección de lo conocido –España, Europa– en lo desconocido –Cuzco, América–, y de otra parte apropiación y acomodación de ese nuevo mundo por parte del viejo, dentro de ese proceso de control y domesticación coloniales del que habla Estrella de Diego y que caracteriza a la cultura europea del periodo, una cultura que por entonces se está expandiendo por el resto del planeta, pero que al mismo tiempo entiende que «es preciso reproducir la casa allá donde se vaya»[9].

El uso de estereotipos convencionales de ciudades, que facilitaban las representaciones de las mismas, unido al sentido de propaganda política ligada a la conquista de los nuevos territorios, son por lo tanto claves para entender las primeras imágenes de ciudades de América llegadas a Europa, realizadas en resumen por europeos y para europeos. Afortunadamente contamos con reproducciones de Cuzco realizadas por artistas europeos, de tradiciones artísticas por entonces más interesadas en las vistas de ciudades que la española, que nos ayudan a completar la visión que de la antigua capital inca se hizo el Viejo Mundo. Estos grabadores, italianos, holandeses y flamencos sobre todo, además de más capacitados técnica y artísticamente, crearon imágenes que por lo demás tuvieron mayor difusión que las de la «Crónica del Perú» y que por ello contribuyeron a fijar para la fantasía europea una imagen del Cuzco que perduró prácticamente inalterada durante trescientos años. Las fuentes para diseñar estos retratos fueron, no obstante, nuevamente las crónicas de los españoles. Tal es el caso del grabado de la ciudad de Cuzco aparecido en el libro del italiano Giovanni Battista Ramusio «Delle Navegationi et Viaggi», publicado en Venecia entre 1550 y 1556. Con esta vista elevada podemos sobrepasar la cerrada muralla que nos impedía ver el interior de la ciudad en la xilografía de la «Crónica del Perú». Efectivamente «vemos» en esta imagen un poco más: además de las montañas –no muy pronunciadas ni andinas en realidad, más propias de colinas europeas– observamos cómo los ríos pasan ahora realmente por el centro de la ciudad, cómo está se organiza siguiendo una traza regular, y al fin contemplamos un es-

8. Kagan, R.L.: op. cit., 1998, págs. 106-107.
9. De Diego, E.: op. cit., 2008, pág. 19.

pacio abierto que conforma una plaza a los pies de una gran construcción en el extremo izquierdo que representa la fortaleza de «Sacsayhuamán». El también anónimo, aunque seguramente veneciano, grabador que ilustra el libro de Ramusio reconstruye la ciudad a partir sobre todo de la descripción que llevó a cabo el secretario de Pizarro, Pedro Sancho. En relación con Cieza de León, este cronista presta mayor atención al trazado cruciforme de la ciudad y a la formidable «Sacsayhuamán», a la cual describe como una fortaleza que «tenía una torre principal hecha a modo de cubo, con cuatro o cinco cuerpos, uno encima de otro»[10].

Todos estos elementos constitutivos de Cuzco comentados por Sancho en su texto, tienen su traducción visual en la vista contenida en Ramusio. Lo que ocurre es que de nuevo esto se lleva a cabo con un vocabulario europeo que poco tiene que ver con el aspecto original de la ciudad, ni en época incaica en la que pudiera parecer que está ambientada la vista por la figura que con la leyenda «Atahualpa» aparece en la plaza a los pies de la fortaleza, ni colonial, en la que si bien se respetó en gran medida el trazado regular prehispánico de la ciudad, nunca fue tan excesivamente regular. De hecho, esta visión tan simétrica del diseño de la trama urbana, con una distribución axial destinada a crear potentes perspectivas que realzan las puertas de la muralla y, sobre todo, la construcción piramidal de «Sacsayhuamán», aunque de una parte recuerda a la división cuadripartita de la que hablaba Cieza de León al referirse a Cuzco como centro de las cuatro regiones del imperio inca, lo cierto es que parece relacionarse más con un «castrum» romano, cuando no con las visiones de la ciudad ideal tan características de la Italia del Renacimiento. Así, esta ortogonal descripción de la planimetría del Cuzco llevada a cabo por Ramusio y Sancho, contrasta con la información de otros cronistas, como la del fraile Reginaldo de Lizárraga. Éste nos dejó de hecho una descripción de Cuzco en la que llega afirmar que esta ciudad «no tiene calle derecha ni proporcionada, porque no quisieron los españoles romper los edificios de piedra que en ella hallaron» . De hecho, «la misma ciudad prehispánica del Cusco no era lo que hoy llamaríamos una cuadrícula»[11]. Si bien Lizárraga estuvo en Perú en fecha algo posterior, a fines del XVI, a la publicación de las «Navegationi» de Ramusio, lo cierto es que la elección de Sancho como fuente para realizar la vista de la ciudad, fuente que por lo demás se acomoda a las visiones de ciudades europeas del momento, no parece casual.

En conclusión se pueden reconocer los elementos que constituyen la ciudad de Cuzco, pero manipulados por el gusto y los intereses de la cultura europea del momento. Como ya apuntó Richard Kagan[12], se potencia de este modo todo lo relacionado con la imagen de civilización que Europa tenía, esto es, el sentido de orden de la ciudad europea, a través de un trazado urbano regular y de las potentes murallas de defensa. El protagonismo que adquiere «Sacsayhuamán» en esta vista frente a otras construcciones – como la inexistente

10. Kagan, R.L.: op. cit., 1998, págs. 118.
11. Viñuales, G.: *El espacio urbano en el Cusco colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas.* Lima, 2004, pág. 16.
12. Kagan, R.L.: op. cit., 1998, págs. 118-119.

«Coricancha» – convertirá a la fortaleza inca en un auténtico símbolo de la ciudad para los europeos. No obstante, la inclusión de una torre en alusión de la fortaleza en el escudo de la ciudad de 1540[13] viene a confirmar a «Sacsayhuamán» como icono de la antigua ciudad inca y del éxito de su conquista por parte de los españoles.

Los errores, favorecedores o no, de dicha representación tomada como fidedigna de esta ciudad del Perú se tipificarán y permanecerán durante siglos. La vista idealizada de Ramusio, paradigmática de ese procedimiento de proyección de Europa sobre el Nuevo Mundo, será la imagen icónica por antonomasia del Cuzco para Europa, modelo para obras de gran difusión, éxito podríamos decir, en la época como el «Civitates orbis terrarum» de Braun y Hogenberg.

Es interesante detenerse de todos modos en la vista de Cuzco incluida en el «Civitates» por ser precisamente ésta, más que la de Ramusio, a pesar de ser el modelo original, la que fue más conocida. Editado por Georg Braun en 1572, con corografías realizadas por el flamenco Joris Hoefnagel, «Civitates orbis terrarum» es posiblemente «el más completo elenco de vistas panorámicas, planos y comentarios textuales de ciudades de todo el mundo, publicado durante la Edad Moderna»[14]. Muchas ciudades tienen de hecho su primera imagen urbana general en esta colección de vistas. Los retratos de ciudades contenían además personajes pintorescos, típicos del lugar al que se refería la imagen, que más allá de lo anecdótico pretendían mostrar efectivamente la apariencia de los habitantes del lugar en cuestión. Esta forma de presentar a la ciudad y a sus gentes es no obstante característica del «Civitates», donde «en primer término suelen mostrarse escenas cotidianas y personajes que ilustran motivos muy diversos de la vida cotidiana y económica de la población representada» .

Las ciudades, con sus habitantes, relativas a Europa podían muchas veces en cierto modo dar una idea de su imagen física real, pero ejemplos como el de Cuzco ponen en evidencia que el criterio de veracidad no era desde luego el más importante a la hora de componer estas imágenes. De hecho, algunas de las ciudades que aparecen en el libro ni siquiera fueron visitadas por el autor[15]. Así, por un lado la ciudad que se nos presenta a vista de pájaro en el «Civitates» señalada como Cuzco es un plagio descarado del grabado de Ramusio; por otro lado, la figura del inca llevado en su silla y acompañado de soldados, que desde el primer plano nos presenta sus dominios, componen una imagen sumamente estereotipada, ajena a la vestimenta inca, además de ser una reproducción ampliada del mismo grupo de Atahualpa situado en la plaza delante de la fortaleza presente ya en la ilustración de Ramusio, que en este grabado del «Civitates» ni siquiera se han molestado en eliminar. La iconografía congelada por Ramusio en fin, contribuiría a modificar la imagen de la capital inca;

---

13. Ramos Gómez, L.: «El motivo torre en el escudo de Cuzco y en los queros y otras vasijas andinas de madera de época colonial, del museo de América». *Revista española de antropología americana.* 2004. Nº 34, págs. 163-166.
14. Sánchez Del Barrio, A.: «Civitates, una exposición conmemorativa». *Estudios del patrimonio cultural.* 2010. Nº 4, pág. 83.
15. Morales Folguera, J.M.: op. cit., 2001, pág. 116.

los habitantes originales de esta civilización, cuando aparecen en estas representaciones, lo hacen para adornar con una nota exótica unas vistas de ciudades que en definitiva venían a ensalzar la idea del orden de la ciudad y civilización europeas, trasplantadas y triunfantes en el Nuevo Mundo.

Las vistas creadas por los europeos especialmente en el siglo XVI contribuyen a definir una visión europea del espacio físico. Cuzco es un caso más, si cabe ejemplar, de esta tendencia. No importan los cambios, urbanísticos y sociales, que se producirán en la ciudad andina Cuzco desde la fecha del «Civitates» en adelante: en definitiva, la imagen que los europeos tendrán de Cuzco será la forjada por el grabador anónimo de Ramusio y reproducida por Hoefnagel y Braun en el «Civitates», copiada hasta la saciedad con escasas modificaciones en vistas de ciudades y en los márgenes de los mapas hasta bien entrado el siglo XVIII.

Se ha producido efectivamente la invención de una ciudad. «Invención» es un término que puede ser entendido como la acción o el efecto de inventar. Se asocia también con la idea de descubrimiento. Incluso, es posible la acepción de engaño, ficción. En este sentido ambivalente de la palabra, ligada a la creación de algo novedoso, a la vez que al hecho de desvelar una realidad preexistente, es como efectivamente entendemos las distintas imágenes representativas analizadas de la ciudad americana de Cuzco, a partir de la refundación de la misma llevada a cabo por los españoles.

Sin embargo, esta tipificación de la imagen de una ciudad, esta invención de la misma durante el siglo XVI, no se da de un modo tan extremo en todas las representaciones de las poblaciones del Nuevo Mundo. Para comparar así el caso de las ilustraciones de Cuzco con las de otras ciudades americanas, nos detendremos en unos documentos claves de esta centuria, realizados bajo el gobierno de Felipe II, que generaron una importante cantidad de vistas de los nuevos territorios ultramarinos. Así, y en primer lugar, las «Ordenanzas de Descubrimiento y Población» de 1573, conjunto de de instrucciones de cómo debían planificarse y crecer las ciudades del Nuevo Mundo, según un diseño ortogonal, práctica por lo demás que ya había venido siendo frecuente desde los primeros momentos de la conquista, y que este documento no hace de hecho sino corroborar a nivel teórico o legal. De algún modo, puede que influyeran estas Ordenanzas a la hora de realizar mapas siguiendo un criterio esquemático y basado en el plano de damero, si bien esto no es más que una suposición.

En segundo lugar, y más relevante para nuestro estudio, son las «Relaciones Geográficas» de 1577. Éstas consistían en una serie de cuestionarios, compuesto por 50 preguntas, que debían ser cumplimentados por las autoridades locales, con el fin de que la metrópoli pudiera así conocer mejor los nuevos territorios. Estrategia de control, ejercicio de geopolítica del gobierno de Felipe II, las Relaciones presentaban «numerosas preguntas acerca del paisaje urbano y rural» , a raíz de cuyas respuestas se crearon planos y vistas de poblaciones. El monarca de la casa de Habsburgo, entusiasta de la cartografía, podía obtener así una imagen aproximada de sus nuevos dominios.

Es interesante constatar cómo muchos de los planos que acompañaban al cuestionario de las Relaciones provenientes de Nueva España, contienen elementos que se alejan del habitual lenguaje visual europeo. De hecho, algunos de estos mapas fueron realizados por «tlacuilos», escribas-pintores educados en la tradición gráfica prehispánica, que dejan entrever, en estas representaciones de su territorio, ahora propiedad de los españoles, su peculiar código visual y simbólico. Esta cartografía digamos mestiza, ampliamente estudiada por la profesora Gloria Espinosa Spínola[16], se caracteriza, siguiendo a esta estudiosa, por su esquematismo, su ausencia no sólo de perspectiva, sino incluso de cielo o línea de horizonte, con la inclusión por contra de elementos del paisaje de especial significación para los indígenas, combinando en definitiva muchas veces el plano de la ciudad con sus áreas circundantes. Se basa por tanto en el legado pictórico de la tradición indígena prehispánica. Un buen ejemplo de este tipo de representaciones, diversas pues en su lenguaje a los códigos de representación europeos del momento, aunque influenciados por los mismos, sería el mapa de la población de Texupa, elaborado efectivamente por algún «tlacuilo». En este sentido, Barbara Mundy destaca que estos artistas «tlacuilos» del área de México, «suelen darnos una visión dual: nos indican la manera en que los indios se veían a sí mismos por un lado y por otro lado buscan adaptar esta visión a los requerimientos de la encuesta, es decir, a lo que ellos creían que demandaban las autoridades españolas» .

Esta elaboración mestiza de los planos para las Relaciones de 1577, basada en la intervención de artistas o escritores indígenas, educados en una tradición gráfica local anterior a la llegada de los españoles, fue algo prácticamente exclusivo de Nueva España. Así, en contraste, «los planos de las Relaciones conservadas pertenecientes al Virreinato del Perú, son muy pocos y todos siguen modelos españoles»[17]. Ninguno hay de Cuzco. Hemos visto hasta ahora cómo los europeos, españoles o no, percibían y representaban la antigua ciudad inca. Cabría preguntarse si los propios indígenas elaboraron imágenes urbanas del Cuzco, si existió una tradición gráfica prehispánica en este sentido como hemos visto que sí que hubo en Nueva España. Según el testimonio del mestizo Inca Garcilaso de la Vega en sus «Comentarios reales», parece que los incas practicaban algún tipo de cartografía, en tanto en cuanto usaban planos y maquetas a la hora de trazar ciudades como el propio Cuzco[18]. El problema es que no sabemos si esto es real o más bien forma parte del discurso indigenista de una sección de la obra escrita de Inca Garcilaso. En cualquier caso, no podemos certificar esto documentalmente, dada la ausencia de manuscritos o de restos arqueológicos, por lo que conjeturar sobre la existencia de una cartografía prehispánica en los Andes resulta improductivo.

Las Ordenanzas de 1573 y, sobre todo, las Relaciones Geográficas de 1577 de Felipe II, a partir de las cuales se crearon planos y vistas de ciudades, ayudaron a conformar una ima-

16. Espinosa Spínola, G.: *Arquitectura de la conversión en la Nueva España durante el siglo XVI*, Almería, 1996, pág. 62.
17. Morales Folguera, J.M.: op. cit., 2001, pág. 136.
18. Kagan, R.L.: op. cit., 1998, pág. 89.

gen de los nuevos dominios de la corona. No obstante, si bien en Nueva España muchas de las imágenes generadas a raíz de estos proyectos cartográficos son de autoría más o menos indígena, caso de los «tlacuilos», que pudieran ofrecer otra visión del territorio diferente a la europea, en el caso de Perú la ausencia de una tradición cartográfica indígena impidió el que pudiera desarrollarse una percepción de la ciudad y su entorno diferente a la propuesta por españoles y europeos. En el caso concreto de la capital Cuzco, la invención europea, basada en el binomio Ramusio-«Civitates», no tuvo competencia y pudo imponerse como imagen icónica a los ojos de Europa con mayor facilidad que en el caso de las ciudades mexicanas.

Cuzco es por tanto un ejemplo extremo de la apropiación de un territorio a través de la imagen. La posibilidad, que comentaba Georg Braun en su introducción al «Civitates», de viajar mediante estas vistas «sin salirse nunca de los límites del estudio»[19], como si de una colección de postales o un buscador de imágenes de internet actuales se tratara, responde en gran medida a los mecanismos propagandísticos coloniales de expansión y a veces imposición de la cultura europea a lo largo y ancho del mundo, mecanismos ligados a una forma de representación donde «no debe haber diferencias entre lo de allí y lo de aquí, todo debe formar parte del mismo discurso, de un idéntico mapa»[20]. Se sitúa a Cuzco en el mapa a través de una imagen, una imagen que por lo demás es una invención, legitimada, con todo, por el criterio de veracidad.

19. Kagan, R.L.: op. cit., 1998, págs. 17
20. De Diego, E.: op. cit., 2008, pág. 19.

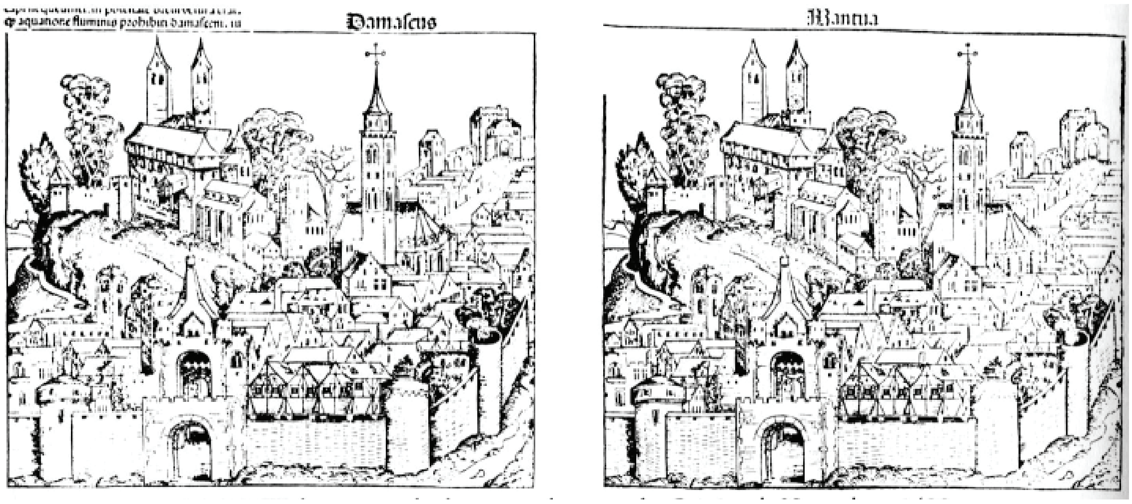


Fig. 1. Wolgemut, xilografías de la «Crónica de Núremberg», 1493.
[Extraído de Gombrich, E.H., *Arte e Ilusión,* Madrid, 2002, pág. 60].

Fig. 2. Anónimo, xilografía de Cuzco de la «Crónica del Perú», 1553.

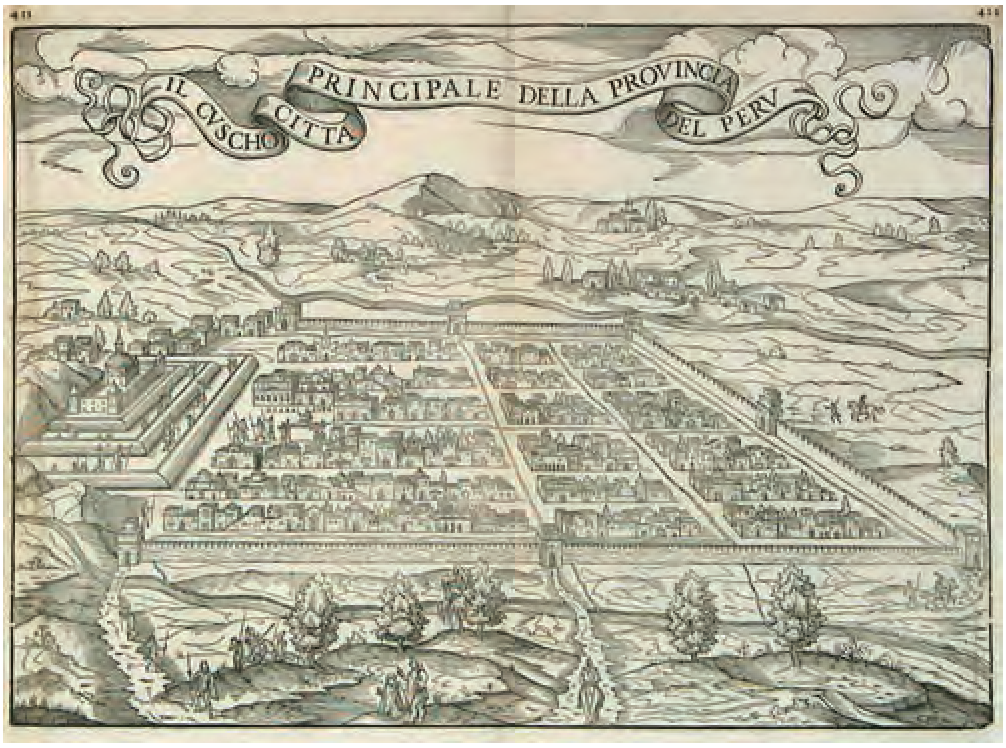


Fig. 3. Anónimo, Vista de Cuzco de G.B. Ramusio «Delle Navegationi et Viaggi», 1556.

Fig. 4. «Tlacuilo» anónimo, Mapa de Texupa, 1577-1580.

Fundaciones cistercienses y monarquía aragonesa: el Monasterio de Santa María de Santa Fe

Santiago Ruiz de Temiño Íñigo

Resumen: La presente comunicación tiene por objeto estudiar las vinculaciones entre la territorialidad, la monarquía aragonesa y las fundaciones cistercienses tomando como ejemplo el monasterio de Santa María de Santa Fe y su antecesor, Fonclara. Santa Fe se sitúa en la ribera del Huerva a unos diez kilómetros al sur de Zaragoza, entre las poblaciones de Cuarte de Huerva y Cadrete. Su origen se encuentra en el traslado que, hacia mediados del siglo xiv, la comunidad cisterciense del monasterio de Santa María de Fonclara –situado en Alcolea de Cinca, Huesca– realizó a un nuevo y más adecuado emplazamiento, en los territorios de Miguel Pérez Zapata, quien consiguió del monarca Pedro IV *el Ceremonioso* la exención de diversos impuestos y cargas reales a favor del nuevo cenobio.

Palabras clave: monarquía, territorio, abadía, orden cisterciense, Santa Fe, Zaragoza.

Abstract: This communication is intended to study the links between territoriality, Aragonese monarchy and Cistercian foundations, marking out as an example the Cistercian abbey of Santa María de Santa Fe and its antecessor, Fonclara. Santa Fe is located around ten kilometers from the South of Zaragoza, between Cuarte de Huerva and Cadrete. Its origin is found out in the removal made by Cistercian community of Fonclara's abbey in the middle of the xivth century. This community, located in Alcolea

de Cinca, Huesca, moved to a new and more proper emplacement in the territories of Miguel Pérez Zapata, obtaining the exemption of several charges to the new abbey from the king Pedro IV *el Ceremonioso*.
Keywords: monarchy, territory, abbey, Cistercian order, Santa Fe, Zaragoza.

Introducción

En varios estudios se ha puesto de relieve las vinculaciones entre los monasterios cistercienses aragoneses con la monarquía y la articulación del territorio. Sin embargo, el monasterio de Santa María de Santa Fe carece de la fortuna crítica e historiográfica con que cuentan otras fundaciones cistercienses aragonesas. Los estudios más rigurosos y recientes acerca del origen y las circunstancias de la fundación de Santa Fe, como veremos, han sido llevados a cabo por Héctor Giménez Ferreruela. Pero nos remontaremos un poco más atrás.

En 1951 Charles Higounet[1] saca a la luz un artículo sobre las relaciones monásticas a través de los Pirineos entre Francia y España. Al hacer alusión al sistema de filiaciones que regía en la orden cisterciense y refiriéndose concretamente al monasterio de Bonefont señala que esta abadía envió sus monjes a fundar filiales en la vertiente meridional vecina. Según este autor de ahí nacieron dos abadías en la diócesis de Lérida: Santa Fe, cerca de Albalate de Cinca en 1223; y Labaix, en el valle de la Noguera Ribagorzana en 1224. Como es bien sabido, el monasterio cercano a Albalate de Cinca al que se refería este autor es, en realidad, el monasterio de Fonclara, antecesor de Santa Fe. Podemos suponer que las crónicas antiguas y el hecho de no haber visitado *in situ* el monasterio de Santa Fe debieron confundir a Higounet sobre la ubicación y cronología de ambos cenobios. En 1964 Maur de Cocheril[2], monje historiador cisterciense publica un interesante artículo sobre la implantación de las abadías cistercienses en la Península Ibérica que ha sido un hito importante para ulteriores estudios relacionados con los monasterios del Císter en España. Aunque este autor, señala el año 1223 como la fundación de Santa Fe, esta fecha se puede justificar por el hecho de que los monjes de Santa Fe siempre se consideraron herederos de los monjes de Fonclara. Pero ubica perfectamente a Santa Fe a situándolo unos kilómetros al sur de Zaragoza.

A partir del año 1976 comienzan a parecer las primeras publicaciones que abordan de manera monográfica diversos aspectos de la vida del monasterio de Santa María de Santa Fe y su antecesor inmediato, el monasterio de Fonclara. Es destacable el artículo de Castillón Cortada publicado, en la revista *Aragonia Sacra* en 1986[3]. El autor comenta los hallazgos ar-

1. Higounet, Charles, Ubieto Arteta, Antonio (trad.), «Un mapa de las relaciones monásticas transpirenaicas en la Edad Media», Revista *Pirineos* nº 19-22, 1951, pp. 543-556.
2. Cocheril, Maur, «L'implantation des abbayes cisterciennes dans la Péninsule Ibérique», *Anuario de Estudios Medievales* nº 1, Barcelona, Universidad de Barcelona, Instituto de Historia Medieval de España, 1964, pp. 217-287.
3. Castillón cortada, Francisco, «El monasterio de Santa María de Fonclara. (Albalate de Cinca)», *Aragonia Sacra*, I, Zaragoza, 1986, pp. 53-73.

queológicos que permitieron en 1986 identificar el lugar exacto donde se ubicó el monasterio de Fonclara, antecesor de Santa Fe, en Albalate de Cinca (Huesca). Sin embargo, la aparición de los restos de sillares, muros, basas de columnas y marcas de cantería, que, en su momento, despertaron la curiosidad de la población local, no sirvieron para evitar la total desaparición de estos vestigios materiales, siendo, al contrario, reutilizados en las construcciones de los alrededores. Tratando ya sobre el final del monasterio de Fonclara y el traslado al monasterio de Santa María de Santa Fe, Castillón Cortada se apoya en los testimonios de diversos autores como Ángel Manrique, Leopoldus Janauschek o Juan Álvaro Zapata, Jerónimo Zurita y J. M. Canivez para señalar que el monasterio de Santa Fe no fue una fundación *ex novo* sino un traslado del conjunto monástico cisterciense a las inmediaciones de Zaragoza. También realiza una labor de estudio y transcripción de diversos documentos conservados en el Archivo de la catedral de Lérida, referidos al monasterio fonclarense. Castillón Cortada llega a la conclusión de que aunque hubo varias tentativas de traslado a partir del año 1294, éste no se produjo hasta ya entrado el siglo XV, desmarcándose así de la fecha de 1341 o 1345 que sostienen los autores mencionados[4]. Para ello se apoya en dos argumentos: primero, hace referencia al pago del monasterio de las tasas de *servitia comunia* hasta el año 1425; el segundo es el documento fechado en 1315 en el que Jaime II concede al monasterio de Fonclara el monedaje destinado a la construcción de un nuevo monasterio. Así se expresa el autor: «¿Se especulaba entonces sobre el traslado? Opino que no, de lo contrario no habría necesidad de la construcción de una nueva iglesia y monasterio. El traslado se efectuó a comienzos del siglo XV y no como se ha afirmado el año 1341»[5].

En 2005 Giménez Ferreruela[6] redacta un artículo en la revista *Aragonia Sacra*, cuyo objetivo es «reconstruir el momento y las condiciones en que se produjo la fundación [*del monasterio de Santa María de Santa Fe*] así como algunos aspectos desconocidos de su pasado medieval hasta la expulsión de los moriscos en 1610 que se desprenden de la documentación conservada»[7]. Este artículo complementa la información aportada por Castillón Cortada, mencionada anteriormente, sobre el monasterio de Santa Fe publicada en la misma revista 20 años antes. La documentación conservada a la que alude está extraída de los fondos del Archivo Histórico Nacional y el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, entre otros. También se apoya en los testimonios que de esta comunidad cisterciense dejaron autores como Ángel Manrique, Bartolomé Ponce de León, Francisco Fabro Bremudan, el padre Roque Alberto Faci, Janauschek y Madoz. Giménez Ferreruela hace una criba documental y bibliográfica para tratar de dar una explicación, –parcialmente hipotética dada la escasez de fuentes–, sobre la fundación del nuevo monasterio de Santa María de Santa Fe. Los documentos aludidos son mayoritariamente copias realizadas en época moderna de documen-

4. Castillón cortada, Francisco, *op. cit.*, p. 61.
5. Castillón cortada, Francisco, *op. cit.*, p. 60.
6. Giménez Ferreruela, Héctor, «El Real Monasterio Cisterciense de Santa María de Santa Fe (Zaragoza) en la Edad Media (1341-1610)», *Aragonia Sacra*, XVIII, Zaragoza, 2005, pp. 101-136.
7. Giménez Ferreruela, Héctor, *op. cit.*, p.102.

tos más antiguos. Según éstos la fundación de Santa Fe se realizó en los años 40 del siglo XIV. Y esta cronología concuerda con los testimonios de los cronistas mencionados, que apuntan hacia el año 1345, aunque la mayoría sin revelar sus fuentes. Por todo ello Giménez Ferreruela sostiene que Francisco Castillón Cortada pudo llegar a una conclusión equivocada al retrasar la fundación del monasterio de Santa Fe hasta el siglo XV.

En el mismo año 2005 y revista (*Aragonia Sacra*), Pérez Giménez[8] publica un artículo donde lamenta las escasas noticias sobre Fonclara y Santa Fe. En 2010 Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza[9] deja constancia de esta misma laguna. En aquel mismo año 2010 tuve la oportunidad de contribuir con un artículo de carácter divulgativo sobre el Monasterio de Santa Fe donde dejo constancia de la intervención de Fray Benito Plano en la fábrica del monasterio que se llevó a cabo en la reforma del siglo XVIII[10]. Un año más tarde presenté una comunicación en el *III Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores en Historia del Arte* titulada «Fuentes documentales del monasterio cisterciense de Santa María de Santa Fe (Cadrete, Zaragoza)»[11], en la que dejé constancia de los tipos de documentos relacionados con el cenobio del Huerva y su devenir histórico. En 2012 Héctor Giménez Ferreruela[12] publica *El Registro general del archivo del real monasterio de Santa Fe*. Se trata de la transcripción y edición crítica de uno de los más importantes documentos del monasterio del Huerva que fueron a parar al Archivo Histórico Nacional donde se deja consignan en extracto todos aquellos documentos que sirvieron al monasterio para acreditar sus propiedades y derechos a lo largo de su dilatada historia. En las páginas introductorias de dicha publicación encontramos una contextualización histórica donde se presentan los hechos de que quedan constancia en los documentos que pertenecieron a dicho Registro general.

8. Pérez Giménez, Manuel Ramón, «Territorios y pobladores del mundo eclesiástico aragonés: El peso específico de la orden del Císter. I. El territorio cisterciense en Aragón», *Aragonia Sacra,* XVIII, Zaragoza, 2005, pp. 53-85.
9. Fortún Pérez de Ciriza, Luis Javier, «Dominios monásticos en Navarra y la Corona de Aragón: dinámicas e historiografía», en de la Iglesia Duarte, José Ignacio (coord.), *Monasterios, espacio y sociedad en la España cristiana medieval,* Nájera, 2010, pp. 77-122.
10. Ruiz de Temiño Íñigo, Santiago, «El monasterio de Nuestra Señora de Santa Fe», en Aguilera Aragón, Isidro; Ona González, José Luis (Coordinadores), *Delimitación comarcal de Zaragoza, Colección Territorio,* nº 36, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011, pp. 232-236. Puede consultarse en: http://www.aragon.es/estaticos/GobiernoAragon/Departamentos/PoliticaTerritorialJusticiaInterior/Areas/01_Ordenacion_territorio/05_Publicaciones/01_Coleccion_Territorio/36_Zaragoza/232_236.pdf
11. Ahora en prensa para la revista *Anales de Historia del Arte*.
12. Giménez Ferreruela, Héctor, *El registro general del archivo del real monasterio de Santa Fe (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012. Puede consultarse en: http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/90/_ebook.pdf

Las fundaciones cistercienses y monarquía aragonesa: repoblación, colonización.

El monasterio de Santa Fe pertenece a la orden cisterciense que cuenta con cuatro grandes monasterios en Aragón: Veruela[13], Rueda[14], Piedra[15] y Santa Fe. El origen de los tres primeros guarda una estrecha relación con el dinamismo que la orden cisterciense adquiere en el marco de la reconquista aragonesa y que la hacían sumamente atractiva desde el punto de vista espiritual pero también político; especialmente si consideramos que la expansión territorial nacida de las campañas de Alfonso I y Ramón Berenguer IV, determinó la imperiosa necesidad de colonizar con prontitud, para afianzar el dominio de estas tierras recién conquistadas.

La entrada del Císter en Aragón[16] fue en gran medida propiciada por las grandes y flui-

13. Sobre este monasterio puede consultarse: Vispe Martínez, Joaquín, «La fundación del monasterio cisterciense de Veruela y la constitución de su dominio monástico (1146-1177)» en *Cistercium*, 167, 1984, pp. 279-388. Corral Lafuente, José Luis, «La fundación del monasterio de Veruela» en *Cuadernos de estudios borjanos*, 1980, pp. 33-45; Cabanes Pecourt, María de los Desamparados, «Cartas de población en el dominio verolense», en Aragón en la Edad Media, VI, 1984, pp. 95-123. Ídem, «Los privilegios reales de Veruela en la segunda mitad del s. XII», en Melanges Anselme Didier, II, vol. 4, 1984, pp. 471-486.
14. Sobre este monasterio puede consultarse: Contel Barea, María Concepción, «El Cister zaragozano en el siglo XII: abadías predecesoras de Nuestra Señora de Rueda de Ebro», en *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, nº 16-18, 1963-1965, pp. 385-553. Ídem, «El Císter zaragozano en los siglos XIII y XIV: Abadía de Nuestra Señora de Rueda de Ebro. I. Historia», en *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, nº 27-28, 1974-1975, pp. 195-465. Ídem, «El Císter zaragozano en los siglos XIII y XIV: Abadía de Nuestra Señora de Rueda de Ebro. II. Documentos», en *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, nº 31-32, 1978, pp. 289-592. Ídem, «El cister zaragozano en el siglo XV: decadencia del Monasterio de Santa María de Rueda de Ebro», en *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, nº 39-40, 1981, pp. 225-260. Ídem, «El monasterio de Santa María de Rueda de Ebro», en *El Císter. Órdenes religiosas zaragozanas*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1987, pp. 119-132.
15. Sobre este monasterio puede consultarse: Cerrada Chicharro, Rosario, *Aportación al estudio de la Orden del Cister en Aragón. Historia de Nuestra Señora de Piedra desde su fundación hasta el año 1252*, Tesis de licenciatura inédita, Zaragoza, 1973; de la Fuente, Concepción, «El monasterio de Santa María de Piedra» en *El Císter. Órdenes religiosas zaragozanas*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1987, pp. 141-164; González Zymla, Herbert, «Sobre los posibles orígenes del Real Monasterio cisterciense de Santa María de Piedra: precisiones acerca de su primera ubicación y sentido iconográfico de su advocación mariana», en *Anales de Historia del Arte*, nº 13, 2003, pp. 27-82.
16. A grandes rasgos, el espacio geográfico del Aragón medieval presenta la siguiente distribución: 1) El norte del reino donde se habían asentado los primitivos eremitorios y los monasterios benedictinos. 2) Un gran espacio reconquistado, el del valle del Ebro, donde se instalarán la mayoría de los grandes monasterios bernardos. 3) La zona de Teruel, conquistada desde finales del siglo XII y el siglo XIII no fue a parar a monasterios sino a órdenes militares.

das relaciones de la monarquía y la nobleza de ambos lados de los Pirineos[17]. La profunda religiosidad que los nobles franceses estaban viendo en Bernardo y sus hermanos les hizo sentir admiración hacia el santo, devoción que contagiaron a sus amigos, que muchas veces eran familiares aragoneses, y esa religiosidad aumentó todavía con la personalidad de Alfonso el Batallador (1104-1134).

No olvidemos, por otra parte, que el contradictorio testamento de Alfonso I introdujo un elemento de inestabilidad política en el reino que obligó a un esfuerzo suplementario en la conservación de los territorios conquistados, al que no fue ajena desde luego, la labor de los monasterios y específicamente los cistercienses. De hecho, la nómina de granjas y posesiones de los monasterios más importantes de la época como Veruela, Rueda, Piedra o Casbas, demuestra hasta dónde llegó la generosidad de las donaciones, tanto de la monarquía como de la nobleza aragonesa, ocupadas en sacar una rápida rentabilidad a sus tierras al ser incapaces de competir con el nivel de productividad de los monasterios. Por ello, el rey Alfonso II (1162-1196), otorgó a los cenobios del Císter numerosos privilegios y concesiones para su establecimiento[18] y que les permitirán crecer de forma lenta pero segura. Éstos, a su vez, contribuyeron por un lado a la ya mencionada colonización y repoblación del territorio, y por otro, a la renovación de la espiritualidad aragonesa, eclipsando otros movimientos religiosos ya caducos.

Además del apoyo de la monarquía, el sistema de visitas que la Orden Cisterciense prescribe en la *Carta Caritatis*, establece la obligación de la visita anual por parte de las abadías-madre a las abadías-hija y los viajes que, en sentido inverso, hacían los abades de las abadías-hija a las abadías madre, hacía que las distancias entre unos cenobios y otros no pudieran ser muy grandes, aun teniendo en cuenta que los lugares en donde se solían emplazar los monasterios eran lugares retirados. De esta forma, las cuatro grandes abadías cistercienses del mediodía francés originaron filiales españolas al otro lado de los Pirineos. Tres de ellas son

17. Este fenómeno ha sido estudiado en los trabajos plenamente vigentes de Lacarra de Miguel, José María, «Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del valle del Ebro» en *Estudios de la Edad Media en la Corona de Aragón*, nº 2, Zaragoza, 1946, pp. 469-546, Ídem, «La restauración eclesiástica en los territorios conquistados por Alfonso I el batallador (1118-1134)», en *Revista portuguesa de Historia*, IV, Coimbra, 1949, pp. 263-286; Ídem, «Reconquista del valle del Ebro» en *La reconquista y repoblación del país*, Zaragoza, 1951, pp. 197-242; Ídem, *Gastón de Bearn y Zaragoza*, Zaragoza, Instituto de Estudios Pirenaicos, 1952; Ídem, «A propos de la colonisation «franca» en Navarre et en Aragon», en *Annales du Midi*, 65, 1953, pp. 331-342; Ídem, «Los franceses en la reconquista y repoblación del valle del Ebro en tiempos de Alfonso el Batallador», en *Hispania: Revista española de Historia*, nº extra 2, 1968, pp. 65-80. Desde el punto de vista de las influencias artísticas puede verse: Liaño Martínez, Emma, «La época del Císter y de las nuevas catedrales en la Corona de Aragón» en Lacarra Ducay, María del Carmen (coord.), *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 47-102.
18. Sánchez Casabón, Ana Isabel, Sánchez Usón, María José, «Itinerario de Alfonso II en los años de actuación documental en favor del Císter aragonés», en AA.VV., *El Císter. Órdenes religiosas zaragozanas*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1987, pp. 35-53.

«hijas» de Morimond y fueron fundadas en 1137: L'Escaledieu, Berdoues y Bonnefont. La otra, Grandselve, creada en 1145 se unía a la rama de Clairvaux[19].

La abadía de Bonnefont se encontraba en un vallecillo retirado de la región de Comminges, pero bastante cerca del alto valle del Garona para no estar aislada. Por su situación, envió naturalmente sus monjes a fundar filiales en la vertiente meridional vecina. Aunque fue en durante el siglo XII cuando iniciaron su andadura los primeros monasterios cistercienses de la Corona de Aragón, fue en el siglo XIII cuando se fundaron los monasterios de los reinos de Valencia y Mallorca y los de Escarpe y Labaix en Cataluña, que dieron lugar, como veremos más adelante, al monasterio de Fonclara en 1223 y, dadas las precarias condiciones en que se encontraban, su traslado a tierras aragonesas a mediados del siglo XIV dando origen al monasterio de Santa María de Santa Fe.

De este modo se fundaron, en fechas ya relativamente tardías dos abadías en la diócesis de Lérida: Labaix, a cuatro kilómetros al sur de Pont de Suert, en Lérida, en el valle de la Noguera Ribagorzana en 1224 y Fonclara –abadía antecesora de Santa María de Santa Fe–, en Alcolea de Cinca en 1223.

El origen de la fundación de Santa Fe: el monasterio de Fonclara

El monasterio de Fonclara se hallaba en el término municipal de Albalate de Cinca (provincia de Huesca), en la partida o pardina de Fonclara. «Albalate» proviene del topónimo árabe, al-balatá (el empedrado), encrucijada de caminos muy transitados en época medieval. El año 1089 aparece como límite del reino de Monzón[20]; reconquistada la villa por Pedro I (1094-1104), el año 1100, siendo su primer señor o tenente, Fortún Dat[21]. Después de la reconquista de Fraga-Lérida (1149), aparece su iglesia dedicada a San Martín, como propia de la sacristía de la catedral de Lérida, según puntualiza la Carta Dotal (1169)[22]; en las discusiones habidas entre los templarios de Monzón y los obispos de Lérida, es mencionada repetidas veces y siempre como propiedad de la sede ilerdense. En 1173, el obispo de Roda-Lérida, Guillermo Pedro de Ravidats (1143-1176), reafirmó su pertenencia[23]. Dentro del término municipal de Albalate tuvieron posesiones, además del monasterio sanjuanista de

19. A su vez, tanto Morimond como Clairvaux, dependían de la abadía madre, Cîteaux.
20. Archivo de la Catedral de Lérida, Libro Verde, f. 14.
21. Ubieto Arteta, Antonio, *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y de Navarra*, Zaragoza, CSIC, 1951, doc. 102, 112 y 113.
22. Villanueva, Jaime, *Viaje literario a las iglesias de España*, vol. XVI, Madrid, imprenta de la Real academia de la Historia, 1851, p. 252.
23. « Episcopus quoque supradictus sibi retinet Eschis cum ómnibus suis terminis et Splues, et Arrafal, cum terminis suis tam regano quam secano de Foncalchers et Albalath et Oso et Zeidi ». Archivo de la Catedral de Lérida, Libro Verde, ff. 52-53. Citado en: Castillón cortada, Francisco, «Discusiones entre los obispos de Lérida y los templarios de Monzón», en *Ilerda*, nº 36, 1975, pp. 41-96.

Sijena, las casas de los Eril, Moncada y doña Constanza de Antillón[24]; durante el siglo XV fue creada la baronía de Espés, con jurisdicción que se extendía por la pardina abandonada de los monjes de Fonclara; los sanjuanistas de Monzón también tuvieron dominio en Fonclara. La villa albalateña también contó con numerosas comunidades judía y morisca y un convento de frailes mínimos desaparecido tras la desamortización (1835).

Aunque el privilegio fundacional de Fonclara –mencionado por varios cronistas antiguos–, otorgado por el monarca Jaime I de Aragón, no ha sido encontrado, sabemos que este monarca donó en su segundo testamento, dictado el 26 de agosto de 1272, 300 morabetinos para el monasterio de Fonclara[25]. Por otro lado, 1223, la orden del Cister sufrió una reforma de la vida monástica por mandato del papa Honorio III, en Lavaix, y desde este lugar fueron remitidos frailes reformados del monasterio francés de Bonnefont, en la Gascuña francesa, hasta el Cinca, dando origen al monasterio de Fonclara[26]. Los monjes de Santa Fe siempre se consideraron continuadores de Fonclara y en su archivo se conservan algunos documentos del siglo XIII, en su mayoría bulas, que no sabemos si fueron traídos de Fonclara o se recopilaron posteriormente. Según estos documentos, la historia del monasterio de Fonclara podría remontarse al año 1202[27]. Sin embargo, los distintos historiadores fijan el inicio de este monasterio en el año 1223, 1230 o 1233. Fray Bartolomé Ponce de León fechó la toma de posesión del abad y monjes del monasterio fonclarense en la vigilia de Santiago (el 24 de junio) de 1249[28]. En el archivo de Santa Fe existía un documento de 1238 en el que los monjes de Fonclara reconocían la filiación del monasterio de Lavaix[29] y esta fecha es la que en el siglo XVIII se grabó en el escudo de la clave del arco de la portería de Santa Fe: «FVN(DATA) IAN 1238 ET 1344 TRANSTVLITER PER 4»: Fundado en el año de la natividad de 1238 y trasladado a Cuarte en 1344.

De las diversas noticias sobre Fonclara es importante destacar la situación de inestabilidad en la que se hallaba la comunidad cisterciense de Albalate de Cinca a lo largo del siglo XIV y que motivó su traslado. De ello son testimonio el derecho de monedaje y el privilegio de salvaguarda que concede el monarca Jaime II (1291-1327) al cenobio albalateño.

Así, en 1315, el abad, atendiendo que el edificio del monasterio se hallaba en terreno poco saludable, tal vez demasiado próximo al río Cinca, expuesto a constantes avenidas del cauce, solicitó del rey Jaime II ayuda para construir la iglesia del nuevo cenobio. El monarca concedió para ello el derecho de monedaje, es decir, la exención del pago a que estaba sujeto el monasterio a la hacienda real, siendo destinado en adelante para sus necesidades.

24. Archivo de la Corona de Aragón (A.C.A.), Reg. 211, ff. 321r-328v.
25. A.C.A., Reg. 2126. Publicado en: Cabanes Pecourt, María de los Desamparados, *Documentos de Jaime I relacionados con Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 224-232.
26. Cottineau, Laurent Henry, *Repertoire topo-bibliographique des abbayes et prieures*, 2 vols. Macon, 1936-1939, p. 2.671. Janauschek, Leopoldus, *Originum Cisterciensium Liber Primus*, Tomo I, Viena, Alfred Hoelder, 1877, p. 226.
27. Archivo Histórico Nacional de Madrid (A.H.N.M), *Códices*, 310B, f. 11r. Publicado en: Giménez Ferreruela, Héctor, *op. cit.*, p. 16 y 43.
28. Ponce de León, Bartolomé, *Puerta real de la inexcusable muerte*, Salamanca, Caludio Curlet, 1596, p. 27.
29. A.H.N.M., *Códices*, 310B, f. 22r. Giménez Ferreruela, Héctor, *op. cit.*, p. 60.

Por otro lado el privilegio de salvaguarda consistía en la custodia del monasterio, amparo real o garantía de sentirse protegido por guardias reales ante posibles asaltos de facinerosos. El año 1325 el rey Jaime II concedía este privilegio al monasterio, ante la súplica formulada por su abad, extensivo a los miembros de la comunidad, además de los lugares, hombres, bienes y derechos del abadiado. El lugar del emplazamiento del cenobio era fronterizo, muy transitado por bandoleros y ladrones que hacían la existencia poco segura. El salvoconducto consistía en un documento especial, expedido por el rey, que acreditaba a los monjes el verse protegidos, llevando cercano algún guardia, especialmente habilitado para estos fines.

Ya con anterioridad, en el capítulo cisterciense de 1294 se había planteado la posibilidad del traslado de Fonclara a un lugar más seguro, a causa de los peligros a que se hallaba expuesto. Para ello, fueron comisionados los dos abades más próximos: Poblet y Escarpe[30]. Dadas las dificultades inherentes que sin duda se presentaban para un traslado de esta envergadura, tal intento no llegó a consumarse. Parece que el emplazamiento del cenobio en plena huerta, junto al Cinca, lejos de la villa de Albalate y en lugar fronterizo entre Aragón y Cataluña, con caminos infectados de bandoleros y maleantes, hacía a los monjes particularmente vulnerables y ante tales circunstancias se vieron obligados a estudiar su traslado a un lugar más seguro. El cambio debió ser estudiado con mucho detenimiento, en atención al fundador de Fonclara, Jaime I, tan querido para los cistercienses. Según Ángel Manrique existía una lápida en Santa Fe según la cual el monasterio de Fonclara había sido trasladado a los 112 años de su existencia, dada la situación de los monjes fonclarenses cada vez más alarmante debido a los maleantes desde la muerte de Jaime I en 1276[31].

Miguel Pérez Zapata, fundador del monasterio de Santa María de Santa Fe

La fundación de la abadía cisterciense de Santa María de Santa Fe, entendida como comunidad de religiosos, se produjo en los años cuarenta del siglo XIV, fruto del traslado de un grupo de monjes cistercienses procedentes del monasterio de Fonclara, sito en Albalate de Cinca (Huesca) a un nuevo y más adecuado emplazamiento a unos diez kilómetros al sur de Zaragoza, convirtiéndose el nuevo cenobio en la fundación cisterciense más tardía de la

30. Las actas del Capítulo expresan el planteamiento del traslado de la siguiente forma: «Item, super traslationem abbatie Fontis Clari, de Populeto et de Scarpio abbatibus committitur, ut videant et inquirant diligenter de hac re que fuerint inquirenda et quid inde decerint». Canivez, Joseph Marie, *Statuta Capitulorum Generalium Ordinis Cisterciensis (1116-1786)*, Lovaina, 1934, vol. III, p. 273.

31. «Hinc facile sicariis, atque predonibus, quibus Provincie abundant, patebat transfugio; sed hi coerciti seu motu seu reverentia quandiu vixi Iacobus ab eius morte (1276) atrocius erupare; adeo coenobio infensi, gravesque ut cum bonis et quiete vitam perderent monachis alio inde migrandum foret. Manere, tamen, in eodem loco ad anno CXII quo Regiam, cum privata fundacionem mutare coacti, in secundum lapidem ab Urbe Caesaraugustana transtulere Coenobius quod hodie que idem florere viditur sub S. Fidis Vimis advocatione» Manrique, Ángelus, *Annales Cistercienses*, vol. IV, Lyon 1659, p.253, nº10.

Corona de Aragón. Podemos establecer una doble datación en la que fechar el hito fundacional de Santa María de Santa Fe: bien, tomando como referencia el inicio de las negociaciones preliminares entre su fundador, Miguel Pérez Zapata y la Orden cisterciense el año 1341, o bien, tomando como punto de partida el comienzo de la vida monástica en Santa Fe en 1344, resultado del acuerdo alcanzado en esas negociaciones[32]. En este proceso Miguel Pérez Zapata, gobernador de Aragón, consiguió del monarca Pedro IV el Ceremonioso la exención de diversos impuestos y cargas reales a favor del nuevo cenobio. Asimismo, este benefactor adquirió el compromiso con el abad de Fonclara, Arnaldo, para que la comunidad se instalase en unas tierras de su señorío, entre las poblaciones de Cuarte y Cadrete, al sur de la capital aragonesa.

Los monjes de Fonclara encontraron el lugar adecuado para trasladar a su comunidad en unos terrenos sitos en las cercanías de Cadrete (Zaragoza). En este hecho fue fundamental la intervención de Miguel Pérez Zapata, gobernador de Aragón y señor de Cuarte y Cadrete, al que le cabe el honor de ser considerado fundador del monasterio de Santa Fe. Este noble señor había heredado el lugar de Cadrete de su padre, el justicia de Aragón Juan Zapata, a principios del s. XIV. Según nos narra Zurita[33], su trayectoria militar le llevó a ocupar el cargo de lugarteniente de Pedro IV de Aragón y el de gobernador del reino. Participó en la planificación de las guerras de Navarra contra Castilla (1335), en la invasión de Cerdeña (1354) y en la guerra de los dos Pedros (1356). Entre sus posesiones figuraban propiedades en Uncastillo, Oso, Castiliscar, María de Huerva, Casanueva (Salillas de Jalón), y fue señor de Teresci (Cerdeña), Cadrete y Cuarte. Contrajo matrimonio con Sancha Garcés de Januas, con quien fundó el monasterio de Santa Fe, y tras la muerte de ésta casó con Elvira Ruiz de Lihori. Seguramente albergaba la esperanza de alcanzar el descanso eterno gracias a la promoción de una obra religiosa de gran entidad. Por ello, se comprometió con la comunidad de Fonclara a construirles un monasterio en Cadrete. Sin embargo, la iniciativa de crear el monasterio en aquel lugar no surgió espontáneamente.

No deberíamos de pasar por alto que el linaje de los Zapata está emparentado con los Alcolea desde el siglo XIII (época de Fonclara), usando las mismas armas heráldicas, así como con otras ramas riojanas y aragonesas que lograron un progresivo ascenso social desde

32. Este acuerdo de 1344 nos ha llegado a través de dos documentos. El primero de ellos se encuentra en: Archivo de la Casa de Ganaderos de Zaragoza (A.C.G.Z.), 3/17, copia simple papel s. XVI. Publicado en: Canellas López, Ángel, *Diplomatario medieval de la casa de ganaderos de Zaragoza*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1988, pp. 169-174. Giménez Ferreruela, Héctor, «El Real Monasterio Cisterciense de Santa María de Santa Fe (Zaragoza) en la Edad Media (1341-1610)», *Aragonia Sacra* nº XVIII, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 2005, pp. 129-132. El segundo documento: Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (A.H.P.Z.), Casa Ducal de Híjar, Sala I, 322-22/3, Casa Ducal de Híjar, Sala I, 235-66. A.H.P.Z., Publicados en: Giménez Ferrruela, *op. cit.*, pp. 126-129 y 132-135.

33. Zurita, Jerónimo, *Anales de la Corona de Aragón*, edición preparada por Ángel Canellas López, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986, libro VI, cap. 43 y 62. Libro VII, cap. 4, 17, 24, 30, 38, 59, 63, 66, 67-71, 75, 80 y 81. Libro VIII, cap. 1, 8, 13-15, 18, 24, 29, 33, 40, 49 y 54.

el siglo XII[34]. Por otra parte un hermano de Miguel Pérez Zapata, Gonzalo Zapata, fue elevado en 1345 a obispo de Huesca, ciudad en la que ejerció su prelacía hasta 1348 o 1349. Su elección, llevada a cabo por los cabildos de Huesca y Jaca, fue confirmada por el papa Clemente VI (1342-1352)[35]. Otro «hermano o deudo suio», llamado Mariano aparece como cofundador de Santa Fe en la crónica del monje verolense Juan Álvaro[36], quien a su vez está lejanamente emparentado con esta familia. Por último, hay que señalar que en 1365 se dio licencia para que se trasladaran los restos del ermitaño Miguel Martín de Arve de la ermita de Las Almunias a la iglesia del monasterio de Santa Fe. Este ermitaño pertenecía a un linaje establecido en Cuarte y Cadrete ya que había entroncado con los Zapata y vivían en su señorío. Por otro lado, en el siglo XIV la Orden del Císter aceptó y fue poniendo en marcha las reformas del pontífice Benedicto XII, cisterciense, refrendadas en el capítulo general de 1335 y plasmadas en el documento *Fulgens sicut Stella*[37].

Tres documentos confirman el esencial papel desarrollado por Miguel Perez Zapata. El primer documento data del 4 de enero de 1341 y es un privilegio del rey Pedro IV el ceremonioso, redactado a petición del gobernador de Aragón, en el que se concede al monasterio exención de varios impuestos y obligaciones reales[38]. Unos años más tarde, en 1344, Miguel Pérez Zapata y su mujer Sancha Garcés de Januas llegaron a un acuerdo con el abad del monasterio cisterciense de Fonclara (Albalate de Cinca) para que trasladara su congregación a Cadrete, comprometiéndose a dotar a la nueva fundación de un terreno entre Cuarte y Cadrete y unos edificios, además de diversas propiedades[39]. El compromiso se materia-

34. Saenz de Haro, Tomás, «Los Zapata (1148-1340). Un ejemplo de aristocracia local en La Rioja baja durante la Edad Media», en de la Iglesia Duarte, José Ignacio (coord.); Martín Rodríguez, José Luis (dir.), *Los espacios del poder en la España medieval: XII Semana de Estudios Medievales*, Instituto de Estudios Riojanos, Nájera, 2002, pp. 553-582.

35. «Por la promoción de don Fray Bernardo Oliver sucedió en el obispado don Gonzalo, de la ilustre familia de los Zapata, cuyo deudo Don Miguel Pérez Zapata Señor de Cadrete, era al mismo tiempo uno de los principales caballeros de la casa y consejo del Rey don Pedro IV, quien le encargó el gobierno de la ciudad de Zaragoza y de la serranía. Confirmó la elección de Don Gonzalo hecha por los cabildos de Huesca y Jaca el Papa Clemente VI. Vino muy pronto al obispado, pues el día 4 de mayo de 1345 juró en la Iglesia de Huesca la observancia de sus estatutos» Cf. Huesca, Fray Ramón de, *Teatro Histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, Tomo VI, de la Santa Iglesia de Huesca, Pamplona, Imprenta, de la Viuda de Longás e Hijo, 1796, p. 276.

36. Álvaro, Juan, *Vida, penitencia, y milagros de nuestro gloriosissimo padre melifluo San Bernardo, traduzida del latin por fray Iuan Alvaro monge theologo de la mesma orden, del monasterio de nuestra Señora de Veruela en el reyno de Aragon, y al presente vicario y confesor en el monasterio de Nuestra Señora de la Zaydia de Valencia*, Valencia, Pedro Paricio, 1597, pp. 355-356.

37. Paredes, Javier; Barrio, Maximiliano; Ramos-Lissón, Domingo; Suárez, Luis, *Diccionario de los Papas y Concilios*, Barcelona, Ariel, 1998, pp. 252-254.

38. A.H.N.M., Clero, papeles, legajo 8448, documento sin numerar. A.H.N.M., Códices, 310B, f. 9r. Este documento tiene una importancia crucial, dado que se conserva tanto en el libro de registros del monasterio como en el único legajo sobre Santa Fe que llegó a la sección Clero del Archivo Histórico Nacional tras la desamortización, el legajo 8448.

39. Este acuerdo de 1344 nos ha llegado a través de dos documentos con ligeras variantes entre ellos. El primero de ellos: A.C.G.Z., 3/17, copia simple papel s. XVI. Publicado en Canellas, Ángel, *op. cit.*, doc. 76. También en: Giménez Ferreruela, *op. cit.*, pp. 129-132. El segundo documento: A.H.P.Z., Casa Ducal de Híjar, Sala I, 235-66.

lizó en un nuevo documento el 2 de septiembre de 1346 –tras recibir Fonclara la licencia papal para el traslado– en el que se va confirmando todo lo acordado anteriormente[40].

Como era común en aquella época, la explicación de cómo se produjo el traslado de Fonclara a Santa Fe adquirió tintes milagrosos. Un relato recogido a finales del siglo XVI en la crónica del monje verolense Juan Álvaro Zapata[41], cuanta que dos monjes elegidos por la congregación de Fonclara iniciaron un viaje hacia las tierras de Miguel Pérez Zapata en el bajo Huerva para comprobar si el lugar ofrecido era propicio. Los dos monjes fueron descubiertos por los secuaces del Conde de Urgel que acechaban constantemente al monasterio y fueron perseguidos hasta la orilla del río Cinca. El río bajaba crecido y resultaba imposible cruzarlo y cuando los monjes iban a ser capturados tendieron sus cogullas sobre las aguas y encima de ellas cruzaron el río sin hundirse ni ahogarse. Tal acción se atribuyó a la intercesión de la Virgen María.

A finales del siglo XVII, Francisco Fabro Bremudan también se hace eco de los orígenes milagrosos de Santa Fe narrados en la obra de Juan Álvaro, reiterando este hecho fundacional. «Se vieron los religiosos obligados a solicitar de nuestro Señor el remedio a aquellos flagelos: pues no había bastado a aplicarle la autoridad del Papa Inocencio III, que por breve apostólico encargó al arzobispo de Tarragona, y a los obispos sus sufraganeos, amparasen, y volviesen, en cuanto les fuese posible, por la justicia de los monjes de Fonclara. Oyólos su divina magestad, inspirando a Don Miguel Perez Zapata de Cadreyto, señor de los lugares de Cuarte, y Cadrete, y de la villa de Purroy, entonces gobernador de Aragón, el proponerles si gustarían de pasarse a vivir en una ermita, llamada Santa Fe, situada entre sus lugares de Cuarte, y Cadrete, ofreciendo alcanzar permiso del pontífice, y del rey, para ello, y darles con que vivir. Parecióles, que se les abría el cielo, en tan piadosa exhibición, y aceptándola con mucho gusto, determinó el abad enviar inmediatamente dos religiosos a reconocer el paraje; y por tradición inconcusa, se sabe, que los aliados del Conde de Urgel, maliciando iban a Zaragoza, patrocinados del gobernador de Aragón, a pedir justicia al rey, los siguieron para matarlos, y que llegados los monjes al Cinca, por falta de embarcación, en que pasarle, lo ejecutaron en sus cogullas tendidas sobre las ondas»[42].

Quizá esta leyenda estuvo motivada por el poco ortodoxo comienzo del monasterio de Santa Fe, que según su abad más famoso, fray Bartolomé Ponce de León, se inició por dos monjes separados de Fonclara que habían empezado a predicar por su cuenta en la ermita de Ntra. Sra. de las Almunias de Cadrete. Una vez trasladada toda la congregación de Fonclara a Cadrete los dos monjes continuaron viviendo en la ermita en grave penitencia, donde murieron y fueron enterrados. En 1639, durante la reedificación de esta ermita, aparecieron los cuerpos incorruptos de aquellos dos monjes, según testimonio coetáneo del abad fray

40. A.H.P.Z., Casa Ducal de Híjar, Sala I, 322-22/3. Publicado en Giménez Ferrerruela, *op. cit.*, doc. 3.
41. Álvaro, Juan, *op. cit.*, pp. 355-356.
42. Fabro Bremundan, Francisco, *Viaje del rey Nuestro Señor don Carlos Segundo al reyno de Aragón. Entrada de Su Majestad en Zaragoza, juramento solemne de los Fueros, y principio de las Cortes Generales del mismo reyno, el año 1677*, Zaragoza, Ateneo, 1985 (ed. Facsímil Madrid, 1680), pp. 41-48.

José Vicente. No obstante, siglos antes, en 1365, se había dado licencia al abad de Santa Fe para que trasladara el cadáver de Miguel Martín de Arve, ermitaño de Ntra. Sra. de las Almunias, de la ermita a la iglesia del monasterio. En el siglo XVIII otro testimonio contribuirá a robustecer la creencia en este hecho sobrenatural que había dado origen al monasterio de Santa Fe. El padre carmelita Roque Alberto Faci, además de dar cuenta del mismo añade una noticia de la que no tenemos precedentes y es que los monjes que cruzaron el río llevaban consigo una imagen de la Virgen bajo la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles, titular del monasterio de Santa Fe[43].

Queremos apuntar, no obstante, que algunas investigaciones han demostrado que estas apariciones marianas de carácter sobrenatural fueron bastante comunes en la fundación de muchos centros devocionales[44]. La mayoría remonta sus orígenes en tiempos inconcretos, habitualmente en época medieval. Por otro lado, al considerar el nombre del monasterio «Nuestra Señora de Santa Fe» que deriva del francés «Nôtre Dame», no debe olvidarse que el culto mariano ocupa un lugar prioritario en la espiritualidad cisterciense y es precisamente San Bernardo quien impulsó extraordinariamente la devoción a Santa María a partir del siglo XI. En algunos casos las abadías del Císter quedaban consagradas bajo el nominativo de «Nuestra Señora», acompañado de una epíclesis cultual adaptada a las características devocionales concretas de cada lugar[45]. En el caso que nos ocupa, la primitiva ermita de Santa Fe[46].

Lo cierto es que el lugar proporcionado por Pérez Zapata se acomodó a las exigencias de la Orden cisterciense. Una constante en las fundaciones cistercienses es el sumo cuidado que ponían al elegir el lugar donde ubicar sus monasterios. Fieles seguidores de la regla de San Benito de Nursia, los monjes blancos solían levantar sus monasterios en lugares retirados y poco frecuentados por el hombre, para garantizar la concentración de los monjes en su observancia monástica. La razón de la ubicación de Santa Fe a tan sólo 10 kilómetros de la capital aragonesa podemos explicarla –al menos parcialmente– en el contexto de grave

43. FACI, Roque Alberto, Aragón, reyno de Christo, y dote de Maria SS.ma, Zaragoza, Oficina de Joseph Fort, 1739 [Edición facsimilar, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1979], pp. 326-327.
44. Christian, William; Fuente, Eloy, *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVII)*, Madrid, Nerea, 1990.
45. En otros casos los nombres que los monjes dan a sus abadías son muy sintomáticos de la espiritualidad cisterciense, el apartamiento del mundo, y recuerdan lugares maravillosos localizados en parajes recónditos y alejados. En esto la estética de Bernardo de Claraval remite a la tradición platónico-agustiniana. Tal es el caso de Fonclara, cuyo nombre evoca la claridad de una fuente. Pero no es el único caso sino que palabras como «claro», luz» y «bello» y «Fuente» y «Valle», predominan en muchas de las fundaciones. Además en las fundaciones aragonesas estos nombres poseen referencias más o menos directamente relacionadas con el agua, elemento primordial sobre el que se sustenta la agricultura y la ganadería, es decir, toda la economía feudal. Piedra toma el nombre del río del mismo nombre que lo convierte en vergel; Rueda, de la gigantesca noria que regaba con su caudal del Ebro la gran huerta monástica; y Veruela deriva de «vera», en latín, «orilla», la del vecino río Huecha. Cf. Roux, Julie, D'Andoque, Nicolas, *Les cisterciens*, Vic-en-Bigorre, MSM, 2007, p. 58.
46. de Pascual, Francisco Rafael, «Nuevas aportaciones a los estudios sobre el Císter y proyectos para el futuro: consideraciones a la sombra del Humanismo del siglo XVI», en *Humanismo y tradición clásica en España y América*, León, Universidad de León, 2002, pp. 279-292.

crisis que afectó a todos los estratos sociales durante el siglo XIV y por otro por la precaria situación del monasterio de Fonclara. No es de extrañar, por tanto, que dentro del agitado y convulso panorama aragonés los cistercienses optasen por trasladar la comunidad fonclarense a un lugar que pudiera garantizar no solo la supervivencia de la comunidad sino también el cumplimiento de las exigencias ascéticas y espirituales de la regla de San Benito. En este sentido el señorío de Miguel Pérez Zapata, entre Cuarte y Cadrete, se acomodaba perfectamente a estos requisitos. Además el emplazamiento físico en el que se asentó finalmente en una terraza superior del río Huerva, lugar ligeramente más elevado que el terreno circundante, era óptimo ya que permite el abastecimiento de agua del río y un drenaje perfecto del agua de lluvia hacia el exterior del recinto monástico.

El monasterio de Santa Fe se convirtió así en continuador del monasterio de Fonclara y todos sus privilegios y posesiones fueron heredadas por el incipiente monasterio. Sin embargo, la situación económica de los monjes era precaria. Por eso Miguel Pérez Zapata cedió a los monjes ya en 1344[47] –además de otras propiedades–, el señorío sobre Cuarte, aunque la toma de posesión sobre esta población la realizó el abad Ramón Cantalobos doce años más tarde, el 20 de octubre de 1358[48]. Cuatro días antes, Miguel Pérez Zapata había dictado su último testamento, datado en Cuarte el 16 de octubre de 1358[49]. En este documento, el propio Miguel Pérez Zapata se intitulaba junto con su esposa fundador del monasterio y lo hacía heredero universal del lugar de Cadrete si éste podía hacerse cargo de las deudas[50]. Obviamente entre sus posesiones no figuraba ya Cuarte[51] porque había pasado a manos del monasterio de Santa Fe. También dejaba la mayoría de sus propiedades a su hijo, Rodrigo Zapata y ordenaba recibir sepultura en el altar mayor de la iglesia del monasterio de Santa Fe[52].

Tras la muerte de Miguel Pérez Zapata, Rodrigo Zapata heredó Cadrete y continuó la promoción y dotación del monasterio que había fundado su padre. Sin embargo, corrían tiempos difíciles para los nobles aragoneses ya que tenían que acudir a la frontera castellana para frenar la invasión del reino por Pedro I de Castilla. En uno de estos combates debió perder la vida Rodrigo ya que su último testamento, donde especificaba su partida hacia el frente[53], fue ordenado en Cadrete el 5 de marzo de 1366. En él nombraba a su hijo Juan Zapata como heredero de lo principal, y por tanto del lugar de Cadrete, y también quedó con la orden de destinar 500 sueldos anuales, durante los próximos 20 años a la muerte de Rodrigo, para la reparación y mantenimiento del monasterio de Santa Fe, siempre y cuando

47. Cf. Nota 27.
48. A.H.N.M., Códices 310B, f. 31v. Giménez Ferreruela, Héctor, *op. cit.*, p. 21 y 79.
49. A.H.P.Z., Casa ducal de Híjar, Sala I, 322-22/2.
50. Garces de Cariñena, P. *Nobiliario de Aragón*, Zaragoza, Anubar, 1983, p. 397-398.
51. A.H.P.Z., Casa Ducal de Híjar, Sala I, 322-22/2.
52. «Primerament eslio mi sepultura en el cementerio del lugar do será mi padre traslatado en el monesterio de Santa María de Santa Fe del río de la Huerba». A.H.P.Z., Pleitos civiles, 2 bis, f. 122 v.
53. A.H.P.Z., Pleitos civiles, 2 bis, f. 132 v.

el monasterio no reclamara bienes que correspondían al primogénito[54]. No obstante también dejaba como heredero universal al monasterio en caso de morir sin descendencia[55]. Sin embargo, ante la minoría de edad de Juan Zapata, su madre, María Sánchez de Huerta, esposa de Rodrigo Zapata, ejerció de albacea del testamento y para saldar las deudas que le acuciaban decidió en 1367 arrendar el señorío de Cadrete al Baile de Aragón Blasco Aznar de Borau durante los próximos cinco años[56]. La repentina muerte de Juan Zapata en 1368 extinguió el linaje de los Zapata en Cadrete y el monasterio, representado en los abades Berenguer Rull y Miguel de Podio, una vez expirado el plazo de arrendamiento, entabló pleito en 1372 con la familia Blasco Aznar de Borau para hacer valer sus derechos sobre Cadrete[57]. Como resultado de todo ello el monasterio logró una sentencia favorable y la propiedad de Cadrete a finales del s. XIV.

Formación y evolución del dominio del monasterio de Santa María de Santa Fe.

Establecida, pues, la fundación de Santa María de Santa Fe en 1346, habría que considerar esa fecha como punto de partida para la expansión de dicho cenobio en busca de lo que habría de constituir su dominio. Los comienzos del monasterio, –en esto coinciden todos los cronistas–, no fueron fáciles, teniendo en cuanta el escaso territorio sobre el que se asentaron. Según Madoz[58], al principio los monjes fabricaban espuertas y cestos de mimbre que luego vendían para obtener sustento. Poco después comenzaron a cultivar las tierras del valle y con ello aumentaron su riqueza. Seguramente lo que ocurrió fue que, en los comienzos, el monasterio no recibía las rentas de los vasallos del rey en Cuarte y Cadrete y por ello tenía que realizar otras actividades lucrativas. Eran tiempos duros en que los monjes sufrieron diversas inclemencias mientras se construía el monasterio. Bartolomé Ponce de León señala que el clima no era precisamente agradable y causaba gran mortandad entre los frailes.

> «Como la casa de Santa Fe se iba edificando, y los edificios eran nuevos, los religiosos vivían pobremente, por no tener la casa rentas como convenía al número de gentes que en ella vivían: los prelados vivían poco, y la casa era muy enferma a causa de los grandes calores que padecía en los reverberados rayos del sol, que muy de lleno toca en unos montes de yeso que del otro cabo del río Guerica están, junto al monasterio»[59].

---

54. A.H.P.Z., Pleitos civiles, 2 fol. 129 r.
55. A.H.P.Z., Pleitos civiles, 2 fol. 128 v.-129 r.
56. A.H.P.Z., Pleitos civiles, 2 bis, f. 134-145 v.
57. A.H.P.Z., Pleitos civiles, 2 y 2 bis.
58. Madoz, Pascual, *Diccionario geográfico – estadístico histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, La Ilustración, Establecimiento Tipográfico, 1850, t. XVI, p. 322 e Ídem, (ed. Facsímil, Valladolid, 1985).
59. Ponce de León, Bartolomé, *op. cit.*, pp. 28-29.

Tras hacerse con Cuarte y Cadrete, –un territorio muy pequeño en comparación con los otros cenobios del Císter en Aragón: Veruela, Piedra y Rueda–, el monasterio se centró en el control absoluto sobre estos dos lugares de realengo y sus vasallos, configurándose el señorío principal y casi único que tendría el monasterio de Santa Fe. Así, las líneas de actuación de Santa Fe desde su fundación, pueden reducirse a dos: formación y consolidación territorial del patrimonio y administración y conservación del dominio.

En 1429 el cenobio consiguió para sus vasallos de Cuarte y Cadrete un privilegio del rey Alfonso V de Aragón que les otorgaba franqueza de peaje por todo el reino[60]. No obstante, la fecha clave para el control total del monasterio sobre su pequeño señorío estuvo, sin duda, en la venta de la jurisdicción criminal alta y baja, mero y mixto imperio de Cadrete y Cuarte efectuada por la reina María, esposa de Alfonso V en 1442[61]. Esta transmisión de poder supuso un gran cambio no solo en la política interior del señorío de Cuarte y Cadrete sino también en la exterior. Se sucedieron a partir de entonces una serie de pequeñas concesiones no exentas por ello de valor. En 1444 la reina María concedió el derecho de salvaguarda[62]. En 1461 el rey Juan II permitió la exención de pagar derecho de sello y declaró que el monasterio pertenecía al término de Zaragoza y por ello tenía sus mismos derechos[63]. En 1470 el mismo rey dio al monasterio derecho a recibir 200 arrobas del almudí de la sal, privilegio que fue confirmado –al menos– hasta 1721[64]. Fernando II también confirmó los privilegios de sus predecesores en 1479 y otorgó otro en 1492[65]. Todos estos privilegios se fueron confirmando a lo largo de la historia del monasterio de Santa Fe bajo los reinados de distintos monarcas españoles, con Carlos I, en 1533[66]; Felipe II en 1554[67]; Felipe V en 1736[68] y Carlos III en 1772[69].

Entre las visitas que recibió el monasterio de Santa Fe se encontraban los reyes aragoneses que frecuentaron este cenobio: Alfonso V (en agosto de 1418), Juan II (1461) o Fernando II (1474, 1479, 1498, 1502). Los motivos eran, por un lado, los viajes que de un sitio a otro realizaba la monarquía. Por otro lado porque, durante el siglo XV y hasta la construcción de las casas o palacio de la Diputación del reino en Zaragoza, en el monasterio de Santa

60. A.H.N.M., Códices, 310B, f. 18v. Citado en: Giménez Ferreruela, Héctor, *El registro general del archivo del real monasterio de Santa Fe (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, p. 54.
61. A.H.N.M., Códices, 310B, ff. 21v y 184r. Citado en: Giménez Ferreruela, Héctor, *op. cit.*, pp. 59-60 y 343.
62. A.H.N.M., Códices, 310B, ff. 18v y 184r. Citado en: Giménez Ferreruela, Héctor, op. cit., pp. 53, 343.
63. A.H.N.M., Códices, 310B, ff. 23r. Citado en: Giménez Ferreruela, Héctor, *op. cit.*, p. 62.
64. A.H.N.M., Códices, 310B, ff. 18r, 20r y 184r. Citado en: Giménez Ferreruela Héctor, *op. cit.*, pp. 53-54, 56-57, 342-343.
65. A.H.N.M., Códices, 310B, ff. 19v y 20r. Citado en: Giménez Ferreruela, Héctor, *op. cit.*, pp. 56-57. También puede verse: Canellas, Ángel, *Diplomatario medieval de la casa de ganaderos de Zaragoza*, Zaragoza, doc. 173.
66. A.H.N.M., Códices, 310B, f. 184v. Citado en: Giménez Ferreruela, Héctor, *op. cit.*, p. 344.
67. A.H.N.M., Códices, 310B, f. 22v. Citado en: Giménez Ferreruela, Héctor, *op. cit.*, p. 61.
68. A.H.N.M., Códices, 310B, f. 23r. Citado en: Giménez Ferreruela, Héctor, *op. cit.*, p. 62.
69. A.H.N.M., Códices, 310B, f. 23r. Citado en: Giménez Ferreruela, Héctor, *op. cit.*, p. 62.

Fe se rendían las cuentas del impuesto más importante de Aragón: las Generalidades[70]. Quizá por este motivo, los monarcas empezaron a recalar en el monasterio donde los diputados del reino acudían desde Zaragoza a recibirlos y a tratar asuntos de gobierno. No hay que olvidar que los abades de Santa Fe fueron diputados por el brazo eclesiástico en numerosas ocasiones (1453-1456, 1514-1515, 1536-1537, etc.). «El 13 de enero de 1496 se reunieron en el monasterio de Santa Fe, en las afueras de Zaragoza, el Arzobispo don Alonso de Aragón, Micer Ferrer Ram, arcediano de la Cambra, don Felipe Galcerán de Castro y de Pinós, noble, Ferrando Bolea y Gallos, escudero, Micer Martin de Larraga, ciudadano síndico de Zaragoza, y Martin de Raica, síndico de la ciudad de Jaca, diputados del reino de Aragón –ausentes el Conde de Belchite y el Caballero Berenguer de Bardaxí»[71].

Por otra parte todo el siglo XV –y, en realidad, a lo largo de toda la existencia de la comunidad cisterciense del Huerva– se caracterizó por los pleitos que Santa Fe mantuvo con la ciudad de Zaragoza, representada por su concejo y una de sus instituciones más señeras, la Casa de Ganaderos, a causa fundamentalmente, de los pastos y el agua[72]. Al mismo tiempo, la cercanía de la ciudad de Zaragoza propició que surgieran muchos benefactores que con sus donaciones fueron contribuyendo al desarrollo del cenobio cisterciense. Poco a poco, el monasterio de Santa Fe obtuvo a través de numerosos testamentos y donaciones, heredades, campos, viñas, ganado, etc. en lugares alejados como Cariñena, Lagunas o incluso Albarracín[73].

En suma, podemos señalar que en el siglo XVI el monasterio de Santa Fe había alcanzado una cierta plenitud. La buena gestión del patrimonio que fue acumulando el cenobio le permitió alcanzar un grado de riqueza que permitió la dignidad de sus instalaciones arquitectónicas (monjes[74] y viajeros[75] que pasaron por el monasterio lo describían como moderno y muy capaz), la atención de enfermos y pobres[76], y el hospedaje de alto nivel. En este

---

70. Vicens Vives, Jaime, *Juan II de Aragón, 1398-1479: Monarquía y revolución en la España del siglo XV*, Barcelona, 1953, pp. 240 y 381. El derecho del General o Generalidades del reino de Aragón es un impuesto de aduana que toda mercancía debía abonar al entrar y salir del reino. Se cobraba una sola vez, y estaban sujetos a su pago todos los comerciantes, tanto aragoneses como de otro país. La organización y administración se encomendaba a los diputados del reino –como el abad de Santa Fe–, quienes debían nombrar en cada punto de recogida –como el monasterio de Santa Fe-, a dos cogedores y a un notario, los cuales entregarían, cada dos meses, las cantidades recogidas a los diputados o a los claveros, en presencia o con conocimiento del arzobispo de Zaragoza. Cf. Fairén, V., «Notas sobre la técnica fiscal aragonesa», *Anuario de Derecho Aragonés*, I, Zaragoza, 1944, p. 258.
71. Armillas Vicente, José Antonio, «Las Cortes de Tarazona (1495) y la defensa del Rosellón» en *Pedralbes: Revista d'Historia Moderna*, nº 13, 1, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1993, p. 235.
72. Archivo Municipal de Zaragoza (A.M.Z.), Caja nº 71. Zaragoza, 31 de agosto de 1463, Proceso contra los de Santa Fe, Cuarte y Cadrete por ciertos valles del término de Zaragoza ocupados por vasallos del monasterio. Además en el A.M.Z., Caja nº 53, hay varios expedientes relacionados con el monasterio de Santa Fe, años 1440 a 1742.
73. A.P.N.Z., Juan de Barrachina, ff. 14-16. A.P.N.Z., Antonio Maurán, 1469, ff. 15v-16v y 192v-193.
74. Ponce de León, Bartolomé, *op. cit.*, p. 26.
75. Cock, Henrique, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Madrid, Imprenta, estereotipia y Galvª de Aribau y Cª, 1876, p. 32 García Mercadal, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta finales del siglo XVI*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 1308.
76. A.C.G.Z., signatura 3/17, copias XVL.

sentido hemos de señalar, que el monasterio de Santa Fe no sólo contó con los favores de la monarquía aragonesa y española en lo referente a los privilegios mencionados, sino que a lo largo de los siglos XV y XVI recibió la visita de numerosos reyes y nobles.

Fig. 1. Monasterio de Santa María de Santa Fe. Fotografía aérea Norte-Sur

Fig. 2. Monasterio de Santa María de Santa Fe. Perspectiva de la iglesia desde la portería de entrada.

Índice

Fig. 3. Monasterio de Santa María de Santa Fe. Fachada de la portería de entrada.

Fig. 4. Monasterio de Santa María de Santa Fe. Portería de entrada. Escudo del monasterio con la corona real y la inscripción: «FVN(DATA) IAN 1238 ET 1344 TRANSTVLITER PER 4».

Las obras reales en la ciudad de México del siglo XVIII

GUADALUPE DE LA TORRE VILLALPANDO
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA INAH, MÉXICO

Resumen: En la capital del virreinato de la Nueva España se edificaron una serie de obras con interés estratégico destinadas a centralizar y aumentar los recursos de la hacienda real. Las fábricas de tabaco y de pólvora, y el resguardo fiscal fueron sin lugar a dudas las obras urbanas más representativas y de mayor envergadura del Estado borbónico a lo largo de la centuria. Estas obras tuvieron en común el haber sido propiedad del monarca, financiadas por la Real Hacienda y realizadas bajo el control de funcionarios reales. Fueron proyectadas por importantes arquitectos e ingenieros de la época, edificadas al gusto neoclásico y constituyeron a la postre referencias urbanas características de la ciudad dieciochesca, incluso dieron lugar a cambios en el paisaje del entorno de la ciudad y al desarrollo de zonas hasta entonces marginales.

Palabras clave: resguardo fiscal, ciudad de México, obra real, fábrica real

Abstract: In the New Spain capital city a series of buildings were constructed with a strategic concern for the purpose of increase and centralize the royal Treasury resources. The tobacco and gunpowder factories and the «resguardo fiscal» were, with no doubt, the most representative and important urban works of the Bourbon state in the century. All this building works had in common had been property of the monarch, were financed for the Royal Treasury and realized under royal officials' power. Furthermore, they were projected by important architects and engineers, constructed in a neoclassical manner and constituted, latter, urban references characterizing eighteen-century city, even they

provoke urban landscape transformations and development of zones, until that time, marginalized.
Keywords: Tax shelter, Mexico City, Royal Works, Royal Factory.

Introducción

El siglo XVIII fue un período de grandes cambios para la ciudad de México. A lo largo de la centuria, los gobernantes virreinales promovieron una serie de proyectos y de obras urbanísticas y arquitectónicas con la intención de convertirla en una urbe moderna consecuente con las ideas ilustradas de la época y con su importancia como capital de la Nueva España.

Precisamente por su condición de cabeza del virreinato más importante de las Indias, la ciudad de México fue sede de empresas reales relevantes destinadas a incrementar los ingresos fiscales del monarca español, a través de monopolizar la producción y la venta de manufacturas y materiales de amplio consumo, y de controlar la evasión de impuestos y el contrabando de los productos estancados.

Se ha reconocido que en el siglo XVIII la corona fortaleció su dominio al recuperar la administración fiscal delegada en particulares y corporaciones, y aunque está a debate el monto de la recaudación que los funcionarios hicieron llegar a las arcas reales, no se ha puesto en duda que el monarca logró obtener de sus súbditos novohispanos considerables ganancias hasta entonces no alcanzadas a través de la administración indirecta de los impuestos.

La primera reforma en este sentido fue retomar la recaudación directa de la alcabala, que era una de las rentas más lucrativas; la Real Aduana de la ciudad de México se hizo cargo de esta función a partir de 1754, fecha en que termina el contrato de arrendamiento con el Consulado de Comerciantes. Otra decisión determinante fue establecer, en 1776, el Resguardo Unido de las Rentas Reales, organismo destinado a centralizar la administración de los ramos más significativos para el erario real, entre los que se encontraban la alcabala, el pulque, el tabaco, la pólvora y los naipes. La alcabala era un porcentaje que se pagaba sobre el valor mercantil de todo tipo de bienes que se vendían o permutaban; el pulque, como ustedes saben, es una bebida fermentada y se consumía en enormes cantidades por la población citadina, se pagaba una contribución por carga introducida en la ciudad. El tabaco era un producto de consumo en expansión en la sociedad novohispana y lo que se obtenía de esta renta estaba destinada a sufragar gastos de la Corona en la metrópoli y en sus dominios europeos. La pólvora, era un material estratégico utilizado primordialmente para la defensa del territorio novohispano. Asimismo era un insumo utilizado en cantidades considerables en el proceso de extracción de los minerales y por los numerosos coheteros que fabricaban fuegos artificiales para las constantes festividades a lo largo del año.

Otro momento clave para el desarrollo de estas obras reales fue en los años noventa, cuando el segundo conde de Revillagigedo estuvo a la cabeza del virreinato novohispano. En

esta época la política hacendaria centró su interés en sistematizar el funcionamiento de la Real Hacienda con la intención de mejorar el mecanismo de fiscalización. A consecuencia de esta política, se ejecutaron ambiciosos proyectos para optimizar el resguardo y para finalmente llevar a cabo la edificación de la fábrica de tabaco, suspendida desde fines de los años setenta.

En consecuencia, la Real Fábrica de Pólvora, la Real Fábrica de Tabaco y el Resguardo Fiscal, fueron obras edificadas para cumplir con estas funciones fiscales. Por tanto, tuvieron en común el haber sido promovidas y edificadas bajo el control de funcionarios reales y financiadas por la Real Hacienda. Varias de las acciones que llevaron a la realización de estas obras se debieron a José de Gálvez, personaje de fuerte carácter y visión, que ocupó el cargo de visitador en la Nueva España durante el período 1765-771 y luego cuando fue nombrado ministro del Consejo de Indias de 1776 a 1787.

Fueron obras arquitectónicas y urbanísticas de gran envergadura que con el tiempo se convirtieron en hitos urbanos de referencia obligada para la población citadina de aquella época, y a la distancia, en edificaciones representativas del fortalecimiento del poder del monarca español sobre sus colonias y de su autoridad sobre los intereses locales.

En esta ocasión, voy a centrarme en el Resguardo Fiscal, obra poco conocida y sin parangón en la España de la época. Pero antes, quisiera al menos dar cuenta de las razones que originaron el establecimiento y construcción de las fábricas reales en paralelo a la del resguardo.

La decisión de construir una nueva fábrica de pólvora, se derivó de la necesidad de incrementar la producción y mejorar su calidad, ya que se pretendía introducir tecnología moderna para la elaboración en especial de la llamada «pólvora del rey», es decir, la destinada a las armas. La demanda de este tipo de pólvora se incrementó ya que la propia metrópoli la requería en su guerra contra Inglaterra, era enviada asimismo para la colonización de nuevas tierras en la parte septentrional y a las costas del territorio novohispano e islas del Caribe. El interés por edificar una nueva fábrica también provenía de la imposibilidad de seguir usando intensivamente el edificio ubicado al pie del cerro de Chapultepec, pues había sufrido un último incendio de tal gravedad que resultaba incosteable su reconstrucción. Sin olvidar asimismo que para las autoridades hacendarias los derechos que se pagaban por la pólvora, representaba un ingreso considerable al erario.[1]

Después de llevar a cabo la búsqueda del lugar idóneo para su reubicación, el ingeniero militar Miguel Constanzó, a quien se encomendó el proyecto de la fábrica nueva, eligió la barranca de Santa Fe localizada a unos 20 kilómetros al poniente de la ciudad. El sitio contaba con suficiente agua corriente para el funcionamiento de los molinos, puesto que de aquí se alimentaba uno de los acueductos que abastecían de agua potable a la ciudad de México; de los bosques del derredor se obtenía el carbón, requerido en la elaboración de la pólvora.

1. Curiel Zárate, Nidia, *La fábrica de pólvora de Santa Fe, 1780-1852*, Tesis de maestría en historia, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1997.

Su construcción se llevó a cabo sin interrupción entre 1778 y 1782, es decir, a dos años de constituido el Resguardo Unido.

En la actualidad la fábrica quedó situada dentro de la jurisdicción del campo militar número 1, por lo que para acceder al edificio histórico se requiere de una autorización difícil de obtener.

La construcción de la fábrica de tabaco, por su parte, respondió a la necesidad de contar con unas instalaciones modernas y funcionales para elaborar el principal producto estancado. En 1766, se logró establecer finalmente el monopolio, en primera instancia del cultivo y la venta del tabaco en rama y, años más tarde, de la manufactura y venta de puros y cigarros. Hacía tiempo que la corona pretendía crear este nuevo estanco, pero las protestas de los agricultores y de los cigarreros, así como una falta de organización administrativa adecuada lo habían retardado. Es pues a partir de esta fecha, que la Real Hacienda recibió las utilidades hasta entonces percibidas por multitud de cigarreros particulares que compraban el tabaco, lo labraban y vendían por su cuenta en establecimientos familiares.

En principio no se pensó en construir un edificio exprofeso para manufacturar los cigarros y puros. Se sabe que se habilitaron un par de casas: una en el norte de la ciudad, fuera de la traza, y otra en una calle céntrica cuyo arrendamiento resultaba oneroso, por lo que se pensó en construir un edifico que albergara a los 7 mil operarios de ambos sexos con que contaba la empresa.[2] En 1776, coincidiendo con el establecimiento del Resguardo Unido, Carlos III ordena la construcción de una fábrica de tabaco en la ciudad de México, sin embargo la ejecución del proyecto y su aprobación no se llevaría a cabo sino hasta los años noventa.

Se escogió ubicar el edificio en un sector de la ciudad marginal pero en desarrollo, donde años atrás se había construido el Paseo de Bucareli. Se pretendía que la fábrica embelleciera la vista del paseo, se mejorara la traza vial de la zona y diera lugar a la construcción de casas en la proximidad. Los terrenos pertenecían al barrio de indios de la Candelaria Atlampa, quienes mantenían en ese momento un litigio contra la ciudad por su posesión; el Ayuntamiento, que arrendaba esta propiedad comunal, para usarla como potrero, pretendía apoderarse de estas tierras, pero los indígenas se defendieron argumentando que ya habían cedido parte de la extensión al rey para la construcción de la fábrica, mientras que el resto se sacaría a pregón, como más tarde se hizo rematándolo a un particular.[3]

En 1791, el proyecto y el presupuesto de la obra, realizados por el ingeniero militar Agustín Mascaró fueron enviados a España para su aprobación. En la metrópoli se turnaron a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde fue rechazada la propuesta y encomendada al arquitecto Antonio González Velásquez, que se encontraba en Nueva España para impartir cátedra en la Real Academia de San Carlos. Los planos fueron enviados nuevamente a la metrópoli, pero aún sin la aprobación real, el virrey segundo conde de

2. *La Ciudadela testigo de dos revoluciones*, México, Conaculta, 2010, p. 7
3. Archivo Histórico del Distrito Federal (en adelante AHDF), Tierras, vol. 3312, exp. 4, fs. 83

Revillagigedo, había encargado al ingeniero Miguel Constanzó la dirección de la obra, que queda suspendida cuando él termina su mandato en 1794. Finalmente se retoma la construcción en 1804 y para 1807, está concluida.[4]

La fábrica, sin embargo, solo funciona en ese sitio hasta 1815 cuando el edificio muda de uso convirtiéndose en bastión militar. Su ubicación estratégica en la periferia de la ciudad y las características de su construcción permitieron utilizarla como fortificación para alojar armamento defensivo y destacamentos militares a partir de la guerra de independencia. La «Ciudadela» como se le conoció en adelante, será testigo a lo largo del siglo XIX y primera parte del XX, de episodios significativos en la historia del país. Hoy en día, es sede de la Biblioteca México, centro que reúna las bibliotecas personales más importantes de intelectuales mexicanos del siglo XX.

El Resguardo consistía en un sistema complejo que lo mismo definía al conjunto de obras arquitectónicas y de infraestructura urbana, que a la demarcación territorial, al organismo rector de la recaudación y administración de las rentas reales, y al cuerpo de guardas encargado de la vigilancia. De inicio su función fue controlar y registrar el tráfico de mercancías gravadas con la alcabala para de evitar la evasión de esta contribución; en la segunda mitad del siglo XVIII, a partir de la creación del Resguardo Unido de las Rentas Reales, se sumó se ocupó también de impedir el contrabando de productos estancados por la Corona.[5]

De manera coyuntural y solamente durante los años de la guerra de independencia, cumplió con otras dos funciones igualmente estratégicas: por su ubicación en los márgenes de la ciudad, las instalaciones sirvieron como puestos militares para la defensa de la ciudad y como oficinas de migración para controlar el tránsito de vecinos y forasteros que entraban y salían de la ciudad.

El origen del resguardo tiene lugar a mediados del siglo XVII, cuando la estrategia recaudatoria de la alcabala se modificó. Hasta entonces, se acostumbraba que los contribuyentes acudieran a las oficinas de la Aduana a pagar el derecho, una vez que la transacción comercial se hubiera llevado a cabo. Evidentemente este procedimiento no aseguraba el pago del impuesto, por lo que a partir de 1647 se estableció la disposición de ser cobrado antes de realizada; en consecuencia, se contrató personal que vigilara la periferia de la ciudad y se ubicara sobre las calzadas para llevar el registro de las mercancías gravadas que se introducían al menudeo en la ciudad, y cobrara la alcabala correspondiente.[6]

Al inicio, los guardas arrendaron viviendas próximas a su lugar de trabajo, pero con los años se construyeron edificaciones a propósito. Fue así que surgieron las llamadas «garitas». La ubicación y las características constructivas de estas obras estuvieron a cargo del Consu-

4. Lombardo de Ruíz, Sonia, *La Ciudadela. Ideología y estilo en la arquitectura del siglo XVIII*, México, UNAM, 1980, p. 21
5. De la Torre Villalpando, Guadalupe, *Los muros de agua. El resguardo de la ciudad de México, siglo XVIII*, México, INAH/ Gobierno de la ciudad de México/Consejo del Centro Histórico, 1997, p.11
6. De la Torre Villalpando, Guadalupe, op. cit., 1997, p. 41

lado de Comerciantes de la ciudad, corporación en quien la corona había delegado la administración de la alcabala. Habían sido construidas con el mismo dinero de la administración y levantadas en terrenos cedidos por el rey o por el propio Ayuntamiento de la ciudad; la condición de propiedad real de las edificaciones fiscales, había quedado especificada en los contratos o «cabezones» que la corporación de comerciantes había establecido con el monarca.[7] Para ello, se restringió el paso a la ciudad de manera que la entrada por las calzadas y caminos quedó sujeta a un horario de seis de la mañana a seis de la tarde, ya que por las noches se cerraban los accesos con trancas para impedir el paso de cargamentos.

Cuando en 1754, la Real Aduana se hizo cargo de administrar directamente este ramo fiscal, recuperó las edificaciones distribuidas en la periferia de la urbe. El virrey, primer conde de Revillagigedo dispuso en los siguientes términos la transferencia:

> Que entregue [el consulado de comerciantes] todas las garitas, que para la asistencia de los guardas hubiere fabricado, en el estado en que se hallaren por pertenecer a Su Majestad, y que en ellas se pongan y establezcan los nuevos guardas mientras no parezca conveniente demolerlas o fabricarlas en otra parte.[8]

Además de las garitas, el consulado debió ceder el edificio de la Aduana «para que en ella se establezcan y vivan los Ministros, que por cuenta de Su Majestad hubieren de correr con esta administración»-decía la ordenanza. En este caso, sin embargo, la edificación no era propiedad del monarca, y aunque la Real Hacienda seguiría haciendo uso del edificio, la Corona ofreció respetar los derechos que sobre éste tuviera el Consulado de Comerciantes.

Las garitas fueron construcciones diseñadas primordialmente como viviendas para que en ellas se alojaran los guardas con sus respectivas familias, pero obviamente también contaban con las dependencias requeridas para llevar a cabo la revisión y registro de las mercancías gravadas y recibir el pago respectivo. Las dimensiones de los diversos puestos aduanales variaron dependiendo del número de gariteros que los habitaban, factor que dependía del volumen del tráfico comercial y de la intensidad de la circulación en cada calzada o camino.

Por las fuentes documentales y algunas imágenes conservadas hasta hoy en día, se observa que estos puestos aduanales, aunque con ciertas variantes, guardaron semejanzas arquitectónicas. *[Ver Figura 1]* El portal al frente de las construcciones fue el espacio que caracterizó las garitas, era el lugar donde se realizaba la revisión del equipaje y de las mercancías que pretendían introducirse a la ciudad y por la noche, donde permanecían los gariteros haciendo guardia. En ese sitio, se colocó regularmente el escudo de armas del monarca como símbolo de la función del edificio que era celar por los intereses económicos de la corona.

7. *Documentos relativos al arrendamiento del impuesto o renta de la alcabala de la ciudad de México y distritos circundantes,* introducción de Ricardo Torres Gaytán, México, Dirección de Estudios Financieros/SHCP, (Archivo Histórico de Hacienda, 4) 1945, p. 13
8. Biblioteca Nacional de México (en adelante BNMx), Colección manuscritos, Ms. 436 [1373]. «Ordenanzas de la Real Aduana», cláusula 4

En un espacio interior contiguo, se llevaba a cabo el registro de los productos gravados en grandes libros, que luego eran presentados semanalmente junto con la suma recaudada en el edificio de la Real Aduana. En la parte interior de la edificación se situaba la vivienda familiar del o los guardas y en la trasera las caballerizas. Los espacios descritos estuvieron invariablemente inscritos en una estructura rectangular, distribuidos en una sola planta y divididos a su vez, en las tres áreas descritas: la de trabajo al frente, la habitacional en una zona intermedia y la ocupada por los animales al fondo.

Para mediados del siglo XVIII, la ciudad estaba rodeada por 13 garitas.[9] *[(Ver Figura 2]* Al norte se ubicaron tres: la de *Peralvillo*, sobre la calzada de Guadalupe; la de *Santiago* o *Vallejo* sobre la calzada Vallejo y la de *Nonoalco* sobre el camino a Azcapotzalco. Por Peralvillo entraron tradicionalmente los cargamentos de pulque que luego eran distribuidos en las numerosas pulquerías de la ciudad, asimismo, de acuerdo con las fuentes históricas la de Vallejo era «una de las más frecuentadas y la garganta por donde entran y salen cuantos vienen de la tierra adentro».[10]

Al poniente, se ubicaban la garita de *San Cosme* y la del *Calvario* sobre las calzadas del mismo nombre, y la de *Belén* sobre la calzada de Chapultepec.

Al sur, fueron edificadas cuatro: la de *La Piedad*, sobre la calzada del mismo nombre; la de *San Antonio Abad*, donde comenzaba la calzada del mismo nombre; la de la *Candelaria* sobre la calzada de San Antonio Abad, donde entroncaba con la calzada de la Candelaria; la de *La Viga* –única entrada por agua– sobre la Acequia Real que venía de Chalco, y la de *Coyuya*, donde desembocaba el camino a la Magdalena Mixuca. La calzada de la Piedad era una de las más transitadas, por esta dirección –como refieren las fuentes documentales– se iba a «tierra caliente, Puebla, Veracruz, Guatemala y demás jurisdicciones y provincias...por ella entraban multitud de géneros de todas las especies, con los cuantiosos de mar en fuera y nao de Philipinas».[11] La de San Antonio Abad era otra de las principales entradas comerciales por donde se introducían «bastimentos y géneros de la tierra de Castilla y Philipinas».[12]

Al oriente, para cerrar la circunferencia, estaban ubicaban dos puestos aduanales más: la garita de *San Lázaro*, donde partía el camino que iba a Chalco y Puebla, y la de *Tepito*, donde llegaba el camino a San Cristóbal Ecatepec.

Aunque la función de estos puestos aduanales, como ha quedado claro, era la recaudación fiscal, por su ubicación periférica se les identificó como límites de la ciudad. El uso de las expresiones «garitas a afuera» o «garitas para adentro» en documentos novohispanos coloniales, muestran el significado simbólico de estas construcciones para los habitantes de la ciudad: «en los arrabales o extremos de la circunferencia se hallan situadas garitas que

9. De la Torre Villalpando, Guadalupe, op. cit., 1997, p. 44-46
10. Archivo General de la Nación (en adelante AGNMx), Caminos y calzadas, vol. 3, exp. 8
11. BNMx, Colección manuscritos, Ms. 452 [1389]
12. AGNMx, Caminos y calzadas, vol. 3 exp. 8

equivalen a puertas por donde se entra».[13] Esta idea se reforzó cuando efectivamente, en años posteriores, se construyeron puertas de entrada sobre algunas de las calzadas.

Tradicionalmente, al anochecer se colocaban trancas para cerrar los accesos e impedir el paso de cargamentos. Al amanecer, de acuerdo al horario estipulado en las ordenanzas de la Real Aduana, las trancas eran retiradas por los mismos guardas de las garitas encargados de abrir y cerrar las entradas. Hacia los años setenta, esta costumbre comenzó a ser mal vista por los funcionarios de hacienda, sin embargo solamente se construyó una puerta y debido a que en 1777 se abrió el Paseo Nuevo o Paseo de Bucareli, en la periferia poniente de la ciudad, por lo que la garita de Belén se reubicó para hacerla coincidir con el trazo de esta arteria y se edificó asimismo la puertas de entrada sobre la calzada de Chapultepec. *[Ver Figura 3]* En las imágenes que se conservan y por descripciones de la época, sabemos que en el remate de la portada se labró, hacia el exterior, el escudo de armas de la corona y por la parte interna, el escudo de la ciudad.[14] Estos elementos heráldicos, aludían simbólicamente a la doble función que desempeñaban las puertas: resguardar los intereses económicos del monarca y señalar los márgenes de la ciudad.

El conde de Revillagigedo en 1792, insistía al encargado de la Real Aduana que se edificaran puertas de entrada junto a cada garita. En las argumentaciones del virrey es evidente no solamente el interés inmediato por resolver un problema práctico, sino además dotar a la ciudad de entradas dignas,

> ...propias de una ciudad como México, cuyas salidas son en la mayor parte unas hermosas y costosas calzadas o paseos. La construcción de unas puertas dirigida con acierto evitaría inconvenientes pues contendría con mayor facilidad los contrabandos; se podría sin tanta dificultad franquear el paso a los coches y personas que vienen tarde a México y sus inmediaciones; y no se afearía sus salidas como ahora sucede con palos toscos y mal colocados.[15]

Al final, las calzadas permanecieron sin puertas. Solo algunas fueron edificadas a principios del siglo XIX, cuando se fortificaron algunas garitas y se construyeron los pórticos como parte de las obras de defensa de la ciudad durante el movimiento de independencia.[16]

El cobro de la contribución al tráfico mercantil, estuvo vigente hasta fines del siglo XIX, y fue entonces que las garitas se vendieron a particulares para ser utilizadas como vivienda por lo que sufrieron modificaciones constantes; esta situación aunado a la expansión de la ciudad provocó que las construcciones fueran destruidas en su totalidad, con excepción de

---

13. *Reflexiones y apuntes sobre la ciudad de México*, versión paleográfica, introducción y notas por Ignacio González-Polo, México, Departamento del Distrito Federal, 1984, p. 93
14. Viera Juan de, *Breve compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional*, México, 1952, p. 78
15. AGNMx, Obras públicas, vol. 32, exp. 3
16. AGNMx, Historia, vol. 370, f. 107

la garita de Peralvillo que todavía se conserva parcialmente en pie y la garita de San Lázaro que apenas se distingue debido a las radicales transformaciones de que ha sido objeto.

El resguardo no solamente estuvo formado por las garitas. Paralelamente a su construcción, durante la primera mitad del siglo XVIII, se fue cavando una zanja que las unía en un circuito. Es decir, que para acceder a la población se estaba obligado a hacerlo por las calzadas y caminos donde, junto a la garita se había construido un puente tan ancho como el acceso mismo. Estos puentes, conocidos por el mismo nombre de las garitas, fueron construcciones sólidas y edificadas en piedra, a diferencia de la mayoría de los puentes al interior de la ciudad, fabricados muchos de ellos en madera. Entre los más grandes y suntuosos estuvieron el puente de Peralvillo «que coge todo lo ancho de la calzada», el de la garita de Santiago, «un puente de mampostería de *tenayucas*, de tres varas de ancho por siete de largo» y el de la garita de La Viga, edificado sobre la Acequia Real, un puente de dos arcos «fabricado desde el arranque de sus cimientos en piedra de chiluca labrada, así sus paredes laterales como bóvedas...con sus escaleras que bajan hasta el agua, con sus pretiles de mampostería todos ejecutado con firmeza, hermosura y arte, empedrado su piso y faldones».[17]

El foso, conocido en la época como «zanja del resguardo», tenía una longitud aproximada de 20 kilómetros; era de tierra apisonada y dependiendo del tipo de terreno, se le reforzó con bloques de abobe o *tepetate* (arena comprimida), o se le sembró pasto en la parte superior, para evitar los deslaves. En el sur de la ciudad por ejemplo, el terreno era pantanoso y los testimonios evidencian la dificultad para lograr su excavación y su durabilidad. La profundidad de este foso en algunas secciones llegó a medir de 4 a 8 metros de ancho por dos y medio de profundidad.[18]

Su trazo irregular se debió a la improvisación, no antecedió proyecto alguno que la concibiera como parte un sistema, ni se tuvo en aquel momento la intención de mantener cierta regularidad en el trazo o unidad en sus dimensiones. Su eficacia dependía de que el nivel de agua se mantuviera a cierta altura, asunto que regularmente significó un problema ya que para esta época los afluentes ya no alimentaban de la misma manera las acequias.

Siguiendo el sinuoso trayecto de la zanja, los guardas de ronda recorrían por las noches el límite fiscal para vigilar que no se introdujeran mercancías de manera fraudulenta y aprehender a quienes fueran sorprendidos; asimismo debían inspeccionar a su paso el estado de la zanja y que los gariteros se mantuvieran alertas en sus puestos. Esos guardas, al igual que los de garitas, formaban parte de un cuerpo militarizado comandado por un guarda mayor, y posteriormente por un comandante y su teniente; se les permitió portar «vara alta de la Real Justicia» en su calidad de guardianes de las pertenencias del rey, y se les facultó para aprehender a quienes traficaban con estos productos o revisar inmuebles donde se sospechaba algún ilícito.[19]

17. AGNMx, Archivo histórico de hacienda, caja 640, exp. 45
18. De la Torre Villalpando, Guadalupe, op. cit., 1997, p. 82
19. De la Torre Villalpando, Guadalupe, op. cit., 1997, p. 107

Cuando la administración real se hizo cargo del Resguardo en 1754, se le comenzó a ver como una obra oficial y es cuando se emprendieron labores de mantenimiento para mejorar su eficacia e imagen. Entre ellas se pueden mencionar el desasolve de la zanja y la reparación anual de las edificaciones aduanales, la construcción de una nueva calzada de ronda entre dos de las garitas por donde los guardas no tenían paso, el ensanche de la zanja en los tramos angostos para regularizar sus dimensiones, etc.

Como consecuencia de este replanteamiento, se realizaron varios proyectos con la intención de hacer del resguardo un sistema más eficiente. A cuatro meses de haber comenzado a funcionar el Resguardo Unido de las Rentas Reales, llegó de la metrópoli la disposición para que la ciudad de México fuera amurallada y se le «protegiera» de los contrabandistas que traficaban con productos estancados o eludían el pago de la alcabala. Fue José de Gálvez, entonces ministro del Consejo de Indias, quien giró la orden al virrey Antonio María de Bucareli, argumentando que «...el rey estaba enterado de que el único resguardo material que hay en esa capital para impedir los contrabandos, consiste en unos canales o acequias que aún en los años más abundantes de aguas, se vadean muy fácilmente por muchos parajes y en los escasos se secan y quedan transitables».[20]

Cierto que la eficacia de la zanja dependía del nivel de agua y que éste no era el deseable; sin embargo, en la orden se deja entrever el prejuicio de los funcionarios en la metrópoli hacia la zanja. En Europa la muralla había sido un elemento urbano usado desde el período medieval para defensa de las ciudades y para separar el territorio urbano del rural; en el siglo XVIII esa misma muralla comenzó a tener también la función de delimitar el territorio para controlar la recaudación fiscal. Bajo esta lógica y de acuerdo al modelo urbano de las ciudades europeas, se entiende que la solución local de la zanja no se considerara satisfactoria para el problema del contrabando, y se ordenara cercar la capital novohispana.

La construcción de la muralla encontró resistencia entre los funcionarios de la Real Hacienda en Nueva España, quienes declararon que la institución no estaba en condiciones de erogar una suma tan alta dada la magnitud de la obra. No obstante, se dio curso a la orden para realizar el proyecto que fue enviado a España ese mismo año, donde se conserva actualmente en el Archivo General de Indias.[21] El señor Miguel Páez, superintendente de la Real Aduana, fue el encargado de planear y presupuestar el costo de la magna obra; nombró una comisión integrada por el ingeniero militar Miguel Constanzó, los arquitectos y peritos Ildefonso de Iniesta Bejarano y Joseph Eligio Delgadillo, y el comandante del resguardo Blas de Cañas, su teniente Andrés Barbosa y los cabos de ronda Joseph Altamirano y Juan Manuel Oscuras, para que hiciera un reconocimiento de la zanja de resguardo que serviría de referencia a la trayectoria del cerco que se pretendía construir.

De la inspección salieron tres propuestas y se dibujaron los planos correspondientes. Los arquitectos y los militares coincidieron en reducir y regularizar el trazo de la zanja y por

20. BNMx, Colección manuscritos, Ms, 454, [1391], f. 285
21. Los planos se conservan en el Archivo General de Indias (en adelante AGI), MP, México, 326, 327 y 328

tanto, reubicar algunas de las garitas. El proyecto del superintendente, era ambicioso e ideal, y consciente de la relevancia de la obra expresó con elocuentes palabras su opinión, reflejo del pensamiento racionalista imperante en la época

> Conviniendo que en empresas de la magnitud de ésta, y que han de ser para la posteridad, un indicante del siglo e ilustración de los que intervinieron en ellas, se advierta materialmente en cuanto sea dable la regularidad matemática, no he omitido la tengan en lo posible los lados de la muralla...con tal designio he dispuesto se adapte el área del cerco, a una exacta elipse u óvalo, pues sería notable defecto quedase una figura totalmente irregular y desagradable.[22]

Hay que hacer notar, que en el dibujo en cuestión aparece representado el escudo de la ciudad de México: el águila coronada posada sobre el nopal y devorando a la serpiente, y encima de éste, el emblema del monarca español aludiendo simbólicamente a la condición de obra real del resguardo y a la subordinación de la ciudad colonial a la autoridad de la corona. *[Ver figura 4]*

En los años noventa, con el segundo conde de Revillagigedo a la cabeza del virreinato y a pesar del corto tiempo que ocupó el cargo (1789-1794), la ciudad de México vivió una actividad inusitada. La capital novohispana estuvo en constante transformación: cierre de acequias, reubicación de mercados, renovación de las calzadas, apertura de un nuevo paseo, introducción de servicios como la limpia de calles, ampliación del alumbrado y la pavimentación, regulación del comportamiento de los habitantes de la ciudad y de su quehacer cotidiano en lugares públicos, comenzando por la calle. Pero un aspecto aún más interesante, es que la ciudad comenzó a ser concebida como un todo; hasta entonces, los barrios periféricos ocupados por indígenas se habían mantenido al margen de la urbanización diferenciándose de la parte céntrica o «traza», donde se asentaba la población mayoritariamente española. La tendencia en estos años fue integrar estas dos ciudades y terminar con la tradicional división, a través de proyectos que las amalgamaran.

Es en este contexto fue que el virrey encargó al maestro mayor de la ciudad Ignacio Castera, la ejecución de un proyecto para perfeccionar el resguardo físico de la ciudad. Como en los años setenta, seguía latente la idea de hacer del resguardo una obra urbanística trascendente; Castera retoma el pensamiento de darle a la zanja una forma regular y crea un elemento urbanístico nuevo integrado a la planificación y funcionalidad de la ciudad. Para ello diseñó un doble foso cuadrado, con una calzada intermedia para el paso de las rondas. Al igual que sus antecesores con la muralla, planeó reducir la longitud de la zanja y restringir el acceso a la ciudad, en este caso, a cinco puntos estratégicos para facilitar e intensificar la vigilancia. Cuatro serían por tierra: Peralvillo al norte, San Lázaro al oriente, La Candelaria al sur y Belén al poniente, y uno por agua a través de la garita de La Viga.[23]

22. AGI, Audiencia de México, 1997
23. El plano se conserva en la Biblioteca Orozco y Berra, de la Dirección de Estudios Históricos, INAH

Un año después, el mismo Castera elaboró un segundo proyecto derivado del anterior, pero aún más ambicioso.[24] La «zanja cuadrada» –nombre con el que se le empezó a conocer– además de cerco fiscal sería utilizada como desagüe maestro de la ciudad. El foso exterior sería utilizado para conducir el agua, a través de diversas compuertas hasta las atarjeas y acequias interiores con el fin de aumentar la corriente y hacer más eficiente su desagüe. El foso interior colectaría y arrastraría las aguas negras y de lluvia vertidas por las acequias interiores y las atarjeas hasta la compuerta de San Lázaro por donde serían vertidas al lago de Texcoco gracias al declive natural del terreno y al impulso que llevaran.

El maestro Castera planeó en este segundo proyecto disminuir la amplitud del límite fiscal. Esta reducción tenía su fundamento en la concepción de una ciudad simétrica de la zanja hacia adentro, con la plaza mayor como eje central, y a partir de este punto una distancia radial hasta sus extremos de aproximadamente 1,136 varas (909 metros). El proyecto contemplaba también regularizar el trazo de las calles periféricas incluidas dentro de la zanja cuadrada, con el fin de integrar esta parte de los barrios indígenas al área urbanizada. En palabras del arquitecto: «la zanja será la que cierre el cuadro que ha de formar el plano de esta ciudad, la que dé término a las manzanas de sus casas y calles que la forman».[25]

Este importante proyecto, gestado a lo largo de varios años y apoyado por el interés personal del segundo conde de Revillagigedo, no se llevó a la práctica sino parcialmente y años más tarde cuando las autoridades virreinales consideraron pertinente su construcción para defensa de la ciudad durante la guerra de independencia.

Consideraciones finales

Desde su planeación inicial en el siglo XVI, la capital novohispana no volvió a ser objeto de proyectos urbanísticos sino hasta el siglo XVIII, cuando el poder central del monarca español se fortaleció y se planearon una serie de obras urbanas –como se pudo observar– a iniciativa del Estado borbón. De tal suerte que el Resguardo Fiscal al lado de las fábricas reales, se pueden considerar como las obras más importantes y prioritarias promovidas por la Corona española en la ciudad de México. Habría que añadir, que fueron obras de envergadura, en las que intervinieron los más prestigiados arquitectos e ingenieros militares de la época y cuya construcción implicaba, aparte de una considerable inversión, un plan para el desarrollo de las obras y un proyecto urbanístico que las integrara al resto de la ciudad.

Por otra parte, el Resguardo Fiscal pone en evidencia un asunto discutido por los estudiosos de las reformas borbónicas: la disputa entre el poder real, con su afán de obtener mayores beneficios de la colonia, y los poderes locales con su posición de conservar los pri-

24. El plano se conserva en la Mapoteca Orozco y Berra de la Dirección General de información agropecuaria, forestal y de fauna silvestre de la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos, colección Orozco y Berra, Núm. 930
25. AGNMx, Obras públicas, vol. 2. exp. 1

vilegios ya ganados. En el caso específico del resguardo, este conflicto se hará evidente concretamente en el desacuerdo entre la Real Aduana y el Ayuntamiento de la ciudad de México, por el derecho a decidir sobre las obras urbanas destinadas a un uso fiscal y construidas dentro de la jurisdicción de la ciudad. Si bien, regularmente estas obras fueron financiadas por Hacienda, el Ayuntamiento, en no pocas ocasiones, fue obligado a subvencionar los gastos de su reconstrucción y mantenimiento, como fue el caso de la garita de Belén y su puerta de entrada, el desasolve de la zanja de resguardo, el mantenimiento de la calzada de ronda al sur de la ciudad, que bajo el supuesto de ser utilizado por los vecinos como paseo, se pretendía que la ciudad lo pagara.

Las obras destinadas al resguardo fiscal, mientras estuvieron en manos de las corporaciones locales, se integraron de manera natural, aunque desordenada a la estructura urbana de la ciudad. Solo cuando estas obras pasaron al control directo de la Corona se convirtieron en un elemento central dentro de los proyectos urbanísticos de la ciudad de México. El Resguardo adquirió además un contenido simbólico pues se ponía de manifiesto la subordinación de la capital del virreinato al poder central del Estado borbónico, en la medida en que se sobrepuso un límite fiscal a la traza de la ciudad, definido con independencia del límite jurisdiccional de la población. Testimonio del vasallaje que los súbditos le debían al monarca a través del pago de los impuestos, las garitas y las puertas de la ciudad ostentaban el emblema real tallado en sus portadas, elemento que indicaba la propiedad de la construcción, pero también la función a la que estaban destinadas.

La presencia de las garitas y del foso que rodeaba a la población, imprimieron otra imagen a la ciudad diesiochesca. El cerco ciertamente no modificó el paisaje urbano, pero la zanja impidió el paso franco a los habitantes de la ciudad que residían fuera de este límite; más allá quedaron edificaciones y actividades que le eran propias a los vecinos de la ciudad como las pulquerías establecidas «de trancas a afuera» en la zona norte y que causaban el enojo constante de los guardas de ronda, debido a que los bebedores construían «portillos» o pasadizos improvisados sobre la zanja para facilitarse el paso. En otras áreas, estos pasos se hacían para no verse obligados los vecinos, en su quehacer cotidiano, a rodear hasta la calzada más cercana para tener acceso a la parte céntrica de la ciudad.

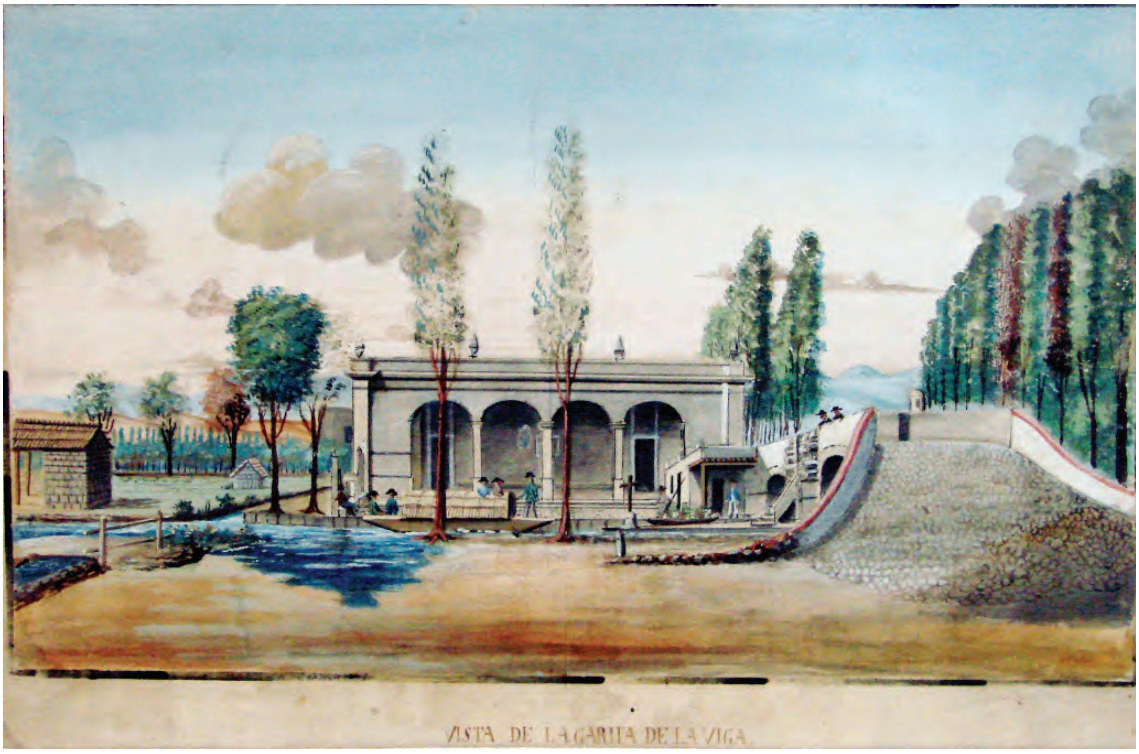


Fig. 1. Garita de La Viga. Museo Nacional de Historia, México.

Fig. 2. Garita de Belén y puerta de entrada. Museo Nacional de Historia, México.

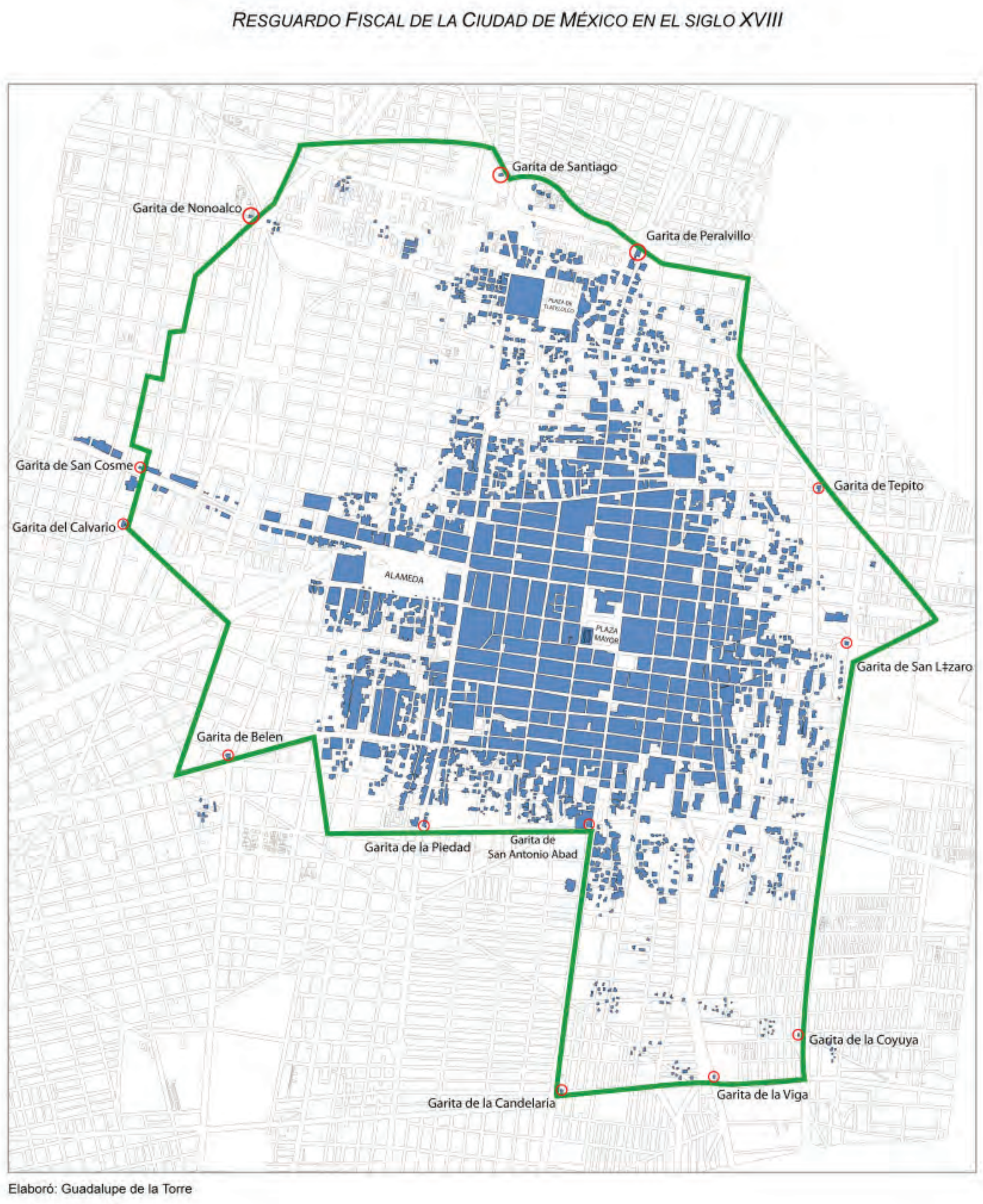


Fig. 3. Distribución de las garitas en la periferia de la ciudad del siglo XVIII.
Elaboró: Guadalupe de la Torre Villalpando.

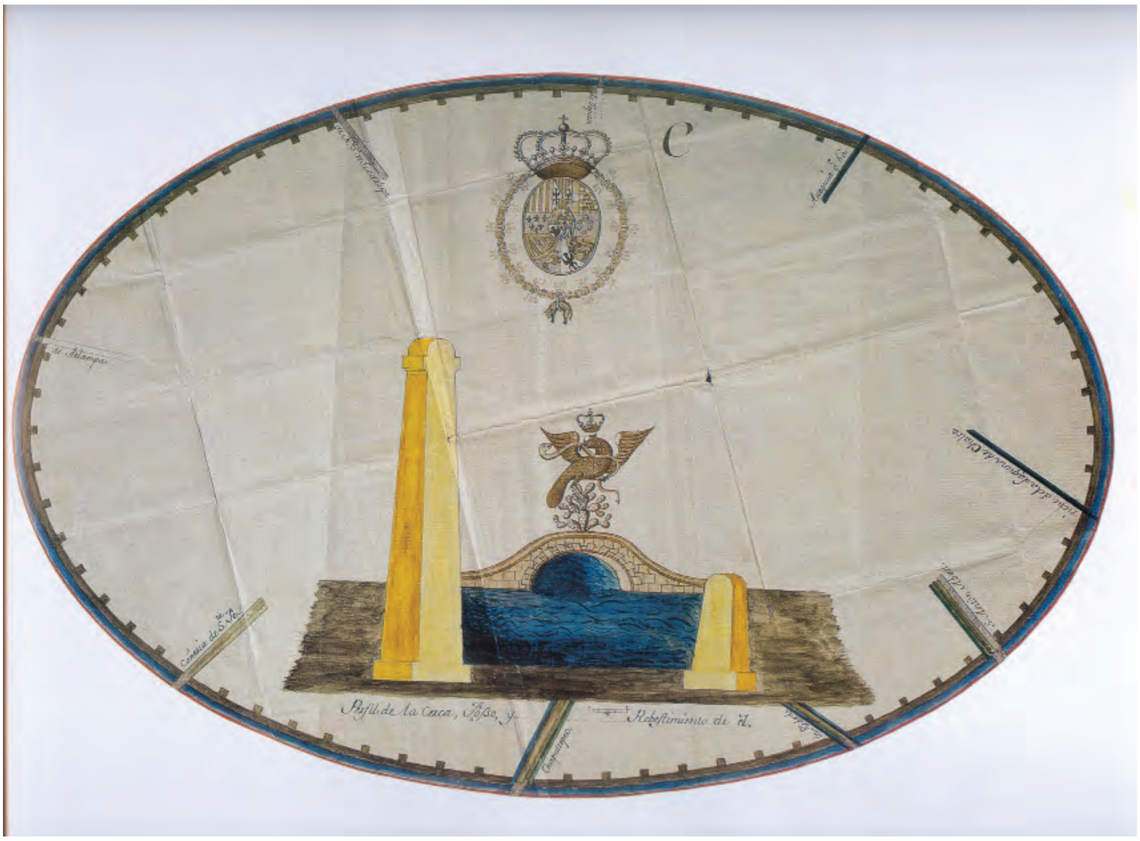


Fig. 4. Proyecto para amurallar la ciudad de México, 1777. Archivo General de Indias, Sevilla, España

Arte como motor económico y arte como demostración del poder. La configuración del mercado del arte catalán en la Barcelona de finales del siglo XVIII[1]

Anna Vallugera Fuster
Universitat de Barcelona

Resumen: Durante el último tercio del siglo XVIII, Barcelona alcanza un importante periodo de bonanza económica que conducirá al ascenso de una nueva clase social, la burguesía preindustrial. Esta nueva burguesía construye ostentosos palacios para demostrar su poder y potencial económico del mismo modo que lo hará la nobleza catalana para no quedarse atrás; de modo que remodelan sus *cases grans* o construyen palacios en las nuevas zonas comerciales de la ciudad. Estos palacios serán decorados en sus estancias principales con programas pictóricos que tratan de reafirmar el poder y la identidad del propietario. Observaremos variedades temáticas según el origen social de estos clientes.

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART Archivo crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna, HAR2009-07053, de la Universidad de Barcelona, financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. También cuenta con el apoyo de EMBLECAT Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat y de la Fundació Güell.

Palabras Clave: Palacios – decoración interiores - Barcelona – siglo XVIII – burguesía preindustrial – pintura mural

Abstract: During the last third of the 18th century, Barcelona reached an important period of wealth that will lead to the rise of a new social class, pre-industrial bourgeoisie. This new bourgeoisie built ostentatious palaces to demonstrate their power and economic potential in the same way the Catalan nobility will to keep themselves up; so that they remodel their *cases grans* or build palaces in the new commercial areas of the city. These palaces are decorated in its main rooms with pictorial programs that intend to reassert the power and identity of the owners. We observe diversity of thematics according to the social origin of these customers.
Keywords: Palaces – interior decoration – Barcelona - 18th Century – pre-industrial burgeoisie - mural

Contextualización

Después de la derrota de 1714 ante las tropas borbónicas, Cataluña empieza un lento pero importante proceso de recuperación económica que se acelerará desde mediados de siglo XVIII, y se convertirá en un centro preindustrializado fundamental en el Mediterráneo. Debemos buscar las raíces de este crecimiento en la tarea que desarrolla la Reial Junta Particular de Comerç de Cataluña, que a pesar de estar todavía sometida a la voluntad de la Real Junta General de Comercio, va ganando pequeños espacios de autonomía para hacer avanzar la economía catalana, consolidando el papel de la nobleza catalana e impulsando la actividad de la burguesía industrial emergente. Gracias a cierta apertura que se consigue del espacio marítimo, y a la intercesión del nuevo rey Carlos III con la aparición del Reglamento de Libre Comercio en 1778, Cataluña puede comerciar con América sin pasar por los controles de Cádiz y utilizando con normalidad sus propios puertos, hasta estas alturas de siglo sólo empleados en las escasas ocasiones que el Estado permite la salida puntual de unos barcos hacia América al año. Entonces, Barcelona se convierte en el segundo territorio de todo el Estado después de Cádiz en importancia por el volumen de comercio marítimo y terrestre, tal y cómo indica Josep Albert Navarro-Mas, miembro de la Academia de Ciencias y Artes a Francisco de Zamora, funcionario castellano de viaje por Cataluña entre 1785 y 1790:

> Siendo Barcelona, después de Cádiz, el pueblo más comerciante y mercantil de toda España, ya se deja ver cuán grande ha de ser el comercio terrestre y marítimo que se hace en ella, y así es inexplicable lo que se introduce de frutos y géneros de todas las cuatro partes del mundo, y también es inexplicable lo mucho que se extrae de ella, tanto de frutos y géneros extraños y propios como de artefactos de sus manufacturas, y de las de otros países, para toda España, para varios dominios extranjeros y principalmente para la América. Los factores que

> tienen los comerciantes de Barcelona así en América como en todas las demás plazas en donde comercian, casi todos son catalanes[2].

El comercio mayoritario que se creó a raíz de esta apertura del espacio marítimo estaba dedicado al textil, hecho que dio un empujón definitivo a la renovación de las manufacturas en este sector, principalmente en la comercialización de indianas[3].

En su fabricación se invirtió la mayor parte de los beneficios obtenidos mediante el comercio colonial, a pesar de ser escaso desde la vertiente catalana, y supusieron un punto de inflexión definitivo en el crecimiento económico. Inicialmente las fábricas eran pequeños talleres gestionados por tenderos o menestrales, pero pronto apareció una figura totalmente profesionalizada en este ámbito, el fabricante de indianas. Encontramos la primera fábrica documentada en 1736, propiedad de Jacint Esteve, pero las más importantes fueron la de Esteve Canals[4] (muy mejorada con las investigaciones que realizó su hijo Joan Pau Canals) o Josep Canaleta, hasta llegar pocas décadas después al imperio textil de Erasme de Gònima.

De los industriales dedicados a la fabricación de indianas, surgió una nueva clase social, la burguesía catalana moderna, que impulsó la transformación de la ciudad de Barcelona en un centro industrial de importancia a través de esta primera etapa preindustrial, además de fomentar la actividad constructiva y el desarrollo de la vida cultural y artística de la ciudad. El papel de la fabricación y comercialización de indianas en este contexto no es anecdótico, sino que tiene un rol fundamental en el nivel que logrará el arte. Precisamente en este momento, y gracias a la entrada de las ideas ilustradas en nuestro país, se cree necesaria la creación de una Academia de Bellas artes, hecho que solicita la Junta de Comercio. Poco a poco surgen nuevas voces dentro del mundo profesional de los «artistas» que piden algún tipo de institución que pueda realizar la función de formar nuevos expertos en el arte de la pintura o la escultura. Recordemos que entonces los arquitectos son todavía «maestros de obras» y los pintores no pueden recibir enseñanza en una institución reglada, sino que tienen que pasar por el estricto régimen gremial del Colegio de Pintores, de forma que se adquiría el oficio por herencia familiar y no por talento.

---

2. Zamora, Francisco de, *«Diario de los viajes hechos en Cataluña»: seguit de la resposta del corregiment de Barcelona al seu qüestionari feta per Josep Albert Navarro-Mas i Marquet / de Francisco de Zamora*; a cargo de Ramon Boixareu, Curial, Barcelona,1973. Transcrito por Sobrequés, J., «El desplegament de la ciutat manufacturera (1714-1833»*, Història de Barcelona,* Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, 1993, Vol. 5, p.34.
3. Se da el nombre de indiana a aquellos tejidos de algodón o mezcla estampados por una cara con uno o más colores. Encontramos sus orígenes en la India, de donde toman el nombre, y su fabricación era muy delicada. Después de una comercialización masiva de estos tejidos en el siglo XVII, los comerciantes de tejidos europeos solicitaron protección para su sector y se prohibió su importación. Posteriormente, se permitió la fabricación y comercialización para consumo local y el sector vivió un gran crecimiento en Cataluña, gracias a las medidas proteccionistas de Felipe V en este sector.
4. Podemos seguir los inicios de las fábricas de indianas y especialmente de la familia Canals a través de ALIER, R., «La fàbrica d'indianes de la família Canals», *Recerques: història, economia i cultura,* n. 4, Barcelona, 1974.

En 1771 la Junta inicia las obras de remodelación del edificio de la Llotja de Mar, cedida como sede social de la entidad. Enseguida, convinieron que era necesario el establecimiento de alguna entidad oficial y pública que pudiera enseñar técnicas de dibujo para mejorar la calidad de las indianas producidas en la ciudad, además de emplearse como un control de calidad sobre los obreros y los productos.

La creación de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona[5] en 1775 en la Casa Llotja supuso el establecimiento de una enseñanza reglada y pública de tipo artístico, de forma que se aseguraba una cierta democratización del conocimiento, la mejora de la formación de los futuros artistas, la llegada de la ilustración en el ámbito cultural y artístico en Cataluña y el inicio de la primera colección pública de arte de Cataluña con las obras que la Escuela iba adquiriendo, para que los alumnos tuvieran modelos a su alcance; lo mismo sucedió con los libros y tratados que se iban adquiriendo y formando una biblioteca.

De este modo, el establecimiento de la Escuela supondrá a la vez la creación de un museo, que marcará las tendencias artísticas de los alumnos y de toda la enseñanza artística de la Escuela, tal y cómo sucede con las Academias. A partir del momento en que la Escuela empieza a funcionar con normalidad, la producción de los artistas y alumnos encuentra una salida comercial, no sólo en la industria cómo hemos explicado, sino con gran aumento en el consumo de arte que se produce entonces.

Ostentación de nobles y burgueses. Disputa de poder como motor del mercado artístico

Gracias al enriquecimiento de los primeros menestrales y tenderos que abrirán talleres donde se fabrican indianas y, que posteriormente se convertirán en industrias, aparece una nueva clase social, la burguesía industrial.

Por otro lado, después de la derrota de 1714, gran parte de la nobleza catalana que apoyó al archiduque Carlos de Austria, deberá exiliarse fuera de Cataluña, principalmente en Viena, capital del Imperio austriaco. El resto de la nobleza, bien por haber apoyado a los Borbones o por no haberse manifestado a favor de ninguno de los dos candidatos al trono español, mantuvieron su estatus. Aquellos cuyo título nobiliario era de mayor importancia así como aquellos que apoyaron fervorosamente a Felipe V de Borbón, fueron premiados con nuevos títulos o con la opción de acompañar en la corte de Madrid al nuevo rey. Por tanto, en Cataluña quedó la pequeña nobleza que trataba de mantener su nivel de vida, a pesar de las penurias económicas que muchas de estas familias pasaban. Algunos de estos

5. Finalmente se creó una Escuela ante la negativa de la corte de permitir la fundación de una Academia en Barcelona y así poder tener control sobre ella mediante los dictados de la Real Academia de San Fernando de Madrid. Pasqual Pere Moles fue el primer director de la Escuela y por su formación e ideario absolutamente ilustrado, estableció un funcionamiento en la Escuela siguiendo este espíritu, de modo que resultó una autentica Academia camuflada. La escuela se convirtió finalmente en una Academia Provincial en 1830.

nobles encuentran su origen familiar en célebres sagas catalanas de raíz medieval, pero otros eran menestrales que recientemente habían adquirido el título nobiliario por los servicios prestados a la corona.

La nueva situación, con la aparición de la económicamente fuerte burguesía industrial, hace que la nobleza no vea con buenos ojos este fulgurante ascenso social de algunos personajes. Por ejemplo, tenemos un testimonio directo en los comentarios que despierta la figura de Erasme de Gònima, por considerarlo un nuevo rico, que se excede en sus fiestas y actuaciones, de quien constantemente hacen burla, y que incomprensiblemente trata a sus trabajadores como iguales. Erasme de Gònima se convirtió en la diana de las críticas de la pequeña nobleza catalana, sobre todo por su carrera fulgurante: pasó de ser criado del Marqués de la Mina a aprendiz de la fábrica textil de los hermanos Magarola; el año 1766 se casó con la hija del industrial Joan Coll y después de pasar las pruebas, pudo instalarse como industrial. Su industria se convirtió en la más importante del momento y amasó una gran fortuna en poco tiempo. Observamos una de estas críticas a de Gònima en el siguiente fragmento del *Calaix de Sastre* del Baró de Maldà[6]:

> [...] gran festí en la torre de don Erasme de Gònima, fou d'esta manera a la torre de San Feliu [...] ficada que té el tal don Erasme la senyoria al cap, ha volgut fer al públic sa bisarria i desinterès en lo gran festí que ha donat en sa torre de Sant Feliu, del qual tots sos dependents de sa fàbrica n'han disfrutat, per ser membres d'un cos, vull dir del que ell antes ho era; i que no es desdenya de tractar-los, i als amics, com antes de ser cavaller [...].

Debemos recordar que Carlos IV otorgó el año 1802 honores a Erasme de Gònima durante la visita del monarca a la ciudad de Barcelona, donde quedó impresionado por del industrial después de visitar su fábrica, así como el complejo de viviendas de trabajadores que se organizaba a su alrededor, hecho que le permitió ser tratado como un ministro dentro de la Junta de Comercio, utilizar el «Don» y vestir uniforme.

Después de constatar este gran crecimiento económico, así como la entrada de nuevas tendencias artísticas en Cataluña, la burguesía decide demostrar y hacer ostentación de su poder adquisitivo públicamente y encarga la construcción de sus viviendas o *cases grans*. A raíz de este fenómeno, gran parte de las familias de la nobleza catalana decidieron no quedarse atrás y transformar sus *cases grans* o bien situar sus suntuosas viviendas de nueva construcción en las nuevas zonas comerciales de la Barcelona del siglo XVIII, como la Rambla o la calle

6. D'Amat i de Cortada, Rafel, Baró de Maldà, *Calaix de Sastre*, selección y edición a cargo de Ramon Boixareu, 10 vols., Biblioteca Torres Amat, Curial, Barcelona, 1987, vol. III, 11/08/1796, p. 122.

Ample. Hablamos de palacios[7] como el Palau Moja, el Palau de la Virreina o el Palau March situados en la Rambla, el Palau Magarola y el Palau Palmerola en la calle Portaferrissa, el Palau Moxó en la plaza Sant Just, el Palau Episcopal en la calle del Bisbe, la Casa Ribera en la calle Nou de Sant Francesc, el Palau Sessa-Larrard en la calle Ample, la Casa Cortada del Baró de Maldà en la calle del Pi, el Palau Gomis en la calle Barra de Ferro, el Palau del Baró de Castellet en la calle Montcada, el Palau Savassona en la calle Canuda, la casa de Erasme de Gònima en la calle del Carme, y un largo etcétera[8].

A este proceso, donde tanto nobles como *parvenus*, quieren demostrar su poder y estatus social, debemos añadir el conjunto de obras públicas que se estan realizando en toda la ciudad como la urbanización y alineación de la Rambla; la ocupación progresiva del Raval; la construcción del Passeig de l'Esplanada; la remodelación de la Llotja de Mar; la construcción de la Duana Nova; la instalación de arbolado, alumbrado o alcantarillado en algunas vías; la consolidación del barrio de la Barceloneta; la apertura de la calle Nou de la Rambla, también conocida como Conde del Asalto; obras importantes en las Drassanes; se da nombre oficialmente a las calles y se rotulan; el cementerio del Poblenou; etc. Los diversos órdenes y estamentos religiosos también participaron de esta renovación de la ciudad con nuevas construcciones[9], como la Iglesia de la Mercè, la renovación del Palau del Bisbe, las nuevas capillas de la Catedral, etc.

Hemos visto como el ámbito artístico sufrirá un gran crecimiento de sus actividades mediante la nueva construcción de casas nobles, obras públicas de importancia y otras acciones con finalidad artística y de ostentación que contribuirá de manera fundamental a la transformación de la fisonomía de la ciudad y establecerá las bases e infraestructura del mercado artístico en Cataluña similar a lo que hoy conocemos como tal[10], ya que para poder llevar a cabo estas iniciativas constructivas de tipo privado, pero también las públicas, deberán contar con la participación de diversos sectores que intervienen en la creación e intercambio del objeto artístico, por ejemplo, constructores, maestros de obras (algunos ya considerados arquitectos), pintores, carpinteros, doradores...

7. Son edificios que hoy denominamos palaus, pero que históricamente se han apodado *cases grans* (casas grandes), es decir, el apelativo que se daba a edificios y residencias suntuosas. En la época, sólo se denominaban *palau* (palacio) a los edificios destinados a funcionar como residencias reales o de altos cargos eclesiásticos, como es el caso del Palau del Bisbe.

8. Podemos ver una relación, así como la ubicación, de algunos de estos edificios en Subirana, R.M. I Triadó, J.R., «Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonins al darrer terç del segle XVIII», *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, ACAF-ART Llibres, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2011, p. 115.

9. Recordemos que tras la Guerra de Sucesión y a raíz del derribo de gran parte del barrio de la Ribera, desaparecieron multitud de iglesias y monasterios que ocupaban este terreno como el convento de Sant Agustí, la capilla del Esperit Sant, el convento de Santa Clara, la iglesia y el hospital de Santa Marta, el convento de los Clergues Menors o la Capilla de Sant Joan.

10. Podemos decir que en Cataluña las bases de la red de intercambios de bienes de valor artístico se establecen precisamente en este momento y van evolucionando hasta el modelo actual.

Debemos añadir a este fenómeno otra vía para la demostración del poder por parte de las familias de mayor poder adquisitivo, ya sean de origen noble o *parvenus*, mediante el encargo y la compra de obras de arte (importación) o generando importantes bibliotecas.

Palacios barceloneses a finales del siglo XVIII

Como hemos indicado anteriormente, durante el último tercio del siglo XVIII se producen grandes cambios urbanísticos en la ciudad de Barcelona, entre otros la remodelación de algunas residencias de familias nobles catalanas y las nuevas viviendas que los nuevos burgueses encargan para ostentación de su nuevo estatus social.

Si observamos los palacios conservados, veremos como se trata de edificaciones de tendencia claramente barroca, a pesar de la reciente llegada de corrientes ilustradas y la paulatina introducción del neoclasicismo, principalmente por la influencia de la Real Academia de San Fernando sobre la Escuela Gratuita de Dibujo. Se sitúan la mayoría de ellos cerca de la fachada marítima de la ciudad, donde se daban gran parte de las actividades comerciales, muy cercanos a la Llotja y la Aduana, y uno de los centros de la vida burguesa, junto con la Rambla. La nueva burguesía contruyó sus suntuosas viviendas directamente en estos nuevos centros comerciales de la ciudad, mientras que la nobleza reformó sus actuales viviendas en la misma línea o bien se contruyeron una nueva residencia en estos nuevos espacios preponderantes, desplazándose por ejemplo de la calle Montcada, centro aristocrático de la Barcelona medieval y moderna, hacia la calle Ample o la Rambla, ambas recién urbanizadas.

Son especialmente interesantes los programas pictóricos que encontramos en estas residencias de nobles y burgueses catalanes del momento. Generalmente muestran temas relacionados con la Bíblia o con la mitología de tradición clásica, siguiendo modelos muy valorados del renacimiento y el barroco. Estas decoraciones encuentran su principal objetivo en demostrar su estatus social y poderío económico a aquellos visitantes que consigan llegar a las estancias más representativas del palacio, como por ejemplo los salones de recepción y en especial el salón de baile[11]. Mediante la figura de los dioses clásicos o de personajes alegóricos o moralmente ejemplares, los propietarios de estas residencias buscan una reafirmación social, ya que estos símbolos se presentan como protectores de sus riquezas y defensores de las ciencias y las artes[12].

Estas figuras son empleadas por todos ellos buscando modelos de valores y moral, sea cual sea su estatus social. Lo observamos, por ejemplo, en el programa que Mengs pintó en el Palacio Real de Madrid para el monarca. Esta iconografía se relaciona con una tendencia

11. Cabe recordar que en la época la visita se considera de mayor o menor importancia según el nivel de intimidad de la estancia a la cual el propietario de la casa permita acceder al visitante.
12. García Portugués, Esther, *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català*, tesis doctoral inédita dirigida por la Dra, Rosa Maria Subirana Rebull, 2007, p. 497. [http://www.tdx.cat/handle/10803/2024]

de la monarquía de identificarse con reyes o emperadores de otras épocas pasadas o bien con el hecho de que estas divinidades les favorecen y les reafirman como gobernantes o personajes eminentes socialmente.

Ante esta situación, la nobleza opta por imitar las costumbres de la monarquía, así como también lo hace la burguesía. Este último grupo necesita legitimarse como clase social con gran poder económico y busca el reconocimiento mediante la imitación de la nobleza y la presentación de sus signos de identidad relacionados con el comercio, la economía y los valores que ello conlleva. La gran demanda que entre los burgueses tuvieron estos programas iconográficos, tenía que ver con la intención de ser bien recibidos y aceptados por la aristocracia y no ser tratados como *parvenus*.

En muchos casos, la nobleza se verá amenazada por esta nueva clase social y querrá desmarcarse de ella señalando aquellos aspectos que la hacen destacar, por ejemplo recurriendo a aquellos antecedentes familiares y a los grandes hechos en los cuales la saga familiar ha participado a lo largo de los siglos.

La intención de ambos grupos sociales es la de mostrar una imagen poderosa y, en definitiva, propagandística que justifique su prestigio social y despierte admiración a quien contemple estas manifestaciones artísticas. En resumen, buscan sus signos de identidad para presentarse, a pesar de que son muy distintos según su origen social.

Según Santiago Alcolea[13], los programas pictóricos de los palacios catalanes tienen algunas características determinadas. En primer lugar, los encontramos en los interiores de las residencias, a pesar de que en ocasiones, las decoraciones exteriores continúan con el programa establecido. Se sitúan en las paredes y los techos de los salones principales donde se da la vida pública de las familias. Además, destacan por la sensación de *horror vacui*, ya que se llenan todas las superficies libres que dejan las aperturas de las salas, generalmente enmarcadas por *trompe l'oeil* que proporciona ritmo y regularidad a la estancia. También se hacen constar arquitecturas ficticias con motivos ornamentales muy repetidos, como medallones o cenefas y decoraciones vegetales. Observamos que se da más importancia a la iconografía que al estilo y la ejecución, ya que su verdadero valor para los clientes es el impacto visual y el mensaje que trasmiten estos programas.

A continuación presentamos algunos ejemplos que ilustran estas características y responden a distintas temáticas respecto a los programas iconográficos según el origen y las aspiraciones del cliente.

En el caso de la nobleza, encontramos múltiples ejemplos que basan su programa iconográfico en figuras bíblicas y/o mitológicas, pero son especialmente interesantes aquellas que recurren al glorioso pasado familiar para legitimar su posición social. Es el caso, tanto del programa que Francesc Pla, el «Vigatà», pintó en el salón de baile del Palau Moja hacia

13. Alcolea, Santiago, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los museos de Arte de Barcelona*, nº XIV-XV, 1959-1962, Barcelona, 1969, p. 146-152.

1790, como el que Pere Pau Montaña realizó en el del Palau Palmerola anteriormente a 1799.

Palau Moja

Se trata de un palacio que en 1774[14], Doña Maria Lluïsa de Copons i Descatllar, marquesa de Cartellà y viuda del marqués de Moja, mandó construir en el solar que quedó tras el derribo de las dos torres de Portaferrissa, de su propiedad. El proyecto fue encargado al arquitecto Josep Mas i Dordal, quien inició las obras ese mismo año, y se prolongaron hasta 1790, a pesar de que ya en 1786 la familia propietaria se instaló allí y celebró las nupcias de una de sus hijas[15].

La marquesa deseaba que las pinturas que decorasen el salón principal del palacio, el salón de baile, se dedicaran a la historia y la gloria de los Cartellà. Curiosamente no elige la historia de la familia de su marido, Moja, ni tan siquiera de la suya más directa, Copons, sino de sus antepasados con más rango nobiliario y antigüedad, ya que su título se remonta a la época medieval.

La decoración pictórica del salón se encargó hacia 1790 a Francesc Pla (1743-1805), conocido como «el Vigatà», así como también la decoración de cuatro dependencias más del palacio y las pinturas perdidas de la fachada. Pla fue un artista del Colegio de Pintores, alejado del mundo académico, considerado el último gran barroco de la pintura catalana, cuyas obras se caracterizan por su expresividad, espontaneidad y su carácter temperamental.

El Vigatà realiza aquí un conjunto de plafones presentados como *quadri riportatti* según el modelo de la Galeria Farnese en Roma. A pesar de que los temas más tratados por el pintor son de tipo mitológico o religioso, en este caso pone su talento al servicio de la historia familiar y elige diez episodios célebres relacionados con el origen de la familia Cartellà para decorar las paredes y el techo del salón. La interpretación del programa iconográfico es verdaderamente compleja[16], a pesar de poder contar con los archivos nobiliarios de la familia[17] y de fuentes bibliográficas como el estudio que Alòs realizó sobre la familia Cartellà en 1919[18]. Aún así podemos sacar ciertas conclusiones apoyándonos en el artículo de Duran Sanpere[19] dedicado al Palacio de Comillas, nombre por el cual se conocía popularmente al Palau Moja, por sus últimos propietarios.

14. Alcolea, Santiago, *El palau Moja*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1988, p. 43.
15. Podemos conocer de primera mano este evento gracias al Baró de Maldà en d'Amat i de Cortada, *op. cit.*, 1987, vol. 1, 03/07/1786, p. 161.
16. Actualmente en proceso de estudio por parte del Dr. Joan-Ramon Triadó Tur.
17. Arxiu Nacional de Catalunya, ANC1-168 Llinatge Cartellà de Sabastida, Barons de l'Albi.
18. Alòs i de Dou, Josep Maria, *La Casa de Cartellà. Su historia y genealogía*, Madrid, 1919.
19. Duran Sanpere, Agustí, «Tres linajes, tres siglos. El Palacio de Comillas», *La Vanguardia*, 19/01/1936, p. 7.

Sanpere nos indica que quizás la escena más importante de todo el ciclo es la que hace referencia a la leyenda de Arnau de Cartellà y a la participación de la familia en la liberación de la ciudad de Gerona[20] de los moriscos. Se dice que los Cartellà se unieron al ejército del Emperador Carlo Magno en la lucha contra las huestes moriscas; consiguieron liberar la ciudad, dieron muerte al comandante de las tropas enemigas y rescataron una imagen de la Virgen que iba a ser ultrajada. Ante esta gesta, el Emperador permitió a Arnau de Cartellà que inscribiera en los tres carteles que caracterizan el escudo de la familia la inscripción «Ave Maria, Gratia Plena, Dominus Tecum» por haber salvado la imagen de la Virgen.

Este es precisamente uno de los plafones más destacados que vemos en el salón (imagen 1) . En él observamos dos grupos de personajes a ambos lados de la composición, a la izquierda un grupo encabezado por el Emperador y a la derecha, otro encabezado por Arnau de Cartellà. Al fondo observamos la todavía humeante ciudad de Gerona recién liberada. Arnau ofrece a Carlo Magno una bandeja con la cabeza de un moro y la imagen de la Virgen. Uno de los acompañantes de Arnau de Cartellà sostiene un estandarte que muestra el escudo de la familia, formado por tres carteles vacíos. En este instante, Carlo Magno da permiso a Arnau para que su familia pueda incluir la inscripción que anteriormente comentábamos como premio por haber salvado de un ultraje la imagen sagrada de la Virgen. Podemos observar una muestra de los carteles con la inscripción ya incorporada en el techo del mismo salón. Es en este episodio que los Cartellà reciben su máximo reconocimiento en el servicio a su país y a su religión y conseguirán el título nobiliario que a finales del XVIII todavía ostentan.

En el resto de plafones, distinguimos varios episodios históricos en los que la familia Cartellà tomó parte, como por ejemplo, en la conquista de Mallorca, Cerdeña y Sicilia, la batalla de las Navas de Tolosa, el desafío real de Toledo, etc.

Además, en la bóveda, podemos apreciar la figura de Vulcano forjando las armas que dan gloria al linaje, rodeado de otros dioses y los trofeos de la familia. Esta temática mitológica busca transmitir un significado más complejo, y es que Sanpere ve en estas representaciones de tipo mitológico una justificación de los perjuicios que en esta época se tienen respecto a la burguesía y también hacia el pueblo, considerando que la nobleza es un medio para acercarse a la divinidad.

En definitiva, a través del programa encargado a Francesc Pla, «el Vigatà», la familia Cartellà pretende reforzar su identidad, mediante la reafirmación en su pasado de raíz medieval, tal y como observamos que sucede en los palacios reales a través del Salón de la Virtud del Príncipe.

---

20. Ciudad de la cual es oriunda la familia Cartellà y en cuyos alrededores hoy podemos todavía advertir los restos de lo que fue su castillo.

Palau Palmerola

El caso del Palau Palmerola, también conocido como Casa del Comte de Fonollar, es similar al del Palau Moja, por lo que respecta al programa iconográfico de su salón principal, a pesar de que todavía no ha sido objeto de ninguna investigación a fondo, a causa de su reciente hallazgo[21].

El palacio fue contruido en 1784 para la familia heredera de Francesc Xavier Despujol i d'Alemany Descatllar, primer marqués de Palmerola[22].

La familia Palmerola encargó la decoración del salón principal de su palacio a Pere Pau Montaña (1749-1803), un pintor verdaderamente académico[23], al contrario de lo que hemos visto respecto a la otra gran figura de la época, Francesc Pla.

Ignoramos si Montaña decoró otras estancias del palacio y también la fecha exacta de la ejecución de estos trabajos, ya que no se ha hallado la documentación que lo confirme. Aún así, sabemos que fue en una fecha anterior a 1799, ya que en la solicitud que hace el pintor ese mismo año para ser reconocido como pintor académico por la Real Academia de San Fernando, añade la decoración de la casa del marqués de Palmerola entre sus méritos[24].

Actualmente sólo se ha podido recuperar la decoración de las paredes y se ha perdido el techo. Montaña representa en el programa pictórico conservado a los dioses como protectores de la familia y les acompañan y respaldan en su participación en varias campañas militares y en el comercio con las Indias[25] (IMAGEN 2). También busca la reafirmación de la familia en un pasado glorioso y el reconocimiento real por el patriotismo y la defensa ante el infiel.

Así lo indica también el Baró de Maldà al realizar la crónica social de la boda del heredero de los marqueses de Palmerola, Titó Despujol i Vilalba, en 1803. En la descripción del palacio indica:

> [...] estes il·luminacions quedaven anyadides primoreses palmatòries de tres brocs entre totes aquelles pintures bèl·liques, memòries dels antepassats de la familia de Vilalba [...][26]

---

21. Las pinturas fueron halladas en el año 2001 por el fotógrafo de moda Manuel Outumuro en el espacio que había adquirido recientemente en el Palau Palmerola para instalar su estudio. El salón ha sido restaurado gracias a la sensibilidad, empeño y fondos que ha proporcionado Outumuro, que fue premiado en 2002 con el premio especial de la Associació Catalana de Crítics d'Art.
22. Archivo nobiliario depositado en el Arxiu Nacional de Catalunya: ANC1-80 Llinatge Despujol, Marquesos de Palmerola. Pendiente de consulta exhaustiva para poder identificar los episodios que se muestran en el programa pictórico del palacio.
23. Montaña llegará a ser pintor académico de la Real Academia de San Fernando de Madrid y director de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona tras la muerte de Pasqual Pere Moles, su primer director.
24. Alcolea, Santiago, *op.cit.*, 1969.
25. García Portugués, Esther, *op.cit.*, 2007, p. 500.
26. D'Amat i de Cortada, Rafel, *op. Cit.*,1987, vol. VI, 1802-1803, p. 273-274.

Se prestan a comparación por la evidente coincidencia en la elección de una temática referente al glorioso pasado familiar de la nobleza, los programas iconográficos del Palau Moja y el Palau Palmerola, y sobre todo por los estilos tan dispares de «el Vigatà» y de Montaña, a pesar de ser coetáneos. Se trata de dos aportaciones pictóricas contemporáneas pero que representan a las dos tendencias vigentes en la pintura barroca catalana del momento: la tendencia gremial y más espontánea y temperamental de «el Vigatà», ante la tendencia estrictamente académica de Montaña.

Casa Ribera

Propiedad de Joan Ribera i Oriol que trabajó como comerciante y corredor real entre 1787 y 1819. Se dedicó a establecer contactos de tipo comercial, sobre todo en la industria textil y la importación de materias primas para la fabricación de indianas. Ribera se enriqueció mucho mediante estos negocios, por lo tanto formaba parte de este nuevo grupo social de la burguesía preindustrial. Se mandó construir un palacio en la calle Nou de San Francesc, de cuya decoración se encargó Francesc Pla, «el Vigatà», en 1793[27].

Actualmente se conserva únicamente la decoración de un salón de la casa Ribera, a pesar de que la decoración global debería de ser mucho más amplia, decorando otros espacios públicos y alcobas con decoración más sencilla. Las pinturas fueron adquiridas por Eusebi Güell en 1901 y posteriormente, ya en 1935, por el célebre violonchelista Pau Casals, a raíz de su amistad con Joan Antoni Güell i López. Actualmente podemos contemplar las pinturas en la Vil·la Pau Casals en el Vendrell, donde se reproduce la distribución que ya tenían en el salón Güell, a pesar de que el orden de los plafones se ha variado y faltan los plafones decorativos.

El programa está protagonizado por dioses clásicos. Concretamente hallamos nueve escenas murales que representan los Amores de los Dioses del Olimpo[28] según la narración Ovidio en sus *Metamorfosis* (IMAGEN 3). En el techo observamos diversos dioses presididos por Ceres y Mercurio que personifican la prosperidad económica y el comercio marítimo catalán[29]. En definitiva, la sensualidad que desprenden estas pinturas de temática amorosa,

27. Para un estudio detallado del salón de la Casa Ribera ver FIGUERAS GARGALLO, J., «La decoració pictòrica de la casa Ribera de Barcelona», en Actes 5è Congrés d'Història Moderna de Catalunya, La societat Catalana segles XVI-XVIII: Identitats, Conflictes i Representació, *Pedralbes, revista d'Història Moderna*, núm. 23, vol.II, Barcelona, Universitat de Barcelona, 15-19 de desembre de 2003, p. 579-606

28. Conjunto formado por Baco y Ariadna, Pan y Siringa, Acis y Galatea, Marte y Venus, Mercurio y Venus, Venus y Adonis, Leda y el cisne, Juno y Júpiter y Apolo y Dafne.

29. Encontramos esta temática en la pintura que ornamenta edificios vinculados a la economía y el comercio como la Duana Nova o la Llotja de Mar, ambas en Barcelona y cuyo objetivo reside en hacer propaganda y difusión de la gran capacidad del pueblo catalán respecto al comercio; pero también hallaremos está temática en interiores privados cuyos propietarios están relacionados con alguna de estas instituciones, como es el caso de Joan Ribera, comerciante y corredor real.

por sus tonos delicados y formas, se acercan ciertamente a las escenas galantes francesas del setecientos que se introducen paulatinamente hasta ponerse de moda entre las capas más altas de la sociedad barcelonesa del momento.

En esta línea también podemos incluir las pinturas de la lujosa casa del industrial Erasme de Gònima en la calle del Carme, inaugurada en 1797. El salón principal fue construido siguiendo una estructura similar a la del Palau Moja. La pintura, actualmente en un delicado estado de conservación, se ha atribuido a Marià Illa. El programa iconográfico está dedicado a las alegorías de las artes, al carro de la Aurora y, en el registro inferior, a la historia de David, que relacionamos directamente con la idiosincrasia del propietario de la casa: Erasme de Gònima, un industrial y erudito que, al igual que David, pasó de ser un simple pastor, en su caso un lacayo, a relacionarse ambos con la monarquía, superando adversarios y barreras sociales.

Palau Episcopal

Por último nos detenemos en un ejemplo un tanto distinto, por la posición social del propietario, en este caso el Obispo de Barcelona.

En 1768, el obispo Josep Climent inició las obras de remodelación del Palau Episcopal y se encargaron al arquitecto Josep Mas i Dordal, quien también proyectó el Palau Moja. Concretamente consistieron en la construcción de una nueva edificación adosada al antiguo palacio y con fachada a la Plaça Nova.

Posteriormente, su sucesor Gabino Valladares, encargó la decoración del Salón del Trono del palacio a Francesc Pla, «el Vigatà», así como las pinturas de la fachada. Valladares fue en este caso el verdadero ideólogo del programa pictórico que en este salón se llevó a cabo[30].

Pla presenta en la decoración del salón historias del Antiguo Testamento entre las que destacan las escenas de la vida de Tobit y su hijo Tobías, tema muy popular en los salones del momento en Barcelona, como los de las casas Roca y Bulbena, actualmente conservados en el Museo de las Artes Decorativas de Pedralbes.

Subirana relaciona esta temática con la preocupación del obispo Valladares por las relaciones matrimoniales en las familias cristianas, ya que las historias de Tobit y Tobías funcionan como un referente moral y de conducta por la obediencia paterna y la aceptación del compromiso nupcial. Situamos los dos plafones dedicados a esta historia en la antesala del Salón del Trono; encontramos ocho plafones más que representan la historia de Abraham e Isaac en el despacho del actual cardenal-arzobispo de Barcelona.

30. Para un estudio exhaustivo de este programa iconográfico ver Subirana Rebull, Rosa Maria, *El salón del trono del Palacio Episcopal de Barcelona. Un manifiesto de la autoridad del Obispo*, Edit.um Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2010.

El conjunto pictórico que hallamos en las paredes y el techo del Salón del Trono están dedicadas exclusivamente a escenas del *Pentateuco* (Éxodo, Levítico Números, Deuteronomio), de *Libros Históricos* (Josué, Jueces, Samuel, Reyes), y *Sapienciales* (Sabiduría). Todos los personajes del Antiguo Testamento representados en los plafones del Salón del Trono ejercen como guías, jueces e iniciadores del ministerio sacerdotal, tienen un papel fundamental en el desarrollo de la historia del cristianismo y son premiados o castigados por Yahvé (imagen 4). Toda la escenografía creada en este salón, con el trono del obispo en el centro de una de las paredes, presidiendo el espacio, contribuye a reforzar el poder y la representatividad de la máxima autoridad eclesiástica de la ciudad.

Conclusiones

Las decoraciones pictóricas que encontramos en los salones de los palacios barceloneses del último tercio del siglo XVIII funcionan como un medio de legitimación de una nueva clase social eminente, en el caso de la burguesía, o bien para la reafirmación ante estos *parvenus* buscando su identidad en su pasado más remoto, en el caso de la nobleza.

Mediante las temáticas elegidas por los clientes y propietarios para estos programas iconográficos, se desprende que el verdadero objetivo es conseguir mostrar, transmitir y difundir una imagen impactante y propagandística que justifique su estatus social y cree admiración entre sus iguales o aquellos que puedan acceder a estos espacios. En relación con este punto, hemos podido observar como la temática de estas decoraciones pictóricas variaba según el origen social del propietario, ya sea para destacar el pasado noble de la familia, para mostrar su legado económico y comercial a la ciudad o para hacer ostentación de un poder que va más allá de lo tangible y que se apoya en unos valores y referentes morales.

Para terminar, desearíamos destacar la importancia de divulgar este patrimonio artístico del tardío barroco catalán olvidado e ignorado durante siglos para asegurar su conservación, restauración y pervivencia mediante su estudio, tras constatar el mal estado de conservación y el peligro de desaparición de algunas de estas muestras.

Fig. 1. Palau Moja. Arnau de Cartellà libera la ciudad de Girona, entregando una imagen de la Virgen y la cabeza del moro al Emperador Carlo Magno. (fotografía de la autora)

Fig. 2. Palau Palmerola. Escena sin identificar. Posiblemente muestran la relación de los Palmerola con la historia militar y del comercio con las Indias. (fotografía de la autora)

Fig. 3. Palacio Episcopal de Barcelona. Abimelec y la toma de Magdal-Siquem (fotografía de la autora)

Fig. 4. Casa Ribera (actualmente en la Vil·la Pau Casals, El Vendrell). Apolo y Dafne (fotografía de la autora)

La Casa Consistorial de Zaragoza en época contemporánea y su búsqueda de emplazamiento en los centros de poder

Mónica Vázquez Astorga
Isabel Yeste Navarro
Universidad de Zaragoza

Resumen: Con este trabajo se establecen los distintos emplazamientos que ha tenido la Casa Consistorial de Zaragoza, desde su primera sede en el conjunto denominado Casas del Puente hasta el momento en el que se materializa el deseado sueño municipal de contar con un inmueble de nueva construcción, que fue levantado en la plaza de Nuestra Señora del Pilar y cuyo concurso se convocó en 1941. De este modo, la Casa Consistorial se emplaza en el que fue tradicionalmente el centro urbano, disponiendo finalmente de un inmueble con los servicios apropiados para el desarrollo de la vida municipal.

Palabras clave: Arquitectura contemporánea, urbanismo contemporáneo, espacios urbanos y edificios representativos del poder, Casa Consistorial de Zaragoza.

Abstract: This Project focuses con the different locations that the Town Hall of Zaragoza has had from its first siting in the city development called 'Casas del Puente' until the moment the Town Council was able to bring their plan of having a newly built construction to fruition. This new building was erected in the Plaza de Nuestra Señora del Pilar after the work was put out to tender in 1941. From this moment, the Town Council, sited in the traditional urban centre, had its own building catered with the appropriate facilities to run the city.

Keywords: Contemporary architecture, contemporary town planning, urban spaces, representative buildings which portrayed the Regime, Town Hall of Zaragoza.

Introducción

En estas páginas abordamos el estudio de los distintos emplazamientos que ha tenido la Casa Consistorial de la ciudad de Zaragoza, desde su primera sede en el conjunto denominado Casas del Puente (adosado al edificio de la Lonja), pasando luego por su traslado en 1912 al inmueble de la antigua Academia Preparatoria Militar en la plaza de Santo Domingo, y hasta el momento en el que se materializa el tan deseado sueño municipal de contar con un inmueble de nueva construcción, cuyo concurso se convocó en 1941. Para ello, no nos ceñimos únicamente al edificio sino que también analizamos los distintos ámbitos urbanos que se barajaron para su ubicación.

Desde mediados del siglo XIX la corporación municipal persiguió que esta ciudad dispusiese de un edificio apropiado para las funciones representativa y administrativa, estudiándose para ello varias iniciativas y propuestas que no llegaron a materializarse, teniendo que esperar hasta marzo de 1940 para que se decidiese levantar de nueva planta en la plaza de Nuestra Señora del Pilar, en el que fue tradicionalmente el centro urbano de Zaragoza.

La primera Casa de la Ciudad

A comienzos del siglo XX, el Ayuntamiento de Zaragoza mantenía su sede en la llamada Casa de la Ciudad o Casas del Puente (denominada de este modo por la proximidad al puente de Piedra sobre el río Ebro)[1], viejo caserón adosado al edificio de la Lonja (construido a mediados del siglo XVI) en el primer tramo de la calle Don Jaime I, límite y lugar de emplazamiento de la Puerta del Ángel, una de las cuatro puertas romanas que limitaban los confines de la ciudad. Ni su fachada principal y de acceso a esta calle (entonces llamada Fernando el Católico), ni la lateral, algo mayor, alzada hacia el paseo del Ebro (actualmente paseo de Echegaray y Caballero), invocaba nada de su alto contenido público (figura 1)[2].

Era comentario general la necesidad de un edificio más acorde con la imagen representativa del Concejo y con la funcionalidad exigible a los servicios municipales. De hecho, ya

1. La llamada Casa de la Ciudad se establecía en ese edificio (cuyo abolorio se remonta al siglo XIII) desde antiguo. En las vistas de Zaragoza representadas por Anton van den Wyngaerde, en 1563, y por Juan Bautista Martínez del Mazo, en 1647, o en el alzado de Carlos Casanova, impreso en 1769, queda reflejada su fachada septentrional, vinculada a la Puerta del Ángel junto a la que se encontraba.
2. Usón García, Ricardo, «Zaragoza. Las casas consistoriales del siglo XX», en AA.VV., *Montemuzo. Boletín de Archivo, Biblioteca y Hemeroteca*, núm. 1, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza. Área de Régimen Interior y Fomento, 2005, p. 7.

en el siglo anterior habían existido iniciativas y propuestas, aunque sin éxito, para cambiar la situación de la Casa Consistorial, como aquella propuesta en 1856 por el concejal Domingo Larraz de adquirir los terrenos que luego ocupó la Fonda Europa y sus colindantes, situados en la céntrica plaza de la Constitución (hoy plaza de España), lugar en el que hoy se halla la sucursal del Banco de España[3]; aquella que se planteó con motivo de la apertura de la calle del Trenque (1866-1867), la actual calle Alfonso I, que la situaba entre esta nueva vía, la plaza de Sas y la calle del Peso (hoy Blasón Aragonés); o la que el arquitecto municipal Segundo Díaz realizó en 1874, proponiendo su construcción en las manzanas A ó B (mejor esta segunda) de la urbanización de los solares de la Exposición Aragonesa de 1868, emplazada al final del actual paseo de la Independencia y junto a la plaza de Aragón, considerada ya entonces como el futuro centro urbano, dado que el crecimiento de la ciudad había de tender hacia el Sur, puesto que el Ebro, situado al Norte, era considerado como una barrera[4].

A principios del siglo XX, la Casa Consistorial era un conjunto arquitectónico con un aspecto exterior pobre. Sin embargo, su interior se había ido mejorando con los años, aunque tenía una distribución que resultaba poco apropiada a sus necesidades.

La consulta de los expedientes conservados en el Archivo Municipal de Zaragoza relativos a este edificio nos ha permitido saber que a lo largo del siglo XIX fue objeto de alguna pequeña reforma o reparación, siendo la primera la acometida tras los asedios de 1808 y 1809. Entre ellas, cabe mencionar la llevada a cabo en 1872 con el fin de habilitar con mobiliario el salón de sesiones, con el objetivo de ponerlo en condiciones para que pudiera colocarse convenientemente en él, no sólo el Ayuntamiento sino también la Junta Municipal y el público[5]. Tiempo después, la decoración e imagen interior de la Casa Consistorial iría transformándose con las intervenciones acometidas por el arquitecto municipal Ricardo Magdalena Tabuenca. Con su peculiar estilo historicista desarrollaría una nueva piel interna, bien visible en su proyecto de reparación, reforma y decoración de la escalera principal y del patio de entrada, redactado en junio de 1877[6]. Asimismo, en agosto de 1894, este profesional suscribió un proyecto de reforma de las oficinas situadas en su planta baja, dado que

3. Blasco Ijazo, José, *Aquí... Zaragoza!* (ed. Facsímil), Tomo V, Zaragoza, Tipo Línea, S.A., 1954, p. 222.
4. El arquitecto Segundo Díaz afirma que aunque estas «manzanas parecen muy distantes del centro, hay que tener en cuenta que éste, hoy por hoy está en un extremo, en la ronda [paseo del Ebro] con la salvedad de que, por ese extremo, la población no puede extenderse porque está el Ebro, mientras que estas manzanas están llamadas a ser el centro de lo mejor de la población porque los barrios [que] las rodean serán los más ricos y de más movimiento de la misma». Archivo Municipal de Zaragoza [A.M.Z.], Sección de Policía Urbana, Obras, Caja 1.813, expediente núm. 83, 1880.
5. A.M.Z., Sección de Gobernación, Administración y régimen interior, Caja 225, expediente núm. 278: «Habilitación o reforma del Salón de Sesiones», 1872.
6. A.M.Z., Sección de Policía Urbana, Policía urbana y obras, Caja 1.806, expediente núm. 180: «Moción del sr. Sancho relativa al mal estado en que se encuentra la escalera principal de la Casa Consistorial», 1878.

el aumento de servicios necesarios para la administración municipal requería la creación de nuevos espacios[7].

A pesar de estas intervenciones, el edificio estaba lejos de disponer de las condiciones exigibles. En 1911, al producirse el traslado de la sede del Museo Provincial en la plaza de Santo Domingo al nuevo edificio construido para la Exposición Hispano Francesa de 1908, se presentó al Ayuntamiento la oportunidad de instalarse en los locales de la Academia Preparatoria Militar, también en la misma plaza. Esta ubicación, como a continuación veremos, considerada entonces y durante mucho tiempo como provisional, se prolongó sin embargo más de cincuenta años.

La segunda Casa de la Ciudad en el antiguo convento de Santo Domingo

Primero parcialmente desde 1837 –a consecuencia de los efectos de las leyes desamortizadoras– y completa y definitivamente desde la revolución de 1868, el Ayuntamiento se hace cargo de los restos del convento de Predicadores en la plaza de Santo Domingo, interviniendo inicialmente en el mismo de forma puntual y selectiva: obras de demoliciones en diversos sectores y parcialmente en el templo, y obras de adaptación para ubicar el Asilo Municipal, dirigidas por el arquitecto Segundo Díaz, que abrió sus puertas en este recinto en 1871. Sin embargo, las transformaciones importantes vendrían poco después, a partir de 1877, cuando Ricardo Magdalena ocupa el cargo de arquitecto municipal, con los grandes proyectos de la Casa de Amparo —ubicada en el área oriental del recinto (desde 1878)— y el de la llamada Academia Preparatoria Militar (desde 1888, instalada también en el antiguo convento)[8], cuya edificación terminaría albergando la Casa Consistorial.

Aunque la Academia Preparatoria Militar abrió sus puertas en octubre de 1890, tres años después estos centros quedaron disueltos. El edificio fue aprovechado para la instalación provisional del Museo Provincial, que había sido creado en 1845 por la Comisión de Monumentos históricos y artísticos, ubicándose entonces en los espacios del que había sido convento de religiosas dominicas de Santa Fe. El Museo permaneció en este inmueble hasta octubre de 1911, momento en el que, hallándose acondicionado el actual edificio de la hoy plaza de los Sitios, se verificó el cambio de domicilio.

El 2 de febrero de 1912, como consecuencia de un informe emitido el 30 de enero de ese mismo año por el arquitecto municipal José de Yarza y Echenique, con referencia al es-

7. A.M.Z., Sección de Gobernación, General e indiferente, Caja 1.607, expediente núm. 1.055: «Proyecto de obras en algunas dependencias de la Casa Consistorial», 1895.
8. El arquitecto Magdalena desarrolla las trazas de un edificio con sentido coherente, por lo que no puede considerar el mantenimiento de los restos de la iglesia de Predicadores, planteándose únicamente en este ámbito la recuperación del refectorio, que además se integra como parte importante de la nueva Academia. Diseña un edificio de nueva construcción, que se ordena alrededor de un patio central.

tado de ruina progresiva e inminente de la Casa Consistorial[9], el Ayuntamiento resolvió que se procediera con urgencia al desalojo de este edificio y a su traslado inmediato a sitio que reuniese mejores condiciones, hasta que estudiara la manera de construir una nueva Casa Consistorial.

Por ello, y tras desestimar varios ofrecimientos a fin de solucionar provisionalmente la cuestión de la residencia, se acordó trasladar con carácter provisorio la Casa Consistorial con todas sus dependencias al edificio que en la plaza de la Libertad, núm. 15 (actual plaza de Santo Domingo), conocido como antigua Academia Preparatoria Militar, poseía el Ayuntamiento, evitando así tener que arrendar un local. Y, en sesión del 22 de marzo de 1912, el Ayuntamiento declaró este inmueble Casa Consistorial de Zaragoza (figura 2). Por este motivo, fue necesario acometer algunas obras por el arquitecto municipal para su adecuación para dependencias municipales[10].

Poco después del traslado de las dependencias a la plaza de Santo Domingo se derribó la Casa del Puente, en 1914. La primera iniciativa de construir una nueva Casa Consistorial fue propuesta por el Alcalde Alejandro Palomar de la Torre en esa fecha, sumando a la demolición de esas antiguas dependencias la construcción de un nuevo edificio ampliando el solar resultante hasta el palacio del marqués de Ayerbe, situado junto a la Lonja. La idea no fructificaría, como tampoco lo hicieron otras propuestas realizadas en esos años como la de emplazar la Casa Consistorial en dos de los tres edificios permanentes de la exposición Hispano-Francesa de 1908, levantados en los terrenos de la Huerta de Santa Engracia, como son La Caridad y el Museo de Bellas Artes[11].

En concreto, Palomar de la Torre había presentado un escrito al Ayuntamiento, el 30 de julio de 1914, para la construcción de una Casa Consistorial, al considerar que no era posible continuar en el inmueble en el que se hallaba instalada, principalmente porque se encontraba en un extremo de la población y en un barrio poco transitado y de difícil acceso por la distancia que le separaba del centro urbano, porque no tenía capacidad para todos los servicios y no reunía condiciones para el uso al que se destinaba (en él se hallaban instalados

9. A.M.Z., Sección de Fomento, Varios, Caja 1.600, expediente núm. 293: «Informe del arquitecto sobre el estado ruinoso de la Casa Consistorial», 1912.

10. A.M.Z., Sección de Gobernación, Casa Consistorial, Caja 1.907, expediente núm. 310: «Moción del sr. Asensio sobre traslado de la Casa Consistorial», 1912.

Dada la flexibilidad de su estructura funcional, el ejercicio se redujo a una nueva distribución de tabiquería sobre la retícula de la planta. La única sala destacable, el antiguo refectorio, se destinaría a Archivo Municipal en 1914. A.M.Z., Sección de Gobernación, Casa Consistorial, Caja 1.918, expediente núm. 2.356: «Traslado del archivo municipal a la nueva Casa Consistorial», 1914.

11. A.M.Z., Sección de Gobernación, Casa Consistorial, Caja 3.261, expediente núm. 378: «Escrito de la Alcaldía sobre construcción de nueva Casa Consistorial», 1914.

otros servicios como unas escuelas municipales)[12]. En definitiva, el edificio no respondía a la importancia de la capital y nada en él indicaba que aquello fuera la Casa de la Ciudad[13].

Asimismo, Alejandro Palomar de la Torre planteaba dos cuestiones sobre la construcción de la nueva Casa Consistorial: sitio de emplazamiento, e importe de la obra y medios económicos para realizarla. Respecto al primer aspecto, establecía como punto ideal de emplazamiento, atendiendo a la necesidad de que estuviera en el centro de la ciudad, la plaza de la Constitución (actual plaza de España) (en concreto, el solar del hotel *Europa*, esquina con el Coso). Pero el valor de los solares edificados que habría forzosamente que expropiar y otras posibles dificultades hacían, en su opinión, que este pensamiento, considerándolo como el mejor, resultase poco realizable. Por lo que propuso otro lugar, próximo al anterior y de buenas condiciones en cuanto a su situación, que era el suelo que ocupa el teatro *Principal*. Pero esta elección también llevaría consigo la necesidad de costosas expropiaciones aparte de inconvenientes de índole legal, por las condiciones en que el Estado cedió el referido inmueble, y de otros de índole moral porque se privaba a la ciudad de un medio de esparcimiento y cultura. Por lo que demostradas las grandes dificultades de instalación en estos dos puntos citados, el Ayuntamiento tenía que moverse dentro del siguiente dilema: expropiar una zona o grupo de casas, preferentemente en zona céntrica, o de no estimar esto viable, pensar en los terrenos de su propiedad, que radicasen en puntos céntricos de paso obligado y rápida y amplia vía de comunicación con el centro de la ciudad. Admitiendo el segundo criterio, consideraba que el solar en que estuvo emplazada la primera Casa Consistorial era el que reunía mejores condiciones para este fin, por su historia, por verse libre de toda carga y gravamen, por encontrarse a la entrada de Zaragoza y por su proximidad a la estación del ferrocarril del Norte. Asimismo, dado que estaba proyectado el ensanche de la calle del Pilar y la comunicación amplia de las dos Catedrales por el arquitecto municipal José de Yarza y Echenique, este emplazamiento quedaría en condiciones de ofrecer tres fachadas que sirvieran de acceso a los diferentes servicios.

No habiendo bastante superficie para el perímetro que ocupaba la Casa antigua, la expropiación de los edificios contiguos daría una superficie suficiente para atender todas las necesidades. Fundamentaba la elección de este sitio, además de en las razones expuestas, en la existencia allí del emblemático edificio de la Lonja. También señalaba que la traza del nuevo edificio tendría que estar preferentemente inspirada en las construcciones de carácter local y en armonía con las líneas de la Lonja.

En cuanto al segundo aspecto, el económico, indicaba que las expropiaciones necesarias para la nueva construcción importarían, según informe del arquitecto municipal, y aproxi-

12. Las escuelas de niños, niñas y párvulos (y las habitaciones que ocupaban sus respectivos profesores) en calle Boggiero, núm. 137, y del Portillo, se trasladaron en septiembre de 1894, junto con la de niños de Torrero, a este edificio. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción Pública, Caja 374, expediente núm. 369: «Traslación de escuelas al edificio que fue Academia Militar», 1894.

13. A.M.Z., Sección de Gobernación, Casa Consistorial, Caja 3.261, expediente núm. 378: «Escrito de la Alcaldía sobre construcción de nueva Casa Consistorial», 1914.

madamente, un millón de pesetas. Si el Ayuntamiento hiciese la obra a pagar en varios presupuestos limitaría considerablemente el número de licitadores.

Por lo que tratados estos dos aspectos, Palomar de la Torre proponía que se procediese al derribo de la antigua Casa Consistorial, que se adquiriesen las casas adyacentes hasta el palacio del marqués de Ayerbe y que la nueva Casa se construyese sobre estos solares y sobre el de la vieja, aumentados con el terreno que existía en el paseo del Ebro junto al palacio expresado y frente a la posada del Rincón (llamada también de los Reyes)[14].

Por este motivo, en la sesión celebrada el 31 de julio de 1914, la corporación municipal acordó que se llevase a cabo el derribo de la antigua Casa Consistorial (cuyo comienzo tuvo lugar el 5 de abril de un año después), y que se nombrase una Comisión para estudiar e informar sobre la construcción de una nueva Casa Consistorial en un solar céntrico y adecuado para las necesidades municipales.

A partir de este momento, fue recurrente, como a continuación veremos, la necesidad de gestionar la construcción de una nueva Casa Consistorial, barajándose distintas posibilidades como la propuesta de Palomar de la Torre. A este respecto, es interesante señalar, como luego analizaremos, que transcurridos bastantes años de esta iniciativa, se proyecta construir en 1941 la Casa Consistorial en la plaza de Nuestra Señora del Pilar, sobre los mismos terrenos del derruido palacio del marqués de Ayerbe.

El proyecto para la plaza de Castelar (actualmente plaza de los Sitios)

Siguiendo el orden cronológico de las propuestas, y ante la necesidad de construir una Casa Consistorial digna de Zaragoza, se pensó después como sitio adecuado, atendiendo a toda suerte de consideraciones y entre ellas a la de índole económica, en la manzana D de la llamada Huerta de Santa Engracia (en proceso de urbanización), que siendo de propiedad de la ciudad abarataría la realización de la idea[15]. Así, en sesión de 21 de diciembre de 1921, el Ayuntamiento aprobó reservar estos solares para su construcción, encargar al arquitecto municipal el proyecto del edificio, y consignar en el próximo presupuesto una cantidad para proceder al cerramiento del solar[16].

---

14. A.M.Z., Sección de Gobernación, Casa Consistorial, Caja 3.261, expediente núm. 378: «Escrito de Alcaldía sobre construcción de nueva Casa Consistorial», 1914.
15. En relación con esto, cabe indicar que ya a mediados de noviembre 1901, el arquitecto municipal Ricardo Magdalena había manifestado, frente a la moción presentada por el concejal Amado Laguna el 2 de noviembre de 1901 de proyectar la nueva Casa municipal bajo la base de la Lonja y el edificio existente, no aceptar dicho planteamiento y proponer su emplazamiento en uno de los solares de la Huerta de Santa Engracia. A.M.Z., Sección de Policía Urbana, Varios, Caja 608, expediente núm. 92: «Proyecto de construcción de una Casa Ayuntamiento», 1902.
A partir de este momento, estos terrenos fueron considerados como posible lugar de ubicación de la Casa Consistorial.
16. A.M.Z., Sección de Gobernación, Casa Consistorial, Caja 3.261, expediente núm. 4.249: «Escrito de la Alcaldía proponiendo construir la Casa Consistorial en Huerta de Santa Engracia», 1921.

Poco después, en sesión de 16 de enero de 1924, se aprobó la moción presentada por el concejal Manuel Doz Ucelay, quien manifestó que era momento de preparar las obras de cimentación en el solar reservado y para ello señalaba la conveniencia de aprovechar la piedra acumulada al efecto en un terreno inmediato, y que en el próximo presupuesto se consignase la cantidad necesaria para terminar la cimentación[17]. Tres años después, Alejandro Palomar de la Torre volvía a insistir en la urgencia de la construcción de la nueva Casa Consistorial[18].

De este modo, el proyecto de un nuevo Ayuntamiento a emplazar en esta zona y, en concreto, en la plaza de Castelar (hoy plaza de los Sitios) fue redactado por el arquitecto municipal Miguel Ángel Navarro, aprobándose el proyecto básico el 20 de febrero de 1924[19]. Se trataba de un emplazamiento adecuado, próximo a la plaza de la Constitución, cerca de los principales centros oficiales y de gran porvenir por ser un área bien trazada y parcelada. Esta zona había acogido la Exposición Hispano-Francesa de 1908, de la cual quedan tres edificios, y señalaba el crecimiento de la ciudad hacia el Sur. Sin embargo, el proyecto de ejecución no fue redactado hasta enero de 1930 y además el edificio no se construiría. Fueron circunstancias económicas y de oportunidad las que determinaron que la ciudad abordara en esos años otras infraestructuras y equipamientos considerados más necesarios que una nueva Casa Consistorial[20]. Pocos años después fueron circunstancias urbanísticas las que dejaron definitivamente este proyecto olvidado, cuando un planteamiento político centralista sustituyó a las avanzadas iniciativas de expansión hacia el Sur.

La Casa Consistorial proyectada por Miguel Ángel Navarro podría ser considerada un ejercicio paradigmático de su autor, expresivo de la arquitectura ecléctica e historicista de la época. El emplazamiento del edificio, con su fachada principal a la plaza de Castelar, laterales a las calles de Santa Catalina (hoy calle Mariano Escar) y Sancho y Gil (actual calle Mefisto), y posterior al paseo de la Mina, otorgaba al arquitecto la oportunidad de construir una obra que dialogaría con otras significativas arquitecturas de la plaza: la Escuela de Artes –debida al arquitecto Félix Navarro–, el colegio *Gascón y Marín* –obra de José de Yarza y Echenique– y el Museo de Bellas Artes –proyectado por Ricardo Magdalena, en colaboración con Julio Bravo–. A ellos se iba a unir la sede de la Hacienda Pública, coetánea a este proyecto.

Miguel Ángel Navarro desarrolló un proyecto resuelto con un lenguaje ecléctico aunque inscrito en la tradición local y con una voluntad historicista –se abraza el estilo mudéjar, el

17. A.M.Z., Sección de Gobernación, Varios, Caja 3.261, expediente núm. 732: «Expediente sobre construcción de nueva Casa Consistorial», 1924.
18. A.M.Z., Sección de Gobernación, Varios, Caja 3.298, expediente núm. 3.189: «Ruego del sr. Palomar de la Torre sobre construcción de nueva Casa Consistorial», 1927.
19. A.M.Z., Sección de Gobernación, Varios, Caja 3.261, expediente núm. 732: «Expediente sobre construcción de nueva Casa Consistorial», 1924.
20. A lo largo de los años veinte, el ensanche de la ciudad de Zaragoza se planteaba como el proyecto más importante a desarrollar para la misma.

gótico y el renacimiento– (figura 3)[21]. Su ejercicio, como él mismo plasma en la memoria del proyecto, se apoya en las características generales de las casas consistoriales[22].

El actual palacio municipal

En 1939, en las oficinas técnicas del Ayuntamiento se trabajaba en un conjunto de proyectos y planes que iban a servir de motor de arranque para la transformación urbanística integral de Zaragoza. Regino Borobio, como jefe accidental de la Dirección de Arquitectura Municipal, trabajaba entonces en el que se denominaría *proyecto de avenida de las Catedrales* (aprobado en enero de 1937), consistente en la creación del principal espacio urbano de la ciudad, que pasaba por enlazar con una gran avenida llamada de Nuestra Señora del Pilar las plazas de Huesca, del Pilar y de la Seo. De este modo, se retomaban propuestas urbanísticas planteadas por otros arquitectos de la ciudad a principios de siglo. Entre las razones aducidas por este profesional a favor de este proyecto cabe mencionar las siguientes: facilitar la comunicación entre las dos plazas y proporcionar cauce adecuado a la circulación rodada; realzar los monumentos arquitectónicos de este espacio como las dos catedrales y la Lonja; y responder al crecimiento de la devoción hacia la basílica de Nuestra Señora del Pilar[23].

Teniendo en cuenta que los volúmenes configuradores de los espacios de la que sería la avenida de las Catedrales, como corazón de la ciudad, que trazaba Borobio, no sólo eran enormes piezas arquitectónicas inscritas en una ordenación unívoca sino que, además y esencialmente, constituían los emplazamientos de los equipamientos civiles más importantes, puede entenderse la enorme trascendencia de dicho proyecto urbanístico. Al de por sí considerable conjunto monumental compuesto por la catedral de la Seo, el Palacio Arzobispal, la Lonja, la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, y en su extremo occidental, la iglesia de San Juan de los Panetes, se añadirían nuevos elementos urbanos como los Juzgados, la sede

21. La cuestión más llamativa del proyecto es la singular composición volumétrica de la fachada a la plaza, presidida por una torre central y flanqueada en sus extremos por prismas octogonales. Los pórticos que recorren todo el cuerpo bajo -y que recuerdan a los porches del paseo de la Independencia- conforman un entablamento ligero sobre el que compone los grandes lienzos de la planta noble, paños de factura mudéjar, coronados por una galería de arquillos. En ésta destaca el balcón principal, que se sustenta por dos cariátides que representaban la Agricultura y la Industria, verdaderos soportes y fuentes de riqueza de la ciudad, y culminado por otras dos esculturas que simbolizaban la tradición y el futuro. La torre central se destaca en el plano y se eleva sobre el conjunto considerablemente. Es una torre que recuerda en su arranque a modelos del gótico tardío y en su coronación a la derribada Torre Nueva, que había sido el símbolo de la vida ciudadana.
22. A.M.Z., Sección de Fomento, Caja 15-11, 1930.
23. Vázquez Astorga, Mónica, *José Borobio. Su aportación a la arquitectura moderna*, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón, 2007, p. 265.

del Gobierno Civil y la Casa Consistorial, así como también el monumento a los Caídos[24]. Por tanto, la concentración de edificios representativos y de intensa actividad ciudadana en un único espacio enlazaba con las teorías urbanísticas formuladas en la posguerra. Este espacio se convirtió en un instrumento de propaganda del régimen y de su concepción triunfalista y, en cierto modo, arcaica del centro histórico de la ciudad[25].

El Ayuntamiento decidió, en sesión municipal de 6 de marzo de 1940, la construcción de la Casa Consistorial en la manzana núm. 1 de la nueva plaza de Nuestra Señora del Pilar (entre la basílica y el edificio de la Lonja), y convocó un concurso nacional de anteproyectos el 30 de abril de 1941[26].

El 15 de diciembre de 1941 se reunieron los miembros del Jurado para el estudio comparativo de los anteproyectos presentados[27], y se tuvo en cuenta la composición general, el aspecto funcional, administrativo y representativo, y la solución arquitectónica. Atendiendo a lo expuesto se acordó por unanimidad el siguiente fallo: primer premio: anteproyecto suscrito por Mariano Nasarre y Audera, Alberto de Acha y Urioste y Ricardo Magdalena y Gayán; segundo premio: Manuel Lorente Junquera y Arístides Fernández Vallespín; y tercer premio: Gaspar Blein y M. Martínez Chumillas. Los miembros del Jurado consideraron que la propuesta ganadora era que la que mejor resolvía el aspecto representativo y funcional del edificio, alcanzando un alto nivel arquitectónico[28].

La resolución del anteproyecto ganador se fundamenta en el desarrollo de una mímesis formal del edificio de la Lonja, y presenta la misma altura que todos los inmuebles de la

24. A este respecto, véase Vázquez Astorga, Mónica, «Los monumentos a los caídos: ¿un patrimonio para la memoria o para el olvido?», *Anales de Historia del Arte*, 2006, núm. 16, Universidad Complutense de Madrid, pp. 285-314; y Yeste Navarro, Isabel, ««Caídos por Dios y por España». Ideología e iconografía en el monumento a los caídos en la guerra civil de Zaragoza», *Artigrama*, 2009, núm. 24, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 619-646.
25. Yeste Navarro, Isabel, *La reforma interior. Urbanismo zaragozano contemporáneo*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1998, p. 158.
26. En las bases de este concurso se definían las condiciones generales del edificio, destacando dos de ellas: «b) Los proyectistas tienen absoluta libertad para elegir el estilo arquitectónico que consideren más adecuado. Esto no obstante, vendrán obligados a que el estilo adoptado esté a tono con los dos edificios próximos y con el conjunto de la plaza; y c) La misma libertad tendrían respecto a la altura de la nueva Casa. Dicha altura guardará las debidas proporciones para que el edificio, sin merma de suntuosidad, forme un conjunto armónico con los restantes de la mencionada plaza. Se facilitará a los interesados copia del informe de la Academia de San Fernando, relativo al proyecto de Plaza de Nuestra Señora del Pilar». Este informe académico indicaba: «Los nuevos edificios han de ofrecer el carácter de máxima neutralidad. La cornisa general, constantemente horizontal y continua, deberá estar a una altura inferior a la cornisa de la fachada del templo del Pilar, pues ésta es la que ha de dominar en todo el conjunto. No parece pertinente componer el edificio o conjunto de edificios que integran la manzana de enlace entre dicho templo y la Lonja, con masas movidas y torres destacadas, por la misma razón en que se fundan estas observaciones». A.M.Z., Sección de Propiedades, Nueva Casa Consistorial, Caja 8.582, 1941-1960, expediente núm. 5.808: «Nueva Casa Consistorial», 1941.
27. Los anteproyectos pueden consultarse en el Archivo Central de Zaragoza (edificio Seminario): Cajas 200.094-200.102, 1941.
28. A.M.Z., Sección de Propiedades, Nueva Casa Consistorial, Caja 8.582, 1941-1960, expediente núm. 5.808: «Nueva Casa Consistorial», 1941.

plaza del Pilar (estableciendo pasos elevados laterales con los edificios de la Lonja y la basílica del Pilar, que fueron suprimidos en el proyecto definitivo), y con porches. De hecho, los arquitectos ganadores subrayaban en la memoria el acierto que presidió la elección del emplazamiento, esencialmente, por dos motivos: «en primer lugar, desde el punto de vista histórico, ya que inmediato a la Lonja, detrás de ella, estaba situado el antiguo Ayuntamiento, próximo a la Puerta del Ángel, en la entrada del puente de Piedra, así llamada por la efigie del Ángel Custodio de la ciudad que ostentaba, y en recuerdo a él, en el lugar sin duda más indicado actualmente, se colocaría su estatua en la puerta de la Casa Consistorial, así como la de San Jorge, santo patrono de Aragón (que será luego reemplaza por la de San Valero, santo patrón de la ciudad), como los introductores y guardianes de la ciudad; en segundo lugar, puede consignarse el acierto desde el punto de vista evocativo por la inmediación de la Casa de la Ciudad a la basílica de Nuestra Señora del Pilar, así como desde el punto de vista simbólico, dado que los antiguos edificios del Pilar y de la Lonja son la representación arquitectónica de la vida espiritual y material de la ciudad, que refuerza la idea de Foro, sin olvidar al inmediato río Ebro, al cual se dedica, junto con sus afluentes, un monumento interno en las fuentes de la escalera principal»[29].

La configuración de la fachada, construida en ladrillo, se resuelve en tres cuerpos: el central, cuerpo que define el acceso y el emblema; y los laterales. Debe destacarse la organización y funcionalidad del edificio, que parten de la construcción espacial completa del rectángulo en las plantas baja y entreplanta[30], es decir, la abertura de un patio al aire libre elevado, y la integración en altura de los dos «edificios», el representativo y el administrativo.

El proyecto de ejecución de la nueva Casa Consistorial –por fallecimiento de Alberto de Acha y Urioste– fue suscrito por los arquitectos Mariano Nasarre y Audera y Ricardo Magdalena y Gayán en mayo de 1943[31]. El 8 de mayo del año siguiente el plenario municipal aprobaba el proyecto con un presupuesto de 18.054.644,10 pesetas. Dada la cuantía económica se decidió acometer las obras por etapas, encargándose el 14 de marzo de 1945 la di-

29. Extracto de la memoria redactada por estos arquitectos en noviembre de 1941, Archivo Central de Zaragoza, Caja 200.102, Anteproyecto Casa Consistorial, 1941.
30. La distribución de las plantas configura un anillo cuadrangular de dos o tres crujías, según alturas y fachadas, dejando un área central dividida, a su vez, en dos bloques: la escalera imperial en las tres crujías meridionales y un patio de operaciones o patio abierto, según las plantas, en las cuatro restantes. Los núcleos de comunicaciones se ubican en cuatro puntos del anillo, de tal forma que se interrelacionan con las circulaciones claustrales en la entreplanta y planta noble. Consta en altura de planta inferior para refugio, planta semisótano (garajes, zona de «la guardia municipal», galerías de instalaciones, almacenes y cuartos de máquinas, y sector de servicios de cocina); planta baja (zona administrativa); entreplanta (dedicada a oficinas, archivos y almacenes); planta noble (zona representativa); y planta ático (destinada a diferentes usos como servicios técnicos y viviendas).
31. A.M.Z., Sección de Propiedades, Nueva Casa Consistorial, Caja 8.583, 1941-1960; y Archivo Central, Sección de Fomento, Anteproyecto Casa Consistorial, Caja 200.459, 1943, y Sección de Fomento, Anteproyecto Casa Consistorial, Caja 200.460, 1943.

rección de las obras de cimentación y estructura a los arquitectos municipales José de Yarza y José Beltrán[32].

Para la colocación de la primera piedra de esta Casa Consistorial, que debía ser, tal como recoge la documentación de la época, «exponente del progreso de la ciudad, amparada por la sombra augusta del primer templo mariano y Santuario Nacional de la Raza», fue elegida como fecha un día tan señalado para Zaragoza como es el del 2 de enero de 1946, «aniversario de la venida de la Santísima Virgen en carne mortal a nuestro suelo». El acto de colocación y bendición de la primera piedra se revistió de la mayor solemnidad, en presencia del señor Arzobispo de Zaragoza, doctor don Rigoberto Doménech y Valls[33].

Las obras comenzaron el 12 de febrero de 1946 y se sucedieron hasta el 5 de diciembre de 1951, momento en que se terminó la cimentación y gruesa estructura, salvo la cubierta del patio central y de la escalera de honor, pendientes de una resolución que ajustada en lo posible al proyecto, resultase más económica. Paralizadas por esta circunstancia, en 22 de junio de 1954, se dio la orden de comienzo de las obras de construcción de la fachada recayente a la plaza de Nuestra Señora del Pilar, ante la proximidad de la celebración del Congreso Mariano (inaugurado el 7 de octubre), pero después del mismo se suspendieron las obras, reanudándose el 23 de junio de 1958. Las obras concluyeron, salvo algunos detalles, en 1965 (figura 4). A lo largo de la marcha de las obras se fueron introduciendo algunas modificaciones, que obedecieron al interés por simplificar la obra y rebajar sus costes.

Con la remodelación de la plaza del Pilar por el arquitecto Ricardo Usón, en septiembre de 1990, se peatonaliza todo el espacio interior buscando con ello «revelar la arquitectura en su condición monumental» y otorgar una mayor prestancia al edificio de la Casa Consistorial en su entorno urbano.

A modo de epílogo

La primera Casa Consistorial de Zaragoza surge al amparo del templo del Pilar, o mejor dicho, del de Santa María la Mayor, centro de la mozarabía bajo la dominación musulmana y, por ello, emblema de cristiandad frente al voluble solar de la Seo, entonces mezquita aljama de la ciudad. El Concejo se reunía bajo el pórtico occidental de la iglesia. A lo largo del siglo XIII se trasladó a las llamadas Casas del Puente, muy cerca, no obstante, del templo y del río Ebro, aunque a este último, la ciudad y su Ayuntamiento le diera, tradicionalmente, la espalda.

32. A.M.Z., Sección de Propiedades, Nueva Casa Consistorial, Caja 8.582, 1941-1960, expediente núm. 5.808: «Nueva Casa Consistorial».
33. A.M.Z., Sección de Propiedades, Nueva Casa Consistorial, Caja 8.582, 1941-1960, expediente núm. 5.808: «Nueva Casa Consistorial».

A comienzos de la época contemporánea, los Sitios de 1808 y 1809 en la guerra contra las tropas napoleónicas dañaron notablemente un edificio que siempre careció de la prestancia y nobleza de otros inmuebles coetáneos, y de la dignidad que había de tener la Casa de la Ciudad. El viejo caserón, insuficiente para albergar aquellas dependencias que requerían una administración cada vez más compleja y manifiestamente eclipsado por la grandeza del entorno en el que se inscribía, estaba además herido de muerte. Era preciso demolerlo y buscar un nuevo emplazamiento para la sede del consistorio zaragozano.

La formación del llamado Salón de Santa Engracia, situado al Sur de la antigua ciudad romana, había sustituido las viejas tapias conventuales por edificios que hablaban de novedad y progreso. En el interior de la ciudad, tortuosos trazados medievales cedían ante el diseño a cordel de las nuevas vías decimonónicas. La ciudadanía necesitaba olvidar las ruinas que caracterizaron la primera mitad del siglo en Zaragoza y construía nuevas edificaciones sobre ellas y sobre las huertas de los conventos desamortizados que cubrían buena parte del extremo Sur de la ciudad. La burguesía zaragozana trasladó sus viviendas a estas nuevas avenidas y también lo pretendió hacer el Ayuntamiento. La recién formada calle Alfonso, lugar de residencia de clases acomodadas, representaba una posibilidad a tener en cuenta, sin embargo, la amplitud del paseo de la Independencia representaba, por fin, la posibilidad de escapar a siglos de oscuro constreñimiento tras el edificio de la Lonja. Así se apuntó la posibilidad de ocupar un espacio en su inicio, junto a la plaza de España, o al final del mismo, junto a la plaza de Aragón, el lugar en el que se instaló la Exposición Aragonesa de 1868, muestra de una pujante burguesía zaragozana que miraba hacia el futuro y, de esta manera, hacia el ensanche de la ciudad, hacia el Sur. No obstante, la falta de recursos económicos por parte del Ayuntamiento conllevó que estas propuestas no tuvieran nunca una plasmación real.

Una nueva exposición, la Hispano-Francesa de 1908, celebrada en conmemoración del primer centenario de los Sitios, posibilitaría la urbanización de la huerta del convento de Santa Engracia, verdadero ensanche de la ciudad a comienzos del siglo XX. El eje de esta urbanización habría de ser la plaza de los Sitios, la cual ofrecía de nuevo magníficas posibilidades para instalar la Casa Consistorial de Zaragoza, en el que ya, sin duda alguna, se había constituido como nuevo centro urbano. La necesidad de acometer el ensanche de la población, conflictos sociales de notable magnitud y el endémico vacío de las arcas municipales dieron al traste de nuevo con esta propuesta.

La contienda civil paraliza cualquier proyecto que no sea el de la propia guerra. Una vez concluida, se formulan nuevos planes para la ciudad, propuestas planteadas siguiendo un guión que, al menos aparentemente, difiere de lo anteriormente expuesto. La formación de la llamada avenida de Nuestra Señora del Pilar, según el proyecto de Borobio de 1937, proporciona nuevos solares sobre los que construir. Es la remodelación de lo que se consideró tradicionalmente el centro de la ciudad, el origen de la misma. El nuevo Estado buscaba la recuperación de las esencias patrias y la nueva plaza del Pilar, posibilitaba tal desempeño y el encuentro en un espacio único de los símbolos del poder: las catedrales del Pilar y de la Seo, el Palacio Arzobispal, el Gobierno Civil, los Juzgados y, por supuesto, el Ayuntamiento.

El cual había de constituirse así, en espectador privilegiado de la vida ciudadana, un privilegio, no obstante, que había de compartir con otros que le precedían en el lugar, ensombrecían por su valor artístico y empequeñecían por su tamaño y es que quizá, en cuanto a esto último, el Ayuntamiento de Zaragoza nació pequeño y pequeño se ha quedado, dado que las distintas dependencias municipales se distribuyen en la actualidad por diversos lugares de la ciudad. Y así, en lo quizá pudiéramos ver como «una broma de la historia», aquel que se cobijó bajo el manto de la iglesia, esto es, el Ayuntamiento, ocupa hoy el que otrora fuera Seminario Metropolitano de Zaragoza, y además, en el extremo Sur de la ciudad.

Fig. 1

Fig. 2

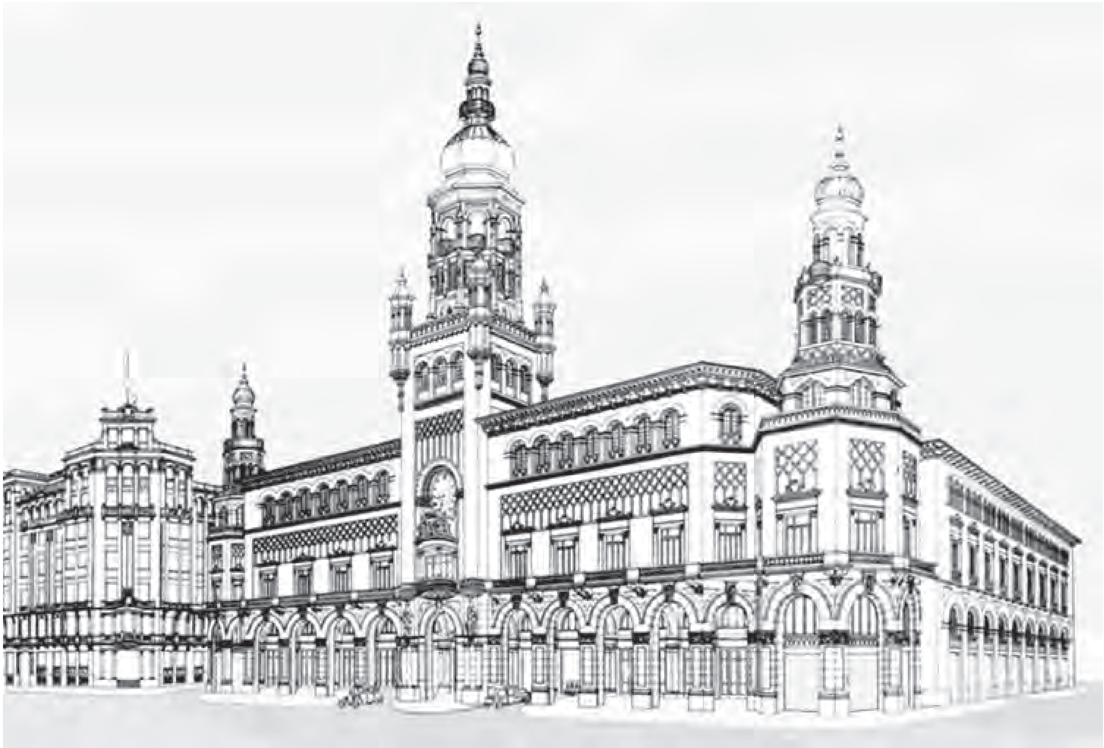


Fig. 3

Fig. 4

SECCIÓN 3: LOS ROSTROS DEL PODER

La imagen del Príncipe. Retratos y efigies. Individuo, familia, dinastía y sociedad.

El retrato del duque de Saboya en un programa pictórico del Maestrazgo (Albocàsser, Castellón, circa 1590)

Aitana Goikoetxea Beltrán
Universitat de València/Universitat Jaume I

Resumen: Con la presente comunicación se pretende poner de relieve la importancia del ciclo en grisalla de la ermita-hospedería de San Pau d'Albocàsser (Maestrazgo de Castellón), así como la existencia en él del retrato de una insigne figura, bautizada por una inscripción como DVQUE DE SABOYA. En el estudio se presentará la problemática que entraña el pleno conocimiento histórico-artístico del contexto de este ciclo, así como ciertos elementos iconográficos del mismo y el enigma que plantea el retrato. De esta forma se tratará de dar respuesta a preguntas tales como la identidad del retratado, el momento en el que pudo visitar la ermita-hospedería de San Pau y la época en la que, presumiblemente, fue creado el ciclo. Todo esto, con el fin de resaltar una nueva relación entre la nobleza extranjera de época moderna y el patrimonio valenciano.
Palabras clave: Duque de Saboya, Grisallas, Maestrazgo, Pintura mural, Religión y arte en época renacentista, Personajes políticos en el arte moderno, Retrato renacentista, Manierismo, Iconografía religiosa, Arquitecturas sagradas.

Abstract: This paper intends to highlight the importance of the programme in *grisaille* of the chapel hostel of San Pau, set in the Maestrazgo of Castellón, and also of the existence in it of a notable figure's portrait which is baptized, in the inscription beside it, as DUKE OF SAVOY. The problems that involves the full historic-artistical knowledge of the programme´s context, as well as certain iconographical elements of itself and the

mystery involving the portrait are things that will be presented in the present study. We´ll try to give responses to questions such as that relating to the portrait´s identity, the moment at which the Duke could have visited the chapel and the date on which, presumably, the programme could have been created. All of this, with the purpose of highlighting a new relationship between the foreign nobility of the Modern age and the Valencian patrimony.

Keywords: Duke of Savoy, Grisailles, Maestrazgo, Mural painting, Religion and Art in the Renaissance, Political personages in modern Art, Renaissance portrait, Manierism, Religious Iconogrophy, Sacred architectures.

Un breve recorrido por la historia de un monumento

El motivo de la presente comunicación no es llevar a cabo un estudio minucioso sobre una manifestación pictórica de temática religiosa. Tampoco se explicará paso por paso la iconografía de la misma, puesto que su aparente simplicidad no será un problema para el amplio conocimiento de los que lean estas páginas. Lo que se desea es lanzar una llamada de atención hacia un ciclo pictórico que parece suscitar más preguntas que respuestas.

La iconografía que en él interviene introduce elementos que resultan cuanto menos sorprendentes en el período de plena Contrarreforma en el cual se lleva a cabo. La escasez de documentos relativos a esta manifestación artística no ayuda a dilucidar en qué año se realizó o quién fue su artífice, y la existencia del retrato de un personaje insigne de la época en uno de sus muros fuerza al que lo contempla a envolver estas pinturas en cierto aura de misterio que la investigación, quizás en un futuro, pueda desvelar. El afán del investigador puede permitir desenredar esta madeja de secretos préteritos y mostrarla al mundo, para que entre todos podamos llegar al mayor conocimiento posible de aquello que nos rodea.

Ermitorio-hospedería de San Pau de Albocácer

El ermitorio-hospedería de San Pau está ubicado a tres kilómetros del municipio de Albocácer, en un antiguo cruce de caminos cuyas arterias llevan a los pueblos vecinos del Alto Maestrazgo de Castellón. Albocácer es, por tanto, la capital de este territorio. Su origen data de 1233 cuando sus tierras son conquistadas por el rey Jaime I, quien las donará al noble aragonés Blasco de Alagón. Pertenecerá también en períodos sucesivos a la Orden del Temple desde 1242 y a la Orden de Montesa desde 1317.

El ermitorio-hospedería fue el resultado de una serie de fases constructivas que van desde el siglo XV hasta el siglo XVIII. El edificio consta de una Iglesia barroca, cuya antigua capilla es de estilo gótico, y un amplio patio interior renacentista que forma parte de la hospedería. Este último edificio anexo a la iglesia fue centro de una serie de programas cons-

tructivos que, para dotarlo de una mayor funcionalidad y al mismo tiempo embellecerlo, llegarán hasta principios del siglo XVIII, momento en el que se añadirán varios pórticos y edificios para tratar de albergar a un sinfín de peregrinos provenientes de pueblos vecinos.

Debido a que la carta puebla de Albocácer fue firmada el veinticinco de Enero de 1237, fecha de la conversión de San Pablo, es posible que la devoción del pueblo hacia este santo provenga de este hecho. Una segunda explicación plausible de dicha devoción podría provenir de una tradición oral del pueblo en la que, presumiblemente, en 1590 el apóstol de los gentiles se aparece en traje de peregrino a tres pastores cojos en las tierras donde hoy se levanta la ermita. Este, dándoles de beber de las aguas de una ciénaga, antes bendecidas por el propio santo, sana a dos de ellos, puesto que el tercero la rechaza. Como vemos, existe cierta parquedad de originalidad en esta leyenda que, sin embargo, por estas fechas llevaría a cabo una labor doctrinal fundamental por el Maestrazgo, donde abundan infinitud de santuarios que albergan entre sus muros la verdad revelada de alguna aparición en forma de figura escultórica o pintura.[1]

Según nos narra en 1704 el Presbítero Agustín Sales, la Villa, por su devoción al Santo, encargó a los vecinos del lugar del milagro que contaran el suceso a los viajeros a cambio de limosnas. Es evidente que las estrategias de revitalización turística no son únicamente propias de nuestra época. La hospedería se amplió, por tanto, después de estas fechas, para dar cabida a la gran multitud de peregrinos que llegaban de toda la Comarca. No obstante, es sabido que antes de esta fecha ya existía un edificio llamado por los lugareños *Santa Casa,* y que desde 1568 el obispo de Tortosa había dado permiso para celebrar misas con canto en esta ermita, ya que «por devoción o por necesidad cada año los fieles van a la ermita en romeria».[2] Es cosa curiosa que en el *Proceso del Síndico de la Setena* de este mismo año, cuando se nombran las fiestas del pueblo no se nombra la de San Pablo. Por tanto, antes de 1590 ya existía una larga y tradicional afluencia de peregrinaciones hacia la ermita, con lo que la supuesta aparición no fue el germen de esta devoción que sobrepasaba las fronteras del pueblo.

Las grisallas murales como expresión artística en el Maestrazgo

El polémico origen de la devoción a San Pablo ya tiene su génesis en *La historia de la aparición* de Agustín Sales (1704), pero, lejos de centrarnos en esta problemática, debemos desvíarnos para comentar el singular gusto por las grisallas murales que existía en el Maestrazgo de Castellón por estas fechas. Tales pinturas aparecen en tres puntos de la comarca:

1. De hecho, existía un antiguo retablo de 1610, perdido durante la guerra civil, que daba testimonio del portento. Miralles Sales, José, *La Muy Leal y Noble Villa de Albocácer*, Castellón de la Plana, 1967, p. 44.
2. Romerías en las que se llevaban a cabo escándalos y fiestas populares según nos cuenta Miralles Sales, José, *op. cit* 1967, pp. 42-43.

en la ermita de San Pau (Albocácer), en la ermita de la Mare de Déu de la Font (Castellfort) y en la Casa de la Vila (Catí)[3]. Parece ser que en el Santuario de la Balma también se habrían pintado los muros con esta técnica, aunque desaparecieron tras el primer incendio acaecido en dicho lugar. Los centros anteriormente citados son núcleos relativamente cercanos entre sí, con lo que sería posible aseverar que por lo menos dos de los santuarios (Ermita de Sant Pau de Albocácer y Ermita de la Mare de Déu de la Font de Castellfort) fueron pintados, si no por la misma mano, al menos por un taller itinerante que trabajase en esta reducida zona en el período que va de 1570 a 1590 aproximadamente.[4]

Las grisallas de estos dos centros se enmarcarían, por su estilo, en un Renacimiento tardío o Manierista, y no en el Barroco como se ha aseverado varias veces[5]. Quizás sean las grisallas de Castellfort las más tardías por su factura más elaborada y más cercana a los cánones barrocos y contrarreformistas del *seicento.* Es éste un tema poco estudiado ya que el Renacimiento de estas tierras es un estilo poco analizado en comparación con otros como el Barroco o el Gótico. Resulta sorprendente el escaso interés mostrado por estas manifestaciones de tan singulares características, cuya principal carencia, es de temer, sea no haber sido creadas en lugares de mayor prestigio como Valencia o Gandía. La carencia de investigaciones sorprende, sobre todo, por el hecho de que, al haber sufrido (el grueso de las producciones renacentistas del Maestrazgo) los daños de la destrucción, apenas se ha mostrado mayor interés más allá de sus restauraciones durante la campaña de *La llum de les Imatges*. De ahí que la bibliografía sobre este tema sea tan poco generosa y más aún en lo que se refiere al universo de las grisallas del Maestrazgo, que requieren seriamente de una verdadera investigación.

Más allá de la polémica sobre la escasez de investigaciones en torno a las grisallas, debemos centrarnos en la importancia de estas, enmarcándolas en su historia y en su geografía. Aparte de las del Ayuntamiento de Catí (que todavía, por lo que se sabe, no han sido «exhumadas» totalmente), debemos centrarnos en aquellas que conocemos mejor, que en este caso son las grisallas de San Pau y las de La Mare de Déu de la Font. Las segundas eran ampliamente conocidas desde su creación por los lugareños, mientras que las primeras se hallaban enterradas bajo una gruesa capa de cal desde una fecha imprecisa. Es erróneo atribuír su ocultamiento al ansia por protegerlas durante la Guerra Civil ya que, por lo que sabemos, las grisallas fueron sacadas a la luz hacia el año 1960 y nadie recordaba su existencia más allá del tiempo de la contienda fratricida que asoló el país. Quizás un cambio de gusto

---

3. Estas pinturas de Catí, sin estar plenamente integradas en la técnica de la grisalla que aparece en Castellfort y Albocácer, resultan interesantes aunque lamentablemente no pertenecen a la época de aquellas que trataremos oficialmente en la presente comunicación, con lo que nos mantendremos al margen de ellas.
4. Debemos indicar, no obstante que entre ellas se dan no triviales diferencias, con lo que la idea de un taller itinerante no resulta peregrina, más sí que ambas manifestaciones provengan de una misma mano.
5. Miralles, Sales, J, *op.cit,* 1967, p. 43. Esta obra, por su carácter de crónica de Albocácer, será tomada como modelo en el municipio para todo aquello que se comente sobre las grisallas en adelante sin cuestionarla de ninguna forma..

en algún momento anterior podría explicar su cubrimiento con cal blanca, sin embargo ninguna noticia queda al respecto.

La función religiosa de las grisallas del Maestrazgo

En el siglo XVI y a partir del Concilio de Trento (1545-1563) surge la necesidad de hacer mayor hincapié en estas construcciones, que acogían imágenes sacras para atraer aún más a las masas populares hacia la Iglesia católica. Los milagros y las apariciones comienzan a proliferar por estas fechas por toda su órbita, y el Maestrazgo de Castellón no es ninguna excepción. Da la impresión, por la gran cantidad de ermitas dedicadas a un santo o a una aparición mariana en lugares tan cercanos, que en cierto aspecto los pobladores de las localidades agraciadas podían estar compitiendo entre sí por un mayor número de peregrinos, y por tanto de mejoras económicas para el pueblo que los recibiese, de ahí el embellecimiento de estas ermitas y de sus hospederías. Así, encontramos centros devocionarios (más o menos de una misma fecha) como la ermita de la Font de la Salut de Traiguera, la Font de l'Avellá de Catí o la Mare de Déu de la Font de Castellfort, todas ellas de piedad mariana.

La Mare de Déu de la Font de Castellfort está asociada a una imagen de la Virgen, no así San Pau de Albocácer, cuya advocación está dedicada al santo apóstol de los gentiles; esta sería, pues, la única ermita del Maestrazgo dedicada a San Pablo y a su aparición. Las leyendas de estas apariciones tan solo varían en su marco y en sus protagonistas, aunque generalmente siguen el mismo esquema, como ya hemos comentado anteriormente: la imagen (una pequeña escultura o antiguo exvoto) o la aparición se da ante un pequeño grupo de pastores, que generalmente padecen cierta enfermedad que sana inmediatamente tras el acontecimiento, y muy a menudo aparece una fuente en el lugar de la aparición. Ambos casos coinciden con las leyendas de los dos santuarios que nos ocupan en este momento.

La afluencia de peregrinos suscitaba la creación de una arquitectura de acogida que custodiase el lugar sagrado o la imagen de la aparición y al fiel que venía a mostrarle respeto. Las gentes solían acudir a estos lugares al viajar el rumor del milagro de aldea en aldea; por tanto, atraídos por una fácil solución que purgaría sus pecados o sanaría sus enfermedades, peregrinaban hasta el lugar del suceso y rendían culto a la imagen que quedaba en la iglesia.[6] En el caso de la Mare de Déu de la Font de Castellfort esta se encontraba dentro de un nicho en un trono de serafines en el retablo mayor de la ermita.[7] Sin embargo, ni el templo ni la escultura milagrosamente encontrada explicaban el portento a los fieles; se necesitaba una narración que relatase la memoria del acontecimiento de una forma eficaz, sin dar lugar a

6. En muchas ocasiones, estas apariciones se manifestaban por medio de una pequeña estatuílla que las investigaciones actuales han catalogado como esculturas femeninas prehistóricas. Un ejemplo de esto lo encontramos en la Virgen del Lledó de Castellón e incluso en la Virgen del Pilar de Zaragoza.
7. Gil Saura, Yolanda; « Paisajes sagrados en los territorios de la Antigua Diócesis de Tortosa», *Paisatges Sagrats,* 2005, p. 88.

equívocos y que además perdurase en el tiempo. Es en este punto donde entraban a escena las pinturas que vendrían a cumplir la función de testigos de la verdad del milagro ante los fieles.[8] La mayor parte de santuarios guardaban entre sus muros la narración en imágenes de lo que allí antiguamente había acontecido con respecto al milagro. Así, encontramos variados ejemplos en retablos, lienzos y pinturas al fresco en todos los santuarios del Maestrazgo que recogían este testimonio. Eso sí, varias décadas después de que ocurriese, con lo que se demuestra que estas ricas manifestaciones surgían a partir de un momento de excedencia económica.

En estos dos santuarios encontramos magníficos ejemplos de hospederías, que aún conservan sus habitaciones, el recinto de las caballerizas e incluso la cocina. Las pinturas en grisalla se encuentran en lo que se denominaba *La sala de l'ajuntament,* sala que servía como lugar de reunión para las autoridades en días de fiesta, aunque es probable que tuviese otro tipo de funciones fuera de las fechas festivas.[9] Sin embargo, lo que sí es evidente es que estas hospederías estaban bajo la tutela municipal, es decir de los *jurats,* y no bajo tutela eclesiástica, con lo que las funciones de las salas pintadas derivarían exclusivamente de ellos. Ignoramos todavía por qué la técnica de la grisalla alcanza este relativo éxito al menos en estos dos enclaves del Maestrazgo. Sabemos que, utilizada en la pintura *al fresco,* parece imitar los tapices que solían instalarse en los muros de las casas de la nobleza desde la Edad Media, y que ahora, arrancando desde el Renacimiento y su amor por la antigüedad, parecen querer imitar además la tridimensionalidad de la escultura en tonos grises y negros, aunque en ocasiones también en ocres. Esta técnica, pues, lograba dotar a las figuras de cierta pulsión vital y atmósfera austera y enigmática gracias a la eficaz acentuación de los claroscuros, cosa que no lograba de igual forma la pintura polícroma. Esta técnica estaba muy presente en el gusto decorativo de la época, como podemos demostrar constatando la existencia de pinturas murales en grisalla en el convento de Santa Magdalena (Medina del Campo) o las pinturas murales del castillo de Oriz (Navarra).

Iconografía del ciclo pictórico del refectorio de la ermita de San Pau (Albocácer)

En la ermita de San Pau de Albocácer existe un ciclo dedicado al apóstol de los gentiles, San Pablo, quien entraña una gran importancia en el mundo cristiano por su papel difusor

8. Según Gil Saura,Yolanda, « El lugar y la memoria: la pintura de milagros en los santuarios» *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* 2003, p. 282. «Es la tradición, la memoria colectiva, unida a la existencia de una memoria material lo que hace cierto el milagro».
9. Según Gil Saura, Y; *op. cit,* 2005, p. 90, encontramos también una sala de este estilo en el Santuario de la Balma que entre 1539 y 1540 añadiría en su decoración grisallas, lo que nos hace pensar de nuevo en un tipo de taller especializado en la zona en este tipo de técnica.

de la nueva doctrina y como verdadero fundador del cristianismo como religión universal separada del judaísmo.

¿De cuándo datan las grisallas pintadas en los muros del refectorio de la hospedería? Miralles Sales[10] nos cuenta que estas pinturas se fechan en el siglo XVII, y que probablemente se pintasen en el período de esplendor de la ermita. Sin embargo, su factura[11], así como el lugar donde están ubicadas, precisamente el albergue primitivo (que solo se ampliaría en 1617), nos hacen pensar que las grisallas habrían sido pintadas como muy tarde entre 1585 y 1590 y quizás en un período anterior. Las paredes del refectorio están dedicadas casi en su totalidad a la vida de San Pablo, aunque la línea narrativa se interrumpe de vez en cuando por imágenes alternas de otras alegorías cristianas, como las tres virtudes teologales, la Magdalena y La Última Cena, escena que preside el ciclo cubriendo un amplio muro .

Las escenas se hallan enmarcadas por cenefas que recuerdan aquellas de las que se hacían servir en grabados renacentistas, por ello es fácil pensar que las fuentes iconográficas de estas grisallas pudieran darse en estampas que portarían los creadores del ciclo para utilizarlas como modelos o medios de inspiración.

A pesar de que las pinturas de San Pau constituyen un ejemplo muy similar al de las grisallas de Castellfort también difieren en varios aspectos estilísticos que nos hacen dudar acerca del grado de conexión entre ambas; las formas sencillas, un tanto planas y la falta de perspectiva de San Pau entran en contraste con la factura más madura de las de Castellfort. Además, a pesar de la existencia de pinceladas blancas que les otorgan cierta luminosidad, el claroscuro es nimio, cuestión que enfatiza aún más la bidimensionalidad de las escenas. ¿Son ambos ciclos obra de un mismo taller? El uso de una misma técnica así como ciertos elementos de gran parecido nos inclinan a pensar que sí, no obstante la dificultad en datar las pinturas de San Pau, así como la singularidad con la que es tratada la temática y el estilo nos hacen dudar sobre la rotundidad de la afirmación que esconde nuestra anterior pregunta.

El ciclo presenta cinco escenas de la vida de San Pablo

La primera escena representa a Saulo, antes de su conversión, como soldado presentando sus respetos al procurador romano. Existen pocos ejemplos pictóricos que plasmen esta escena de su vida[12]; en la ermita de Sant Pau la imagen nos remite a modelos clásicos tales como los relieves del Arco de Tito del 81d. C. La siguiente escena representa la famosa imagen de *La conversión de Saulo* que recoge una literal representación de lo narrado en los *Hechos de los Apóstoles* (9,4-6) en la que el perseguidor de cristianos queda cegado por la verdad de la fe en el momento en que Dios se le aparece y su encabritado caballo le hace precipitarse

10. Miralles Sales, José, *op.cit,* 1968, p. 40.
11. Muchas de las escenas parecen haber sido extraídas de fuentes grabadas de un estilo marcadamente *quattrocentista.*
12. Reau, Louis, *Iconografía del arte cristiano,* Barcelona, 1998, p. 13.

a la tierra. Esta pervivencia iconográfica deriva directamente de la representación de la *Superbia* inspirada por la *Psicomaquia medieval.* Un lagarto, hijo de las ardientes temperaturas de los desiertos del camino a Damasco, simboliza la lógica que Saulo no ve, por haber quedado ciego; asimismo el casco caído a su lado nos expresa que Saulo ha dejado de ser un soldado romano. La tercera escena nos muestra *El bautismo* en la que éste, habiendo sido sanados sus ojos por la imposición de manos de Ananías, es bautizado ante la vista de dos fieles. En la escena del bautismo el pintor se tomó dos licencias que no aparecen en los *Hechos de los Apóstoles*; en primer lugar en dicha obra no se habla de la presencia de más personas (aparte de Ananías y Saulo), y en segundo lugar el pintor presenta en lugar preeminente (quizás como recurso para cubrir todos los espacios de la escena) una mesa sobre la cual se halla el sombrero del apóstol, símbolo de que Saulo deja su vida anterior para convertirse en apóstol de Jesucristo. La penúltima escena nos muestra una imagen de predicación donde San Pablo porta ya el nimbo de santidad y se halla predicando la fe a los gentiles. En la escena, y al lado del púlpito desde donde se yergue San Pablo, se halla una puerta abierta a la congregación: en los *Hechos de los Apóstoles* (14:26-28) el Santo explica «cuán grandes cosas había hecho Dios con ellos y cómo había abierto la puerta de la fe a los gentiles».

Resulta curioso observar que en esta escena la mayor parte de personas que escuchan la prédica pertenecen al sexo femenino, siendo el único varón el que parece conversar con el apóstol[13]. La última escena presenta *El martirio;* al poseer la ciudadanía romana San Pablo es decapitado por espada. La escena nos ofrece preciosos elementos que explican el contexto en que ocurre el martirio; el más interesante quizás sea la presencia de lo que podría considerarse una alegoría de la escena principal: una bandada de pájaros parecen volar desordenadamente en derredor del santo y del soldado romano, imbuyendo en el caos la composición, mientras tanto uno de ellos se arroja sobre su presa, una tortuga protegida por su caparazón.

A su vez, el ciclo de la Vida de San Pablo se halla alternado por tipos iconográficos tales como la *Magdalena, Las Tres virtudes teologales, la Última Cena* y escenas de temática profana. Las tres virtudes teologales son citadas en *La primera carta a los Corintios* (13,13) y por tanto están inevitablemente vinculadas a la predicación de San Pablo. Además son tipos altamente utilizados en el arte cristiano de época moderna. Sin embargo, las singularidades que presentan, no solo por los lugares donde se hallan ubicadas (la *Esperanza* alternando entre dos escenas de la vida del santo, y la *Fe* y la *Caridad* al final del ciclo frente a la escalera que da paso a la sala pintada), sino también por sus elementos formales,[14] nos hacen preguntarnos de qué fuente pudieron haber surgido.

13. La predicación a las mujeres se llevó a cabo en Filipos (Macedonia). *Hechos de los apóstoles* (16-11-15)
14. La fe va ataviada con un vaporoso traje que deja sus pechos al descubierto, por ejemplo.

Dos imágenes enigmáticas: una prédica y un retrato

Enmarcada dentro del ciclo hallamos una nueva escena, en este caso de carácter profano. Un sacerdote eleva una prédica ante una hilera de lo que parecen personas de alta jerarquía. Bajo el púlpito sobre el cual predica, dos hombres sentados y de apariencia humilde escuchan el sermón abrazados por una mujer. Mosén José Miralles Sales[15], principal y primera fuente de información acerca de la ermita y sus grisallas, nos cuenta que esta escena representa «cómo un sacerdote refiere a los fieles la aparición del Apóstol, estando allí pintados los citados pastores». A pesar del esfuerzo por dotar a esta imagen de significación, hemos de decir que ni aparecen tres pastores caracterizados ni nada en la escena nos informa de que el sacerdote esté hablando del milagro ocurrido en 1590. La única obra que narraba esta hecho era el retablo desaparecido del que hablaba el presbítero Agustín Sales en 1704 en su *Historia de la Aparición de San Pablo apóstol*[16]. Es necesario decir que en esta última fuente no se comenta la existencia de las pinturas en grisalla, con lo que es probable que ya estuvieran encaladas y sustraídas a la memoria del pueblo desde hacía varias décadas.

Finalmente, una última figura cuya existencia ha sido explicada siempre al margen de las grisallas por hallarse físicamente apartada de estas, (y que se encuentra al pie de las escaleras que conducen al refectorio, cerca de la puerta de entrada a la hospedería) es el retrato también pintado en grisalla de un personaje ilustre. Una inscripción a su lado nos informa de que se trata del duque de Saboya.

Este retrato de cuerpo entero tiene su eco estilístico en varios de los retratos llevados a cabo en época de Felipe II; esto mismo ocurre con el cortejo de nobles que escuchan la prédica del sacerdote en la anterior escena. La información que nos dan las vestiduras es por tanto preciosa y permite afianzar la datación de las grisallas en una época entre 1560 y 1590. Además, la pose y las características del retrato del duque de Saboya se repite en uno de los personajes que escucha el sermón, con lo que no podemos más que figurarnos que tiene una conexión con el ciclo y no es tan solo una imagen laudatoria pintada para agradecer una limosna de tan noble visitante. Pero, ¿de quién se trata?, ¿ Cuándo y por qué visitó estas tierras?, ¿ Por qué su memoria no ha seguido latente en la memoria colectiva del pueblo? Y lo que es más importante, ¿Por qué se borró su efigie junto con el resto del ciclo en pleno siglo XVII? ¿ Y qué tiene que ver con éste?

El duque de Saboya

Es evidente que la existencia de este retrato singulariza y hace único este santuario en todo el Maestrazgo. Tan solo la Iglesia de Nuestra Señora de la Fuente de la Salud de Trai-

15. Miralles Sales, José, *op. cit*, 1968, p. 43.
16. Sales,Agustín, *Historia de la aparición de San Pablo Apóstol,* Albocàsser, 2004, pp. 19-20.

guera recibió entre sus muros la honra de ser visitada por el papa Alejandro VI o el rey Felipe II, pero no guarda de ellos recuerdo físico alguno tal y como hace la ermita de Sant Pau. Por las fechas que barajamos, es muy probable que el identitario de este retrato sea o bien el duque Emanuel Filiberto de Saboya (1528-1580) o su hijo, Carlo Emanuele I (1562-1630). Ninguna información tenemos que pueda aseverarnos la presencia de uno u otro en el santuario en esas fechas ni en ninguna otra; tampoco la comparación entre los retratos cortesanos, tanto en pintura como en estampas grabadas, nos dan un gran aporte de datos por el gran parecido entre padre e hijo y el retrato mismo.

Como hemos comentado anteriormente, es a partir de 1590 cuando la ermita de San Pau comienza a cobrar popularidad a raíz de «la aparición del Santo», con lo que es lógico pensar que la visita del duque ocurriría posteriormente, con la consecuente limosna y honra al santuario, cuestión que explicaría satisfactoriamente la existencia del retrato. Sin embargo, a esta idea podemos contraponer que tanto la hospedería como la iglesia ya existían antes de 1568, y que a ellas acudían ya peregrinos de variados lugares por piedad a San Pablo, con lo que el ciclo cuya temática central es la vida de éste ya podía haber existido con anterioridad a 1590. De hecho, la cuestión de que el milagro del santo no sea representada nos afirma en pensar que son anteriores a este año.

Tenemos dos noticias que dan testimonio de los viajes llevados a cabo en estas tierras por ambos duques. En primer lugar, sabemos que el Duque Emanuel Filiberto partió a finales de mayo de 1551 junto a su primo Felipe II hacia España; el 15 de Julio desembarcaban en el puerto de Barcelona y emprendían un corto viaje por levante. [17] Hoy por hoy se desconocen los detalles de este viaje, aunque se sabe que duró hasta el siguiente octubre y que visitaron ciudades meridionales como Zaragoza, pero ignoramos si llegaron a tierras valencianas. El estallido de la guerra en Piamonte forzó al Duque a marcharse de España para, por lo que sabemos, no volver jamás.

Mas fiable parece la fecha de 1585 cuando Carlo Emanuele I se une en nupcias con la infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II, en Zaragoza. Esta boda está ampliamente descrita por Henrique Cock, testigo de la misma, en su *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585*[18], donde también se describe el itinerario seguido por la corte del Rey hasta Valencia. Sabemos por éste que el cortejo de Carlo Emanuele I fue de gran número y ostentosidad, pero tras la ceremonia y los fastos que la siguieron, el Duque y su esposa tomaron rumbo a Turín desde el puerto de Barcelona, y Felipe II emprendió su viaje hacia Valencia. Por lo tanto, en esta fecha Carlo Emanuele I no visitó la ermita de Albocácer aunque el cortejo del rey sí siguió una ruta cercana a este municipio. Su recorrido tomó como puntos de parada: Barcelona, Tarragona y Tortosa de donde pasó al Maestrazgo de Castellón, haciendo su primer alto en

17. Merlin, Pierpaolo, *Manuel Filiberto, Duque de Saboya y General de España,* Madrid , 2008, pp. 62-64.
18. Cock, Henrique. *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia* [en línea] Openlibrary. de.I 14- Abril-2010 [01-03-2012]. Disponible en World Wide Web: <http://www.openlibrary.org/authors/0L2404929A/ Henrique_Cock>

La Sénia, más tarde Traiguera (donde paró a mostrar su respeto y devoción por la Virgen de la Salud) y de este punto pasó por Sant Mateu, Salsadella, Coves de Vinromá, Benlloc, Cabanes, Borriol y Castellón, de donde emprendió el último tramo de su viaje hasta Valencia. Según el texto escrito por Cock, Felipe II pasó de Salsadella a Coves de Vinromá, con lo que Albocácer quedó relegado a un lado. Esta información nos da una nueva perspectiva del hecho artístico, dado que las grisallas pudieron haberse creado en 1585 por un grupo de pintores provenientes del cortejo del Rey y que en un momento determinado pudieron haber llegado a Albocácer, desvinculándose del resto del viaje. A pesar de todo, esto sigue sin explicar la causa de la existencia del retrato.

La ausencia de ambos duques como visitantes de la ermita, más aún si tenemos en cuenta que su supuesta visita es la principal explicación a la presencia del retrato desde que se descubrieron las pinturas, nos hace cuestionarnos aún más las causas de la existencia de éste en la hospedería. Además, si el retrato fuera motivo de la devoción personal del Duque, éste se habría hecho representar bajo cierto grado de humildad ante el manto protector de la advocación del Santo; no obstante, este retrato representa una verdadera imagen del Duque como poderoso. Imagen que por añadidura, se encuentra a los pies de la escalera que sube al refectorio junto a la entrada a la hospedería, con lo que sería precisamente lo primero y lo último que el peregrino contemplaría al llegar y marchar de esta.

Saboya fue un ducado humillado y ocupado por ejércitos franceses y españoles durante veintitrés años (1536-1559). Era considerado la llave de Italia, y por tanto centro de las ambiciones por la hegemonía europea, cuestión que llegaría a su conclusión en 1559 con la firma de la Paz de Cateau-Cambrésis. La toma de Saint Quintin, liderada por Emanuel Filiberto de Saboya, fue el principio del fin de esta larga contienda, y significó la vuelta de éste a su ducado como legítimo señor. Su gobierno no se vio sustraído a las luces y sombras del absolutismo; príncipe católico, pero sospechoso de guardar bajo la protección de su corte a un funcionariado mayoritariamente protestante, se halló durante todo su gobierno bajo la mirada vigilante del Papa y del Rey de España. Por otra parte, la debilidad de su territorio le obligó a crearse una iconografía absolutamente militar con el fin de demostrar a los países vecinos la fuerza y la voluntad férrea de mantener su ducado independiente. Ambas cuestiones propiciaron una conducta en el Duque que algunos han considerado pragmática y maquiavélica. Relacionándose a la vez con amigos y enemigos de España, y contentando a todas las partes, Emanuel Filiberto protegía su ducado y lo reforzaba.

En 1580, tras la muerte de su padre, Carlo Emanuele I asciende al trono ducal entroncando con la dinastía más poderosa de Europa[19], la de los Ausburgo españoles. Este matrimonio con la infanta Catalina Micaela propiciará que el nuevo Duque lleve a cabo una política de expansión de Saboya bajo la protección de su suegro Felipe II, pero aunque las costumbres y el protocolo de comportamiento en la corte sabauda será el español desde este

19. La familia Saboya ya estaba vinculada a los Aubsburgo desde hacía una generación, recordemos que el duque Emanuel Filiberto era primo de Felipe II y por tanto sobrino de Carlos V.

matrimonio, la muerte de la infanta en 1597 conllevará un enfriamiento con la corte de Madrid que se desvinculará prontamente de las ambiciones del Duque. No podemos decir, por tanto, que las relaciones entre Saboya y España hayan sido siempre cordiales, si bien existieron y fueron reiteradas, con lo que la existencia del retrato en grisalla no resulta inverosímil aunque sí sorprendente en el lugar donde se halla ubicado.

En este momento nos encontramos en la tesitura de dar respuesta a si el retrato resulta integrado en el ciclo o si no es así, puesto que una u otra respuesta llevarán, evidentemente, a canales distintos. Tanto el uso de la misma técnica para ambas escenas como las características afines entre la figura y los personajes de la prédica nos hacen inclinarnos por la primera opción, aunque no puede olvidarse la segunda ya que corremos el riesgo de no dar con un punto cercano a la verdad. El tema resulta, por tanto, complejo y fascinante, e implica un arduo trabajo. La clarificación de esta problemática puede resultar gratificante y en cierto aspecto innovadora para nuestra disciplina, en tanto descubriría una nueva relación entre la nobleza extranjera y nuestro patrimonio.

Observaciones finales

Hemos visto a lo largo del recorrido mostrado cómo una pequeña ermita de un punto periférico del Reino de Valencia puede ofrecernos interesantes temas sobre los cuales opinar, reflexionar y estudiar. La investigación no se halla jamás cerrada, y la cuestión más nimia y localista puede suscitar preguntas y arrojar respuestas sobre las cuestiones más generales de nuestra disciplina. La cuestión del ciclo de grisallas de San Pau de Albocácer resulta atractiva precisamente por la gran variedad de preguntas que entraña y el vasto número de posibilidades que ofrece. En esta pequeña comunicación simplemente se ha presentado la problemática que denota y los diferentes ángulos que se han ido observando y analizando hasta la fecha, aunque es evidente que se presupone una esperanza para llegar a la esencia del ciclo y del retrato que lo acompaña.

Haciendo un resumen de los cuatro puntos que hemos tratado (la devoción a San Pablo en Albocácer, la iconografía del ciclo de grisalla, la existencia e identidad del retrato y el año de creación de la manifestación pictórica) podemos llegar a una primera conclusión de carácter temporal.

La ermita de San Pau era un centro devocionario y dispensador de caridad antes de 1568. Gran número de pregrinos llegaban año tras año, y entre sus muros se celebraban fiestas y algaradas, que muchas veces debían acabar en tales escándalos que, en la fecha que damos, el obispo de Tortosa hubo de llamar la atención a la villa, aprovechando un edicto por el cual permitía celebrar en la iglesia misas con cantos. Veinte años después, en 1590, según la tradición popular y lo que se recoge en *La Historia de la aparición...*(1704) sucede un milagro relativo a una supuesta aparición del mismo San Pablo en los prados frente a la ermita. A partir de este momento, las peregrinaciones se duplican, y así lo hacen también las limosnas, y se crea un retablo que da testimonio de lo acontecido y del año en que ocurre.

Es probable que los contemporáneos relatasen que el milagro ocurrió mucho antes, sin embargo, el presbítero Miralles Sales nos cuenta que la aparición ocurrió en 1590. En este lapso de tiempo que va de 1568 a 1590 pensamos que se pintaron las grisallas, atendiendo a que en ninguna escena se nos relata el fenómeno de la aparición, al estilo de las mismas y a que la hospedería ya existía antes de 1590 .

El retrato del duque de Saboya que aparece al pie de las escaleras puede estar en conexión con el resto del ciclo si tenemos en cuenta que su mismo retrato parece estar introducido en una de las escenas. De acuerdo con las fechas que manejamos tan solo puede ser uno de estos dos duques, Emanuel Filiberto de Saboya o Carlo Emanuele I. Ambos estuvieron en estrecha relación con la corte española y ambos viajaron a esta parte meridional del país; el primero en 1551 y el segundo en 1585; sin embargo ninguno de ellos, que sepamos, llegó a Albocácer.

Finalmente, las grisallas de San Pau se taparon bajo una gruesa capa de cal que las lanzaría al olvido de los siglos en una fecha anterior a 1704, si atendemos a que el presbítero Miralles Sales no hace mención de ellas en su obra. Por tanto, su ocultamiento fue bastante rápido desde la posible fecha de su creación. Las causas de éste se nos escapan todavía, aunque podrían responder a un cambio de gusto que rechazase la austeridad y la mala factura de las pinturas en pleno Barroco, o a otros factores más complejos. Estas dos principales cuestiones serán desarrolladas en posteriores trabajos por la autora de este estudio.

Fig. I. La conversión de Saulo

Fig. 2. La Fe

Fig. 3. Predica y Cortejo de Nobles

Índice

Fig. 4. Duque de Saboya

Princeps belli. *La «Torre de la Parada» de Felipe IV, las imágenes del príncipe Baltasar Carlos como cazador y la metáfora bélica*

Alberto Serrano Monferrer
Universitat Jaume I

Resumen: La reforma, bajo las órdenes del rey Felipe IV, del pabellón de caza denominado como la «Torre de la Parada» supone, junto al Palacio del Buen Retiro, el otro gran proyecto arquitectónico original de su reinado. En su decoración, el programa iconográfico presentaba al monarca como hábil cazador. De forma similar, los retratos del príncipe Baltasar Carlos (reflejo de su padre) van más allá en su significado de las elogiadas destrezas del niño en la montería. Su representación cinegética se une simbólicamente con el ámbito militar y la virtud política, siguiendo ideas comunes de la época, que se remontan a la Antigüedad. Así, la excepcional calidad de sus retratos como niño/adolescente-cazador se complementa con una lectura metafórica que enriquece estas representaciones de poder del Siglo de Oro. Enfrentando los retratos del príncipe como cazador con el bagaje cultural y simbólico de la caza en el primer tercio del siglo XVII, se verá cómo la actividad cinegética surge como vehículo para comunicar la imagen de Baltasar Carlos como un príncipe labrado en la actividad física, bien entrenado para las futuras campañas bélicas, y por ello, buen aprendiz del virtuosismo político que utilizará en la adultez.

Palabras clave: príncipe Baltasar Carlos de Austria, Torre de la Parada, Velázquez, Siglo de Oro, retrato español, educación de príncipes, caza, ejercicio físico.

Abstract: The reform, under the orders of King Philip IV, the hunting lodge called the «Torre de la Parada» is, next to the «Palacio del Buen Retiro», the other major original architectural project of his long reign. In its decoration, the original program of images presented to the monarch as a skilled hunter. Similarly, the portraits of Prince Baltasar Carlos (reflection of his father) go further on the meaning of the child's skills praised in the camps. His portraits as a hunting are symbolically related with the military world and the political virtue, according to common ideas of the time, dating back to antiquity. Then, the exceptional quality of his portraits as a child / teen-hunter is complemented by a rich metaphorical reading these representations to the Spanish «Golden Age». Facing the portraits of the prince as a hunter with the symbolic and cultural background of the game in the first third of the seventeenth century, we will see how the hunting emerges as a vehicle for communicating the image of Baltasar Carlos as a good prince in physical activity, well trained for future military campaigns, and therefore good apprentice of political virtuosity used in adult.
Keywords: Prince Baltasar Carlos of Austria, Torre de la Parada, Velázquez, Golden Age, Spanish Portrait, education of princes, hunting, exercise.

La caza, actividad nacida de la necesidad de sobrevivir, fue mudando con el avance de las sociedades humanas en un medio de ocio, sin abandonar lo utilitario. Pero hubo un paso intermedio entre el utilitarismo alimentario de las cavernas, y el mero entretenimiento de nuestra era: el educativo. La actividad cinegética (literalmente «guiar, conducir perros») fue definida por Jenofonte, hace más de dos milenios, como una parte de la 'gimnasia militar'.[1] Cicerón, unos siglos después, sostuvo lo mismo.[2] Desde la Antigüedad hasta más allá del Medievo, fue considerada un medio de entrenamiento militar, lo que muestran textos de diferentes épocas. Por ello, no es algo nuevo de la cultura aurisecular de tiempos de Felipe IV, la alta consideración de la actividad física y la caza, como parte de una formación integral del varón, y particularmente, como preparación para el joven príncipe para la escena bélica. El trabajo realizará en primer lugar, sin ánimo de exhaustividad, una visión de los antecedentes culturales que llevaron a considerar la caza como parte de la educación del príncipe Baltasar Carlos, que respaldará una lectura simbólica de las imágenes artísticas, basada en su iconología, esto es, su sentido interpretativo en el contexto en y para el que fueron elaboradas. Encontraremos un modelo educativo para el heredero –rezumando un trasfondo cultural que se remonta a la Antigüedad– que por momentos iguala en el mismo plano, la instrucción intelectual con algo tan ineludible para el futuro rey como el adiestra-

---

1. Mercurial, Jerónimo, *Arte gimnástico*, Madrid, 1973, p. 247. De hecho, es el autor más antiguo que legó un tratado de caza. Abalo Buceta, José María, «Literatura cinegética medieval. La montería: aproximación histórica y contrastes entre diversas tradiciones literarias europeas», Fradejas Rueda, José Manuel (ed.), *Los libros de caza*, Tordesillas, 2005, p.11.
2. Álvarez del Palacio, Eduardo, «La actividad física en los tratados de educación de príncipes (siglos XVI y XVII)», *Apunts: Educación física y deporte*, 1993, nº 34, p. 53.

miento militar. A veces, los contenidos pedagógicos de la Corte, «fueron pioneros con respecto al desarrollo histórico de la educación.»[3]

El modelo de la Antigüedad: el virtuosismo mediante el ejercicio físico, y la caza como preparación para la guerra.

> ...si hay alguien en quien coincidan una hermosa disposición espiritual y cualidades físicas del mismo tipo que respondan y armonicen con ella, ¿no será éste el más hermoso espectáculo para quien pueda contemplarlo?
>
> Platón, *La República* (402, d).[4]

El ejercicio físico, la actividad deportiva, son tan antiguos como la propia vida humana: en los albores de la historia, el ejercicio corporal era básico para subsistir. Aunque estas ocupaciones –en concreto la caza– se remonten a la época prehistórica, y hayan noticias de prácticas deportivas en las primeras civilizaciones (sumerios, egipcios, cretenses), el mayor esfuerzo precursor de la cultura física se encuentra en la Antigua Grecia.

Los poetas griegos antiguos ostentaban una misión educativa. Y entre los textos de la Antigüedad, descubrimos en Homero el principal antecedente de elogio de la actividad física.[5] Los helenos consideraban la destreza y la fuerza, como cualidades fundamentales en toda actividad competitiva (como los juegos) o bélica. El término αρετή, aunque sea difícil fijar su significado, equivalía a la excelencia o perfección que denominaba el cumplimiento acabado del propósito, es decir, la energía o la voluntad de ser superior a los demás. La αρετή se mide con el α γών, concepto que se refiere, simultáneamente, al combate y a la competición. En época homérica, el período arcaico de la Grecia antigua, las virtudes imprescindibles para la batalla se obtienen a través de la actividad física. La αρετή se muestra mediante el triunfo físico –así ocurre en las páginas de la *Ilíada*- tanto en las competiciones deportivas como en la escena bélica, en la vida social y en el palacio. Por ello, no se conocía separación entre cuerpo y alma. Bajo la denominación de παιδεια se agrupa el conjunto de educación e ideales de cultura que fundamentaba la educación de los jóvenes varones; una educación que se va enriqueciendo con la aportación progresiva de poetas y filósofos. El deporte forma parte de la παιδεια y la αρετή, aunque no es el único elemento que las integra.

Tras las Guerras Médicas y del Peloponeso, durante la época clásica, la educación sufre cambios notables: se dará más valor al aspecto intelectual en la educación de los jóvenes. Platón define en *La República* –su obra más influyente– el ideal humano y educativo. Coinci-

---

3. Gil Fernández, Luis y Gómez Canseco, Luis *et alii*, *La cultura española en la Edad Moderna*, Madrid, 2004, p. 541.
4. Citado por Rodríguez López, Juan, *Historia del deporte*, Barcelona, 2000, p. 60.
5. Monroy Antón, Antonio J. y Sáez Rodríguez, Gema, *Historia del deporte: de la prehistoria al Renacimiento*, Sevilla, 2007, p. 47.

diendo con la tendencia reinante, defiende el equilibrio entre educación física ('gimnasia') e intelectual ('música'). La actividad del cuerpo, es vista como un perfeccionamiento moral para el cuidado del alma («la gimnasia no es, principalmente, para la educación del cuerpo», afirma[6]). Asimismo para Aristóteles, la salud mental dependía de la buena condición corporal, y el nivel moral podía ser desarrollado mediante la formación física. Varios siglos más tarde, el médico Galeno recogería y popularizaría en la Roma imperial estas ideas de aprecio hacia la gimnasia clásica griega.

El Renacimiento y la vuelta a la estimación del ejercicio físico

Durante la etapa cultural del Renacimiento, el artista renuncia a fórmulas anteriores y halla en el cuerpo humano un modelo despreciado durante la época medieval, en que desaparecieron las actividades deportivas por su oposición al dogma religioso.[7] El cuerpo humano recuperó su valor con la nueva corriente cultural, siendo objeto de atención por parte de escritores y artistas. En la iconografía, los desnudos reemplazan las figuras vestidas del Medievo, y el tema religioso da paso a otros de carácter profano, histórico y mitológico. A través de numerosos tratados se enlaza, a modo de eslabón, con las ideas de la Antigüedad que elogiaban el entrenamiento físico. Los postulados de filósofos griegos y los principios médicos de Galeno fueron un referente fundamental. En su búsqueda de nuevos caminos pedagógicos, la sociedad renacentista, recogiendo las ideas humanistas precursoras –con base en la *paideia* platónica y la *humanitas* ciceroniana- apunta ya con decisión a una cuidada educación integral y equilibrada, en la que el cuerpo posee un papel más destacado. Los humanistas recomendaban en sus obras didácticas e ideológicas, con pocas excepciones, un moderado ejercicio físico. Esta tendencia alcanzará los 'Espejos de Príncipes'[8], continuadores de los modelos medievales que aspiraban a forjar un rey cabal, espiritual, moral y físicamente. Dos obras fundamentales para juzgar la importancia con que en la época hispánica de los Habsburgo se veía la actividad física son *El libro del exercicio corporal y sus provechos* (Sevilla, 1553) de Cristóbal Méndez y el difundidísimo *Arte gimnástico* (Venecia, 1569) de Jerónimo Mercurial.

El tratado de Méndez, donde novedosamente se aborda la actividad física de forma monográfica, considera que estos ejercicios son aplicables según la inclinación natural de cada

6. Citado por Rodríguez López, Juan, *op. cit.*, 2000, p. 62. El plan educativo platónico iniciaba la formación gimnástica y militar a los seis años.
7. El principal espectáculo de destreza física era el torneo medieval, que «suponía [...] una exposición de las cualidades físicas, habilidad y destreza de los contendientes.» En el Medievo, el entrenamiento físico sigue ligado al ámbito militar. Monroy Antón, Antonio J. y Sáez Rodríguez, Gema, *op. cit.*, 2007, p. 152 y 175.
8. En la Corte hispánica, «durante el siglo XVI, el humanismo ejerció una profunda influencia en la educación palatina». Gil Fernández, Luis y Gómez Canseco, Luis *et alii*, *op. cit*, 2004, p. 562.

uno. Pero, en el caso de «los mancebos yo no hallo otro mejor que es el de las armas [...] para conservar su salud: como para hacerse diestros y hábiles...»[9]

En palabras de Miguel Piernavieja del Pozo, el tratado de Mercurial surge «como una explosión súbita en un mundo ajeno a su contenido y a sus fines.»[10] La obra del italiano trata el ejercicio en distintas actividades (equitación, caza, natación, etc.), tras haber abordado la historia del ejercicio y la gimnasia en la Antigüedad. Sus fuentes son diversas: el autor más citado es Galeno, seguido de Platón. Sobre la propia caza el médico se explaya, partiendo del punto que Galeno afirma, que entre todos los ejercicios del cuerpo, esta actividad «es la mejor, pues no solo fatiga el cuerpo, sino que recrea el ánimo.»[11] Enriqueciendo el juicio sobre la actividad cinegética, cita también a autores clásicos. A modo de ejemplo, Aristóteles dispuso la caza, afirma Mercurial, «procurando desenrrollar en ella sus funciones [...] y aumentar la robusted del cuerpo y el vigor del alma», y al mismo tiempo nos dice, que Platón la atestigua como un fuerte recurso para adquirir técnica militar, y Jenofonte exhorta a los jóvenes a que se dediquen a ella para proporcionar a los cuerpos buena salud, e instruirles para la guerra.[12] Finalmente destaca que la cacería a pie tiene casi los mismos beneficios que la de a caballo, aunque es más laboriosa, endureciendo piernas y pies, además de que «comprime los deseos de la lujuria [...] y también abre el apetito.»[13]

Ejercicio físico y actividad cinegética en la educación cortesana: de la Corona castellana medieval a la Casa de Habsburgo

... en cuerpos débiles y enervados no caben almas grandes ni fuertes.
Padre Juan de Mariana, *La dignidad real y la educación del rey*.[14]

En la tradición castellana medieval, la corte del monarca es un ámbito apropiado para la enseñanza de miembros de la familia real y destacadas familias nobiliarias. En época medieval, la caza mayor fue practicada esencialmente por reyes y nobles, por lo que era necesario la aparición de obras didácticas, de las que podemos extraer consideraciones interesantes. En primer lugar, el *Libro de la caza* (ha. 1325) del político y escritor don Juan Manuel, considera la actividad cinegética como un ejercicio noble, ameno y útil. La principal ventaja del ejercicio venatorio durante el siglo XIV, es que se trata de una agradable ocasión para entrenar el cuerpo a las fatigas de la guerra. Alternar caza con lectura es una práctica educativa impul-

9. Méndez, Cristóbal, *Libro del ejercicio corporal y de sus provechos*, Madrid, 2002, p. 146.
10. Mercurial, Jerónimo, *op. ciT.*, 1973, p. VIII. (Introducción a la obra).
11. Mercurial, Jerónimo, *op. ciT.*, 1973, p. 245.
12. Mercurial, Jerónimo, *op. ciT.*, 1973, pp. 246-247.
13. Mercurial, Jerónimo, *op. ciT.*, 1973, p. 250.
14. Citado por Galino Carrillo, Mª Ángeles, *Los tratados sobre educación de príncipes. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1948, p. 255.

sada por don Juan Manuel, y así la recomienda al joven príncipe –el futuro Alfonso XI de Castilla, de quien fue tutor– en el *Libro de los estados* (1330):

> [...] non debe dejar por fuerte tiempo que faga de ir a caza en caballo, et vestir gambax gordo et pesado, et mucha ropa, lo uno por se guardar del frio, et lo al por acostumbrar el cuerpo a sofrir el peso de las armas [...] Et en cuanto andudiere a caza debe traer en la mano derecha lanza o azcona o otra vara, et en la izquierda debe traer o un azor o un falcon; et esto debe fazer por acostumbrar los brazos, el derecho para saber ferir con el, et el izquierdo para usar el escudo con que se defienda.[15]

Más tarde aparecería el *Libro de la Montería* (ca. 1340-50) del rey Alfonso XI que, considerado «el mejor tratado cinegético de nuestra Edad Media»[16], recopila una tradición iniciada en la Grecia clásica. Siglos después, seguiría considerándose una obra maestra de la caza mayor en Castilla.

Aunque durante las últimas centurias del Medievo se incremente la aparición de textos educativos para la instrucción de jóvenes, creando modelos de conducta, las obras que abordaban específicamente la formación de príncipes, formarán el nacimiento del nuevo género de los 'Espejos de Príncipes'. El *Vergel de los príncipes* (ca. 1456) de Rodrigo Sánchez de Arévalo, indica en la introducción, sobre la actividad física, que el tratado «fabla de honestos deportes [...] en que los ínclitos reyes se deven exercitar.»[17] El autor distingue tres principales ejercicios para el rey: armas, caza y música. La segunda, es considerada por Sánchez de Arévalo como un ejercicio primordial para evitar malas costumbres en tiempos de paz, para futuras guerras, evidenciando el parecido entre ambas actividades, siempre que la cinegética sea «señaladamente de monte, de bestias fieras.»[18]

Durante el poder de los Reyes Católicos se mantienen las características de la educación cortesana, pero añadiendo algunas novedades propias de la renovación cultural del contexto.[19] A pesar de que el dogma del cristianismo tradicional continúa erigiéndose como pilar fundamental de la educación, se experimenta un acercamiento al bagaje cultural de los clásicos, la expansión del conocimiento a través de la imprenta, y un creciente alejamiento de la escolástica. Se va imponiendo un nuevo modelo educativo que incorpora tendencias de la cultura italiana, como también ocurre en todo el occidente europeo en los años finales del siglo XV. En esta época, la vida en la Corte exige un previo entrenamiento, adoptando ciertos modos de conducta. A una expresividad controlada, etiqueta en la mesa o un movimiento armonioso –indicadores de buena educación cortesana– se añade el saber leer y escribir,

15. Extraído de Fradejas Rueda, José Manuel, *Don Juan Manuel y el 'Libro de la caza'*, Tordesillas, 2001, p. 56.
16. Montoya Ramírez, María Isabel, *El libro de la montería de Alfonso XI*, Melilla, 1983, p. 9.
17. Citado por Rábade Obradó, María del Pilar, «La educación del príncipe en el siglo XV: Del *Vergel de los príncipes* al *Diálogo sobre la educación del príncipe Don Juan*», *Res publica: revista de la historia y del presente de los conceptos políticos*, 2007, nº 18, pp. 164-167.
18. Citado Rábade Obradó, María del Pilar, *op. cit.*, 2007, p. 170.
19. Val Valdivieso, María Isabel del, «Isabel la Católica y la educación», *Aragón en la Edad Media*, 2006, nº 19, p. 555.

cantar y danzar, pero también luchar, o usar arco y ballesta. Esta formación incluye, por ello, conocimientos relacionados con la guerra y el viajar, tales como montar, manejar armas, la caza, y algunos juegos: todo ello se considera apropiado para una buena educación de los jóvenes, si bien no de las mujeres, cuyo entrenamiento físico y conocimientos de caballería y caza se atenúa. El inicio de esta formación en varones se considera «habitualmente entre los siete y diez años.»[20] Esta preocupación de la sociedad hispánica en la época que da inicio a la Modernidad, por una educación integral en los jóvenes de los sectores dominantes, hace que algunos intelectuales redacten obras destinadas a padres y educadores. Estas se centran en el modo de desarrollar la buena conducta cristiana, aunque dediquen atención, además, a la formación de la mente y del cuerpo. Coincidiendo con las consideraciones de Sánchez de Arévalo que vimos, el humanista Alonso Ortiz en su pedagógico *Diálogo sobre la educación del príncipe don Juan* (Sevilla, 1493), considera esencial que «el príncipe se ejercite físicamente [...] cuyo objetivo [...] es prepararle para participar en hechos de armas.»[21] Y junto al entrenamiento militar, Ortiz recomienda la experiencia en actividades cinegéticas. Gracias a la influencia humanística, el 'modelo integrador', que aúna armas y letras, y fija un modelo perfecto de caballero instruido y educado, ya ha emergido en la sociedad castellana de fines del siglo XV.

Los tratados en lengua italiana del primer tercio del siglo XVI *El Príncipe* y *El Cortesano* son fundamentales para la formación del alto gobernante, ya que «se ven reflejados los principios filosófico-educativos del Renacimiento»[22], estableciendo modelos de conducta para las clases de poder de toda Europa. Nicolás Maquiavelo en *El Príncipe* (Florencia, 1513) habla sobre el ejercicio militar en el capítulo XIV, apuntando lo provechoso de las actividades de caza:

> [...] un príncipe [...] durante los tiempos de paz debe ejercitarse más que en los de guerra; lo cual puede hacer de dos modos: con la acción y con el estudio. En lo que atañe a la acción [...] dedicarse constantemente a la caza con el doble objeto de acostumbrar el cuerpo a las fatigas y de conocer la naturaleza de los terrenos... [...][23]

La otra obra clave para la formación del alto caballero, *El Cortesano* (Venecia, 1528) de Baltasar de Castiglione, exige al poderoso dos virtudes diferenciadas: la audacia y la contención. Era esencial el equilibrio entre acción y pensamiento, traducido en dedicación a las armas y disciplina intelectual.[24]

La gran transformación en la práctica pedagógica para príncipes en la Península hispánica se materializará a lo largo del siglo XVI, coincidiendo con el inicio de la dinastía Habs-

20. Val Valdivieso, María Isabel del, *op. cit.*, 2006, p. 556.
21. Rábade Obradó, María del Pilar, *op. cit.*, 2007, pp. 173.
22. Fernández Díez, Beatriz, *La educación física en el movimiento renacentista europeo del siglo XVI: análisis de la obra «Positions», de Richard Mulcaster*, León, 2005, p. 83.
23. Maquiavelo, Nicolás, *El príncipe*, Madrid, 2001, p. 250.
24. Monroy Antón, Antonio J. y Sáez Rodríguez, Gema, *op. cit.*, 2007, p. 174.

burgo, cuando vemos un «paso del príncipe guerrero al príncipe sabio.»[25] En esta instrucción, que valora el cultivo de espíritu, virtudes morales e ingenio (filosofía moral, historia, política, etc.), se hará también hincapié en la práctica de actividades que le confieran vigor y destreza física (montar a caballo, jugar las armas, ejercitarse en la pelota, danzar o cazar, entre otras). El nuevo modelo de príncipe del siglo XVI mantiene, como en la centuria anterior, una integración del cultivo de cuerpo y alma, como muestran los tratados educativo-formativos, que «dedican uno o dos capítulos a [...] principios didácticos que deben orientar la formación físico-corporal.»[26] Julia Varela[27] agrupa las destrezas y conocimientos que debe adquirir el príncipe en tres grupos: el gobierno del alma, el cultivo del ingenio y la destreza del cuerpo. En este último ámbito, se incluye los tipos de ejercicios citados. Por otro lado, dentro de la división de las cinco Virtudes del Príncipe que se establecen en los tratados políticos del XVI y XVII[28], es decir, Religión, Prudencia, Justicia, Templanza y Fortaleza, la actividad física se inserta en esta última. Así, la Fortaleza «consiste en una perfección moral de la parte afectiva sensible que hace afrontar los grandes riesgos, o moderar los ímpetus de la audacia.»[29] La pedagogía de la fuerza, según Ángeles Galino Carrillo[30], guarda cuatro aspectos principales: confianza en Dios, amor ordenado a la buena fama, endurecimiento físico y maneras exteriores. En último lugar, para la robustez corporal, son recomendadas actividades como la caza y otros ejercicios como medio de preparación a la lucha y la guerra: es ahí donde reluce especialmente la virtud de la Fortaleza.

La dignidad real y la educación del rey (Toledo, 1599) de Juan de Mariana, es uno de los principales tratados pedagógicos cortesanos del siglo XVI. Fue escrito para formar al futuro Felipe III, mostrando según el autor, «cuál sea la más excelente forma de gobierno, cuál sea la mejor educación del príncipe y de cuántas virtudes necesita.»[31] Basándose en la idea de educar al príncipe en prudencia, humildad, fortaleza y justicia, el jesuita se detiene en el ejercicio corporal, siguiendo a Solón y Aristóteles. Los trabajos a los que se debe ejercitar el heredero –afirma el autor– se plantean para «que se robustezca, y excitar de continuo su alma, haciéndole diligente y audaz e inflamándole en el deseo de las glorias militares para

---

25. Varela, Julia, *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*, Madrid, 1983, p. 59. Por otro lado, es con el 'Rey Prudente', cuando da comienzo «una edad de oro en lo que a pedagogía palatina se refiere». Gil Fernández, Luis y Gómez Canseco, Luis *et alii*, op.cit, 2004, p. 547.
26. Álvarez del Palacio, Eduardo, *op. cit.*, 1993, p. 43.
27. Varela, Julia, *op. cit.*, 1983, p. 72.
28. Mínguez Cornelles, Víctor, *Las Virtudes Emblemáticas del Príncipe. Arte e Ideología durante el reinado de los últimos Austrias*, Valencia, 1990, p. 48.
29. Galino Carrillo, Mª Ángeles, *op. cit.*, 1948, p. 241.
30. Galino Carrillo, Mª Ángeles, *op. cit.*, 1948, p. 255.
31. Mariana, Padre Juan de, *La dignidad real y la educación del rey*, Madrid, 1981, p. XIII. (Citado por Luis Sánchez Agesta a la introducción a la obra).

que [...] se asegure la salud del cuerpo...»[32] La caza, de forma similar, se usará para «fatigar el cuerpo con sed, hambre y con trabajo».[33]

La Torre de la Parada y la decoración de Felipe IV: la 'marcialidad' de la caza

Hacia 1635, cuando estuvo concluida la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, el monarca Felipe IV, y su valido el conde-duque de Olivares, iniciaron la empresa de acondicionar otro edificio de menor importancia. Se trataba de un pequeño pabellón de caza emplazado en los terrenos del Pardo, que será conocido como la «Torre de la Parada». El cercano Palacio del Pardo, cuya construcción inició Carlos V y luego reconstruyó Felipe III tras un incendio en 1604, era de pequeñas dimensiones y pareció insuficiente para desarrollar las partidas de caza del monarca.[34] Ese año 1635, el arquitecto Juan Gómez de Mora interpreta el deseo del rey, ampliando el pequeño edificio del siglo XVI.[35] La Torre de la Parada (nombre procedente del «Prado de la Parada del Rey») estaba dedicada expresamente a la actividad venatoria; sin pertenecer a una tipología arquitectónica concreta, consistía en un número de habitaciones dispuestas alrededor de una torre central[36], de tres pisos más un ático, y chapitel coronado con bola y cruz. En el pabellón se exhibía una rica decoración basada en una espléndida colección de pinturas, entre los cuales destacaban tres retratos de caza pintados por Velázquez.[37] Felipe IV tuvo especial interés en el diseño del programa del edificio, «llegando a redactar una memoria original sobre ello.»[38] Esta colección pictórica ampliamente estudiada por Svetlana Alpers, se localiza actualmente, casi en su totalidad, entre el Museo Nacional del Prado y los fondos de Patrimonio Nacional.

La principal estancia del inmueble era la llamada «Galería del Rey». En ella se rendía homenaje a las destrezas cinegéticas de Felipe IV.[39] Esta sala podría considerarse un comple-

---

32. Mariana, Padre Juan de, *op. cit.*, 1981, p. 169.
33. Mariana, Padre Juan de, *op. cit.*, 1981, p. 173.
34. La finca del Pardo, propiedad real, se emplazaba en el extremo meridional de un extenso bosque, «que se prolongaba por el norte hasta el pie de la sierra de Guadarrama.» Un paraje de grandes posibilidades para las cacerías del rey. Brown, Jonathan, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, 1986, p. 41. Estos lugares de caza eran «dotación básica del patrimonio de todas las cortes.» Warnke, Martin, *Velázquez. Forma y reforma*, Madrid, 2007, p. 110.
35. La torre, diseñada primigeniamente por Luis de Vega y finalizada en 1549, fue la «primera obra ordenada por el futuro Felipe II», como alojamiento privado del príncipe. Martínez Martínez, Araceli, «Un edificio singular en el monte del Pardo: la Torre de la Parada», *Archivo Español de Arte*, 1992, nº 258, p. 201.
36. Brown, Jonathan, *La Edad de Oro de la Pintura en España*, Madrid, 1990, p. 150.
37. El pabellón, cuyo uso era exclusivo para la Corte, albergará también una serie de obras de Rubens dedicadas a episodios de *La Metamorfosis* de Ovidio, retratos de personajes cortesanos como bufones y enanos, y de filósofos antiguos, cuadros religiosos, y otros de carácter mitológico.
38. Úbeda de los Cobos, Andrés (ed.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, 2005, p. 22.
39. Su maestro de caza era Juan Mateos, que aparece en el lienzo velazqueño *La lección de equitación de Baltasar Carlos* (Colección Westminster, Londres, 1636-1637). Individualmente, también tuvo el privilegio de ser retratado por el sevillano en *Retrato de Juan Mateos* (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde, 1632).

mento del Salón de Reinos[40], ya que en el Retiro se mostraba al rey vencedor en el ámbito bélico, y aquí se evocaban sus triunfos de caza: el entrenamiento de la Monarquía y una faceta vinculada a su papel de guerrero y luchador activo. En este sentido, ya apuntó Alpers que *«a monarch's display of particular bravery on a hunt was praised and commemorated as if it were an heroic act on the field of battle.»*[41] En la Galería se mostraban primigeniamente quince cuadros, seis de los cuales eran piezas de caza, como una *Cabeza de venado* (Museo Nacional del Prado, 1626-28), pintada por Velázquez como «ficticio trofeo cinegético.»[42] Otras obras trataban el tema de las cacerías reales, mostrando al rey como triunfante cazador, como en los lienzos documentales de Pieter Snayers. *El dios Marte* (Museo Nacional del Prado, ha. 1640), la única pintura velazqueña de tema mitológico pintada para este espacio, parece proporcionar título genérico al conjunto de la colección: el dios latino de la guerra alía su poder y significado con la esencia de la actividad cinegética.

Los retratos de Baltasar Carlos en actitud de cazador: Diego Velázquez y Alonso Cano

La tradición hispánica de retrato áulico moderno, cuyos modelos primigenios se hallan en las pinturas de Tiziano o Antonio Moro, necesitaba del servicio de artistas nacionales y extranjeros al servicio de los miembros de la familia real y otros personajes cortesanos. En torno a 1600, debido al buen desarrollo del género, aparecen nuevas tipologías de retratos, como los de caza. Sobre este tipo de retrato pictórico, que muestra al personaje regio en actitud de cazador, habitualmente inserto en escenario natural, se realizarán dos representaciones del príncipe Baltasar Carlos de Austria (1629-1646).[43] Sus imágenes retratísticas, basadas en la iconografía del retrato áulico del siglo XVII, suponen la representación visual de un ideal, una manera de entender la política y el orden social. En estas imágenes –donde 'ensaya' dócilmente las tareas de su progenitor– se ensalza su privilegiado lugar en la Corona hispánica. A través de esta visualidad se transmite una ideología al espectador. Estos retra-

40. Brown, Jonathan, *op. cit.*, 1986, p. 129.
41. Alpers, Svetlana, *The decoration of the Torre de la Parada*, Londres, 1971: p. 102. Tal era el vínculo de Felipe IV con la caza, que Pedro Calderón de la Barca, en un apoyo a la participación del rey en la campaña contra los catalanes sublevados en 1641, creó la pieza *El divino cazador* (1642), asociando «el afán cinegético con la valentía guerrera.» Warnke, Martin, *op. cit.*, 2007, p. 111.
42. Marías, Fernando, *Diego Velázquez*, Madrid, 2000, p. 37.
43. Como se sabe, Baltasar Carlos fue el único primogénito varón de la unión matrimonial de Felipe IV e Isabel de Borbón. Desde su mismo nacimiento, supuso una promesa de regeneración para la Casa de Habsburgo en España, en la decadencia política del segundo tercio del siglo xvii. Sus numerosos retratos y representaciones artísticas son muestra de su imagen pública como futuro rey. Sin haber llegado a cumplir los diecisiete años y tras haber anunciado su noviazgo con su prima, Mariana de Austria, el joven Príncipe de Asturias murió en Zaragoza de manera inesperada. He tratado en otro lugar sobre la muerte e interesantes exequias de este príncipe hispánico. Véase Serrano Monferrer, Alberto, *Imagen e iconografía en las exequias del príncipe Baltasar Carlos en Zaragoza en 1646* en Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática, de la *Revista Imago*, nº 3, 2011 (de próxima publicación).

tos, basados en una serie de elementos culturales entre los que destaca la influencia de la cultura Clásica, hacen uso eventualmente del pensamiento simbólico.

Baltasar Carlos es presentado con el atuendo del perfecto cazador en *El príncipe Baltasar Carlos, cazador* (Museo Nacional del Prado, 1635-1636). La pintura formó parte del conjunto creado por Velázquez para la Torre de la Parada, junto a los otros retratos como cazadores del rey Felipe IV y su hermano el cardenal-infante Fernando. La acción de los tres lienzos se sitúa en campo abierto, un escenario desarrollado también con asiduidad por Anton van Dyck. En el lienzo del príncipe –el más atractivo del conjunto de tres– la cabeza redonda del retratado es la de un niño sano (Ilustración 1). Un joven heredero –seis años de edad[44]– que se muestra tranquilo, bajo una encina de la finca. Lo acompañan dos perros de caza: un galgo pequeño –apenas asoma en el lienzo por la parte derecha, uno de los animales enviados por su tío en 1633 desde Lombardía– y un adormilado can perdiguero. Según Jacobo Ollero Butler, «cualquiera de los retratos reales de caza que realizó el artista [...] casi podrían ser descritos como retratos de perro con cazador más que a la inversa.»[45] Detrás del brazo izquierdo –en el que porta una escopeta de tamaño apropiado para un niño– se aprecia a lo lejos un burgo iluminado, del cual desciende una ladera cubierta de bosque. Más lejos, otro fuerte con una torre, quizá un refugio para la cacería, o la misma Torre de la Parada. Esta vista, ejecutada con pinceladas largas y arrastradas, crea un paisaje de montañas «bajo la luz crepuscular de un frío y grisáceo día de otoño.»[46] Un poderoso árbol, en la parte derecha, actúa de cubierta a modo de baldaquino. La perspectiva de fondo pertenece al entorno de la sierra de Guadarrama. Todo ello forma una soberbia imagen del lozano príncipe aprendiendo los ejercicios propios de la familia real y por supuesto del rey, alcanzando aquí «la barroca calidad de un espejo»[47], pues se le muestra vestido idénticamente a la realidad. La caza actúa aquí como una personificación metafórica de los ejercicios bélicos en los que se va 'ejercitando' el heredero a la Corona. En un periódico británico de 1884 se describe el lienzo de Velázquez, afirmando bucólicamente que lo que vemos en el cuadro es *«his first shooting expedition as part of the serious business of life.»*[48] Y concluye de manera laudatoria para el artista, en referencia a la alta calidad que posee la representación pictórica del paisaje:

44. Portús, Javier (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, 2004, p. 354. El lienzo velazqueño, por su gracioso modelo y la maestría con que es retratado por el pintor, es descrito aquí como «uno de los retratos más bellos de toda la familia del rey hasta la aparición de la infanta Margarita veinte años más tarde».
45. Ollero Butler, Jacobo, «El retrato renacentista y barroco», *Cuadernos de Arte Español*, 1992, nº 36, p. 28.
46. Brown, Jonathan, *La Edad de Oro de la Pintura en España*, Madrid, 1990, p. 151.
47. Mena Marqués, Manuela, «Velázquez en la Torre de la Parada», *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Madrid, 2000, p. 119.
48. «*Old masters at Burlington House. Foreign Schools*», *The Illustrated London News*, Londres, 14 de enero de 1884.

> The land-scape beyond is painted not only with care and skill but with that sense of completeness and harmony which characterizes so much Spanich [*sic*] work.

Aduladoras son también las palabras de Maurice Sérullaz, quien equipara la obra velazqueña con la pincelada del impresionista Renoir, como antecedente en veracidad del retrato infantil:

> With the possible exception of the Impressionist painter Auguste Renoir, we know of no other artista able to portray children with the same degree of fervor and perceptiveness in which Velázquez excelled.[49]

De la misma época data el siguiente lienzo de Alonso Cano: una imagen titulada *El príncipe Baltasar Carlos* (Museo Nacional del Prado, ha. 1635-36), sobre el que se ha barajado también la atribución al taller de Velázquez.[50] El retrato muestra un niño con vestimenta más profusa (Ilustración 2); una versión distinta a la velazqueña, destinada igualmente a la Torre de la Parada. Aquí Baltasar Carlos se encuentra aislado, sin perros acompañándole, y con un paisaje de menor desarrollo. El heredero viste un elegante jubón, con bordados de oro y valona de encaje. Los dos zapatitos negros llevan una vistosa borla que le confiere cierta gracia al aspecto del pequeño, que se sustenta con la mano derecha en una escopeta de un tamaño adecuado a su edad. En la mano izquierda sujeta la espada envainada, aferrada a su cintura. El niño posa en el interior de una estancia de suelo baldosado; se trataría de alguna dependencia del Buen Retiro, del Palacio del Pardo o quizá de la Torre de la Parada. En la composición predomina la fuerza del cortinaje bermellón, con borde cosido con fleco de oro: un claro elemento áulico que, a modo de dosel, le otorga al personaje su carácter soberano. Al fondo, una gran apertura a balconada permite ver un verde paisaje campestre, «un bosque de encinas.»[51] Es el escenario en el que el príncipe practica sus habilidades cinegéticas. El muro de esta ventana es ornamentado con una bola pétrea, que debido a la perspectiva sancionada por el pintor, parece descansar en equilibrio sobre la mano derecha del niño. Probablemente no se trate este detalle de mera casualidad, sino que se aluda al símbolo del orbe (el globo terráqueo): el mismo mundo que el chico acabará heredando y gobernando. Por último, junto a la figura del heredero, en el suelo, hay un cojín sobre el que descansa un sombrero chambergo. Aunque la imagen sea de interior, tiene como claro punto de referencia la caza: lo prueban las armas que porta el niño, la sierra de Guadarrama del último término, y el perfil boscoso más cercano que evoca al Pardo.

49. Sérullaz, Maurice, *Velázquez,* Nueva York, 1981, p. 90.
50. Ruiz Gómez, Leticia (ed.), *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya,* Madrid, 2006, p. 31.
51. Pérez Sánchez, Alfonso E. (dir.), *El niño en el Museo del Prado,* Madrid, 1983, p. 178.

Un grabado flamenco sobre Baltasar Carlos y la caza. Fuentes para el príncipe y la lectura metafórica de sus imágenes

Un soberbio grabado, que muestra a Baltasar Carlos de cacería acompañado por su padre, servirá para complementar la lectura de los lienzos anteriores, por abordar más explícitamente el tema de este artículo. La imagen se halla en la portada del libro *Serenissimi Hispaniarum Principis Balthasaris Caroli venatio, fortitudinis SIVE bellica...* (Amberes, 1642). Esta obra ilustrada es una de las principales de la época vinculadas al heredero niño y a su actividad venatoria.[52] La autoría del grabado recae en el flamenco Cornelis Galle (Ilustración 3).[53] La imagen se basa en la heroicidad que supuestamente realizó el príncipe en una cacería, a la edad de nueve años. El pequeño, «para deleite de su padre, mató a un jabalí y a un toro» el 26 de enero de 1638.[54] La gesta se conmemoró en los Países Bajos con la publicación del grabado y de la obra a la que da presentación. La imagen transcurre en un contexto campestre, y las figuras y otros elementos rodean la cartela con el título e información de la obra. En la parte izquierda vemos la figura de cuerpo entero del príncipe, vestido con jubón bordado, valona en el cuello y sombrero chambergo. En la mano derecha porta una escopeta en actitud defensiva y su atenta mirada se dirige al espectador. A su lado, inclinado, le observa su padre Felipe IV, mostrando una mezcla de sorpresa y agradecimiento. Ambos se encuentran en contexto de caza, como muestra la trompeta –el cuerno– que porta colgada el Rey para las señales sonoras. En la parte inferior, yacen en el suelo los cuerpos heridos de un buey y un jabalí. A su lado, junto a unos perros mastines amarrados[55], aparece un lacayo que muestra respetuosamente el escudo de armas del Príncipe de Asturias, labrado en una piel de león: correspondería esta al episodio sobre el león de Nemea, vencido por Hércules.[56] El grabado muestra en la parte superior un extraordinario cielo abierto, y a Zeus en una nube, acompañado del águila con rayos en sus garras, su personificación iconográfica. Sobre la cartela del título del libro, hallamos tres dioses grecorromanos en sus personificaciones antropomorfas. En primer lugar, Artemisa-Diana, protectora de la caza, e identificada con la Luna (Selene). En el centro aparece Atenea-Minerva, con casco militar, que representa la técnica bélica. Finalmente Hermes-Mercurio, identificado por su casco alado, patrón de

52. Mena Marqués, Manuela, *op. cit.*, 2000, p. 118.
53. Grabado citado en Montaner, Emilia, «Politics and Diplomacy: Emblems during the War of Devolution in the Minority of Charles II of Spain», *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, 2007, LXX, p. 292. Alude a la referencia de Justi, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1999, p. 470.
54. Montaner, Emilia, *op. cit.*, 2007, p. 292. Según el montero mayor del Rey, Juan Mateos, en su *Origen y dignidad de la caza* el príncipe «se alanceaba jabalíes desde niño con destreza admirada por todos.» Citado por Portús, Javier (ed.), *op. cit.*, 2004, p. 354.
55. «A los militares, Platón los llama guardas del reino, y los compara con los perros porque saben distinguir siempre a los amigos de los enemigos.» Mariana, Padre Juan de, *op. cit.*, 1981, p. 323.
56. Un feroz león asolaba la región de Nemea, atemorizando a sus habitantes e impidiendo la agricultura. Hércules venciendo al león simboliza, como otras historias del héroe subyugando a un ser fabuloso, «tanto el valor del héroe, y con él, el de la monarquía, como el triunfo de la Virtud sobre el Mal y la Discordia.» Úbeda de los Cobos, Andrés (ed.), *op. cit.*, 2005, p. 148.

pastores y viajeros, aludiría al ingenio y a la astucia.[57] En síntesis, la idea que desprende esta imagen sobre el príncipe es la del 'niño-Hércules'[58], en referencia simbólica al tradicional 'fundador' de la Monarquía hispánica y su carácter heroico y fuerte[59], vinculándolo a lo militar por su triunfo demostrado en materia cinegética. Esta imagen triunfal del príncipe que habla de sus éxitos en la caza del jabalí, nos revela que, además de servirle al niño a fortalecer su cuerpo, se cumple la función, en palabras del Padre Mariana, de «darle honra y fama por aventajar [en las armas] a sus iguales.»[60] Efectivamente, la demostración de inteligencia de la caza griega a pie alcanza «su más alto grado de destreza y valor con la caza del jabalí.»[61] El tándem caza/ejercicio físico y virtuosismo, se muestra más claramente en la lectura iconológica de este grabado que en la de los lienzos.

***

En el vínculo entre la representación y educación del príncipe Baltasar Carlos y diversas obras sobre montería, conviene examinar algunas fuentes de su tiempo que hablen sobre el aspecto educativo de la caza para el príncipe. La más popular de estas obras pedagógicas es *Arte de Ballesteria y monteria...* (Madrid, 1644), de Alonso Martínez de Espinar, criado del heredero que le inició en el arte de la caza.[62] El autor, en la dedicatoria al príncipe, celebra que éste ya haya «...empeçado a manejar los arcabuzes, ensayándose V. A. en las fatigas del campo y exercicio de las armas de fuego, y en la vitoria de las fieras para las que le aguardan las Campañas de Enemigos, y rebeldes, que calçaràn de trofeos los pies de V. A.». Y confía en que sea «viua imitación de su gran Padre el Rey».[63] Más explícito en la relación simbólica de la caza con lo militar es Francisco de Quevedo, en el prólogo que prosigue:

57. No es casual probablemente que sea la diosa Atenea-Minerva la que encabece este podio de dioses Olímpicos. Mercurio y Artemisa confieren destreza y astucia en la caza, mientras que Atenea, personificando «al mismo tiempo sabiduría y guerra» –como destaca Mariana, Padre Juan de, *op. cit.*, 1981, p. 9–, aporta al grabado otro indicio más de ese implícito vínculo con lo militar que siempre flota en las imágenes de caza del príncipe.
58. Montaner, Emilia, *op. cit.*, 2007, p. 292.
59. La principal fuente a esta idea es la Empresa I de la obra de Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe Político...* (Milán, 1642), cuya *pictura* muestra al pequeño Hércules, fuerte y virtuoso desde la cuna.
60. Mariana, Padre Juan de, *op. cit.*, 1981, p. 174. También citado por Varela, Julia, *op. cit.*, 1983, p. 80.
61. Abalo Buceta, José María, *op. cit.*, 2005, p. 20. El jabalí seguirá siendo una pieza codiciada por el buen cazador en el Alto Imperio romano.
62. A pesar de las lecciones de caza de Espinar al heredero, quién realmente le enseñó a montar a caballo fue Gregorio Tapia y Salcedo, autor de *Ejercicios de la gineta...* (Madrid, 1643). Es un práctico tratado en el que se enseña el uso de diferentes armas y complementos como la espada o el arcabuz. Después se van detallando aspectos más concretos a tener en cuenta por el jinete, como la postura al montar, el método para torear a la vaca, o la misma caza y captura de liebres. Tapia y Salcedo, Gregorio, *Exercicios de la gineta al príncipe nuestro señor D. Baltasar Carlos*, Madrid, 1643.
63. Martínez de Espinar, Alonso, *Arte de Ballesteria y monteria, escrita con método para escusar la fatiga que occasiona la ignorancia. Dedicale al Serenisimo Señor Don Balthasar Carlos Fhilippe de Austria...*, Madrid, 1644, p. 8.

> [...] también al vso militar, de tal fuerte, que los que passa de la fatiga de los bosques, y montes, a la disciplina de los Exercitos, no estrañan el afán de su desvelo, ni la incomodidad de la Campaña, de tal manera van adoctrinados en la paciencia adquirida, desembolviendo las malezas en el ardor de los soles [...].[64]

Otras palabras del entorno más cercano a Felipe IV las hallamos en Juan Mateos, el montero mayor del rey. En *Origen y dignidad de la caza* (Madrid, 1634), considera que esta actividad neutraliza de las pasiones.[65] Sobre el paralelismo con la actividad militar afirma:

> La dignidad de este noble exercicio se conoce fácilmente por su propia acción de Reyes y Príncipes, y es el maestro docto que puede enseñar mejor el arte militar, teórica y prácticamente.[66]

El diplomático Diego de Saavedra Fajardo escribe su *Idea de un Príncipe Político Cristiano representada en Cien Empresas* (Milán y Mónaco, 1640), a fines de la niñez de Baltasar Carlos. Esta obra emblemática es el más trascendente tratado pedagógico de los destinados al hijo de Felipe IV. El contenido del libro se divide en cien emblemas, de cuales nos interesa la Empresa 3, con lema *Robur et decus*: «Fortaleciendo y ilustrando el cuerpo con exercicios honestos.»[67] La *pictura* del emblema (Ilustración 4) muestra un tallo de coral que emerge de la superficie del mar, endureciéndose al contacto con el viento. Esta imagen metafórica habla del fortalecimiento del príncipe desde la crianza mediante su educación, velando por entrenarle en cansancio y tareas físicas. Campaña y fatiga son buenas aliadas, según Fajardo, para crear un príncipe útil para el gobierno, pues:

> No ha menester la república a un príncipe entre viriles, sino entre el polvo y las armas. Por castigo da Dios a los vasallos un rey afeminado.[68]

Sobre el tema de la caza, el tratado la vincula al entrenamiento militar, y considera además que esta purifica y «purga los afectos, fortalece el ánimo...»[69] Se especifica que, al contrario que los animales salvajes, que se entregan libremente a sus impulsos, el príncipe debe abatirles a éstos en el monte sirviéndose de energías templadas y controladas.

Incluso desde una perspectiva más religiosa, hallamos en *Avisos a Principes y Governadores en la gverra, y en la paz...* (Zaragoza, 1647) –basado en enseñanzas extraídas de las Sagradas Escrituras– algunas atenciones sobre el valor de la educación del ejercicio corporal (y por ende, en las armas) en la pedagogía de las gentes de gobierno. El autor, Alonso Menor, considera,

---

64. Martínez de Espinar, Alonso, *op. cit.*, 1644, p. 11.
65. Warnke, Martin, *op. cit.*, 2007, p. 117.
66. Mena Marqués, Manuela, *op. cit.*, 2000, p. 118.
67. Saavedra Fajardo, Diego de, *Empresas políticas: idea de un príncipe político-cristiano*, Madrid, 1976: p. 91. Edición de Quintín Aldea Vaquero.
68. Saavedra Fajardo, Diego de, *op. cit.*, 1976, p. 92.
69. Saavedra Fajardo, Diego de, *op. cit.*, 1976, p. 98. También citado por Warnke, Martin, *op. cit.*, 2007, p. 111.

una vez distinguida la bifurcación entre armas y letras como dos partes indisolubles para la educación de las élites de poder, que «este manejo de las armas ha se de prevenir aun en tiempo de paz, procurando que se habitue la gente moça, y de buena edad en este exercicio.»[70] Y más adelante, explicitándose sobre el ejercicio corporal en el príncipe, sostiene:

> [...] desde el principio en su primera criança se haga el Principe a saber abstenerse y moderarse [...] el quitarle las armas nocivas a la ociosidad, y el dar mejoras notables a la salud corporal porque el exercicio haza mas agil y fuerte al que se habitua a el. Que pocas apoplexias [...] le dan al que trabaja continuamente.[71]

Conclusiones: la educación de las 'fuerzas del cuerpo' (aparte de las 'fuerzas del alma') en el futuro monarca

En un pasaje de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1615), encontramos toda una ejemplar síntesis del por qué de la consideración tradicional de la caza como 'ejercicio' para la guerra. En el capítulo XXXIV de la segunda parte de la obra capital del Siglo de Oro español, se narra cómo llevan a don Quijote de montería al campo, y al regreso Sancho, molesto y fatigado, se lamenta de lo áspero de la caza, y afirma ignorante «que no querría yo que los príncipes y los reyes se pusiesen en semejantes peligros». Tras lo cual, el personaje del duque, le contesta, ilustrándole sobre cuán antagónica debe ser la realidad en la Corte:

> Antes os engañáis, Sancho –respondió el duque–, porque el ejercicio de la caza de monte es el más conveniente y necesario para los reyes y príncipes que otro alguno. La caza es una imagen de la guerra: hay en ella estratagemas, astucias, insidias, para vencer a su salvo al enemigo; padécense en ella fríos grandísimos y calores intolerables; menoscábase el ocio y el sueño, corrobóranse las fuerzas, agilítanse los miembros [...] y lo mejor que él tiene es que no es para todos, como lo es el de los otros géneros de caza, excepto el de la volatería, que también es solo para reyes y grandes señores...][72]

En nuestra contemporaneidad, José Ortega y Gasset, que «eleva la caza a deporte»[73] (por ser un trabajo en el que voluntariamente se halla una complacencia), desarrolla sus reflexiones sobre montería en *La caza y los toros* (Madrid, 1960). Dentro de la postura raciovitalista de la existencia humana en la última etapa del pensamiento orteguiano, el autor sostiene que en la 'dedicación' a vivir, esto es, la entrega de las personas a determinadas ocupaciones, una de las actividades más valoradas ha sido siempre la caza mayor, convirtiéndose en rotundo privilegio, que con preferencia han compartido reyes y nobles. El filósofo habla

70. Menor, Alonso, *Avisos a Principes y Governadores en la gverra, y en la paz ...*, Zaragoza, 1647, p. 24r.
71. Menor, Alonso, *Avisos a Principes y Governadores en la gverra, y en la paz ...*, Zaragoza, 1647, p. 63r.
72. Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* (Segunda parte), 1615. Edición web por el Instituto Cervantes, a cargo de Francisco Rico. Consultado el 26-III-2012. http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/
73. Monroy Antón, Antonio J. y Sáez Rodríguez, Gema, *op. cit.*, 2007, p. 27.

aquí de «la ilusión felicitaria de la caza»[74], y comparte la pedagogía para el carácter –«el esfuerzo, la hazaña»– que conlleva su práctica.

Así, cabe considerar la caza mayor como una actividad privativa de la alta nobleza y los reyes. Su ejercicio se consideraba parte indispensable de la educación del príncipe, contribuyendo a que disfrutara con el placer del ejercicio físico al aire libre y a fomentar su buena salud corporal. También es un ejercicio ideal para alejar la ociosidad, templar las pasiones y practicar un autocontrol, ya que la montería conlleva, desde la tradición clásica, valores implícitos como el honor, la fuerza física, la inteligencia o la valentía. Las estrategias cinegéticas le servirían en el futuro al heredero para la guerra y la política, «ayudándole la soledad del campo a meditar en los problemas de gobierno.»[75] Por ello, la caza le daba endurecimiento físico y familiaridad a los peligros del ámbito militar.[76] La actividad cinegética puede tomarse como 'metáfora' de la bélica en los retratos pictóricos de Baltasar Carlos de la Torre de la Parada. El príncipe, recorriendo en los ratos de descanso las salas del edificio, decoradas con imágenes de Rubens y Velázquez, además de educarse en materia cinegética podía recibir, «a tres leguas de Madrid»[77], otras enseñanzas de carácter intelectual o moral. Las imágenes velazqueñas de su padre y su tío le servían de inigualables modelos de cazadores en las fincas del Pardo, y por consiguiente, de virtuosos políticos y buenos estrategas bélicos. En sus retratos individuales, el modo de representar a Baltasar Carlos está siguiendo esa tradición educativa que otorga importancia a la educación del cuerpo, además de la del intelecto, la moral o el conocimiento político. Esta pedagogía aplicada al hijo de Felipe IV, sigue la línea de pensamiento iniciada en los textos clásicos de Homero o Platón, terminando en diplomáticos o pedagogos modernos que teorizaron sobre la educación del Príncipe, como el Padre Juan de Mariana o Diego de Saavedra Fajardo. Y ambas orillas tienen como nexo a los primeros ideólogos renacentistas en actividad física: figuras científicas y humanistas como Mercurial, quién aquí parece estar describiendo –en forma y contenido– el lienzo velazqueño *Baltasar Carlos, cazador*:

> [...] se tuvieron por mejores las cacerías en que los hombres [...] perseguían con armas y perros á las fieras, pues ninguno negará que ejercitan mas los cuerpos, aguzan todos los sentidos y causan mayor placer al ánimo.[78]

Por lo que hemos visto a lo largo del estudio, no sería descabellado definir al joven príncipe en estos lienzos como un implícito –aunque infantilmente dulce- «nuevo Aquiles», que

74. Ortega y Gasset, José, *La caza y los toros*, Madrid, 1962, p. 20 y ss.
75. Mena Marqués, Manuela, *op. cit.*, 2000, p. 118.
76. Una de las responsabilidades consideradas en el monarca durante el poder hispánico de los Habsburgo es garantizar un orden político y jurídico en el Estado, «o su integridad territorial, defender la religión cristiana y, [...] hacer la guerra en el exterior.» Lisón Tolosana, Carmelo, *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, 1991, p. 31.
77. Warnke, Martin, *op. cit.*, 2007, p. 109.
78. Mercurial, Jerónimo, *op. cit.*, 1973, p. 248.

ensaya y aprende el ejercicio de la guerra, al vincularlo con la cultura antigua y el ideal homérico. Salud, belleza física, y por tanto virtuosismo –según las teorías platónicas– iban estrechamente ligados. Cuando artistas cortesanos del segundo tercio del XVII presentan en sus retratos a un príncipe bien parecido, y además virtuoso cazador, pretenden mostrarle como un heredero propicio para el trono del Imperio, entrenado óptimamente en alma y cuerpo. Su *areté* se manifiesta en su triunfo físico, alabado en los lienzos y en obras escritas. Igualmente, el concepto clásico de *virtus* es originado a partir del peligro de la actividad cinegética y el coraje que el cazador debía mostrar. Esto también es aplicable en la representación visual del rey Felipe IV, o incluso en comentarios sobre él.[79] La caza es la ocupación que atesora, desde tiempos antiguos, la verdadera quintaesencia de la guerra: mediante la privilegiada actividad venatoria en los montes del Pardo se entrena militarmente a Baltasar Carlos, y además, se muestra en las obras de arte que le representan en ello, ese triunfo físico tan buscado y elogiado. Como en el grabado de Cornelis Galle, que le exhibe de niño en paisaje campestre, invicto, ante su admirado padre Felipe IV, celebrando su destreza al matar un puerco salvaje. Y esta antigua consideración que no encontraba separación –sino cierta simbiosis– entre cuerpo y alma, era bien conocida por los pensadores políticos del Siglo de Oro, como Saavedra Fajardo cuando cita «operaciones del cuerpo» y «operaciones del ánimo».[80] Como explica el tratado pedagógico para príncipes de Diego de Gurrea, las señales del cuerpo hablarán sobre la disposición del alma:

> [...] y para descubrir las acciones del alma, ayuda mucho, la buena complesion del cuerpo [...] pues de las señales del cuerpo suele conocerse la disposición del alma, si será hábil, ò no [...][81]

El muchacho, muestra en sus retratos de caza, que en el ámbito militar y la preparación física, quiere llegar a ser un óptimo *Princeps belli*.

79. En los *Avisos* de Barrionuevo de Peralta, el cronista narra y alaba la destreza del monarca en la caza. «30-I-1655 Mató el Rey en la montería un jabalí; quebró ocho horquillas, y Aitona, una. No hubo hombre que hiciese más suerte». Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*, Madrid, 1996, p. 63.
80. «Todos estos ejercicios se han de usar con tal discreción, que no hagan fiero y torpe el ánimo [...] Conviene también que las operaciones del cuerpo y del ánimo sean en tiempos distintos, porque obran efectos opuestos Las del cuerpo impiden a las del ánimo y las del ánimo a las del cuerpo». Saavedra Fajardo, Diego de, *op. cit.*, 1976, p. 98.
81. GURREA, Diego de, *Arte de enseñar hijos de Príncipes y Señores*, Lérida, 1627, p. 31v.

Fig. 1. Diego Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos, cazador,* Museo Nacional del Prado, Madrid, 1636-1636

Fig. 2. Alonso Cano (atribuido también al taller de Diego Velázquez),
El príncipe Baltasar Carlos, Museo Nacional del Prado, Madrid, ca. 1635-36

Fig. 3. Portada grabada de Cornelis Galle de la obra (1642): *Serenissimi Hispaniarum Principis Balthasaris Caroli venatio, fortitudinis SIVE bellica praeludia* ..., Amberes, por Carlos-Felipe de Marselaer

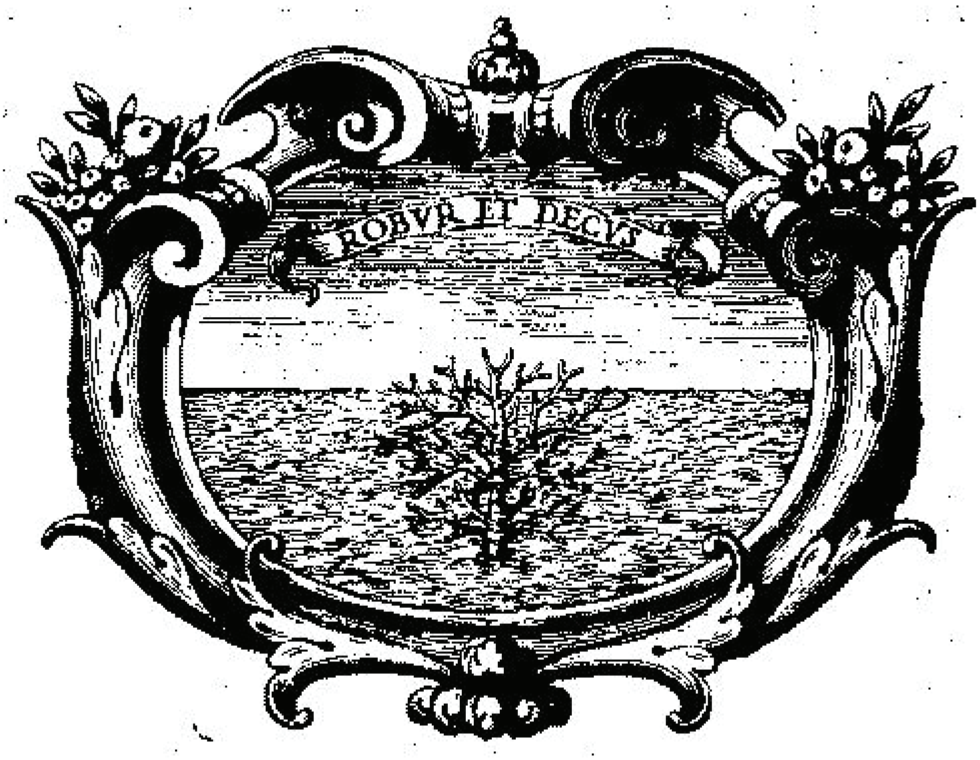


Fig. 4. Diego de Saavedra Fajardo, 'Pictura' de la Empresa III: *Robur et decus*, en *Idea de un Príncipe Político...*, Milán, 1642

La imagen del príncipe: poder y soberanía en la Orden de Malta[1]

Álvaro Pascual Chenel
Instituto de Historia, cchs, csic, Madrid

Sin duda el retrato es la imagen visual más directa e inmediata que tenemos de los miembros de la Orden de San Juan de Jerusalén. Pero más allá de lo estrictamente visual, la imagen, la obra artística en definitiva, es un documento histórico que tiene sentido dentro de una época y una sociedad concreta, destinataria final de tales imágenes. Así pues, el método de estudio debe adaptarse a la peculiaridad de este documento visual y no conformarse solo con los aspectos formales y estilísticos del arte, sino que cumple trascender la apariencia para buscar más allá de mero objeto artístico, una satisfactoria aproximación a las razones profundas que motivaron su creación, así como las funciones, usos o sentidos que se le otorgaron, insertándolo por tanto en la coyuntura histórica de la que es producto, reflejo y expresión. El análisis del retrato desde esta perspectiva resulta muy aprovechable para el estudio de las concepciones mentales y los esquemas culturales y sociales de la época, que permiten, por otra parte, desentrañar y delimitar los usos, funciones, significados, ideologías, intereses, reacciones, contenidos específicos, expectativas, comportamientos, concepciones e ideas que se encontraban detrás de su origen, y que se asociaron con el retrato en sus diferente tipologías[2]. Esto nos permite extraer una serie de conclusiones interesantes en rela-

1. Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Arte y Órdenes Militares. Patrimonio de las órdenes de Jerusalén en España*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, Ref. HAR2008-00005/Arte, prorrogado hasta el 31 de marzo de 2012).
2. Pascual Chenel, Álvaro, «El retrato de Estado en época Moderna. Teoría, usos y funciones». *Torre de los Lujanes*, 2009, 331, pp. 181-221.

ción con la Orden y su imagen, que incluye todo lo relacionado con símbolos, heráldica, hábitos, uniformes, etc.

No hace falta insistir en la tremenda importancia y destacado papel que la Orden de Malta ha tenido a lo largo de su convulsa historia, tanto desde el punto de vista político como artístico. Sin embargo, para poder comprender y valorar en su justa medida la imagen que los caballeros de Malta transmitieron de sí mismos, conviene recordar algunos hitos históricos. Bien sabemos que la que hoy conocemos como Soberana Orden Militar y Hospitalaria de San Juan de Jerusalén, de Rodas y de Malta, nació hacia finales del siglo XI en Jerusalén como una modesta congregación asistencial dedicada exclusivamente al cuidado y atención de los enfermos, pobres y peregrinos que acudían a Tierra Santa.

Su fundador fue el famoso beato Gerardo, que unos consideran procedente de Provenza y otros lo relacionan con un origen amalfitano, pues en realidad el hospital que Gerardo dirigía en Jerusalén era una fundación anterior, de hacia mediados del siglo XI, hecha precisamente por comerciantes amalfitanos bajo advocación de San Juan Bautista, anexo a un monasterio también bajo administración de benedictinos (regla que tomó inicialmente la congregación de Gerardo, cambiando poco después a la agustiniana). A partir de la primera Cruzada y la conquista cristiana de Jerusalén, se produce la autonomía e independencia del hospital convirtiéndose en la Orden Hospitalaria, aprobada por Bula del Papa Pascual II en 1113 confirmando su primera regla y poniéndola bajo protección de la Santa Sede.

Esos hermanos al servicio de los pobres y necesitados profesaban los tres votos monásticos al vestir el hábito[3] (obediencia, pobreza y castidad). En razón de su profesión, obviamente, estaban obligados al celibato.

Poco tiempo después, ya en tiempo de su sucesor, Raimundo Podio o Puy (primero que ostenta la dignidad de Gran Maestre), tiene lugar uno de los dos importantes procesos que marcarán decisivamente el carácter de la Orden, así como la representación iconográfica de sus miembros: la rápida militarización[4] (al menos en Tierra Santa), debido a las necesidades de defensa armada de los cristianos y los Santos Lugares frente al infiel[5]. Así pues a los tres votos iniciales se establecía un cuarto: «combatir a los infieles, no huir en combate y jamás levantarse en armas contra un imperio cristiano», es decir, el de armas. Esto determina la reconversión o transformación de la Orden de exclusivamente religioso-hospitalaria, a monástico-militar (los caballeros eran religiosos sujetos por votos monásticos) o, si se quiere, religioso-caballeresca. Este doble carácter monástico y militar es lo que marcará decisivamente la representación de los Grandes Maestres y de los miembros de la Orden. Ello obligaba

3. Aunque, tal como sucede en la actualidad, sin ordenación sacerdotal.
4. Confirmada como militar por Bula de Calixto II en 1120.
5. Ledesma Rubio, Mª Luisa, «Notas sobre la actividad militar de los hospitalarios», *Príncipe de Viana*, 94-95 (1964), pp. 51-56; Forey, Alan J., «The militarisation of the Hospital of St. Jhon», *Studia Monastica*, 26 (1984), pp. 75-89; Barquero Goñi, Carlos, «El carácter militar de la Orden de San Juan en Castilla y León (siglos XII-XIV), *Revista de Historia Militar*, 1992, 73, pp. 53-80; García-Guijarro Ramos, Luis, «La militarización de la Orden del Hospital: líneas para un debate», en *Ordens Militares: guerra, religiao, poder e cultura. Actas do III encontro sobre Ordens Militares*, Lisboa, 1999, II, pp. 293-302.

también a una disciplina doble, monástica y caballeresca, siendo esta última la que determinaba su ceremonial (ingreso, juramento, investidura...), organización y jerarquía interna[6].

El otro proceso mencionado, mucho más tardío y de larga duración, pero también determinante, será la profunda aristocratización de la Orden sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIII[7]; siendo el rasgo distintivo durante la Edad Moderna. En los siglos XVI y XVII, la obtención del hábito de alguna de las Órdenes Militares (y más la de Malta con sus duras pruebas), era un «objeto» social muy apetecido porque constituía algo así como una prueba indudable de nobleza personal y, por tanto, suponía un claro trampolín de promoción social y económica[8]. Ello determina la explícita alusión a dicha condición en los retratos que sus diferentes miembros se realizaron, en los que será una constante mostrar de modo claro y evidente las insignias de la Orden (la famosa cruz octógona en la venera y/o cosida en la capa), pues es el elemento visual más inmediato que permite la identificación del personaje como perteneciente a la Orden de Malta.

Es esta aristocratización la que explica en última instancia la misma existencia de retratos de miembros de la Orden, pues el concepto de retrato va indisolublemente ligado a su naturaleza aristocrática, defendida por los tratadistas que se dedicaron a la teoría del retrato: no todos debían ser retratados, sino solo los personajes excepcionales que hubiesen destacado de modo particular; de los que se podían extraer importantes beneficios al contemplar sus retratos pues movían a la emulación. Y está claro que entre dichos personajes excepcionales ocupaban un papel destacado los príncipes y soberanos[9], entre los que se encontraban los Grandes Maestres de Malta. Del mismo modo que la nobleza se retratará siguiendo los modelos creados para los monarcas europeos, otro tanto harán los caballeros sanjuanistas respecto de sus Grandes Maestres. Resulta muy evidente pensar que, de no haber sufrido dicho proceso, unos humildes monjes que consagraban su vida a la labor asistencial, jamás se hu-

6. Postigo Castellanos, Elena, «Flores en el jardín de los reinos. Las Órdenes de Caballería de 'tercera generación' (1520-1660)», en Rivero Rodríguez, Manuel (coord.), *Nobleza hispana..., op. cit.*, pp. 1295, 1319.
7. Postigo Castellanos, Elena, *Honor y privilegio en la Corona de Castilla. El Consejo de Órdenes y los caballeros de hábito en el siglo XVII*, Valladolid, 1988; Barquero Goñi, Carlos, *Los caballeros hospitalarios en España durante la Edad Media (siglos XII-XV)*, Burgos, 2003, pp. 98-104; Id., «Órdenes Militares y nobleza: el caso de la Orden de San Juan en la España medieval (siglos XII-XV), *Revista de Órdenes Militares*, 2005, 3, pp. 139-160; Id., «La Orden de San Juan y la nobleza en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media (siglos XII-XV)», en Rivero Rodríguez, Manuel (coord.), *Nobleza hispana..., op. cit.*, pp. 1369-1391.
8. Pardo y Manuel de Villena, Alfonso y Suárez de Tangil y de Angulo, Fernando, *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de San Juan de Jerusalén (Orden de Malta) en el gran priorato de Castilla y León desde el año 1514, hasta la fecha*, Madrid, 1911; de Alós y de Dou, José M., *Índice y extracto de las pruebas de los caballeros y señoras del hábito de San Juan en el gran priorato de Cataluña*, Barcelona, 1925; Javierre Mur, Áurea L., *Pruebas de ingreso en la Orden de San Juan de Jerusalen. Catálogo de las series de caballeros, religiosos y sirvientes de armas existentes en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, 1948; Domínguez Ortiz, Antonio, «Valoración social de los hábitos de las Órdenes Militares», en J. López-Salazar (coord.), Las Órdenes Militares en la Península ibérica, vol. II. Edad Moderna, Cuenca, 2000, pp. 1157-1176; Fernández Izquierdo, Francisco, «Honra y prestigio por la gracia del rey de España: los caballeros del hábito militar en el inicio del reinado del tercer Felipe», en Sanz Camañes, Porfirio, *La Monarquía Hispánica en tiempos del Quijote*, Madrid, 2005, pp. 189-230.
9. Pascual Chenel, Álvaro, «El retrato de Estado en época Moderna. Teoría, usos y funciones». *Torre de los Lujanes*, 2009, 331, pp. 181-221.

biesen realizado unos retratos en los que las ideas de linaje, memoria, fama, soberanía, poder y majestad son consustanciales a su misma esencia.

Junto a esto, debemos insistir aún en una cuestión de fundamental importancia y que no debemos olvidar al intentar comprender el uso, función y significado de los retratos de los Grandes Maestres: el concepto de Soberanía[10], que tendrá sentido a partir de su reconocimiento por los príncipes cristianos tras la instalación de la Orden en Rodas a principios del siglo XIV y que adquiere su completa definición con la cesión de la isla de Malta en 1530. A la hora de valorar las representaciones de un príncipe soberano como era ya considerado el Gran Maestre, debemos tener en cuenta que, precisamente en aquellos momentos, tenía lugar el surgimiento de los Estados Absolutos y la codificación de la imagen imperial de Carlos V, fundamentalmente a manos de Tiziano. En todo ello, el retrato será un instrumento muy útil para fijar, proyectar y difundir, justamente, esos conceptos un tanto esquivos pero de fundamental importancia, de majestad y soberanía[11]. Por ello, los retratos de los Grandes Maestres serán verdaderos retratos de aparato, de Estado, con la función de construir su imagen pública y re-presentar o hacer presente su *autoritas* y potestad soberana como gobernante dotado de poder temporal efectivo.

En este sentido conviene recordar que a principios del siglo XVII, el emperador Rodolfo II concedió al Gran Maestre el rango de príncipe del Sacro Imperio, confirmado después en 1620 por Fernando II con el título de Alteza Serenísima y Reverendísima[12]. Por otra parte, desde 1581 el Gran Maestre goza de la dignidad de Cardenal Diácono, siendo en la actualidad el único cardenal no sacerdote que existe. En 1630 el papa Urbano VII otorgó el título de Eminencia a los Cardenales, por lo que a partir de entonces el Gran Maestre tendría tratamiento de Eminentísimo[13].

Así pues, los retratos de los Grandes Maestres, son en realidad imágenes altamente codificadas en las que nada es accesorio ni producto del simple azar, sino, muy al contrario, todos y cada uno de los elementos que las constituyen, están perfectamente medidos y pensados, dotados de un sentido trascendente, sin que quede espacio a la improvisación, la casualidad o el capricho. Todos los elementos, espacios, disposiciones y actitudes que las configuran, se nos presentan como complementarios y estrechamente interrelacionados entre sí, formando una unidad significante que permite «descifrar» el elevado contenido simbólico del retrato y su uso y función, que adquiere pleno sentido en un momento, en una sociedad y en unas circunstancias específicas. Por eso, a pesar de que en principio el uso que se concedió al retrato de Estado podría parecer de una evidencia tal que haría innecesario

10. Pezzana, A., *Il fondamento giuridico e storico della sovranità dell'Ordine Gerosolimitano di Malta*, Roma, 1974.
11. Pascual Chenel, Álvaro, «El retrato de Estado en época Moderna... *op. cit.*, pp. 181-221.
12. Sire, Henry J. A., *The Knights of Malta...*, *op. cit.*, p. 221; Fuertes de Gilbert y Rojo, Manuel, «Emblemática en la Soberana Orden Militar y Hospitalaria de San Juan de Jerusalén, de Rodas y de Malta», *Jornadas de Espiritualidad*, Madrid, 2006, inédito (sin paginar); Spagnoletti, Angelantonio, «Principi e cardinali italiani ricevuti nell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme (secoli XVI-XVII)», en Rivero Rodríguez, M. (coord.), *Nobleza hispana...*, *op. cit.*, pp. 1474-1475.
13. *Ibidem.*

cualquier otro tipo de consideración (dar a conocer el aspecto del gobernante), esta inicial simplicidad y sencillez se trastoca en complejidad significante cuando alcanzamos a comprenderlo en toda su riqueza semántica.

Desde el punto de vista iconográfico, el elemento identificativo visual más inmediato y relevante es, obviamente, el emblema de la Orden que lucen invariablemente aquellos que fueron caballeros dentro de sus diferentes clases[14]. Es éste la archifamosa cruz octógona o de ocho puntas, de origen y significado un tanto incierto. De entre todas las teorías vertidas sobre el tema[15], tal vez la más verosímil y lógica es que su forma esté relacionada, precisamente, con la que aparecía en la bandera de los fundadores del hospital, Amalfi, lo que ex-

14. A pesar de las ligeras variantes que menciona los autores, podemos decir, de modo genérico, que durante la Edad Moderna la Orden diferenciaba entre tres grados o calidades de *freires*:
Caballeros
Religiosos o capellanes
Sirvientes

1) Caballeros. Eran el primer rango en la jerarquía de la orden. Todos eran profesos, es decir, hacían los tres votos monásticos más el de armas. Dentro de ellos se pueden distinguir dos tipos:
a) De Justicia. Cuando el ingreso estaba de acuerdo con todos los requisitos exigidos (pruebas de nobleza sobre todo).
b) De Gracia. En el caso de que, aún nobles, no pudiesen practicar completamente las pruebas y, en este caso, al haber realizado grandes servicios a la Orden, el Gran Maestre les condecía una dispensa excepcional que les exoneraba de los requisitos que no pudieran cumplir.

2) Religiosos o Capellanes. Podían ser de dos tipos:
a) Conventuales que disfrutaban de beneficios y estaban adscritos a las iglesias de la Orden
b) De obediencia que atendían las iglesias.
c) Existía aún un tercer tipo, los «capellanes ad honorem» que no tenían asignadas funciones específicas.

3) Hermanos sirvientes. Había dos categorías:
a) Sirvientes de armas o sargentos. De status inferior a los Caballeros.
b) Sirvientes de oficio. No eran propiamente miembros de la Orden, sino que prestaban servicios al resto.

Junto a los miembros masculinos, hubo desde el principio también mujeres hospitalarias, monjas profesas religiosas dedicadas a la labor hospitalaria y contemplativa en sus conventos. Aparte de los miembros de pleno derecho, existían también personas laicas estrechamente vinculadas a la orden, pero que no llegaban a ingresar. Eran los Cofrades y donados que se distinguían del resto por faltarles un brazo de la cruz. Sobre la organización de la Orden y las clases de sus miembros véase *Statuta Ordinis Domus Hospitalis Hierusalem*, Roma, apud Antonium Bladum, 1556; *Codice del Sacro Militare Ordine Gerosolimitano*, Malta, 1782 (Códice Rohan); Cierbide Martinea, Ricardo, *Estatutos Antiguos de la Orden de San Juan de Jerusalén*, Pamplona, 1999; Céspedes y Aréchaga, Valentín, «Pruebas de ingreso de sesenta y seis capellanes de obediencia a título de priores en las encomiendas de la religión de San Juan», en *Actas del primer simposio histórico de la Orden de San Juan en España*, Madrid-Consuegra, 1990, publicado en Toledo, 2003, pp. 491-492; Sangro Gómez-Acebo, Carlos, «La estructura de la Orden de San Juan de Jerusalén en la Edad Moderna», *Archivo Hispalense*, 2003-2004, 261-266, pp. 631-638; Céspedes y Aréchaga, Valentín, «Formas de ingreso en la Orden de San Juan en los siglos XVII y XVIII», *Archivo Hispalense*, 2003-2004, 261-266, pp. 623-630; Magaz, Juan Alejandro, «Organización administrativa de la Orden de Malta en la Edad Moderna», *Archivo Hispalense*, 2003-2004, 261-266, pp. 639-647.

15. Engel, C. Eliane, «Les origines de la Croix de Malte», *Historia*, sept. 1973, 322, sin paginar; Juliett, Jacques, «Le manteau et la Choix du chevalier de l'Ordre religieux, militaire et hospitalier de Saint-Jean-de-Jérusalem», *Carnet de la Sabretache*, primer trimestre, 1989, 96E, pp. 20-21.

plicaría la asunción de dicha cruz como signo distintivo por el beato Gerardo, de probable origen amalfitano[16].

De todos modos, no está nada claro cuando empieza a utilizarse, pues en la primera regla, aprobada por el Papa Pascual II en 1113, no se precisa la forma de la Cruz, sino que tan solo se establece que «todos los hermanos de cualquier obediencia, que antes de ahora o después hayan consagrado a Dios y al Santo Hospital de Jerusalén, llevarán una cruz en honor de Dios y de su Santa Cruz sobre sus túnicas y capas y la llevarán delante en el pecho a fin de que Dios les conserve la fe, la laboriosidad y la obediencia por medio de esa insignia»[17].

En realidad, parece que ninguno de los estatutos de la Orden mencionan la Cruz octógona hasta finales del siglo XIII, en que se hace necesario recordar la austeridad y sencillez en exigida en los hábitos de la Orden (conforme a lo que establecía la primitiva regla[18]), prohibiendo sedas, telas de lujo, recamados de oro y plata y pieles y de que se mandase coser siempre sobre ellos la cruz octógona con el tamaño de un palmo[19].

En cuanto al significado de la cruz octógona (el de la cruz en sí quedaba ya claro en la bula de Pascual II), debemos mencionar al respecto una interesantísima obra dada a conocer recientemente por el Dr. Wifredo Rincón García[20]. Se trata de un lienzo de hacia finales del siglo XVII, principios del XVIII, conservado en el Museo de Zaragoza procedente de San Juan de los Panetes (Zaragoza) que fue sede de la Castellanía de Amposta.

El cuadro presenta en la parte superior una cartela con la cruz llana o de Estado blanca sobre campo rojo a modo de escudo heráldico, timbrado con la corona ducal abierta (prerrogativa concedida a los Grandes Maestres por Gregorio XIII en 1581). Esto nos ofrece una datación *ante quem* del lienzo, pues, como veremos, el primero que utilizó la corona real cerrada fue el Maestro Pinto cuyo magisterio duró desde 1741 hasta 1773.

El inventario del museo lo titula muy significativamente *Armas y lemas de la Orden de San Juan de Jerusalén.* Efectivamente lo representado en el cuadro así como las inscripciones presentes dejan bien claro los signos bajo los que militaban los caballeros de Malta que aluden muy gráficamente a esa doble naturaleza o cometidos de la Orden (*SUB HIS SIGNIS MILITAMVS*). Por un lado la defensa armada de la cristiandad cuyo lema (*TERROR TVRCARVM*) aparece asociado a la cruz llana, latina o de Estado, propia del carácter caballeresco-militar

16. Tradicionalmente también se ha venido afirmando que fue Raimundo Podio quién adoptó definitivamente como emblema la cruz blanca de ocho puntas.
17. Fuertes de Gilbert y Rojo, Manuel, «Emblemática...», *op. cit.*
18. «Y que su indumentaria sea humilde, porque los pobres de Nuestro Señor, entre los que nos contamos, están desnudos y miserablemente vestidos. Y es malo para el servidor ser orgulloso y el señor humilde [...] Prohibimos que los hermanos lleven vestidos de color llamativo o de terciopelo, y jamás de pieles».
19. Fuertes de Gilbert y Rojo, Manuel, «Emblemática...», *op. cit.*
20. Rincón García, Wifredo, «Aproximación al estudio del patrimonio artístico de la iglesia y convento de San Juan de los Panetes de Zaragoza, sede de la Castellanía de Amposta de la Orden de San Juan de Jerusalén, conservado en el Museo de Zaragoza», *Revista de las Órdenes Militares*, 2010, 6, pp. 219-220; Id.,«El convento y la iglesia de San Juan de los Panetes de Zaragoza, sede de la Castellanía de Amposta, de la Orden de San Juan de Jerusalén», en Ferreira Fernandes, Isabel Cristina, *As Ordens Militares. Freires, Guerreros, Cavaleiros. Actas do VI encontro sobre Ordens Militares*, Palmela, 2012, vol. 2. pp. 1004-1007.

de la Orden. Y por otro la propiamente asistencial, hospitalaria y religiosa, representada por la cruz octógona (*ET SIGNVM HOSPITALIS*). Así pues, el lienzo se convierte en una verdadera declaración programática de las máximas de actuación y conducta de la Orden, así como un magnífico resumen de sus símbolos y emblemas. Todo lo dicho, además, viene a confirmar plenamente la teoría mayoritaria sobre el significado de la archifamosa y deseada cruz octógona. En este sentido, se ha venido siempre señalando como símbolo y representación de las Ocho Bienaventuranzas o «felicidades» del Sermón de la Montaña, recogidas por de San Mateo[21], que se constituyen en código imprescindible de conducta del Caballero reflejadas en los ceremoniales de recepción en la Orden. En ellos aparecen también alusiones al color blanco de la cruz en relación a la pureza y castidad de conducta; así como a las cuatro virtudes cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza) que deben acompañar a todo Caballero y que se pondrían en relación con los cuatro vértices interiores de la cruz[22]. Todo lo cual, como decíamos, confirma el lienzo.

Es pues la cruz, el gran elemento emblemático de la Orden en sus dos variantes: la Cruz Octógona blanca sobre fondo negro (propia del carácter religioso y hospitalario-asistencial) y la Llana, Latina o de Estado blanca en campo rojo (característica de las actividades caballeresco-militares); que se emplearán en diferentes momentos y sobre las diferentes prendas de la vestimenta propia de los Caballeros, así como en sus emblemas heráldicos[23]. Cruz frente a la Media Luna, como no podía ser de otro modo.

En realidad, los hábitos, uniformes[24] y, en general, la vestimenta de los Caballeros estuvo también sujeta a las variantes de la moda, sustituyéndose muchas veces la cruz de tela cosida en el pecho (al parecer sobre todo a partir del siglo XVI) por la insignia-joya pendiente de oro y esmaltada en blanco[25], que se llevaba colgada al cuello de una cadena o cinta, pero también a modo de broche sobre la ropa laica, seglar[26]. De ello encontramos también numerosos ejemplos en los retratos de Caballeros. Esta cruz irá incluyendo, con el tiempo, «adornos» como el cantonamiento con lises incardinadas (adorno al parecer introducido por los franceses, imitado por los españoles), que eran sustituidas por águilas en las insignias de los Caballeros alemanes (Austria y Bohemia). A esto se unirá la aparición de coronas y trofeos adornando la cruz. Al menos hasta el siglo XIX, no hay una reglamentación precisa que establezca el uso de cada uno de los modelos de cruces en base al tipo y dignidad de caba-

---

21. Mateo. 5, 3-12.
22. Cabrera y Delgado, Antonio, «Espiritualidad y religiosidad de la Orden de San Juan», en *Actas del primer simposio...*, *op .cit.*, pp. 187, 197; Rodero Carrasco, Julián, «Grandes Maestres de la Orden de Malta», en *Actas del primer simposio...*, *op. cit.*, p. 549; Fuertes de Gilbert y Rojo, Manuel, «Emblemática...», *op. cit.*
23. Fuertes de Gilbert y Rojo, Manuel, «Emblemática...», *op. cit.*
24. Giangreco, Patrizio Romano, «Gli Abiti e le Uniformi dei Cavalieri di Malta», *Il Mondo del Cavaliere*, 2001, 4, pp. 93-98.
25. González Gozalo, Elvira, «La cruz de Malta en el joyero de Mallorca», en *La Orden de Malta, Mallorca y el Mediterráneo*, Catálogo de la Exposición, Palma, Mallorca, 2000, pp. 213-254.
26. Pascal, Odile y Magali, *Histoire du costume d'Arles*, Arles, 1992, p. 200; Petiet, Claude, *Ces Messieurs de la religión. L'Ordre de Malte au XVIIIe siècle ou le crépuscule d'une épopée*, París, 1992, p. 84.

llero[27]. Hoy en día está perfectamente regulado y resulta relativamente sencillo distinguir la clase del Caballero que las porta[28].

Así pues, a la entrada en la Orden, el Caballero de San Juan tomaba el hábito (negro) que le proporcionaba el Drapero (cargo que consistía en ocuparse de la vestimenta de los freires y que en época moderna estaba ocupado por un Caballero de la Lengua de Aragón)[29], con obligación de vestirlo completo en determinadas ocasiones y ceremonias oficiales. En origen era un hábito monacal talar, ornado con una gran cruz blanca cosida sobre el pecho, completado por un manto o túnica con la misma cruz octógona sobre el hombro izquierdo. Es este el hábito completo religioso, largo, de coro, ceremonia, o de «puntas» que se mantuvo hasta el siglo XVIII como gala de ceremonias para las dignidades hasta convertirse en el distintivo del Gran Maestre (fig. 1). Es de esta guisa como les veremos en muchos retratos. Viene a ser símbolo de igualdad, austeridad y alejamiento de las vanidades, lujos o renuncia a cualquier tipo de pompa terrena[30].

Pero además, en virtud de ese doble carácter de Religión y milicia de la Orden, la imagen plástica que nos transmiten muchas veces los retratos de los Grandes Maestres y otros miembros de la Orden, responde precisamente al carácter militar de la misma pues les vemos luciendo armaduras con la cruz en el pecho. Armadura que en origen estaba cubierta por la sobreveste o cota de armas roja con la cruz blanca llana, probable origen de los posteriores uniformes de la Orden, propios de su carácter caballeresco-militar, frente al religioso del hábito. Dicha cota de armas había sido concedida por el papa Alejandro IV en 1259 para llevar sobre la armadura en las acciones militares, en lugar de la estrecha túnica negra, por obvias razones prácticas[31].

Por otra parte, resulta evidente pensar, sobre todo a partir de la Edad Moderna, que los caballeros (nobles por demás), no siempre llevaban el hábito, la armadura o la cota de armas; sino que iban vestidos en función de las corrientes que imponía la moda, influyendo, a su vez, en los hábitos y, sobre todo, en los diferentes uniformes de la Orden[32]. De hecho, a

27. González Gozalo, Elvira, «La cruz de Malta...», *op. cit.*, p. 219; Fuertes de Gilbert y Rojo, Manuel, «Emblemática...», *op. cit.*
28. *Carta Constitucional y Código de la S.O.M. de Malta*, 1961; Stiot, R. D., «Les insignes de l'Ordre Souverain de Malte», *Carnet de la Sabratache*, primer trimestre, 1989, 96E, pp. 24-27; Fuertes de Gilbert y Rojo, Manuel, «Emblemática...», *op. cit.*
29. O'Donnell y Duque de Estrada, Hugo, «La Soberana Orden de Malta y el Mar», en *Actas del primer simposio...*, *op. cit.*, p. 239; O'Donnell y Duque de Estrada, Hugo y Oliver Moragues, Manuel, «La Orden Marinera. Los Caballeros timoneles», en *La Orden de Malta, Mallorca...*, *op. cit.*, p. 185; Sangro Gómez-Acebo, Carlos, «La estructura de la Orden de San Juan...», *op. cit.*, pp. 631-638.
30. Petiet, Claude, *Ces Messieurs de la religión. L'Ordre de Malte au XVIIIE siècle ou le crépuscule d'une épopée*, París, 1992, p. 84; González Gozalo, Elvira, «La cruz de Malta...», *op. cit.*, p. 219; Melani, Silvio, *Ospitalieri, Monaci e Guerreri, saggi sui primi secoli di vita dell'Ordine de San Giovanni di Gerusalemme*, Universidad de Turku, 2002; Fuertes de Gilbert y Rojo, Manuel, «Emblemática...», *op. cit.*
31. Fuertes de Gilbert y Rojo, Manuel, «Emblemática...», *op. cit.*

32. Sobre todos estos temas véase además el estudio recientemente publicado de Valentini di Laviano, Luciano, *Abiti, unformi e decorazioni dell'Ordine di Malta*, Roma, 2010.

partir del siglo XVIII los diferentes uniformes de las diversas armas de la Orden son muy similares a las prendas civiles usadas en la época. Son los antecedentes directos del actual uniforme, usado en actos ceremoniales y sociales (propios del carácter caballeresco-militar) no religiosos. Con dichos referentes, ya en el siglo XIX, se perfila la similitud con el uniforme actual, compuesto de casaca roja corta con solapas y bocamangas negras o blancas para los profesos, y rojas para el Gran Maestre. Sobre el uniforme, una capa negra corta con una cruz blanca de ocho puntas bordada al hombro, llena o perfilada y cantonada de lises, según la categoría de caballero[33].

Alguna vez se ha afirmado que aquellos caballeros que llevan la Cruz octógona cosida sobre el pecho en la ropa seglar, se trata de caballeros con altos cargos o dignidades[34], lo cual no está tan claro pues ya la bula del papa Pascual II, establecía su colocación en el pecho para todos los caballeros.

Es evidente que de los Grandes Maestres más antiguos no contamos con ninguna *vera efigie*, por lo que sus representaciones responden a tipos iconográficos más o menos idealizados y estereotipados. Se trata pues de imágenes estandarizadas, retratos tipo, a los que se les dota de un aspecto más o menos digno o venerable, cualidades que se presuponen propias e inherentes a dichos personajes.

Es el caso por ejemplo del Beato Gerardo, cuya imagen nos la han transmitido imágenes del siglo XVIII, principalmente en forma de grabados como el realizado por Laurent Cars para la Historia de los Caballeros Hospitalarios del abate Vertot, o el perteneciente a la *Serie de'Gran Maestri del Sacro Militar Ordine Gerosolimitano* del grabador Barbazza[35]. Un retrato pintado también en el siglo XVIII nos ofrece un rostro bien diferente del fundador, al que incluso se le representa descalzo, incidiendo así en el carácter de renuncia a lo material y entrega a los demás que inspiró los orígenes de la Orden[36]. En cuanto a su sucesor, resulta muy significativo que algunos grabados también del siglo XVIII representen la imagen tipo de Podio con armadura, pues, como dijimos, con él se produce la militarización de la Orden.

Ciertamente no nos podemos detener en estas pocas páginas en la enorme cantidad de retratos existentes; nos ocuparemos únicamente de algunos hitos significativos por su gran trascendencia iconográfica y significante para la imagen no solo de los Grandes Maestres sino del resto de Caballeros y de la Orden en general; algunos de los cuales resultan muy cercanos a nosotros por su procedencia «hispana».

33. Así lo encontramos en varios retratos decimonónicos de caballeros anónimos, como el pintado por Luis Brochetón y Muguraza, subastado en Arte, información y gestión el 9 de mayo de 2002, nº 102; el de José María Romero en Alcalá subastas el 29-30 de junio de 2011, nº 49; o el Federico de Madrazo subastado en Durán el 6-8 de julio de 2010, nº 179.
34. De Arechaga Rodriguez-Pascual, Carmen, «El caballero del reloj, por Tiziano. ¿un caballero desconocido?», en *La Orden de Malta, la mar y la armada, X Jornadas de Historia Marítima*, publicado en *Cuadernos Monográficos del Instituto de Historia y cultura naval*, 23 (1994), pp. 63-69.
35. Tenemos en prensa un estudio sobre el ejemplar de dicha serie que, procedente de San Juan de los Panetes, se conserva en el Museo de Zaragoza.
36. Espinosa Rodríguez, Antonio, *Paintings at the National Museum of Fine Arts in Malta*, Valletta, 1991, nº 256, p. 250.

Es el caso de los retratos del Gran Maestre Juan Fernández de Heredia (1310-1396), personaje de gran importancia política y cultural en la época, antes incluso de ser elegido Maestre de Rodas. No es el caso de detenernos aquí sobre las variadas facetas de su vida, como humanista, sabio, erudito, intelectual, político, consejero regio, diplomático, mecenas de las artes...suficientemente estudiadas[37]. Tan solo diremos que ocupó importantes cargos dentro de la Orden, entre ellos los de Bailío de Caspe y Castellán de Amposta, para culminar su *cursus honorum* dentro de la Religión como Gran Maestre (1377-1396).

Desde el punto de vista iconográfico su imagen nos la transmite fundamentalmente las miniaturas de las obras que mando elaborar e iluminar, y su maltratado sepulcro en Caspe. Entre las primeras, las pertenecientes a *La Grant Cronica de Espanya y la Cronica de los Conquiridores* conservadas en códices de la Biblioteca Nacional[38] nos ofrecen numerosos ejemplos del aspecto del Maestre, pues lo característico es el empleo de su retrato como modelo para figurar el rostro de casi todos los personajes de las miniaturas, a modo de ex libris e identi-

37. Serrano Sanz, Manuel, *Vida y escritos de don Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén*, Zaragoza, 1913; VIVES, José, *Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre de Rodas. Vida, obra, formas dialectales*, Barcelona, 1927; Luttrell, Anthony, *Juan Fernández de Heredia, castellán of Amposta (1346-1377), Master of the Knights of St. John at Rodas*, Oxford, 1959; CORTÉS ARRESE, Miguel, *Juan Fernández de Heredia, Empelte*, 1987, 1; Montarer, Alberto, «Una aproximación a Juan Fernández de Heredia», *Turia, Revista cultural*, 35-36 (1996), pp. 253-283; Cacho Blecua, Juan Manuel, *El gran maestre Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza, 1997; *Juan Fernández de Heredia y su época. IV curso sobre lengua y literatura en Aragón*, Zaragoza, 1997; Sarasa Sánchez, Esteban, Muñoz Jimenez, María Isabel y Sanmiguel Mateo, Agustín, *Juan Fernández de Heredia. Jornada Conmemorativa del VI centenario, Munébrega, 1996*, Zaragoza, 1999. En 2010 se conmemoró precisamente el VII centenario de su nacimiento con una exposición itinerante por tierras aragonesas que llevó por título *El gran maestre Juan Fernández de Heredia y la Europa de su época* en la que se reproduce el sepulcro de Caspe. De la misma se publicó un pequeño catálogo de carácter divulgativo (Zaragoza, Diputación Provincial, 2010).

38. Para más detalles sobre el conjunto de obras y las ediciones de las mismas, véase, entre otros, Cacho Blecua, Juan Manuel, «Introducción a la obra literaria de Juan Fernández de Heredia» en Buesa Oliver, Tomás y EGIDO, Aurora (coord.), I *Curso sobre lengua y literatura en Aragón. Edad Media*, Zaragoza, 1991, pp. 171-196; Montarer FRUTOS, Alberto, «La Grant corónica de los conquiridores de Juan Fernández de Heredia: problemas codicológicos y ecdóticos», en MACPHERSON, Ian y PENNY, Ralph J. (coord.), *The medieval mind. Hispanic studies in honour of Alan Deyermond*, Londres, 1997, pp. 289-316; Muñoz Jimenez, Isabel, «Actividad literaria de Juan Fernández de Heredia», en *Juan Fernández de Heredia. Jornada Conmemorativa..., op. cit.*, pp. 21-43; Nieto Soria, Juan Manuel, «Las inquietudes historiográficas del Gran Maestre hospitalario Juan Fernandez de Heredia (m. 1396). Una aproximación de conjunto, *En la España medieval*, 22 (1999), pp. 187-212; CUÉLLAR SERRANO, María del Carmen «Juan Fernández de Heredia: traductor y humanista avanzado» en REAL Ramos, Elena, VERDEGAL CEREZO, Joan Manuel y Pérez BURDEUS, María Dolores (coord.), *Las órdenes militares: realidad e imaginario*, Castellón de la Plana, 2000 pp. 243-261.

ficación con las cualidades y virtudes de los mismos[39]. Encontramos en ellas el doble aspecto en la representación al que aludíamos al principio: como guerrero y como religioso en su faceta de Gran Maestre. Así le vemos por ejemplo en un impactante retrato armado figurando a Julio César o ya ataviado con los hábitos de la Orden, sosteniendo un libro en las manos y señalando en ocasiones el texto, dentro de un carácter humanista, como invitando a la lectura. La pretendida representación de las particularidades fisonómicas del Maestre con esos ojos almendrados, rostro enjuto y arrugado, luengas barbas, nos indica muy a las claras la intención de individualizar al personaje, es decir, fijar su imagen tipo y hacerle reconocible a través de sus retratos.

Son los mismos rasgos de la estatua yacente de su monumental sepulcro en Caspe, atribuida a Pedro Moragues[40]. En actitud orante y vestido con el hábito de la Orden, lleva la cruz octógona en el hombro izquierdo del manto, y la espada alineada junto al cuerpo también en ese lado, uniendo así los dos elementos característicos de la Orden[41].

En alguna ocasión se ha afirmado que no hay ningún personaje hispano de la época que alcanzase tanto porte internacional. A este respecto, sin embargo, cabe recordar la trascen-

39. Domínguez Bordona, Jesús, «Libros miniados en Aviñón para D. Juan Fernández de Heredia», *Museum*, 6 (1920-1923), pp. 319-327; LESLIE, Ruth, «The Valencia Codex of Heredia's Orosio», *Scriptorium* XXXV, 2 (1981), pp. 312-318; CORTÉS ARRESE, Miguel, «Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén: una aproximación a su imagen», *Anuario de estudios medievales*, 1983, 13, pp. 327-337; CORTÉS ARRESE, Miguel, «Manuscritos miniados para don Juan Fernández de Heredia», *Seminario de Arte Aragonés* , 1985, XXXIX, pp. 81-104; CORTÉS ARRESE, Miguel, «Texto e imagen en la «Crónica de los Conquiridores» de D. Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén», en ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, Yarza Luaces, José Joaquín (coord.), *Vè. Congrés espanyol d'història de l'art*, Barcelona, 1984, Vol. I, *Originalidad, modelo y copia en el arte medieval español*, Barcelona, 1987, pp. 217-222; Muñoz Jimenez, Isabel, «Iconografía de Juan Fernández de Heredia», en *Juan Fernández de Heredia. Jornada Conmemorativa..., op. cit.*, pp. 52-55; muy recientemente VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, «Los manuscritos iluminados de Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén», *Revista de las Órdenes Militares*, 6, 2009, pp. 179-209, donde se recoge la bibliografía previa.
40. CIRAC ESTOPAÑÁN, Sebastián, *Tesoros de don Juan Fernández de Heredia para Caspe. Homenaje al Prof. Fincke*, Zaragoza, 1939; Id, *Los héroes y mártires de Caspe*, Zaragoza, 1935; DEL CACHO, J. A, «Monumento sepulcral desaparecido en Caspe», *Aragón*, 1946, 200; DURÁN SANPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan, *Escultura gótica. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, volumen octavo, Madrid, 1956, p. 229.
41. CORTÉS ARRESE, Miguel, *Juan Fernández de Heredia, op. cit*; Id., «Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén...», *op. cit.*, pp. 335-337; CABALLÚ ALBIAC, Miguel, «Juan Fernández de Heredia, un 'europtimista' en el siglo XIV», *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, 1994, XX, pp. 249-268; Muñoz Jimenez, Isabel, «Iconografía de Juan Fernández de Heredia», *op. cit.*, pp. 46-51. Para los impresionantes monumentos sepulcrales de los Grandes Maestres, así como de otros muchos importantes miembros de la Orden en la iglesia conventual de San Juan en la Valletta, véase SCICLUNA, Annibal, *The church of St. John in Valletta*, La Valletta, 1955; *The Church of St. John in Valletta 1578-1978*, Catálogo de la Exposición, La Valletta, 19778; Sciberras, Keith, *Roman Baroque Sculpture for the Knights of Malta*, La Valletta, 2004. En el caso específicamente hispano véase Sangro Gómez-Acebo, Carlos, «Estudio de la identidad de la talla del caballero orante», en *La Orden de Malta, la mar y la armada..., op. cit.*, pp. 71-77; URREA, Jesús, «Caballeros de la orden de San Juan de Malta en Valladolid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXXV, fasc. 2, pp. 157-168.

dental figura del Cardenal don Gil de Albornoz[42], estricto contemporáneo (unos diez años mayor) de Fernández de Heredia. La biografía de ambos coincide en tantos puntos y comparten tal cantidad de facetas (consejero político regio y papal, diplomático, intelectual, humanista, mecenas artístico, hombre de iglesia y guerrero, conocedor de la corte pontificia...) que resultaría sumamente interesante estudiar las posibles relaciones entre ambos personajes que, con toda probabilidad, debieron conocerse e incluso coincidir en algún momento.

Ya de principios del siglo XVII encontramos algunos ejemplos muy significativos que tendrán gran repercusión iconográfica en la representación posterior de los Grandes Maestres. Por ejemplo el lienzo anónimo del Gran Maestre Alof de Wignacourt (magisterio 1601-1622)[43] y, sobre todo, un interesante dibujo de su antecesor, Martín Garcés (magisterio 1595-1601)[44]. Se le representa sentado ante un bufete y con un perrillo tumbado a sus pies, en un verdadero retrato de aparato y Estado al modo de papas, cardenales y altas jerarquías eclesiásticas, pues, no lo olvidemos, tienen rango y dignidad de cardenal diácono (fig. 2). Está vestido con el hábito de la Orden con la cruz en el pecho, sin manto, y acompañado de un eclesiástico de la Orden que la porta en la capa y de un paje que la lleva colgada al cuello, casi como si se tratase de un catálogo de las posibilidades mencionadas al respecto. Se observan los elementos iconográficos clásicos en los retratos de eclesiásticos, a saber, la campilla, crucifijo y la mesa, añadiendo, eso sí, el cortinaje propio de los retratos regios. Como decimos, está sentado al contrario de lo que suele ser habitual en monarcas temporales (reyes y príncipes). El tipo iconográfico para papas y cardenales lo fijó Rafael con su espectacular *Julio II*, continuado posteriormente por todos los que se ocuparon de la retratística papal y de modo magistral por Velázquez en el famoso y admirado retrato de Inocencio X. En este caso, además, el retrato responde al prototipo iconográfico del *Paulo III y sus*

42. No existe ningún estudio (al menos que conozca) en el se que analicen en profundidad las representaciones o imagen plástica del reconquistador de los Estados Pontificios, creador de las Constituciones *Aegedianae* por las que durante tantos siglos se ha regido el gobierno de los Estados de la Iglesia, y fundador del Real Colegio de España en Bolonia, institución que sigue funcionando en la actualidad. Sería interesante pues, estudiar la iconografía de Don Gil en sus diversas vertientes como político, guerrero, hombre de Iglesia, humanista...Véase al respecto tan solo el artículo de Andrés Ordax, Salvador, «El retrato ecuestre de D. Pedro González de Mendoza, Cardenal de Santa Cruz», *Anales de Historia del Arte*, 1993-1994, 4, pp. 331-340. Resulta muy significativo que la imagen más característica y conocida de Gil de Albornoz sea la que le representa, precisamente, sosteniendo un libro en las manos y señalando el texto. Sobre el personaje, aparte de la *Historia de los hechos del cardenal Gil de Albornoz* (edición de Costas Rodríguez, Jenaro, Ayuntamiento de Pozoblanco, Pozoblanco 2002, original en latín, 1521; aunque hay alguna otra edición posterior en castellano, como la de Bolonia, 1612) existen algunas biografías como la de Filippini, Francesco, *Il cardinale Aegedio Albornoz*, Bolonia, 1934; Beneyto, Juan, *El cardenal Albornoz, hombre de Iglesia y de Estado en Castilla y en Italia*, Madrid, 1986. Véase también los seis volúmenes de *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España*, Bolonia, 1972-1979 en los que, curiosamente, se incluye un estudio sobre las relaciones entre Fernández de Heredia y Aviñón; así como la entrada correspondiente en el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia, a modo de visión de conjunto.
43. Wignacourt Museum, Rabat. Sciberras, Keith, *Baroque painting in Malta*, Valletta, 2009, p. 69.
44. Von Lobstein, Franz, «Il monachesimo aristocratico e l'Ordine di San Giovanni, detto di Malta», *Sovrano Ordine di Malta, Rivista Internazionale*, 1997, 29; Montarer, P., «El caballero de la Orden de Malta retratado en Mallorca», en *La Orden de Malta, Mallorca..., op. cit.*, pp. 128-129.

sobrinos Alejandro y Octavio Farnesio de Tiziano y al de *León X con los cardenales Giulio de Medici* (futuro Clemente VII) *y Luigi de' Rossi* de Rafael[45]. Por lo demás, parece sostener unos guantes con la mano y un rosario. Va tocado con un característico gorro alto de fieltro que se convertirá en propio de los Grandes Maestres y lo veremos en multitud de retratos. Así por ejemplo en algunos de Luis Mendes de Vasconcellos, Jean Paul de Lascaris, Martín de Redín (1657-1660)[46], los hermanos Cotoner, etc., manteniéndose en el siglo XVIII-XIX.

Precisamente de estos últimos existen algunos significativos retratos que parten de dichos presupuestos. Estos mallorquines ilustres ocuparon el cargo de manera consecutiva (Rafael, 1660-1663; Nicolás, 1663-1680). De cuerpo entero se conserva en colección particular mallorquina una pareja de retratos de los hermanos. Encarnan una de las tipologías más frecuentes en la representación iconográfica de los Grandes Maestres. Sentados ante un bufete sobre el que descansan crucifijo, campanilla y libro, van vestidos con el consabido hábito y manto que llevan la cruz en el pecho y hombro respectivamente, y el gorro característico. Cierra la composición por un lado un cortinón rojo recogido del que penden borlas, siguiendo la retratística regia. La única diferencia compositiva reside en que Rafael sostiene un documento con la mano derecha y un pañuelo con la izquierda (fig. 3), mientras Nicolás solo lleva un rosario y los memoriales, tan usuales en los retratos de monarcas, reposan encima de la mesa[47]. De la importancia del uso y función del retrato como sustituto y «simulacro» efectivo de la propia presencia del personaje, así como delegado o reflejo de su poder y majestad[48], nos habla el hecho de que Nicolás Cotoner, muy consciente de su calidad de príncipe dotado de potestad soberana, se cuidase mucho de que su imagen estuviera presente en las iglesias durante las fiestas correspondientes[49]. Situación muy similar a la ocurrida con el famoso retrato de *Felipe IV en Fraga*, colocado presidiendo la misa celebrada en Madrid para dar las gracias por la victoria contra los rebeldes catalanes en 1644[50].

En el Palacio Magistral en la Valletta existe un interesante retrato de Nicolás Cotoner, de elevada calidad, atribuido a Pedro Núñez de Villavicencio[51]. Se trata de aquel que le figura en un ambiente palaciego, sentado, con el hábito usual de Gran Maestre, y sobre la basa

45. *Papi in Posa. 500 anni di ritrattistica papale*, catálogo de la Exposición, Washington DC, 2005-2006, publicado en Roma, 2005; Petrucci, Francesco, *Pittura di ritratto a Roma. Il seicento*, 3 vols., Roma, 2008; Id. *Pittura di ritratto a Roma. Il settecento*, 3 vols, Roma, 2010.
46. Toffolo, Julia, *Image of a Knight. Portrait prints and drawings of the Knights of St. John in the Museum of the Order of St. John*, Hampshire, 1988, nº 44. Otro en el Palacio de los Grandes Maestres de la Valletta y en otros lugares y colecciones.
47. Oliver Moragues, Manuel, «El frente balear en el Mediterráneo. Los Grandes Maestres Mallorquines», en *La Orden de Malta, Mallorca...*, *op. cit.*, pp. 75, 77.
48. Para todos estos temas véase Pascual Chenel, Álvaro, «El retrato de Estado en época Moderna...», *op. cit.*, pp. 181-221.
49. Oliver Moragues, Manuel, «El frente balear en el Mediterráneo...», *op. cit.*, p. 74.
50. Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1996 (ed. original en francés, París, 1968), p. 50-51.
51. Carbonell Buades, Mariano, «Coleccionismo e importación de pintura en Mallorca en época moderna. La ruta ítalo-maltesa de los caballeros sanjuanistas», en *La Orden de Malta, Mallorca...*, *op. cit.*, p. 158. Sobre el pintor, caballero de justicia de la Orden, véase Martínez Ripoll, Antonio, «Para una cronología de Pedro Núñez de Villavicencio», *Goya*, 169-171 (1982), pp. 105-112; González Ramos, Roberto, *Pedro Núñez de Villavicencio. Caballero pintor*, Sevilla, 1999.

de una columna también las piezas de la armadura con la cruz octógona en el pecho, en alusión a su doble aspecto religioso-militar. Un paje sostiene la espada y un escudo con las armas del Maestre, mientras el otro le muestra un mapa, plano o lienzo con el diseño de las defensas de la «Cotonera». Estas se observan también en el grabado de Albert Clowet que ilustra una edición de los Estatutos de la Orden[52]. Iconografía que se repite en el retrato del Gran Maestre Antonio Manuel de Vilhena (magisterio 1722-1736) atribuido a Henry Regnaud conservado en el palacio de Verdala en Boschetto[53].

Muy relacionado iconográficamente con los anteriores, merece la pena comentar el retrato del Bailío fray Ramón de Berga , que se hace retratar al modo de los Grandes Maestres[54]. El elemento más llamativo de este retrato es el gran escudo de armas que hace perfectamente identificable al personaje, aunque en realidad, el diseño heráldico no se corresponde con su dignidad dentro de la Orden. A lo largo de la Historia, los Grandes Maestres han utilizado diferentes modelos de escudos. En un principio era doble, con sus armas gentilicias acoladas a otro escudo con la cruz llana. A partir de principios del siglo XVI se inicia el uso del cuartelado con la cruz llana o de Estado: 1º y 4º con la cruz llana o de Estado de plata en campo rojo y 2º y 3º con sus armas familiares, timbrado con la corona ducal abierta a partir de 1581 en que el Papa Gregorio XIII concede tal prerrogativa[55]. Hoy el cuartelado con las armas de la Orden está reservado a los Grandes Maestres.

Muy interesante iconográficamente es el retrato del Gran Maestre Ramón Perellós (magisterio 1697-1720) obra de Alessio Erardi en el Museo de San Juan en la Valletta. Le vemos representado con un paje a la izquierda, en un espacio palaciego y parece que en actitud de despachar con algunos altos eclesiásticos de la Orden que probablemente formasen parte de su Consejo particular[56]. Estaba compuesto por varios miembros que eran los altos cargos siguientes en la jerarquía y que ejercían determinadas funciones asignadas (Gran Comendador, Mariscal, Hospitalario, Tesorero, Drapero, Almirante y Turcopolier).

Al ser elegido Maestre Ramón Despuig (magisterio 1736-1741) se realizaron en su Mallorca natal un buen número de retratos con fines celebrativos que se colocaron por toda la ciudad. El más espectacular es el enviado por el propio Maestre a su hermano conservado hoy en una colección privada mallorquina (fig. 4)[57]. Se trata de un retrato de Estado oficial realizado por Henry Regnaud[58]. El evidente aparato y boato fue incluso comentado por el propio Despuig en la carta en la que anunciaba el envío: «el pintor ha querido mostrar su habilidad y hacer su capricho sin mi consentimiento, pues no hubiera permitido lo hiciese

52. Un ejemplar suelto de la misma se conserva en la Biblioteca Nacional. *Iconografía Hispana*, 2310-1.
53. Sciberras, Keith, *Baroque painting*, *op. cit.*, pp. 275-277.
54. Montarer, P., «El caballero de la Orden...», *op. cit.*, pp. 128-129.
55. Sire, Henry, J. A., *The Knights of Malta...*, *op. cit.*, p. 221; Spagnoletti, Angelantonio, «Principi e cardinali italiani...», *op. cit.*, p. 1474; Fuertes de Gilbert y Rojo, Manuel, «Emblemática...», *op. cit.*
56. Sciberras, Keith, *Baroque painting*, *op. cit.*, pp. 235-237.
57. Moragues, Manuel, «El frente balear en el Mediterráneo...», *op. cit.*, pp. 81-82.
58. Sciberras, Keith, *Baroque painting*, *op. cit.*, pp. 275-277.

con tanta pompa». Sigue sin duda tipologías ya comentadas y, muy especialmente, un retrato conservado en el Palacio de los Grandes Maestres en la Valletta, precisamente del antecesor de Despuig en el cargo, Antonio Manuel de Vilhena, en que los pajes visten del mismo modo (con vistosa casaca roja y cruz de profesión pendiente) y muestran similares actitudes. Representado de nuevo en un espacio palaciego, con un memorial en la mano, y sentado ante una rica mesa desnuda sobre la que uno de los pajes termina de colocar el gorro junto al bastón de mando, casco o yelmo empenachado, y peto de la armadura con la cruz octógona. El otro sirviente sostiene la espada y el escudo con las armas magistrales, aunque la corona abierta está forrada de negro como será habitual posteriormente. Detrás del Maestre se sitúa un aparatoso cortinón negro a modo de baldaquino o dosel y, por tanto, símbolo de majestad[59]. Frente a ello, muy gráficamente, el paño rojo propio de la actividad caballeresca y militar de la Orden está prendido por el yelmo. Un ejemplar muy similar hay en el Palacio de San Antón, Attard (Malta).

Iconografía que, con ligeras variantes, se repite en un bello retrato de Antoine de Favray de colección privada maltesa, en el que aparece el Gran Maestre Emmanuel de Rohan-Polduc (magisterio 1775-1797) con varios pajes y una llamativa figura de un oficial de la Orden a modo casi de rey de armas[60].

Para terminar mencionaré al portugués Manuel Pinto de Fonseca (magisterio 1741-1773), por la importancia que su principado tuvo en la iconografía de los posteriores Maestres. Si lo anterior parecía ostentoso, no es nada comparado con los retratos que Fonseca se hizo pintar, en los que el fausto, la magnificencia y el esplendor son la nota característica. Muy celoso del concepto de soberanía, tomó algunas importantes decisiones políticas, militares y ceremoniales o protocolarias encaminadas a consolidarla y expandirla. Así pues, intentó adquirir la isla de Córcega, consiguió la mayor preeminencia para los embajadores de la Orden, fue el primero que adoptó el tratamiento de Alteza Eminentísima[61], creó la Universidad, concedió títulos a la nobleza de Malta, etc.[62] Esto último resulta de una importancia trascendental por cuanto se equiparaba al resto de monarcas en lo que representa uno de los más altos signos de plena potestad soberana: la administración de la Gracia y la

---

59. Gállego, Julián, *Visión y símbolos..., op. cit.*, pp. 225-226; Álvarez-Ossorio, Antonio, «Ceremonial de la Majestad y protesta aristocrática. La Capilla Real en la corte de Carlos II», en Carreras, Juan José y García García, Bernardo J., *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, 2001, pp. 354-365; Fernández-Santos, Jorge, «*Renovatio regiae pietatis*: Reflexiones en torno al altar de la Sagrada Forma del Escorial», en *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, actas del Simposium, El Escorial, 2001, pp. 669-674; Id., «Ostensio regis: la *Real Cortina* como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles», *Potestas. Religión, poder y monarquía*, 2011, 4, pp. 167-210.

60. *Antoine de Favray: (1706 - 1798): An exhibition of paintings and drawings*, Mdina, 1982; Degiorgio, Stephen y Fiorentino, Emmanuel, *Antoine Favray (1706 - 1798): a French artist in Rome, Malta and Constantinople*, La Valletta, 2004, pp. 136-142.

61. Así aparece ya intitulado en el frontispicio del *Codice del Sacro Militare Ordine Gerosolimitano*, Malta, 1782 (códice Rohan).

62. Testa, Carmel, *The life and times of Grand Master Pinto, 1741-1773*, La Valletta, 1989; Sire, Henry J. A., *The Knights of Malta...*, *op. cit.*, p. 221.

Merced[63]. Consciente de todo ello, supo usar sus retratos como útil instrumento de presentación y, lo que es aún más importante, de proyección de su majestad y soberanía. Actitud que mantuvieron sus sucesores Francisco Ximénez de Texada (magisterio 1773-1775) y especialmente Emmanuel de Rohan-Polduc. Probablemente, mucho tuvo que ver en todo ello la amenazante sombra del ambiente prerrevolucionario que acabaría por estallar en Francia pocos años después, durante el principado de este último.

Su imagen nos la ha transmitido fundamentalmente los retratos realizados por el pintor Antoine de Favray[64], de los que existen numerosos ejemplares muy similares iconográficamente y de calidades diversas[65] .Factor común a todos ellos es la grandilocuencia y la pose altiva y majestuosa que adopta, casi siempre en pie (como los reyes), al contrario de lo que venía siendo habitual. Con objeto de realzar su soberanía y como signo visual externo más inmediato de la misma, Pinto fue el primero que adoptó la corona real cerrada, forrada de negro y surmontada de la Cruz de Malta. Con elocuente gesto le vemos señalándola o posando su mano sobre ella. Por si esto fuera poco, viste un espectacular manto negro forrado de armiños lejos, ciertamente, de lo que establecía la primitiva regla. También se hará pintar con magnífica armadura y manto regio, tal como le vemos en el aparatoso retrato de Pierre Bernard, o siguiendo el modelo anterior con gorro ceremonial[66].

Es evidente que dicho modelo es el que siguió Giuseppe Grech para pintar su espectacular retrato de Emmanuel de Rohan que fue robado en 2001 del Museo de Bellas Artes de la Valletta, así como algunos otros similares tanto en colección privada como en el palacio magistral[67].

---

63. Pascual Chenel, Álvaro., «Retórica del poder y persuasión política: Los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria», Goya, 331 (2010), pp. 135-136.
64. *Antoine de Favray: (1706 - 1798): An exhibition of paintings and drawings*, Mdina, 1982; Degiorgio, Stephen y Fiorentino, Emmanuel, *Antoine Favray (1706 - 1798), op. cit.*, pp. 29-33.
65. Sobre todo de medio cuerpo. Así en varias iglesias de la Valletta, en el Museo de Bellas Artes, en el Palacio de los Grandes Maestres, en varias colecciones privadas de Malta, etc. Espinosa Rodríguez, Antonio, *Paintings at the National Museum, op. cit.*; Degiorgio, Stephen y Fiorentino, Emmanuel, *Antoine Favray (1706 - 1798), op. cit.*, pp. 29-33.
66. Toffolo, Julia, *Image of a Knight..., op. cit.*, nº 53.
67. Degiorgio, Stephen y Fiorentino, Emmanuel, *Antoine Favray (1706 - 1798), op. cit.*, pp. 136-142.

Fig. 1. *Gran Maestre de Malta,* Londres, British Museum

Índice

Fig. 2. *Gran Maestre Martín Garcés con un paje y un eclesiástico de la Orden*. Ubicación desconocida

Fig. 3. *Gran Maestre Rafael Cotoner*, Anónimo, Mallorca, Colección particular

Fig. 4. *Gran Maestre Ramón Despuig*, Henry Regnaud, Mallorca, Colección particular

Imagen, poder y ennoblecimiento en el tratado jurídico de don Juan de Butrón[1]

Ana Florido Arreza
Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga

Resumen: En el siglo XVII la imagen señorial enaltecía el linaje de aquel que era retratado. El género del retrato era el medio más utilizado como objeto de memoria por las grandes linajísticas de nuestro país. Como estrategia «comercial», este género pictórico dejaba constancia de manera simbólica los títulos nobiliarios que poseía el insigne favoreciendo de este modo los orígenes y la propia historia de su pasado aristocrático. A través de una variante icónica de estilo caballeresco, don Juan de Butrón exhibía gallardamente en la portada de sus *Discursos Apologéticos* cuáles fueron los escudos nobiliarios que gozaron su ilustre familia. Tras un ejercicio introspectivo de marcado secretismo, el letrado demostró que los *Discursos Apologéticos* fueron algo más que un tratado jurídico que defendía el Arte de la Pintura.
Palabras clave: nobleza, retrato, armas, blasón, poder.

Abstract: In the seventeenth century stately image exalted lineage who was portrayed. The genre of portraiture was the most widely used as memory object by the large lineages of our country. As a strategy «commercial», this pictorial genre had recorded symbolically titles of nobility that possessed the enlightened favouring thereby the origins and history of his own aristocratic past. Through a variant iconic chivalric style, Don Juan de

1. Este trabajo forma parte de las investigaciones llevadas a cabo en el marco cel proyecto de I+D Desarrollo de un tesauro terminológico-conceptual de los discursos teórico-artísticos españoles de la Edad Moderna y del corpus textual informatizado ATENEA. HAR2009-07068.

Butrón gallantly displayed on the title page of their *Discursos Apologéticos*, which were the coats of arms that enjoyed his illustrious family. After a secrecy marking introspective exercise, the lawyer showed that *Discursos Apologéticos* were more than a legal treaty to defend the Art of Painting.
Keywords: Nobility, Portrait, arm, armorial bearings, power.

La imagen como representación social

En el Siglo de Oro el retrato llegó a convertirse en una práctica habitual como medio para afianzar la posición y el prestigio social que se defendía. Roger Chartier advirtió que había un interés especial porque se reconociera una *determinada identidad social un deseo de significar simbólicamente un estatus*[2]. Los retratos ayudaban a potenciar de una *manera visible y duradera la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase*[3]. Butrón, no pudiendo escapar al magnetismo que investían las imágenes, plantea en sus *Discursos Apologéticos* unos retratos literarios que rivalizaban directamente con la praxis de la Pintura al expresar el carácter propio de su representado. Pero, la imagen mitificada que proporcionaban los retratos no era el único sistema válido para ganarse el ennoblecimiento y la reputación social tan deseada.

Entre los siglos XVI y XVII hubo una mayor producción literaria dedicada a la nobleza. Los ilustrados clamaron por la defensa de las artes mecánicas, como era el caso de la Pintura, que *implicaba al tiempo el rechazo de la nobleza de sangre*[4]. Ante la imposibilidad de poder acceder a ciertos puestos honoríficos, algunos eruditos iniciaron un tipo de literatura idealizada tratando de legitimar su posición teniendo en cuenta el honor y la virtud como condición primordial. Para alcanzar dichos privilegios, los interesados debían de demostrar una serie virtudes y valores épicos-caballerescos que les ponían en relación con los demás miembros de su dinastía. De entre todas, el linaje era a la que se le atribuía *la mayor virtud*[5]. Juan de Butrón, pretendiendo conseguir los mismos privilegios que los gentiles hombres a los que se dirigía, desafía los distintos estamentos de orden jerárquico establecidos poniendo sus Armas junto a las de don Fernando de la Hoz. El interés del abogado por impresionar a la persona que iba destinados sus *Discursos Apologéticos* le obligó a cuidar la presentación de la portada con el fin de alcanzar su objetivo final: demostrar su nombradía y distinción del linaje que le precedía.

---

2. Chartier, Roger. «El mundo como representación» en *Annales ESC*, noviembre-diciembre de 1989, pp. 1505-1520.
3. *Ibídem*.
4. Vian Herrero, Ana. »Defensa e ilustración del oficial mecánico en la prosa literaria del siglo XVI» en AA. VV. *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, Tomo I, Universidad de Navarra, Editorial Iberoamericana, Madrid, 2004, p. 296.
5. Heusch, Carlos. «La pluma al servicio del linaje «, *e-Spania* [En ligne], 11 | juin 2011, mis en ligne le 25 mai 2011. (Consultado marzo, 14, 2012). Referencia electrónica: URL: http://e-spania.revues.org/20313;DOI:10.4000/e-spania.20313

Historia de un discurso

El humanismo jurídico tuvo mucho que decir en la Historia del Arte. No era la primera vez que el arte de la Pintura reclamaba para sí lo que ella creía que le pertenecía. En el Siglo de Oro se dio un tipo de literatura que partía del ámbito de la jurisdicción con la pretensión de que se cambiara el estatus social del artista. Estos tratados fueron pensados para presentarlos al Real Consejo de Hacienda para pedir que se eximiera la aplicación de un impuesto que «no había costumbre de pagarlo». Es en este momento cuando entra en juego nuestro tratadista, humanista y jurisconsulto don Juan de Butrón. En 1626, con tan solo veintidós años de edad, a este jurista y miembro de la orden de los agustinos le encargaron que redactara unos alegatos titulados *Discursos Apologético en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura que es liberal y noble de todos los derechos*[6] (Fig. 1). Butrón no quiso que su erudición pasara inadvertida y sus *Discursos*, de ser un simple compendio de pliegos jurídicos, pasó a ofrecernos unos textos arropados de un acento hermético que conectaban directamente con la elite cultural del momento.

Portada de los discursos*: visibilidad de una lectura oculta*

Entre los tratadistas de los siglos XVI y XVII de toda Europa se puso de moda el género de la emblemática gracias a la publicación del *Emblematum Liber* escrito por Andrea Alciato. Aunque en un principio tuviera carácter lúdico, este género literario tuvo tanto éxito que se llegó a representar en diferentes formatos como la pintura, la escultura o la literatura. Jesús María González de Zárate opina que:

> [...] la intelectualidad europea entendió el Emblema como la expresión de una cultura visual y filosófica por la que la imagen expresaba físicamente contenidos abstractos del pensamiento. El mundo de los Emblemas se convirtió en un verdadero código visual y semántico que sirvió para que los artistas y mentores intelectualizaran la obra de arte[7].

Butrón, como persona instruida y culta que era, tuvo un gran conocimiento sobre estas divisas, emblemas, empresas y jeroglíficos. El abogado, siguiendo el carácter moralizante de la *Emblemata Hispánica*, hizo acopio de estas tendencias intelectuales tomando como fuente primordial para sus *Discursos Apologéticos* tanto el *Emblematum Liber* de Andrea Alciato como los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias. En esta portada simbólica, que no difería

6. Butrón, Juan de. *Discursos Apologético en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura que es liberal y noble de todos los derechos*, por Luis Sánchez, Madrid, 1626.
7. González de Zárate, Jesús María. «Lo emblemático, lo mitológico y lo onírico en la pintura de Goya: El pintor y la visión del Príncipe» en *Cuadernos de arte e iconografía,* Tomo 8, Nº 16, 1999, pp. 255-265.

en demasía de las demás portadas clásicas de los tratados del siglo XVII, es donde Butrón aglutina tanto la nobleza como la genealogía o la emblemática. El letrado, que no pudo escapar de la influencia de estos fascinantes juegos adivinatorios, presenta de manera intencionada una inscripción en el ático de la portada para que fuese interpretada, a buen seguro, por su destinatario (Fig. 2). Esta imagen aparentemente decorativa no era otra cosa que un emblema que portaba un mensaje de carácter moral, religioso y espiritual. Recogido por un tondo o rodela, el emblema se encuentra engalanado por una filacteria con un mensaje que dice: *LUCI COMPARATA PRIOR INVENITUR SAPIENTIA* (*Sab* 7, 29). Este texto es el mote o lema de este peculiar emblema. El cuerpo es la figura del tondo. En él se observa a un girasol que está mirando a un sol situado en la parte superior izquierda[8]. Por la peculiaridad de su formato, este emblema no tiene epigrama, sin embargo, esto no impide que el grabado funcione como una metáfora que pretende trasmitir todo su significado. Puede que para nuestro pensamiento contemporáneo su lectura resulte un tanto hermética, en cambio, su mensaje fue una proclama de claridad para las personas a las que iban dirigidos estos *Discursos.*

Juan de Horozco y Covarrubias escribió unos *Emblemas morales* destinados a enseñar las doctrinas de un buen cristiano. En la Centuria II aparece el emblema número 112 representado por un Heliotropo o girasol que está mirando al sol. En la glosa Covarrubias explica que es el girasol la flor de la luz y la belleza.[9] Butrón conocía muy bien el sentido didáctico de este emblema, por eso quiso traerlo a sus *Discursos,* para llamar la atención de los mecenas y que fueran éstos los que protegieran las Artes que hasta este momento, sobre todo en nuestro país, habían quedado olvidadas a merced de su propio destino. La Pintura, al igual que el girasol, si se deja desprotegida difícilmente podrá brillar reflejando esa belleza especial que la caracteriza. Fue Butrón el encargado de aportar la luz al arte de la Pintura y sacarla del sombrío lugar donde se hallaba, encontrado sus virtudes, despreciando sus vicios, buscando parentesco con las demás artes hermanas e inquiriendo en una autoridad Suprema hasta lograr que este arte al fin se redimiera.

El letrado, para poder elevar a la Pintura a la categoría de Arte Liberal, tuvo que otorgarle a este arte carácter canónico, por eso acude al más alto candidato que pudiera avalar su causa: la Palabra Divina. *Porque ella es más bella que el sol, y supera las constelaciones de las estrellas* (*Sab* 7, 29). Butrón concedió primacía a la Sabiduría al entender que esta se encontraba a un nivel superior que la Luz al ser la primera de las creaciones divinas. Ese es el motivo por el que el

8. Cacheda Barriero, Rosa. *La portada del libro en la España de los Austrias Menores. Un estudio iconográfico,* Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, pp. 235-236. La doctora Cacheda Barriero, cuando analizó en su tesis la portada de los *Discursos Apologéticos* de Juan de Butrón, habló del símbolo de la rosa identificándolo con motivos cristológicos. El problema surge cuando Cacheda confunde el girasol de la portada con una rosa forzando el verdadero sentido de este emblema.

9. Covarrubias Horozco, Sebastián, *EMBLEMAS Morales / DE DON SEBASTIÁN DE/ Covarrubias Orozco, Capellán del Rey N. S. Maestrescuela, / y Canónigo de Cuenca, Consultor del / santo Oficio. / DIRIGIDOS A DON FRANCISCO GOMEZ DE / Sandoval y Roxas, Duque de Lerma, Marques de Denia, Sumiller de Corps / Cavallerizo mayor del Rey N. S. Comendador mayor de Castilla, / Capitán General de la cavallería de España,* Madrid, Impresor: Luis Sánchez, 1610.

astro ilumina al girasol, para que su luz sirva de guía y no nos haga perder el norte pudiendo caer en la necedad. Es la Sabiduría más bella que la luz porque *comparada con la luz, sale vencedora* (*Sab* 7, 30). El arte de la Pintura debe instruirse, acercarse a esa luz del conocimiento y de la razón apoyado por las leyes divinas, pero al mismo tiempo debe estar protegido por alguien que aprecie su belleza. El letrado sabía que aquel que admirara la Pintura debía tener una sensibilidad especial; como don Fernando de la Hoz.

Este emblema no es el único elemento iconográfico significativo que aparece en la portada de los *Discursos Apologéticos*.

La nobleza como derecho institucional

Sobre un poderoso zócalo se levanta un gran escudo central que hace mención a las Armas de don Fernández de la Hoz secundado por otros dos escudos que simbolizan los blasones heráldicos de don Juan de Butrón. Estos escudos representan la imagen del poder de los titulares que presiden el tratado. Butrón, al dejar expuesto en la portada los blasones dominantes de su familia, se estaba comparando en igualdad de condiciones a la posición social acomodada que disfrutaba el personaje a quien iba destinado estos *Discursos*. El jurisconsulto se sentía orgulloso de poder representar la gentileza de su apellido. Butrón en la portada quiso expresar, y demostrar, que su Casa Solar procedía de una familia tan noble como la de don Fernández de la Hoz. En este momento era imprescindible contar con la presencia de una figura estamental que respaldara los *Discursos Apologéticos*. Esta fue la primera razón por la que el letrado lisonjea al regidor de Burgos, aunque estas circunstancias no justifican la presencia de sus blasones en el frontispicio.

Los blasones era la prueba empírica que demostraba que el jurista poseía unos Derechos Nobiliarios y Premiales que le autorizaba a disfrutar de una determinada distinción institucional. Vicente de Cadenas entendía que, *el uso de Armas es como el de un apellido, si se tiene, no se puede adoptar otro*[10]. Los escudos nobiliarios ejercían un papel de nexo entre la procedencia genealógica que marcaba el linaje y la posición social que disfrutaba cualquier personaje insigne dentro de la sociedad. Según esta hipótesis, parece que Butrón insistía en la idea de la búsqueda del hecho originario, es decir, en la dialéctica que determinaba cómo su propia persona era el agente diferenciador del abolengo de su familia. Estos blasones operan como el DNI social de un individuo, es decir, son los que estigmatizan y personifican los rasgos propios del blasonado reivindicado por medio de unos estamentos ostracistas que marcaba la sociedad barroca española del siglo XVII. Pero, ¿cómo podemos interpretar por qué Juan de Butrón quiso divulgar su aparente notoriedad a través de este ambiente tan elitista?

10. Cadenas y Vicent, Vicente de. *Repertorio de Blasones de la Comunidad Hispánica: Letras A-B-C-Ch,* Instituto Salazar y Castro (C.S.I.C.), Ediciones Hidalguía, Madrid, 1987, p. 7.

Si analizamos la etimología de la palabra *noble,* según la Real Academia Española, entre otras acepciones noble sería aquel de «ilustre linaje», es decir, aquella persona *singular o particular en su especie, o que aventaja a los demás individuos de ella.* Este vocablo aparece además como *estimable y contrapuesto a los términos deshonrado y vil.* Noble es aquel que se destacada por su valor o su dignidad moral. Su raíz semántica aparece soslayada a otras adjetivaciones relacionadas, como por ejemplo a la palabra alcurnia, aristocracia, caballero, hidalgo, ilustre solar o solariego. Juan de Butrón entendía que había dos tipos de nobleza, la *que no usurpa, quando la hereda,* y aquella que es *concedida por los valerosos hechos.* La nobleza de una persona era recibida bien por nacimiento o por concesión de un soberano de un título nobiliario por una gracia. Tal vez Butrón lo que pretendía con esta representaciones nobiliarias era dejar claro cuáles fueron los valores que en origen le hacían ser diferente. Gilles Deleuze opina que en la genealogía podemos encontrar tanto *nobleza y bajeza, nobleza y vileza, nobleza y decadencia en el origen*[11]. Siguiendo con estos patrones terminológicos comparativos de referencia, podemos señalar que, el hecho de que el letrado quisiera parangonar sus escudos con los de Fernando de la Hoz era porque sabía que su Casa Solar en origen formaba parte de uno de los principales títulos nobiliarios habidos en España. Parece ser que asegurar el estatus social era una de las mayores preocupaciones que tenía el letrado, por eso afirma *que la nobleza de casa solar no se pierde por renunciación, ni oficios viles.* Butrón, si quería distinguirse de la plebe, tenía que demostrar la nobleza genealógica de su apellido. Granado Hijelmo, al investigar las instituciones nobiliarias de los solares riojanos bajo su naturaleza jurídica, encontró que el «Solar Riojano» es *uno de los principales de la Nobiliaria Española*[12]. Tal vez Butrón cuando alaba a su amigo, poeta y paisano suyo don Esteban Manuel de Villegas lo hiciera para dar noticias sobre sus raíces aristocráticas riojanas[13].

Los Ilustres Solares riojanos formaron un grupo importante dentro del Derecho Premial[14] cuyo objetivo fundamental era el de obtener *carácter nobiliario*[15]. La aprobación y el privilegio de estos derechos estuvieron supeditados bien a un nombramiento jurídico dado por un hecho meritorio o bien por herencia abolenga. Estos honores se establecían por medio de títulos y leyes nobiliarias o por el uso de los blasones heráldicos. Fueron los monarcas los encargados de autorizar el uso de los blasones que *en nuestro Derecho Nobiliario es siempre prueba de nobleza*[16]. En la corte de Felipe III y Felipe IV hubo una obsesión entre artistas, poe-

---

11. Gilles Deleuze. «El concepto de genealogía» en *Nietzsche y la filosofía,* Traducción de Carmen Artal. Editorial Anagrama, Barcelona, 1986, p. 9.
12. Granado Hijelmo, Ignacio. «La Naturaleza Jurídica de los Ilustres Solares Riojanos» en *Biblioteca González de BERCEO* nº.126, Logroño, 1994, pp. 121-138.
13. Butrón, Juan de, *op. cit.,* 1626 fol. 49 v.
14. El Derecho Premial, según Granado Hijelmo, es *el que tiene por objeto la regulación de los premios y méritos recompensables y del que forma parte, como subsistema dotado de sustantibilidad propia, el Derecho Nobiliario.*
    Granado Hijelmo, Ignacio, *op. cit.,* 1994 p. 122.
15. *Ibídem.*
16. *Ibídem,* pp. 121-138. En el artículo 62-f de nuestra Constitución española se dice que el *ius honorandi* le corresponde al Rey.

tas y tratadistas por conseguir *el favor de grandes mecenas susceptibles de satisfacer sus ambiciones a la vez como poeta y como cortesano*[17]; una preocupación que también parecía mantener ocupado a don Juan de Butrón.

Aunque algunos estudiosos han comentado que poseer un escudo de Armas no significaba que fuera una prueba de nobleza, lo que sí podemos certificar es que estos escudos fueron unos documentos que atestiguaban la naturaleza superior de su titular. El hecho de que no toda la nobleza dispusiera de los mismos privilegios indicaba que, quienes estuvieran en posesión de uno de estos escudos estaría más cerca de alcanzar una serie de beneficios y un trato de preferencia frente a los demás[18]. No queremos decir con esto que las Armas que presenta Juan de Butrón fuera una prueba de Nobleza, pero, lo que sí representan es *la misma esencia de la Nobleza*[19].

Las armas de don Juan de Butrón

Julián Gállego opina que las empresas es «*un arte de ingenio*» que al relacionarse con la *«ciencia del blasón» hacen que las empresas estén mucho más codificadas, en su composición y elementos, que los emblemas es preciso que la empresa sea misteriosa y rara*[20]. Coincidiendo con estas premisas podemos afirmar que Butrón, al exponer en esta enigmática portada un emblema acompañando a sus escudos, tal vez lo que quisiera fuera que descubriéramos qué otras lecturas se hallan ocultas bajo ella.

Analicemos las Armas dibujadas en los escudos de don Juan de Butrón. El blasón de la izquierda de los *Discursos* (Fig. 3) aparece con una partición simple formada por una cruz de lobos pasantes y cuatro buitrones[21] en cada cantón. Algunos tratadistas han coincidido en afirmar que en un principio la Casa Solar del apellido Butrón puso por Armas solo a los lobos de *Bizkaia*[22] , pero más tarde, en recuerdo de las batallas de Navas de Tolosa, se modificó quedando con la misma configuración que aparecen en la portada de los *Discursos Apologéticos*.

---

17. Acquier, Marie-Laure. «Una alternativa al modelo aristocrático en el siglo XVII: La figura del noble mediano en el segundo tratado de Antonio López de Vega» en AA. VV., *op. cit.*, 2004 p. 87.
18. Estos datos aparecen registrado en los distintos pleitos de Hidalguía que se recogen tanto en la Chancillería de Valladolid como en la de Granada o la de las distintas Audiencias Provinciales de nuestro país.
19. Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1986 p. 12.
20. Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1984, pp. 29-30.
21. Un butrón es un utensilio en forma de cono que se utiliza para pescar y que deja pasar el agua atrapando a los peces en su interior.
22. Moya, Antonio de. *Rasgo Heroyco. Declaración de las Empresas, Armas, y Blasones con que se ilustran, y conocen los principales Reynos, Provincias, Ciudades, y Villas de España, y Compendio Instrumental de su Historia, en el que se dá noticia de la Patria de S. Fernando, Rey de Castilla, y León*, Año de 1756, edición facsimilar, Editorial Orbigo S. L.

El segundo blasón, el de la derecha, se presenta partido de dos (Fig. 4). En el flanco diestro vemos un árbol *terrasado, «al natural o fustado»*[23], con un lobo pasante atravesado a su tronco y circunscrito por una bordadura de árboles a su alrededor. A la siniestra vemos el segundo partido formado por un campo ajedrezado, o escaques, de tres órdenes en horizontal y nueve en vertical que alternan metal y color. Un Arma que no se da *sino a valientes y esforzados guerreros por señal de su valor y osadía*[24]. Ambos escudos se encuentran coronados por un timbre compuesto por un casco con plumas y unos lambrequines que parecen proteger las Armas de don Juan de Butrón. Con un acabado muy similar al del escudo de don Fernando de la Hoz, y como ocurre con el emblema del ático de la portada, estos blasones no poseen mote o lema porque se consideran implícitos.

Lo que nos interesa de estas Armas, no es ya saber cuáles fueron los blasones de los linajes que formaron alianza con la familia Butrón, sino la carga simbólica que portan estas figuras emblemáticas para poder entender por qué el letrado quiso dejar estos «*emblemas pintados*» en un lugar tan visible y representativo como era la portada de los *Discursos Apologéticos*. Françoise Vigier anunciaba la importancia que tenía el linaje cuando los blasones familiares aparecían representados por medio de figuras y colores[25]. En *gules* describe Cadenas el campo del primer escudo nobiliario del apellido Butrón. Se piensa que la etimología *gules,* proveniente del francés *gueule,* significa fauces; el mismo color del interior de la boca de los animales, como la del lobo que aparece en las Armas descritas de Juan de Butrón. El rojo es un color bélico, muy simbólico, que hace alusión al ínclito las batallas ganadas, pero también es signo de fortaleza, de victoria, de poder y de atrevimiento; un color que hace homenaje al héroe por su valentía[26]. En los bestiarios europeos el lobo fue un animal muy recurrente. Al igual que ocurría con otros animales reales o fabulosos, el lobo era símbolo *de diferentes virtudes y pasiones*[27] y uno de los más representados por la heráldica de Navarra y del País Vasco. Mostrado a los pies de un roble, este cánido hizo su incursión en los blasones de Juan de Butrón resaltando la importancia y el arraigo del linaje que estaba blasonando[28]. Este animal nos hace recordar las dificultades y el esfuerzo de la familia por evitar las invasiones de los «moros»; el mismo tesón que pusieron los Butrón cuando trataron de proteger el patrimonio y

23. Valero de Bernabé, Luis y Martín, Eugenio. *Simbología y Diseño de la Heráldica Gentilicia Galaica,* Hidalguía, Madrid, 2003, p. 223. Según Luis Valero y Eugenio Martín, cuando se trata de alternar un animal con el árbol suele citarse bien el roble o la encina, siendo el roble el árbol heráldico más frecuentemente mencionado por su simbología. Cadenas y Vicent, Vicente de, *op. cit.*, 1987 p. 391. Cadenas describe una de las Armas del apellido Butrón: *En oro, un árbol terrasado, de sinople, enlazado de una vis frondosa*.
24. Valero de Bernabé, Luis y Martín, Eugenio, *op. cit.*, 2003 p. 96.
25. Vigier, Françoise. «Questión de amor» en AA. VV., *op. cit.*, 2004 p. 31.
26. Siguiendo la norma de la heráldica, este color se representa por medio de líneas verticales finas. En los *Discursos Apologéticos* no se aprecian estos trazos en ninguno de los dos escudos de Juan de Butrón por lo que nos inclinamos a pensar que el esmalte del campo tal vez fuera de plata, el mismo color que conforma la cruz.
27. Valero de Bernabé, Luis y Martín, Eugenio, *op. cit.*, 2003 p. 112.
28. *Ibídem,* p. 166.

la Casa Solar de los enemigos reaccionando con la misma furia que un animal cuando se siente acorralado. En heráldica el lobo simboliza:

> [...] el gobernador de plaza que, después de haber estado mucho tiempo sitiado, se arroja sobre el campo de los sitiadores y los ataca y deshace, volviéndose cargado de honor y de botín. También es jeroglífico del hombre de guerra feroz y sanguinario que no da cuartel a sus enemigos[29].

El buitrón que aparece en los cuatro cuarteles viene dibujado en oro. Este color representa tanto el poder, el sol, la realeza como la nobleza de su titular. El oro es símbolo de inmortalidad y de inteligencia divina, pero también es el color del girasol del emblema que corona la portada de los *Discursos.* En combinación con el astro, este color simboliza la Magnanimidad, la Luz y la Sabiduría. En opinión del letrado, el oro «*todo lo rinde*»[30].

El árbol del escudo de la derecha es de sinople. Un color que comparte el atributo de la esperanza y nos habla de la nobleza asentada en la familia Butrón. Al estar acompañado de un lobo pasante, este color también representa el fortalecimiento del linaje, ya que este animal no teme a sus enemigos. El color verde es, además, *símbolo de lealtad y fidelidad a la corona por parte de aquel que lo trae en su blasón*[31]. Este blasón aparece contorneado por cortesía por una bordadura de plata con nueve árboles en su interior representando *símbolo de protección, de favor y de recompensa*[32] que viene a reforzar la idea de la fortaleza del linaje y la lealtad que el blasonado le debe a la corona. Por otro lado, la figura ajedrezada del partido siniestro evoca los *símbolos de acciones de los más generosos y esforzados caballeros*[33].

El timbre que corona tanto el escudo de Fernando de la Hoz como los de Juan de Butrón están formados por un casco emplumado parecido a los que lucían los hidalgos en las justas, un gesto conservador que evocaba el espíritu caballeresco de la época. Los cascos aparecen ricamente decorados por unos lambrequines que simulan hojas de acanto formando una especie de brazos que quisieran proteger, al tiempo que mostrar, la nobleza y la fama del blasonado. Tanto el casco como los lambrequines son signos heráldicos por antonomasia que determinan la calidad dignataria *del escudo que timbra*[34]. El casco es *la señal más preclara de la Caballería*[35]. Los lambrequines que adornan el escudo indican *condecoraciones (de órdenes militares o nobiliarias y civiles); insignias (de dignidad eclesiástica, política, militar, etc.)*[36]; pero también es símbolo de victoria. Esta pieza era la parte más noble que completaba la armadura de un guerrero. También el casco representa *el abrigo del lugar del entendimiento que concibe las astucias de la guerra, los*

29. García Carraff, Alberto y Arturo. *Enciclopedía Heráldica y Genealógica Hispano-Americana,* Tomo I, Ciencia Heráldica o del Blasón, Imprenta de Antonio marzo, Madrid, 1920, p. 98.
30. Butrón, Juan de, *op. cit.,* 1626 folio 300.
31. Valero de Bernabé, Luis y Martín, Eugenio, *op. cit.,* 2003 p. 223.
32. García Carraff, Alberto y Arturo, *op. cit.,* 1920 pp. 66-67.
33. *Ibídem,* p. 94.
34. Cadenas y Vicent, Vicente de, *op. cit.,* 1987 p. 46.
35. *Ibídem,* p. 45.
36. Fatás, Guillermo y Borrás, Gonzalo M., *Diccionario de términos de arte,* Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2004, p. 132.

planes de batalla y las grandes combinaciones políticas[37]. Bennassar Perillier opina que eran *los hidalgos en la España de los siglos XVI y XVII: una categoría social clave*[38]; razón suficiente para que sus signos estéticos se dejaran representar dentro de la heráldica. Martín González opina que en el siglo XVII hubo dos tipos de nobleza, la que se distinguía por la actitud y la heredada de título. La primera es la más plausible puesto que nos habla del hombre honesto, *perfecto, esforzado, de vida heroica e idealizada,* merecedor de tan anhelada nobleza. Este pensamiento doctrinal estuvo muy arraigado en nuestro país, por eso *interesábanse en España todos por la hidalguía y la nobleza de blasones*[39]. Por tanto, las Armas era el documento que testificaba las virtudes del personaje que estaba siendo blasonado.

Imagen propagandística

La idea de utilizar la imagen como objeto de propaganda no era algo novedoso. Ya en la Edad Media tanto las personalidades insignes como jueces, universidades o las distintas comunidades, ya fuesen civiles o eclesiásticas, fueron conscientes del poder que ejercían la imagen como referente «publicitario». Llevado al ámbito de lo práctico, podemos decir que estos blasones operaban como estandartes que representaban tanto a la persona que timbraba como su poder y su gloria, con la intención de trasmitir su fama. Butrón entendía que sus blasones ejercían el papel de memorándum de la nobleza familiar, por eso insistía en que los *ESCUDOS, o Paveses traían los retratos, y imágenes de los abuelos con que se conocía la nobleza*[40]. El jurisconsulto pensaba que la verdadera nobleza y los actos heroicos se debía representar en estos *paveses* para ser recordados de manera simbólica. Para Butrón las *ARMAS con que antiguamente se conocía la nobleza, eran los retratos de los mayores. Las que tomavan los linajes fueron de las hazañas que hizieron. Estas las pintavan en los paveses que para esto traían blancos*[41].

Al igual que lo hiciera Lope de Vega, Butrón fue consciente del público solariego al que se estaba dirigiendo. En un periodo histórico en el que los monarcas promovían cierta «deshonestidad» a la hora de obtener los títulos nobiliarios[42] era lógico pensar que el letrado insistiera en demostrar que su Casa Solar no fue adquirida por la compra de una de estas Armas sino por *una serie de circunstancias llamadas «actos positivos» de nobleza.* Al dejar sus escudos de manera visible, el jurisconsulto pretendía revelar que en la línea sucesora de su apellido al

37. García Carraff, Alberto y Arturo, *op. cit.,* 1920 pp. 151-152.
38. AA. VV. *Vivir el Siglo de Oro. Poder, cultura e historia en la época Moderna,* Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 2003, p. 57.
39. Martín González, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII,* Ensayos Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1984, p. 224.
40. Butrón, Juan de, *op. cit.,* 1626 folio 290.
41. *Ibídem,* folio 283.
42. Acquier, Marie-Laure en AA. VV., *op. cit.,* 2004 p. 88.
Ferrer Valls, Teresa. «El juego del poder» en AA. VV., *op. cit.,* 2004 p. 167. La Corona, intentando conseguir «unas mejoras sociales», concedía blasones, mayorazgos y otros títulos como recompensa por las hazañas bélicas libradas.

menos hubo tres actos heroicos por los que debía ser reconocido como noble[43]. Como dijera Granado Hijelmo: *para ser reputado verdaderamente noble es preciso probar nobleza en las cuatro líneas de abuelos, que es la llamada en España nobleza por los cuatro costados, que explica la implantación en el barroco de los blasones cuartelados*[44]. En cierto modo los escudos nobiliarios de Juan de Butrón no dejaban de ser un discurso propagandístico del linaje de su apellido. También podemos añadir, sin temor a equivocarnos, que estos escudos en su día formaron parte de una prueba de Nobleza, un certificado que demostraba de manera oficial el origen noble del apellido Butrón. Por eso el jurista quiso presentarlos de un modo tan explícito, porque tenía la intención de que sus Armas, al igual que sucedía con los mejores retratos nobiliarios, fueran un documento acreditativo para que actuara como tarjeta de presentación.

Conclusión

El retrato en estos momentos jugaba un papel muy importante al representar *la misma persona retratada*[45]. Este culto a la personalidad vivificaba al retratado ayudándole a aumentar su fama[46]. En estos momentos era difícil escapar al ego publicitario que producían este tipo de representaciones. Con pretensión de celebridad, algunos tratadistas introdujeron sus propios autorretratos en los tratados para ser glorificados, otros, sin embargo, optaron por dejar evidentes signos visuales hasta hacerse ungir de honor para *entrar en la categoría de hombres famosos*[47]; como fue el caso del jurisconsulto don Juan de Butrón. El retrato testificaba *el linaje del individuo retratado*[48]. Un modo de dejar constancia los títulos nobiliarios que se poseían era realizando *un árbol de los retratos, y títulos de sus passados*[49]. Para el letrado el principal valor de los retratos era conseguir *la vanagloria de la honra*[50]. Puestos en los escudos, el retrato representaba *la insignia de la nobleza*[51]. Pero, la imagen idealizada que proporcionaba este género pictórico no era el único modo que había para ganarse el ennoblecimiento y la reputación de la sociedad.

Haciendo honor a la persistencia de la memoria, Juan de Butrón, con un recurso visual muy potente, planteaba en la portada de sus *Discursos Apologéticos* toda la majestuosidad de su propia imagen simbólica. No tuvo reparo el jurisconsulto en favorecer e impulsar la gravedad

43. Granado Hijelmo, Ignacio. *Las Instituciones nobiliarias Riojanas: un capítulo de la historia institucional de La Rioja y el derecho nobiliario español,* Instituto Salazar y Castro, Gráficas Arias Montano, S. A., Hidalguía, Madrid, 1995, p. 21.
44. *Ibídem.*
45. Gállego, Julián, *op. cit.,* 1984 p. 217.
46. Martín González, Juan José, *op. cit.,* 1984 p. 251.
47. Martín González, Juan José, *op. cit.,* 1984 p. 256.
48. AA. VV. *El retrato literario,* Selección, estudio y notas de Ricardo Senabre, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1997, p. 10.
49. Butrón, Juan de, *op. cit.,* 1626 folio 27 v.
50. *Ibídem,* folio 99 v.
51. *Ibídem,* folio 295.

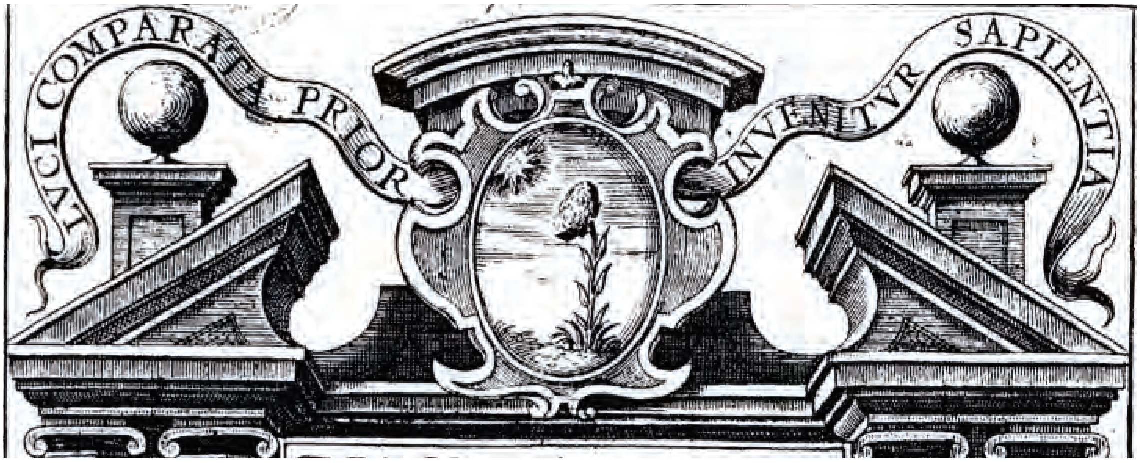
de su propio linaje dejando sus Armas junto a las de don Fernando de la Hoz. Con esta portada el letrado consiguió el efecto *feedback* que pretendía al demostrar que su Casa Solar era tan notable como la de su mecenas. Sus escudos nobiliarios poseían ese carácter de funcionalidad muy similar a la que poseen los retratos, es decir, perdurar en el tiempo por medio de unos atributos perfectamente cognoscible que le hacía ser distintivo dentro de la sociedad.

En los siglos XVI y XVII el retrato fue un género restrictivo casi en exclusividad de la aristocracia y los cortesanos. Solo los humanistas más destacados podían permitirse este tipo de representaciones. Butrón con esta portada intentaba expresar de manera simbólica su particularidad como grupo diferente de su estatus social. En el emblema de la portada existe una carga cognoscitiva de apariencia conceptista que ilustra el interés del letrado por dejar el ingenio y la gracia de un perfecto cortesano. Julián Gállego indicó que son las ideas las que se *transforman a menudo en símbolos, y estos, a veces, en emblemas, y los emblemas, en fin, en signos de lectura inmediata*[52]. Butrón pensaba que los retratos *fueron necessarios para distinguir los nobles de la plebe: que la verdadera nobleza es la virtud*[53]. Para el letrado: *La mayor de las felicidades para todos, es saber qual fue la persona que no conocimos, y qual el rostro que siempre deseamos tener presente. Esto se haze con los retratos que nos refrescan la memoria de nuestros impulsos*[54].

Parece que en Butrón existiera una lectura iconográfica ascendente que trasmite la idea de renovación espiritual culminando en el emblema que corona la portada. La imagen icónica, subrayada por la agilidad de su pluma, da cuenta de la ponderación intelectual del letrado. El frontispicio se presenta como un conjunto de materiales sígnicos que demuestran toda la potencialidad y clarividencia del autor. La imagen proyectada del jurista parece plantear la relación entre el cielo y la tierra. El letrado intentaba evocar el reconocimiento del hombre hacia el pasado, el presente y el futuro. La portada escondía tras de sí contenidos semánticos que la convertía en una «metáfora parlante». Siguiendo una línea ascendente de redención, el frontispicio recuerda la trilogía de *La Divina Comedia* de Dante titulada *Paraíso, Purgatorio e Infierno*. Parece que en Butrón existiera un interés por lo trascendente, una vía tortuosa por donde el hombre debía transitar acompañado de las virtudes, para que fueran estas te guíen por el camino de la Sabiduría hasta llegar a la Divinidad. Tal vez lo que pretendía Butrón al significarse en esta portada era perpetuar su fama diseñando un ideario moral práctico donde se distinguía *la virtud del vicio y la verdad del yerro*[55]. El letrado, al igual que otros tratadista y literatos de la época, quiso conseguir su fama ganándose a la nobleza, por eso exhibe sus escudos junto a los de Fernando de la Hoz: para poner en conocimiento los títulos nobiliarios que poseía, mostrando su genealogía pero magnificada en esta portada gracias a su propio ingenio creador.

52. Gállego, Julián, *op. cit.*, 1984 p. 25.
53. Butrón, Juan de, *op. cit.*, 1626 folio 28.
54. *Ibídem*, folio 93 r.
55. Acquier, Marie-Laure en AA. VV., *op. cit.*, 2004 p. 92.

LVCI COMPARATA PRIOR INVENITVR SAPIENTIA
DISCVRSOS APO-
LOGETICOS en que se
defiende la ingenui-
dad del arte de
la Pintura.
QVE ES LIBERAL Y NOBLE
de todos derechos.
DE DON IVAN DE
BVTRON Professor
de ambos de
rechos.
A.D. FERNANDO DE LA HOZ
Gentilhombre de la casa de su
Magestad.
Con licencia en Madrid por Luis Sanchez Impressor del Rey N. S.


LVCI COMPARATA PRIOR INVENITVR SAPIENTIA

Construcción versus destrucción de la imagen del gobernante. Representaciones y escritos sobre García Moreno, presidente del Ecuador

Ángel Justo Estebaranz
Universidad de Sevilla

Resumen: En este trabajo se aborda el estudio de la imagen del Presidente ecuatoriano Gabriel García Moreno (1821-1875) a través de las representaciones que del mandatario se hicieron en vida, y sobre todo de las numerosas que aparecieron tras su muerte, procedentes tanto de Ecuador como del extranjero. Algunas de ellas ilustraban sus numerosas biografías, mientras que otras imágenes aparecieron como obras independientes. Unas y otras pretendían construir en el imaginario ecuatoriano y extranjero una imagen heroica y «cuasi santa» del personaje. Pero frente a estas salieron a la luz otras que lo denigraban. Tanto unas como otras carecen de ecuanimidad, y están cargadas de sentimientos y apreciaciones contradictorios, que son tratados en el trabajo.

Palabras clave: Gabriel García Moreno, Ecuador, siglo XIX, representaciones laudatorias, representaciones negativas.

Abstract: In this work, we study the image of the Ecuadoran President Gabriel García Moreno (1821-1875) by means of the representations that of the President were done in life, and especially of the numerous ones that appeared after his death, coming so much from Ecuador as of the foreign. Some of them were illustrating his numerous biographies, while other images appeared like independent works. Some and others were clai-

ming to construct in the Ecuadorian and foreigner imaginary a heroic image and «quasi saint» of the personage. But opposite to these appeared others that were denigrating it. Both approaches lack of equanimity, and they are loaded with contradictory feelings and appreciations, which are treated in this work.

Keywords*:* Gabriel García Moreno, Ecuador, XIX century, laudatory illustrations, negative illustrations.

De entre los presidentes que ha tenido Ecuador desde su constitución en República, pocos levantaron tanta polémica, durante su vida y tras su fallecimiento, como Gabriel García Moreno (1821-1875). El dirigente guayaquileño, católico convencido y conservador, graduado como Doctor en Derecho en Quito, fue un hombre preocupado por la educación, la cultura y la religión de su país. Pero la mano dura con que aplicó las leyes y su carácter implacable con sus críticos y opositores le granjeó la fama de dirigente terrible y temido por su política de gobierno.

De García Moreno se conservan numerosas representaciones, tanto las realizadas a instancias del propio presidente, de carácter oficialista, junto con varias favorables aparecidas tras su muerte, como otras surgidas al amparo de sus detractores, quienes lo consideraban un tirano y un auténtico dictador. El interés que despertó su figura propició que se escribiesen más biografías sobre él que sobre otros mandatarios ecuatorianos, contrastando las que se revelan como verdaderas hagiografías con otros escritos que lo demonizaban ante la sociedad[1].

En este estudio se aborda la imagen que se quiso transmitir de García Moreno, atendiendo tanto a las representaciones que del mandatario se hicieron en vida, durante sus dos periodos de gobierno (1861-1865 y 1869-1875), como a las aparecidas tras su muerte, a favor o en contra de su figura. Asimismo, nos detenemos en las más habituales y analizamos la razón de la proliferación de estas imágenes.

Fueron varias las biografías concebidas como auténticas hagiografías que aparecieron en Ecuador y en el extranjero en los años posteriores al asesinato del dirigente ecuatoriano, acaecido el 6 de agosto de 1875. Ninguna de ellas –ni tampoco las diatribas que se vertieron contra su figura por parte de sus más firmes críticos– se puede considerar un acercamiento neutro a su figura, pues están mediatizadas por las afinidades políticas y religiosas con el gobernante, quien aparece invariablemente como un hombre de una gran rectitud y moral intachable, cercano a la iglesia y cristiano piadoso, o como un déspota de la peor calaña

---

1. Un estudio sobre los escritos acerca de García Moreno en Ecuador y otros países americanos puede verse en Smith, P. H., «The Image of a Dictator: Gabriel García Moreno,» *Hispanic American Historical Review*, 1965, 45:1, pp. 1-24. Entre los estudios que se han dedicado a su figura existen algunos clásicos como el de Gálvez, M., *Vida de Don Gabriel García Moreno*, Editorial Difusión, S.A., Buenos Aires, 1943. También figuran otros tan recientes como el de Henderson P., *Gabriel García Moreno and conservative state formation in the Andes*, University of Texas Press, Austin, 2008. En otros textos aparecidos en las últimas décadas se lo llega a considerar como «dictador cuasi teocrático» o «caudillo teocrático». Véase Hamill, H. M. (Ed.), *Caudillos: dictators in Spanish America*, University of Oklahoma Press, Norman, 1995.

posible[2]. De hecho, una de las que tuvo mayor éxito fue la de un clérigo, el padre francés Augustin Berthe, aparecida en 1887, que fue traducida a varios idiomas y recomendada incluso en libros de viajes publicados a fines de siglo[3]. Algunas de ellas –las más interesantes para nuestro estudio– aparecieron ilustradas con imágenes que mostraban los episodios más significativos de la vida del jurista guayaquileño. Junto con las biografías incluidas en libros aparecieron numerosas noticias recogidas en periódicos nacionales y extranjeros donde se glosaban las bondades o maldades del presidente. A su favor se destacó siempre en primer lugar su cualidad de gobernante cristiano, pero también se ensalzó su interés por la educación y por las artes[4]. Tanto es así, que en el Manifiesto del Congreso Ecuatoriano a la Nación, que publicaba en Madrid *El Siglo Futuro* en enero de 1876, se destacaba la cantidad de artistas nacionales y extranjeros, y la labor del gobierno en la formación de jóvenes artistas becados en el extranjero «para traernos la perfeccion que no pueden alcanzar en el Ecuador»[5].

Los retratos de García Moreno

García Moreno iba a ser considerado como un hombre excepcional, dotado de unas cualidades propias de un héroe más que de un ser humano corriente[6]. Desde los primeros

2. Entre ellas podemos citar alguna aparecida en España como la de de Cancio, A. Z., *Vida del Excmo. Señor D. Gabriel García Moreno, restaurador y mártir de la tesis católica en el Ecuador*, Imprenta de José Gil y Navarro, Madrid, 1889; y otra hasta en alemán, como la que escribió Von Berlinchingen, A., *Don Gabriel Garcia Moreno, Präsident der Republik Ecuador: Ein Leben im Dienste des Vaterlandes und des Glaubens*. Benziger Brothers, Einsideln, 1884.
   La batalla dialéctica empezó mucho antes de su acceso a la Presidencia del Ecuador, pues ya en 1853 el propio García Moreno tomaba la pluma para defenderse de sus calumniadores. Véase García Moreno, G., *La verdad a mis calumniadores*, Manuel Rubio, Paita, 1853. Existe una reimpresión hecha en Quito en el mismo año, en el taller de Manuel Rivadeneira. El propio García Moreno escribió una segunda parte del folleto, que vio la luz en Piura, en la Imprenta de «La voz del Litoral», en 1854.
3. Así lo hacía Tardivel en sus *Notes de voyage*, aparecidas en 1890. En la edición canadiense de la obra de Berthe se destacaban los 10.000 ejemplares que habían visto la luz hasta ese momento. En cuanto a las reediciones de que disfrutó la obra, véanse la de Herbert, editada en Roehampton en 1889, la canadiense, sin fecha, o la española, editada en París en 1892 en dos tomos.
4. De hecho, su formación fue muy completa, graduándose como Doctor en Derecho e interesándose también por la poesía. Algunos poemas suyos se encuentran recogidos en la *Antología Ecuatoriana. Poetas*, Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, Quito, 1892, pp. 363-371.
5. *El Siglo Futuro*, año I, nº 15, 19 de enero de 1876.
6. Vázquez Dodero lo considera como un hombre «que desciende al cráter del volcán, que recorre, a lomos de caballo, sin tregua ni fatiga, enormes distancias, que promueve y sofoca revoluciones, que acaudilla ejércitos, que debela a una pequeña flota como almirante de dos vaporcitos, que cauteriza en vivo sus heridas, que realiza una fecundísima obra de gobierno, que ama y cultiva las humanidades y las ciencias naturales y que va paulatinamente acendrando su espíritu hasta ascender casi a las cumbres del amor divino». Véase Vázquez Dodero, J. L., «El valor histórico de Gabriel García Moreno», *Revista de estudios políticos*, 1944, nº 15-16, p. 154. Por su parte, a su cualidad heroica dedicaba un capítulo Le Gouhir y Rodas, centrándose en su labor política, militar y cristiana. Esta cualidad fue destacada incluso por Hassaurek, el ministro estadounidense en Ecuador, lo consideraba el hombre más valiente de Ecuador. Véase Le Gouhir y Rodas, J., *Un gran americano García Moreno, 1821-1921*, Prensa Católica, Quito, 1921, pp. 81-83.

momentos de mandato se quiso fijar una imagen concreta, de hombre inteligente, sereno a la par que decidido, capaz de actuar con mano dura en las situaciones más comprometidas, pero de recios valores y fe inquebrantable. También se adornaron sus virtudes con una valentía casi sobrehumana. Así, Aguirre «pinta» ya en 1866 a un García Moreno aguerrido, que logra escapar de un asesinato en Lima cuando gentilmente ayudaba a descender del tren a una niña y Juan Viteri le descerraja dos tiros[7]. De hecho, su salvación en este caso correría a cargo de la Providencia o «el Todopoderoso», tal como señala el autor del texto. Por su parte, Boussenard presenta al mandatario como un hombre ascético, trabajador, generoso, leal y justo, si bien autoritario y violento[8]. Los retratos oficiales muestran precisamente esa mirada dominante e inteligente –ese «soberbio mirar», como indicaba Ildefonso Díaz del Castillo en un soneto dedicado a su retrato en 1879–[9], que nunca quisieron ver detractores como Juan Montalvo, o al menos no quisieron reconocer.

La imagen por excelencia de García Moreno, repetida en multitud de pinturas, grabados, libretos y publicaciones periódicas, es la del dirigente retratado de pie, con la banda presidencial que simboliza los poderes de gobierno –en la que se lee en letras bordadas en oro sobre celeste la inscripción «Mi poder en la Constitución», que figuraba ya desde 1830 y que luciría incluso en sus funerales en la Catedral, vestido con uniforme de general en jefe–, como ya lo hicieran figuras decisivas en su formación política tales como Rocafuerte y Flores[10]. Con la pose rígida, mirando de soslayo al espectador, y gesto serio, figuran retratados estos mandatarios en diversas pinturas, y García Moreno siguió el ejemplo[11]. El famoso retrato que pintó el ecuatoriano Luis Cadena presenta a García Moreno de cuerpo entero[12]. Otros muchos ejemplos, algunos de ellos anónimos, siguen esta iconografía, ya sea de cuerpo entero o de busto, y basándose en la pintura o en fotografías del mandatario[13]. Además, la imagen que trascendió al extranjero, merced a las imágenes ofrecidas en periódicos, de-

7. Aguirre, R., *El asesinato y los republicanos*, Imprenta Nacional, Quito, 1866, p. 5.
8. Boussenard, L., *De Paris au Bresil par terre a la poursuite d´un héritage*, E. Girard et A. Boitte, Paris, 1892, p. 550.
9. Díaz del Castillo, I., *Al retrato de García Moreno*, Imprenta del Clero, Quito, 1879.
10. Del primero admiraba profundamente la vocación del servidor público carente de ambiciones personales. Véase Ruiz Rivera, J. B., *Gabriel García Moreno, dictador ilustrado del Ecuador*, Ediciones Anaya, S.A., 1988, p. 30.
11. De hecho, se conserva incluso algún retrato de cuerpo entero, en pequeño formato, del Presidente guayaquileño, que sigue de cerca la imagen de Flores. Destaca la figura en madera policromada que custodia el Museo Aurelio Espinosa Pólit en Quito. Según Kennedy, esta y otras tallas conservan «el aire de la imaginería religiosa colonial». Véase Kennedy, A: «Arte y artistas quiteños de exportación», *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Editorial Nerea, S.A., Hondarribia, 2002, p. 203.
12. Montaner considera el retrato muy bueno, Montarer, C. A., *Los Latinoamericanos y la Cultura Occidental*, Editorial Norma, Bogotá, 2003, p. 304.
13. Entre otros retratos, algunos fotográficos, como dos pertenecientes al Museo del Banco Central del Ecuador, uno en vida y otro embalsamado, el primero con la inscripción «Talento y valor» y el segundo con «Amor a la patria», de 1880, y otro de una fotografía sobre un original de Julio Báscones, de hacia 1870. Véase el catálogo on-line de las colecciones del Banco Central del Ecuador en http://www.museos-ecuador.com/bce/html/_piezas/_fichas_sr_Fototeca_71_0.htm

pende directamente de esta representación[14]. Asimismo, el modelo del retrato influyó en los de otros presidentes posteriores como Ignacio de Veintemilla.

García Moreno ensalzado: hombre de fe y de acción

La definición que más se acerca a lo que pretendía destacarse del abogado guayaquileño tanto en pinturas como en grabados y dibujos es la que se proporciona en el texto del padre Berthe: García Moreno es un «Hércules cristiano», es decir, en su persona se unen piedad y fortaleza, y tiene que enfrentarse a trabajos dignos del héroe griego para levantar su país[15]. De entre las representaciones *pro*-García Moreno, cabe diferenciar aquellas que lo muestran como hombre de paz, sobre todo en sus relaciones con la Iglesia católica –firma del Concordato con la Santa Sede, procesión del Viernes Santo llevando él mismo la Cruz, asistencia a misa, etc.–, y otras que lo destacan como hombre activo, capaz de colocarse en primera línea de batalla y resolver situaciones complicadas[16]. Quizás las más repetidas sean las que pertenecen al primer grupo, tanto en el libro de D'Hallencourt como en el de Maxwell-Scott[17]. Pero también se relacionan con ellas las que muestran al hombre de bien, que consuela al niño que acaba de perder a su madre[18]. El García Moreno piadoso se muestra en diversas imágenes que trataban de acreditar su manifiesto fervor religioso, y que aparecieron en las biografías favorables al Presidente. Entre ellas destacan las de la consagración del Ecuador al Sagrado Corazón en 1873, y aquella que lo presenta cargando con una cruz

14. Por ejemplo, en la publicación periódica francesa *Le tour du monde* (nº XLV, 1883, p. 384) se incluyó un dibujo de Thiriat que reproducía una fotografía del Presidente, y que sigue la misma composición.
15. Berthe, A., *García Moreno, Presidente de la República del Ecuador, vengador y mártir del derecho cristiano*, Tomo II, Victor Retaux é Hijo, Paris, 1892, pp. 13 y 253. Pero no solo un Hércules; también un Titán que levantaba sobre sus hombros la enseñanza en el país, como defendía Le Gouhir y Rodas ya en el primer tercio del siglo XX. Véase Le Gouhir y Rodas, J., *op. cit.*, 1921, p. 187. El carácter sobrehumano del dirigente también fue glosado en verso por algunos admiradores como Díaz del Castillo, I., *op. cit.*, 1879.
16. Las estrechas relaciones que García Moreno mantuvo con la Iglesia hicieron que le entregara a esta la educación del país, trayendo para ello a Ecuador a los jesuitas, las madres de la Providencia y los Corazones y los hermanos de las Escuelas Cristianas, las Hermanas de La Caridad y los Padres Lazaristas. Véase BERMÚDEZ, I. C., *Sociedad republicana y proyectos de instrucción y educación para mujeres. Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. 1800-1900.* Tesis Doctoral defendida en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Santiago de Cali, 2010, p. 192.
    En relación a la firma del Concordato, el presidente no estuvo presente en Roma, sino don Ignacio Ordóñez, archidiácono de Cuenca. Las biografías del presidente incluyen imágenes del mismo firmando de su puño y letra tan crucial documento, pero esta imagen corresponde a la lectura en Quito del texto, que fue firmado por el Presidente, seguido de la entonación del *Te Deum*, entre otros festejos. Véase D'Hallencourt, C., *Vie Illustrée de Garcia Moreno*, C. Paillart, Abbeville, 1887, pp. 94-96.
17. Por ejemplo, el primero lo presenta, mediante grabados de Jouvenul, comulgando en misa durante su estancia en París, en una escena que muestra el arrepentimiento del joven ecuatoriano por no haber servido a Dios hasta ese momento con la fuerza requerida. Véase D'Hallencourt, C., *op. cit.*, 1887, p. 51.
18. D'Hallencourt, C., *op. cit.*, 1887, p. 145.

durante una procesión del Viernes Santo[19]. Todas ellas están encaminadas a mostrar a García Moreno como adalid del catolicismo en Ecuador, hombre pío que, como católico convencido, obraba a favor de su pueblo y su religión, que daba ejemplo con sus actos y que terminó pagando con la vida su defensa de unos ideales superiores.

Entre las segundas representaciones cabe destacar tres dibujadas por Jouvenul para el libro de D'Hallencourt: en primer lugar, la *Batalla de Guayaquil*, que supuso la victoria para García Moreno ya en 1860, donde aparece guiando a las tropas por el Estero Salado, enclave de difícil penetración según defiende D´Hallencourt en su texto[20]. En segundo lugar, la escena de batalla en la que, sable en mano, García Moreno se abalanza sobre el enemigo cual si de un abordaje se tratara. Es la que representa la victoria de García Moreno sobre las tropas urbinistas en el *Canal de Jambelí* en 1865, en la que, en efecto, participó activamente. Evidentemente, en estas publicaciones se omitió cualquier alusión gráfica a las sonoras derrotas que sufrió el Presidente en las batallas de Tulcán y Cuaspud, ambas frente al ejército colombiano y durante su primer mandato presidencial (en los años 1862 y 1863)[21].

Y finalmente, sobresale la representación de *García Moreno en el rescate y reconstrucción de Ibarra* que es, si cabe, más interesante. El mandatario, entonces nombrado por el Presidente Espinosa como Jefe Civil y Militar para reconstruir Ibarra, aparece en el centro de la composición, a caballo, en un panorama dantesco[22]. La ciudad de Ibarra, situada al norte de Quito, acaba de sufrir un terremoto fortísimo el 16 de agosto de 1868, siendo destruida junto con otras numerosas poblaciones de la provincia. En primer plano, los cadáveres de mujeres y niños aplastados por el derrumbe de varios edificios de la capital, así como las enormes grietas abiertas en el suelo, dan fe de la auténtica dimensión de la tragedia, mientras que al fondo se pueden apreciar las ruinas de Ibarra. A la derecha de la composición, los ciudadanos ibarreños caen rendidos a los pies del heroico mandatario, que entra montando a caballo cual salvador en medio del desastre, acompañado por el sonido de tambores de la cohorte que lo acompaña[23]. Y finalmente, al fondo de la composición, un detalle significativo: un volcán entra en erupción. Pero lo hace en el preciso instante de la entrada de García Moreno en Ibarra, más como si se tratara de fuegos artificiales lanzados en acción de gracias por su intervención salvífica que como presagio de otra nuevo desastre. Es esta probable-

19. Para la consagración mandó pintar un lienzo del Sagrado Corazón a Rafael Salas, a quien había mandado becado a Roma con anterioridad. Actualmente se encuentra la pintura en la Basílica del Voto Nacional. Véase VARGAS, J. M., *Historia de la cultura ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1965, pp. 484-485.
20. D'Hallencourt, C., *op. cit.*, 1887, p. 77.
21. No se olvidaron sus detractores de incluir estos episodios, destacándolos como muestra de la errática política del presidente. Véase la obra de uno de los implicados en el asesinato de García Moreno: ANDRADE, R., *Tulcán y Cuaspud (fragmentos de la obra Juan Montalvo y García Moreno)*, Imprenta Nacional, Quito, 1907.
22. El mismo panorama, pero sin García Moreno de por medio, muestra Rafael Troya en un lienzo de 1895 que da muestras del horror vivido en la ciudad.
23. El propio D'Hallencourt dice textualmente que el pueblo se creyó salvado al ver aparecer a García Moreno, quien además hizo traer víveres de su propiedad para socorrerlo. Véase D'Hallencourt, C., *op. cit.*, 1887, pp. 124-126. Además, pone en boca de la población la creencia en que García Moreno era un héroe ilustre creado por Dios para consolar a la población ibarreña tras el desastre.

mente una de las más genuinas representaciones del García Moreno triunfante. La presentación de García Moreno como salvador que ofrece la imagen de Jouvenul puede parecer a todas luces excesiva –sobre todo a ojos de sus detractores–, aunque investigadores actuales como Ruiz Rivera –y no solo los apologetas decimonónicos como D'Hallencourt– defienden la excelente labor que desempeñó, con medios muy escasos, organizando personalmente los equipos de salvamento y dirigiendo la instalación de campamentos de acogida para los damnificados[24].

Aún cabe señalar otra faceta de García Moreno que fue ampliamente ponderada en textos e imágenes: la de hombre profundamente preocupado por la cultura de su país. Estas inquietudes le llevaron a fundar escuelas, el Conservatorio Nacional de Música, la Academia de Bellas Artes y otras instituciones, así como se empeñó en la erección de algunos edificios emblemáticos como la Basílica del Voto Nacional o el Observatorio[25]. Ello llevó a que sus biógrafos dedicasen algún capítulo específico a su acción cultural, y a que incluso alguno de estos edificios, como el del Observatorio, fuesen reproducidos en la obra de D´Hallencourt[26]. Además, se llegaron a comparar sus esfuerzos en el enriquecimiento del patrimonio arquitectónico, sobre todo de Quito, con los logrados durante la época virreinal. Así lo atestigua Manuel Llorente Vázquez, Ministro español en Ecuador, quien decía textualmente en 1891 que «todo cuanto hay digno de atención en la ciudad –Quito– es del tiempo de los españoles o de D. Gabriel García Moreno»[27].

García Moreno, vilipendiado

Frente a estas pinturas y descripciones se encuentran algunas obras de clara tendencia anti-García Moreno. La más conocida es la que, en forma de carta al *Star and Herald*, dirigió en octubre de 1874 el escritor ecuatoriano Juan Montalvo, y que llevaba el elocuente título de *La*

---

24. Ruiz Rivera, J. B., *op. cit.*, 1988, p. 89.
25. El mundo de la música correspondió a quien había sido fundador del Conservatorio Nacional a través de numerosas obras dedicadas a su figura. En este sentido, Guerrero Gutiérrez ha rastreado no menos de nueve piezas dedicadas a García Moreno por diversos compositores ecuatorianos coetáneos, siendo el mandatario con más partituras dedicadas junto con Eloy Alfaro, representante de la otra facción política. Véase Guerrero Gutiérrez, P., «Músicos en andamio: Dedicatorias musicales a Caudillos y Mandatarios de la República», en http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010_01_01_archive.html (Consultada el 22/01/2012).
26. D'Hallencourt, C., *op. cit.*, 1887, p. 187. En cuanto a los capítulos dedicados a la cultura en la época garciana, puede verse Le Gouhir y Rodas, J., *op. cit.*, 1921, pp. 186 y ss. También tratan el tema otras biografías como la del padre Berthe, A., *op. cit.*, 1892.
27. Llorente Vázquez, M., *Cuadros americanos. Venezuela, Brasil, California, Guatemala, Montevideo y Ecuador*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1891, p. 353.

Dictadura Perpetua[28]. En ella, además de injuriarlo y desprestigiar toda su obra, Montalvo lo tachaba de limitado en su capacidad intelectual para llevar a cabo grandes empresas. Tales fueron las proporciones que alcanzó la diatriba del escritor contra García Moreno que en noviembre de ese año aparecía en Guayaquil un folleto que, más que defender al Presidente –que lo hacía y con gran ahínco–, atacaba al propio Montalvo en sus mismos términos[29]. El escritor ambateño volvería a la carga dos años después del fallecimiento de García Moreno, celebrando la caída del «tiranuelo» en su publicación *El Regenerador*[30]. A la voz del literato se unieron las de algunos periodistas extranjeros que recogieron la noticia del asesinato con júbilo. En España aparecieron noticias al respecto, que fueron referidas y criticadas en diarios conservadores[31].

Lo cierto es que no todas las primeras plumas del país estuvieron en contra de García Moreno. Juan León Mera, quien por cierto había ostentado cargos de responsabilidad política durante la época de García Moreno, escribía un año después de su fallecimiento un sentido homenaje al finado, en forma de canto a su memoria[32]. Junto con Mera, otros escritores contribuyeron a ensalzar la figura del mandatario asesinado, como el colombiano Adolfo Gómez, a quien en octubre de 1875 el periódico *El Nacional* publicaba un poema en recuerdo del Presidente[33]. También se sumaron a la defensa del mandatario algunos periódicos católicos ecuatorianos como *La Voz del Clero*, que en 1873 daba a la imprenta una defensa de su relación con la Iglesia ecuatoriana[34]. En el siglo XX continuaron los ataques en forma

28. Montalvo, J., *Páginas escogidas*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1993, pp. 39-53. Ya ocho años antes había aparecido en Quito un texto, firmado por «un peruano», donde se atacaba a la figura del entonces expresidente, tras haber finalizado su primer mandato y escapar al intento de asesinato a cargo de Juan José Viteri. Véase *Ataque contra el Sor. García Moreno*, Oficina Tipográfica de F. Bermeo, Quito, 1866.
29. *D. Juan Montalvo y la verdad contra él: o sea la defensa del Ecuador contra las calumnias e injurias publicadas en el folleto titulado «La dictadura perpetua»*, Imprenta del Guayas, Guayaquil, 1874. Además, se ensalzaba la preocupación del Presidente por mejorar las infraestructuras del país, por dotarlos de instituciones educativas, de los museos «más ricos» de América, de magníficas bibliotecas, de hospitales, de un observatorio, etc.
30. *El Regenerador*, nº 5. Imprenta de «La Estrella de Panamá», Panamá, 1877, p. I.
31. Es lo que sucedió con *El Siglo Futuro*, año I, nº 140, 20 de septiembre de 1875, que citaba textualmente las noticias.
32. Mera, J. L., *El héroe mártir. Canto a la memoria de García Moreno*, Fundición de Tipos de Manuel Rivadeneira, Quito, 1876.
33. Gómez, A., *García Moreno*, Fundición de Tipos de Manuel Rivadeneira, Quito, 1875. También se publicaron panfletos pro García Moreno en los años siguientes, algunos anónimos. Entre ellos, *Gloria Ecuatoriana*, firmado por «Los amigos de García el Grande» y editado en la Imprenta del Clero, Quito, en julio de 1877.
34. *La Voz del Clero*, año I, nº 12, 2 de mayo de 1873, pp. 181-185. Junto a estas publicaciones periódicas nacionales también cabe destacar otras españolas, de tendencia católica y conservadora, que ensalzaban su figura tras su muerte, reproduciendo además la imagen del Presidente más difundida. Véase *El Siglo Futuro*, año I, nº 159, 12 de octubre de 1875; *El Siglo Futuro*, año XI, nº 3173, 14 de octubre de 1885; *El Siglo Futuro*, año XII, nº 3479, 20 de octubre de 1886; *El Siglo Futuro*, año XXIII, nº 6764, 27 de agosto de 1897; *La Ilustración Católica*, año VI, tomo V, nº 28, 28 de enero de 1882. Otros periódicos recogían la noticia de la muerte, sin detenerse en mayores alabanzas. Véase *La Época*, año XXVII, nº 8362, 19 de septiembre de 1875.
    Entre los diarios españoles que publicaron el retrato del Presidente cabe mencionar *La lectura dominical*, año III, nº 124, 17 de mayo de 1896; *La lectura dominical*, año V, nº 236, 10 de julio de 1898; y *La Ilustración Española e Hispanoamericana*, año XV, nº XXXII, 15 de noviembre de 1871; y *La Ilustración Española e Hispanoamericana*, año XIX, nº XXXV, 27 de septiembre de 1875. La imagen que trascendió en España no fue la del militar, sino la del hombre de estado sereno y calculador.

de biografías que destacaban las cualidades maléficas del presidente[35]. Ya aludimos más arriba a la obra de Roberto Andrade, implicado en el magnicidio, poniendo de relieve sus fracasos militares, en un texto que vio la luz en 1907.

Junto con las críticas en forma de textos literarios y periodísticos aparecieron otras de mayor interés para nuestro trabajo. La más elocuente de todas es una pintura del artista ecuatoriano Joaquín Pinto, titulada *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes* y fechada en 1906[36]. Gracias a este título se pone en relación el tema del cuadro con la novela homónima de Juan Montalvo publicada en 1895, identificando a García Moreno con don Quijote e introduciéndolo en un texto de su más duro crítico en vida. El mandatario conservador aparece en esta ocasión como el protagonista de un cuadro de marcado carácter satírico, travestido de don Quijote de la Mancha, montado a lomos de un enclenque caballo a cuya grupa va un monje dormido y/o borracho –dominico para más señas–, con una guitarra a la espalda[37]. A su paso, un grupo de mujeres y borrachos, junto a los que figura un jumento, jalea al esperpéntico cortejo, que se dirige hacia algún punto del callejón interandino, en el que podemos identificar el Panecillo, el Pichincha y los Ilinizas. Ninguna otra caricatura ha conseguido llegar a las cotas de cinismo y socarronería de Pinto a la hora de representar a un gobernante que se empeñó en la mejora de las vías de comunicación en Ecuador, y que mantuvo una relación tan estrecha con la Iglesia[38]. Ruiz Rivera interpreta el lienzo como una plasmación del empeño de García Moreno por recoger a las ovejas descarriadas del clero ecuatoriano[39]. Es decir, esta pintura sería la escenificación de la lucha quijotesca de García Moreno contra la relajación del clero. Curiosamente, ya treinta años antes Juan Montalvo había destacado su efigie de caballero andante[40]. Incluso el padre Manuel José Proaño señalaba en una oda dedicada al Presidente difunto, años antes de la realización de la pintura, algunos elementos que nos pueden dar las claves para la correcta lectura de parte de la misma: el escudo que sujeta el presidente/caballero andante es el de la fe, y además éste vuelve

35. Entre ellas, la de Agramonte, R., *Biografía del Dictador García Moreno. Estudio psicopatológico e histórico*, La Habana, 1935.
36. La pintura se encuentra en el Museo Alberto Mena Caamaño, del Centro Cultural Metropolitano de Quito.
37. El hecho de que don Quijote no lleve en este cuadro su tradicional bacía a modo de yelmo se debe a la intención de Pinto de no dejar lugar a la duda acerca del personaje representado.
38. No podemos olvidar tampoco la referencia a las peripecias andinistas del joven García Moreno, quien había subido al Pichincha y al Sangay a explorar sus cráteres. Véase Cancio, A. Z., *op. cit.*, 1889, p. 30. Jouvenul dejó muestra de estas inquietudes en un dibujo que lo representaba en las cercanías del Pichincha mientras el cráter expulsaba ceniza. Véase D'Hallencourt, C., *op. cit.*, 1887, p. 37. Pero tampoco podemos olvidar la referencia a la música, explicitada en la guitarra delreligioso, ya que García Moreno fundó el Consevatorio Nacional de Música en 1870. Véase Justo Estebaranz, A., «José González y Giménez y la Academia Nacional de Bellas Artes de Quito», *Actas del XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte: Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*, **Santiago de Compostela, 2012**, p. 1244, en prensa.
    En cuanto a la crítica hacia la iglesia, la novela de Montalvo que inspira la pintura también destilaba un anticlericalismo evidente, y la inquina se vertía también contra los gobernantes, aunque en este caso lo hacía ensañándose con Ignacio de Veintemilla, uno de los sucesores de García Moreno tras su muerte.
39. Ruiz Rivera, J. B., *op. cit.*, 1988, p. 99.
40. Véase *El Regenerador*, nº 5, Imprenta de «La Estrella de Panamá», Panamá, 1877, p. 10.

sañudo su rostro a la impiedad, representada en el lienzo por el borracho y las mujeres de mala vida[41].

En la actualidad, el personaje sigue dando lugar a lecturas e interpretaciones de todo tipo, tanto científicas como literarias o artísticas. Más de un siglo y cuarto después de su muerte, García Moreno sigue siendo objeto de alabanzas y ataques furibundos, muchos de los cuales son auténticas caricaturas, desde las realizadas en papel por Bonil hasta la novela de Alicia Yánez Cossío *Sé que vienen a matarme* –publicada en 2001– y su criticada adaptación cinematográfica, dirigida por Carl West en 2007[42].

El asesinato de García Moreno en imágenes: muerte y gloria del gobernante

Junto con los retratos oficiales del gobernante, hubo una imagen que tuvo especial difusión en diferentes medios artísticos: aquella que representaba el asesinato del líder conservador y el cadáver yacente tendido en el suelo. El relato del crimen se puede seguir en diversas publicaciones, como la que le dedicó a comienzos del siglo XX Maxwell-Scott o la monografía de De Cancio. Jannet relacionaba el asesinato con la actuación de los masones[43]. Tras varios intentos fallidos de acabar con la vida del mandatario en diferentes momentos de su vida, un grupo armado con cuchillos y revólveres dio muerte al Presidente delante del Palacio Presidencial, el 6 de agosto de 1875. Podemos encontrar imágenes que representan el momento mismo del asesinato, alejadas de la realidad, con un presidente caído sobre unas escaleras mientras se le acercan sus ejecutores armados con pistolas y sables. Hay otras que se centran en el momento posterior, bien con García Moreno ocupando la composición solo –siguiendo la fotografía tomada en ese momento, como hace el lienzo que se conserva en el Museo Aurelio Espinosa Pólit de Cotocollao, que también custodia algunos objetos personales del gobernante– o siendo descubierto su cadáver por una multitud horrorizada, tal como lo presenta Jouvenul en 1887[44]. Asimismo, abundan las representaciones del cuerpo yacente siendo velado por la guardia, todas en base a una fotografía tomada en ese instante.

Quizás la interpretación más patética de la muerte es la que el padre Mantilla imaginó en su obra de teatro *García Moreno. Drama histórico en cuatro actos*, aparecida 21 años después del magnicidio[45]. En esta pieza se muestra al traidor que posibilita el acceso como Judas. Además, la muerte del Presidente se produce a manos de los mismos hombres que en la realidad,

41. *Antología Ecuatoriana. Poetas*, Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, Quito, 1892, p. 296.
42. Yánez Cossío, A., *Sé que vienen a matarme*, Paradiso Editores, Quito, 2001.
43. Según Claudio Jannet, García Moreno escribía a Pío IX poco antes de su muerte en 1875 que logias masónicas de países vecinos conspiraban contra él. Véase Jannet, C., *La Franc-maçonnerie au XIXème siècle*, 1882, p.594-595.
44. D'Hallencourt, C., *op. cit.*, 1887, p. 225.
45. Mantilla, L. D., *García Moreno. Drama histórico en cuatro actos*. Imprenta de Cancino Hnos., Socorro, 1896.

pero éste cae en un diván, donde es llorado por sus allegados mientras Rayo –el asesino– maldice a las sociedades secretas, a las que se señala como instigadoras del crimen.

Como una muestra de la fortaleza del Presidente difunto, y de su carácter casi heroico, su cadáver, vestido de uniforme, presidió sus funerales en la catedral de Quito, donde se mantuvo ataviado y dispuesto de esta manera durante tres días[46]. El presidente fue ensalzado tras su muerte, en publicaciones nacionales y extranjeras[47]. La archiconocida proclama del Presidente herido de muerte: «Dios no muere», fue complementada con la imagen del difunto presidiendo su batalla a la manera del Cid, en la representación que en 1961 llevó a las pantallas Anthony Mann, ganando batallas después de muerto. De esta manera sobreviviría de alguna forma a sus asesinos, que fueron aniquilados antes de su funeral y no pudieron disfrutar las mieles del magnicidio.

46. Maxwell-Scott, M. M., *Gabriel García Moreno, regenerator of Ecuador*, R. & T. Washbourne, Ltd., Londres, p. 164.
47. Entre las nacionales destacó el texto que se le dedicó en el periódico *La Voz del Clero*, año IV, nº 53, 18 de septiembre de 1875, pp. 822 y ss. En el número de octubre se volvía a glosar su figura en términos laudatorios, reproduciendo un artículo de *El Independiente*.
Entre las extranjeras se seleccionaron algunos testimonios en un folleto aparecido en Ecuador a la muerte del gobernante, con el título *El Ecuador y la prensa católica de Europa y América en la muerte del Excmo. Señor doctor Gabriel García Moreno*.

Fig. 1.Thiriat: *García Moreno* (reproducido en *Le tour du monde*, XLV, 1883, p. 384, a partir de una fotografía)

Fig. 2: Jouvenul: *García Moreno en el rescate y reconstrucción de Ibarra*
(en D'Hallencourt: *Vie Illustrée de García Moreno,* 1887, p. 125)

Fig. 3: Joaquín Pinto: *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*
(Museo Alberto Mena Caamaño, Centro Cultural Metropolitano, 1906)

Fig. 4: Fotografía del cadáver del Presidente Gabriel García Moreno presidiendo sus funerales (1875)

El retrato del intelectual: una representación del poder cultural en Valencia durante el siglo XVII

Cristina Igual Castelló
Universitat Jaume I

Resumen: La dinastía de prelados valencianos, los retratos procedentes del monasterio de Nuestra Señora de La Murta (Alzira), así como las efigies del Paraninfo de la Universidad de Valencia son diferentes conjuntos pictóricos de los que se han seleccionado aquellas obras realizadas en el siglo XVII. Los retratos estudiados, para esta ocasión, responden a múltiples naturalezas pues son encargos realizados por la Iglesia, Don Diego de Vich y la Universidad. Sin embargo, todos ellos comparten un patrón de representación determinado y principalmente persiguen un objetivo común, poner de manifiesto la pertenencia a un grupo destacado, un honor concedido por los excelentes logros intelectuales del retratado.

Palabras clave*:* retrato; Valencia, siglo XVII, prelados, varones ilustres valencianos, paraninfo de la Universidad de Valencia.

Abstract: The dynasty of prelates from Valencia, the portraits from the monastery of Nuestra Señora de La Murta (Alcira), and the effigies of the assembly hall of the University of Valencia are different pictorial sets of which those works made in the seventeenth century have been selected. The portraits studied for the occasion are of different nature, as they are orders made by the Church, Don Diego de Vich and the University. However, they all share a specific representation pattern and mainly pursue a common goal:

state their membership of an outstanding group, an honor bestowed because of the excellent intellectual achievements of the person portrayed.
Keywords: portrait, Valencia, seventeenth century, prelates, illustrious men from Valencia, assembly hall of the University of Valencia.

La desolación que genera una fuerte crisis financiera invadía las tierras valencianas en el siglo XVII. En respuesta a ello, el arte del retrato produce numerosas imágenes evocadoras de un lúcido pasado. Es tiempo de recordar y valorar a los grandes hombres de la cultura, aludir a sus victorias intelectuales y observar que la notoriedad se consigue también con sabiduría.

Este texto tiene como finalidad entender las causas y las circunstancias que generaron este tipo de efigies, quiénes eran protagonistas, cómo se representaban y quién encargaba la elaboración de estos trabajos. Para ello, el objeto de estudio son algunas de las obras procedentes de tres importantes series pictóricas realizadas en la localidad. La primera de ellas corresponde a la galería de retratos del Paraninfo de la Universidad de Valencia. Carmen Sáez[1] y Daniel Benito[2] los han estudiado exhaustivamente, por lo que serán presentados como ejemplos que apoyan las ideas desarrolladas. En cambio, sí que examinaremos detalladamente las pinturas relativas a los dos conjuntos artísticos restantes: la dinastía de prelados de la Catedral de Valencia y los Varones Ilustres de Nuestra Señora de La Murta (Alcira). Únicamente, Vicente Cárcel[3] y Elías Olmos[4] narran la vida de los obispos y arzobispos valencianos, sin ofrecer ninguna apreciación sobre el sentido histórico y artístico de las pinturas. Aún así, las publicaciones de ambos autores dan la clave para estudiar el perfil profesional del retratado. Tampoco es demasiado minucioso el artículo de Ángela Aldea[5] sobre la colección encomendada para el monasterio jerónimo de Alcira, pero nos indica quién realizó el encargo, para qué y dónde se emplazaron los retratos. Además nos desvela qué sucedió con esta serie siglos después. Actualmente los vestigios de los Varones se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia y han contribuido a conocer las representaciones de los sabios.

1. Sáez Rico, Carmen, *Los retratos del Paraninfo de la Universidad de Valencia*, Valencia.
2. Benito Goerlich, Daniel, «Pintura y escultura antiguas», *La Universitat de València y su Patrimonio Cultural*, 2008, Tomo I, pp. 104-155.
3. Cárcel Ortí, Vicente, *Historia de la Iglesia en Valencia*, Valencia, 1986.
4. Olmos y Canalda, Elías, *Los prelados valentinos*, Madrid, 1949.
5. Aldea Hernández, Ángela, «La colección pictórica de Varones Ilustres Valencianos, pertenecientes al Monasterio Jerónimo de Nuestra Señora de la Murta de Alzira» *Simposium de la Orden de San Jerónimo y sus monasterios*, 1999, pp. 530-545.

La Iglesia y la Universidad: dos instituciones con una gran acogida social

La profunda crisis financiera que domina el Reino de Valencia en el Seiscientos viene alimentada por la expulsión de los moriscos de España en 1609. El rey Felipe III y el duque de Lerma acordaron que ciento sesenta mil valencianos fuesen expulsados y marchasen a tierras africanas. Los desterrados eran acusados de deslealtad y conspiración contra el orden y las leyes, además de ser considerados una grave amenaza para el cristianismo. El colosal desplazamiento humano tuvo una seria repercusión demográfica y económica para el reino. La nobleza también perdió poder, pues su fuente de riqueza era el trabajo de los moriscos y ahora se encontraba fuertemente endeudada[6].

El periodo de recesión que imperó en el siglo XVII alentó a la población a vivir en un permanente estado de nerviosismo y aflicción, lo cual justifica la tendencia del ser humano a refugiarse en la religión. Esta circunstancia promovió que la Contrarreforma fuese acogida cálidamente por los habitantes de la urbe, quienes incrementaron su fe y tomaron la vida de los santos como modelos de conducta. Sin duda la Iglesia incrementó su poder hasta controlar absolutamente a sus parroquianos[7]. Por este motivo no es de extrañar la elevada cifra de retratos religiosos, bien se identifiquen con beatos o bien con dirigentes eclesiásticos. Los primeros son un ejemplo de moralidad y espiritualidad para el pueblo, pretenden educar en los valores cristianos y transmitir un estilo de vida austero. Los segundos también se alzan como espejos de comportamiento pero destinados a la élite de la Iglesia, en ellos se valora considerablemente la trayectoria profesional del retratado. A este último grupo pertenecen las efigies de los obispos y arzobispos valencianos desarrolladas posteriormente.

Aunque la religión católica gozó de una envidiable aceptación entre la sociedad, durante el siglo XVII también se produjo una proliferación de la cultura urbana. Así pues aumentó el interés por los menesteres intelectuales. Por ello fue habitual encontrar el retrato de un escritor en las páginas iniciales de su obra. De esta manera, la figura actúa como seña de identidad que demuestra la fama local e internacional del autor. Al retratar, mediante dibujos o pinturas, a las grandes personalidades eruditas se está recogiendo la *historia intelectual*[8] en imágenes, ejemplo de ello, es el *Libro de Retratos*[9] de Pacheco.

Aunque se percibe un auge general de la ciencia entre la sociedad, esta centuria es afrontada por la Universidad con cierta dificultad tras pasar una esplendorosa época desde su nacimiento en 1499-1500. Como indica Raussell[10], esta institución se creó para disponer de un centro que ofreciese una formación académica reconocida en todo el ámbito cristiano.

6. Catalá Sanz, Jorge Antonio, «La nobleza y el patriciado urbano» *La ciudad de Valencia. Historia. Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia,* 2009, Tomo I, pp. 313-316.
7. Gracia Beneyto, Carmen, *Història de l'art valencià*, Valencia, 1995, pp. 232-233.
8. Portús, Javier, «El Siglo XVII: la madurez del género» *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya.* 2007, pp.83-86.
9. Pacheco, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones,* Sevilla, 1983.
10. Rausell Guillot, Helena, «Cultura y espiritualidad del Renacimiento y del Barroco» *La ciudad de Valencia. Historia. Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia,* 2009, Tomo I, pp. 382-383.

En el clima universitario confluyeron numerosas corrientes intelectuales siendo el humanismo la de mayor calado en el *Estudi General,* así lo evidenció la instauración de las cátedras de poesía, griego, Lorenzo Valla, hebreo o historia. La tendencia cultural humanista alcanzó su punto álgido con la creación de la escuela valenciana de helenistas. Cabe recordar que los pensamientos más punteros en Europa no consiguieron irrumpir en el núcleo científico valenciano. Generalmente, estas corrientes discurrieron de forma tardía y separada de la Universidad[11]. Con la incursión de la Contrarreforma fue menguando el apogeo de las Humanidades y la institución se hallaba debilitada. En el año 1611 se estipularon e imprimieron unas nuevas constituciones, las cuales regulaban el día a día universitario y centraban la atención en los estudios de filosofía y teología[12].

Durante el Seiscientos, surgieron en Valencia varias academias que seguían los pasos de las italianas. Aparecieron escuelas de índole literaria –Academia de los Montañeses del Parnaso y la del Alcázar– otras eran científicas –Academia de Matemáticas de Baltasar Iñigo– y también las había de carácter mixto –Academia del marqués de Villatorcas. Pero el trabajo de los *novatores* en cuanto a la defensa de la Ilustración y la Revolución Científica, fue lo más destacable del siglo[13].

El retrato en el siglo XVII: efigie que soporta una fachada o una identidad

Tradicionalmente, este género estaba circunscrito a la realeza, la corte y la nobleza. A partir de 1600 nuevos sectores de la población comenzaron a ser efigiados. Este fenómeno vino ocasionado por el desarrollo urbano y el ascenso social de otros colectivos, como los comerciantes. Aun así, Palomino (1655-1726) centra los retratos en las personas soberanas, y Carducho (ca. 1576-1638) apuesta por las efigies de prestigiosos habitantes.

Y podemos presumir (según dijimos en el origen de la Pintura) que nació el uso del retratar con el arte, a fin de hazer falsos dioses en quien idolatrar: después, como escribe Lactancio, solo a los reyes y príncipes fue permitido el retratarse, quando hubiesen hecho cosas grandes, y governado bien, sirviendo esto de cierto premio honroso a su mucho valor, animando con esto a los que sucediesen al gobierno, para que a su imitación procediesen con bondad y justicia.

11. Raussell Guillot, Helena, *op. cit.*, 2009, pp. 382-385.
12. Albiñana, Salvador, «Un estudio para un reino» *La ciudad de Valencia. Historia. Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia,* 2009, Tomo I, p. 396.
13. Rausell Guillot, Helena, *op. cit.*, 2009, p. 385.

Diálogo séptimo: De las diferencias y modos de pintar los sucesos e historias sagradas con la decadencia que se deve. Vicente Carducho[14]

La exclusividad de este tipo de pinturas ya fue anunciada por Sebastián de Covarrubias (1539-1613) cuando definió el retrato como «la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejança es justo que quede por memoria de los siglos venideros».

Hasta la primera mitad del siglo XVII, los tratadistas defendieron dos opciones consideradas adecuadas para desempeñar un buen retrato. Unos creen que la efigie de calidad se asienta en la estricta copia de la naturaleza. Por el contrario, otros estiman que la combinación entre la imitación y la plasmación de la personalidad del representado es la mejor vía para retratarlo. Posiblemente, la principal aspiración de los primeros sea dejar constancia de la existencia de un individuo determinado, con la intención de no caer en el olvido con el paso del tiempo. Este mismo propósito no queda desamparado con aquellos que garantizan una apariencia fidedigna a la realidad, añadiendo la psicología del individuo representado. En este segundo caso, la obra contempla la personalidad, los intereses y la posición social del retratado, acentuando su individualidad. En consecuencia, se proyecta la imagen conceptual del individuo, enriqueciendo así el género del retrato.

Las obras presentadas seguidamente hacen hincapié en la apariencia del representado pero, sin duda, desvelan de distintas maneras sus predilecciones y ocupaciones. Por tanto, la efigie no señala cómo es el sujeto únicamente, sino que va más allá e indica quién es. La figura humana pintada no es solamente un hombre con unas particularidades externas específicas sino que se trata de una persona, con una identidad que le garantiza la singularidad.

Retratos de intelectuales en la Universidad: el Paraninfo de la Universidad de Valencia

El Teatro Académico o Paraninfo de la Universidad de Valencia es una estancia creada en el siglo XVII con forma de anfiteatro, en la cual tenían lugar debates académicos, claustros de profesores y representaciones en griego y latín. Actualmente este espacio se destina a la celebración de solemnes sesiones académicas[15].

De acuerdo a sus primitivas funciones, se decidió decorarlo con los retratos de múltiples personas estrechamente vinculadas a la Universidad, desde los fundadores hasta los personajes más recientes. La serie se compone de treinta y cuatro piezas realizadas entre los últimos años del siglo XVII y los inicios del siglo XX. Las efigies más antiguas, y de interés para

14. Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias,* Madrid, 1979, p. 334.
15. Véase más información en: http://www.uv.es/cultura/c/espacios/paraninfocast.htm Consultado el 5/02/2012.

este escrito, corresponden al pontífice *Alejandro VI, Fray Bernardo Oliver, Antonio José Cavanilles, Marcelo Marona, Fray Tomás Rocabertí, Antonio García Cervera, Fernando II el Católico, Fray Jaime Pérez, Cristóbal Crespí de Valldaura, Fray José Sanchis*[16], *Damián Polou, Fray Tomás Marín, Manuel Martí y Zaragoza, Juan Bautista Ferrer y Castro, Juan Ruiz, José Vergé, Gaspar Fuster, Juan Bautista Ibáñez, Marcelino Siuri, Luis Crespí de Borja* y *Fray Miguel Maiques*[17].

El grupo de retratos comparte un esquema compositivo claramente apreciable al observarlos. No obstante impera la homogeneidad sin descuidar la particularidad de cada efigie. Los personajes son representados de cuerpo entero, pudiendo estar ligeramente ladeados hacia la izquierda o hacia la derecha indistintamente, pero siempre guardando una compostura dura y formal así como un semblante severo. La individualidad de cada pintura llega con la indumentaria y la caracterización facial del personaje. La vestimenta se halla en consonancia al cargo profesional ocupado, pero sea de índole eclesiástico o nobiliario evidencia una gran calidad. Los rostros se han personalizado sustancialmente llegando a proyectar la esencia del efigiado.

No solo el aspecto y la indumentaria marcan la singularidad, sino que el artista se sirve de elementos alternativos para dejar constancia de la individualidad. En consecuencia adquieren un sentido especial las cartelas o medallones con inscripciones, en las cuales el texto revela la identidad y los principales logros profesionales de la persona. También se recurre al uso de escudos, estos relacionan al sabio con una familia específica o grupo religioso, formando parte de un colectivo privilegiado.

Habitualmente las imágenes van acompañadas de objetos que subrayan la condición intelectual del retratado. Por ello es frecuente la presencia de libros, documentos y plumas en tinteros. El fondo de la obra, además de ser neutro o dotar de profundidad a la imagen mediante cortinas, también se puede utilizar como espacio alusivo a la erudición y éxitos personales. En ocasiones se colocan estanterías repletas de libros o incluso arquitecturas, como vemos en el retrato de *Fray José Sanchis* [fig. 1] ejecutado por Espinosa, donde se distingue el Real Monasterio de Nuestra Señora del Puig.

Por lo general este es el patrón de representación que prevalece en el Paraninfo, solo se distingue del estilo preponderante la efigie de *Juan Bautista Ibáñez* quien sostiene un paño con una inscripción y un cáliz con la Sagrada Forma situados en el centro. Así pues los retratos intentan despertar en el espectador un sentimiento de admiración y consideración hacia esas personas y la institución que simbolizan.

Los componentes de esta prestigiosa galería son referentes intelectuales que se han formado en la Universidad de Valencia y brillado en su especialidad. Las disciplinas más comunes entre estos eruditos son la Filosofía, las Artes, la Jurisprudencia y la Medicina, pero el campo de saber más abundante sin duda es la Teología. Resulta llamativo ver como el con-

16. Todos estos han sido minuciosamente analizados en la obra *La Universitat de València y su Patrimonio Cultural,* 2008, Tomo II, pp. 168-196.
17. El completo de los retratos sí que se estudian en la tesis de licenciatura de Sáez Rico, Carmen, *op. cit.*

texto académico se relaciona estrechamente con la religión católica, ya que la mayoría de estos sabios además de compartir sus conocimientos en la Universidad igualmente ocupaban diversos puestos eclesiásticos.

A través de la serie pictórica, la Universidad de Valencia luce como una selecta institución. Asimismo los sabios se exhiben como galardones de la misma.[18] La categoría del conjunto iconográfico recae en que pone de manifiesto la historia universitaria mediante sus principales exponentes. No debe ser azarosa la creación de esta galería durante un periodo decadente para el organismo, pues las circunstancias que rodean el encargo llevan a pensar que la Universidad necesitaba rememorar un cercano pasado de esplendor además de guiar a los integrantes de la institución en las arduas situaciones.

Retratos de arzobispos intelectuales: la dinastía de prelados valencianos

Las galerías de retratos de prelados tienen su origen en los siglos XIV y XV, en ellos se presenta al arzobispo como máxima autoridad de su diócesis. La investigadora Inmaculada Rodríguez[19] ya indicó la voluntad de la Iglesia en estas series por ofrecer una imagen firme del poder que ostenta. Por consiguiente se muestra como una institución sólida e imperecedera, una visión inteligente y acertada a juzgar por la inestable situación que atravesaba la sociedad valenciana.

La catedral de Valencia custodia una colección con las efigies de los obispos y arzobispos que han estado al frente de la sede valentina. Sanchis y Sivera[20] describe la antigua Estancia Capitular de la *Seo*, primitivo emplazamiento de estas obras, así como la nueva Sala Capitular[21], antigua ubicación de las pinturas. En la actualidad, se localizan en una estancia que conecta con la Sacristía Mayor y el Aula Capitular, desconociendo el motivo por el cual se les ha otorgado un nuevo espacio.

A continuación los retratos de cuatro prelados valencianos del siglo XVII corroboran el acercamiento entre la Iglesia y la esfera académica. *Fray Pedro de Urbina Montoya* además de obispo de Coria y Plasencia y arzobispo de Valencia y posteriormente de Sevilla, fue catedrático de Alcalá y virrey y capitán general del reino valenciano. Jerónimo Jacinto Espinosa entrega esta imagen a la catedral en 1659, por el cual recibió diez libras[22]. Sobre un rojizo cortinaje de fondo aparece el prelado, representado de medio cuerpo y ligeramente ladeado, mostrando su rostro en tres cuartos. Urbina va ataviado con la capa pluvial y una mitra ricamente ornamentadas. Las manos recubiertas por unos guantes blancos sostienen la cruz

---

18. Benito Goerlich, Daniel, *op. cit.*, 2008, p. 138.
19. Rodríguez Moya, Inmaculada, «Dinastía de prelados. La serie de retratos de obispos de la diócesis de Segorbe» *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 2003, Tomo LXXIX, p. 254.
20. Sanchis y Sivera, José, *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística*, Valencia, 1990, pp. 235-236.
21. Sanchis y Sivera, José, *op. cit.*, 1990, p. 252.
22. Pérez Sánchez, Alfonso, *Jerónimo Jacinto Espinosa (1600-1667)*, Alicante, 2001, p. 25.

pastoral y un libro entreabierto, señalando una página concreta. Cabe destacar el escudo y la inscripción relativa al efigiado, la cual reza lo siguiente:

> Don frater Petrus de Urbina, ordinis Sancti Francisci, ex villa de Berantevilla dioscesis Calagutirriensis oriundus, primum episcopus Coriensis, postea praesentatione Philipi IV, regis catholici, ab Innocencio X, pontifice maximo, anno 1649, 4º kalendas iuli, archiepiscopus valentinus creatus. Huius regni pro rex ab anno 1650 usque ad 1652, cuius tempore ipso adiuvante civitas Dertusensis a Galliis recuperata est. Tandem eodem Philipo praesentante ab Alexandro VII, pontifice maximo, ad Hispalensem ecclesiam die 30 martii 1658 promotus.

Don Martín López de Ontiveros procedente de Salamanca y obispo de Calahorra, se doctoró en derecho canónico por la Universidad de Salamanca y el 30 de septiembre de 1658 fue nombrado arzobispo de Valencia[23]. Espinosa es nuevamente el artífice de esta efigie, por ello se aprecia una lógica concordancia entre la representación de Urbina y la presente. El arzobispo aparece sobre un cortinaje rojo, en una postura similar a la que se dispone el prelado anterior, pero en sentido opuesto. Sobre unas blancas vestiduras reposa la capa pluvial elegantemente decorada. También se observa parte de la mitra. Ontiveros aparece con guantes realizando el mismo gesto que Urbina, sitúa el dedo índice en una de las páginas de un libro casi cerrado. Con la mano izquierda sostiene la dorada cruz pastoral. Es el primer arzobispo del siglo XVII retratado con la cruz pectoral, la cual es ornamentada con piedras preciosas, y manifiesta la confianza y dedicación a Cristo. En la zona inferior emerge el típico escudo e inscripción:

> Illustrissimus et reverendissimus dominus Don Martinus Lopez de Ontiveros, salmaticensis illius ecclesie canonicus, doctoralis universitatis eiusdem iuris canonici primarius, regii concilii granatensis auditor et hispalensis regens ecclesiae Calagurritane et la Calzata presul. Postremo praesentatione Philipi IV, Hispaniarum regis, sanctae metropolitanae ecclesiae valentinae archiepiscopus. Obiit anno domini MDCLXVI IV septembris.

Se desconoce la autoría del retrato de *Ambrosio Espínola y Guzmán*, quien se responsabilizó de la educación del príncipe Baltasar Carlos por mediación del conde duque Olivares, quien era pariente suyo. Asumió el rectorado de la Universidad de Salamanca y fue obispo de Oviedo. Preconizado por Alejandro VII (1655-1667), Espínola estuvo a cargo del arzobispado valenciano durante un año, entre 1667 y 1668. Posteriormente ocupó las diócesis compostelana y sevillana[24]. Por lo que acontece específicamente al retrato, la mitra y la capa pluvial se hallan muy trabajadas en tonos dorados sobre un fondo blanco. Se distingue parte de la cruz pastoral y la mano derecha del prelado reposa ante el pecho, dejando entrever la cruz pectoral. La inscripción, junto al escudo, nos revela lo siguiente:

23. Cárcel Ortí, Vicente, *op. cit.* 1986, p. 245.
24. Carcel Ortí, Vicente, *op. cit.*, 1986, pp.245-246.

> Ambrosius Ignatius Espinola et Gusman, excelentissimorum marchionum de Leganes, Hispaniae magnatum filius, salmantisensis academiae, olim rector ex episcopus [sic] ovetensis, comes Horoniae, archiepiscopus valentinus diae [sic] 2 maii 1667. Et postea ad archiepiscopatum Compostellanum praesentatione Caroli 2, Hispaniarum regis, diae [sic] 9 aprilis 1668, aetatis suae 36.

El último prelado valenciano perteneciente al siglo XVII y el único que queda por presentar en este escrito es *Fray Juan Tomás de Rocabertí* [Fig. 2]. Natural de Gerona e hijo del conde de Rocabertí, se convirtió en vizconde de Rocabertí y grande de España. En 1652 comenzó a formarse en la Universidad de Valencia, en la cual se graduó en filosofía y teología[25]. En esta misma institución llegó a ser catedrático de dicha disciplina. Se le recuerda por erigir el Colegio San Pío V en Valencia. También fue nombrado virrey y capitán general de este reino por Carlos II además de inquisidor general de España[26]. Gaspar de la Huerta es autor de esta pintura quien, posiblemente, se inspiró en el retrato de *Luis Alonso de los Cameros*, obra anterior a esta en la serie de prelados pero que no se ha tratado en este momento, y producida por Espinosa. Pues en esta ocasión también se coloca al efigiado sobre un fondo rojizo y además, guardan un serio parecido la cruz pastoral y el dibujo decorativo de la capa pluvial en ambos arzobispos. El retratado aparece, una vez más, con guantes blancos. Su posición casi frontal permite observar, sin dificultad, la cruz pectoral. El texto desarrollado a ambos lados del escudo manifiesta que:

> Don frater Ioannes Thomas de Rocaberti, barcinonensis, ex Ordine Praedicatorum, in Universitate Valentina philosophiae ac theologiae professor totius ordinis generalis magister, ab Innocentio XI, pontifice maximo, archiepiscopo valentino creatus 8 februari 1677, Sanctisimi Dei assistens sacro solio praelatus domesticus Regni Valentiae simul et iterum pro rex, ac postremo altor Carolo II, Hispaniarum rege, inquisitor generalis. Obiit Matriti die 13 iuni anno domini 1699, aetatis suae 72.

Las cuatro efigies seleccionadas son un ligero aperitivo del conjunto de retratos, pero prueban que la mitad de los dirigentes eclesiásticos que gobernaron la diócesis valenciana en el siglo XVII, entre otras, fueron hombres con un alto nivel cultural. Igualmente son una expresión de poder de la Iglesia, un poder sostenido por aquellos que gozan de una impecable formación académica.

Al comparar la galería del Teatro Académico con los prelados se vislumbran interesantes semejanzas. Se adquiere una similar orientación en los esquemas compositivos de ambas series, en los cuales tienen un importante protagonismo los textos insertados, escudos y otros objetos referentes a las virtudes intelectuales del efigiado. En los dos casos, el emplazamiento de las pinturas es un lugar privado en el cual se efectúan reuniones de sus dirigen-

25. Carcel Ortí apunta que Rocabertí se graduó en filosofía y teología. En cambio, en el *Diccionario de historia eclesiástica de España* se dice que estudió artes y teología.
26. Carcel Ortí, Vicente, *op. cit.*, 1986, pp. 246-247.

tes y las obras ejercen de espejos de comportamiento. Asimismo parece fascinante que dos instituciones distintas empleen un lenguaje común para construir su imagen pública. Sin duda, la figura del intelectual se halla patente entre la élite de los organismos más sólidos de la sociedad, la Iglesia y la Universidad.

Retratos de célebres intelectuales: los Varones Ilustres Valencianos de Nuestra Señora de la Murta (Alzira)

La familia Vich se convierte, durante el siglo XVI, en protectora del monasterio de Nuestra Señora de La Murta (Alcira). Desde entonces el complejo monacal fue visitado por los altos cargos eclesiásticos y civiles. En el siglo XIX, sufrió dos desamortizaciones que la arruinaron. En 1820 los frailes se vieron obligados a abandonar el recinto, y en 1835 se extrajeron de él todas sus riquezas[27].

De 1641 data una carta firmada por Don Diego de Vich en la cual estipula que encarga a Juan Ribalta una colección de treinta y un retratos de Varones Ilustres Valencianos, los cuales serían donados al monasterio[28]. Según Orellana, las obras se ubicaron en la librería respetando el orden determinado por Vich[29].

Con la política desamortizadora decimonónica, el diputado valenciano y académico de Honor de la Real Academia de San Carlos, Don Francisco Borrull y Vilanova, se preocupó por que la serie de retratos fuese acogida por la Academia para su conservación, a la cual llegaron veinte y tres ejemplares. Hoy en día, algunos de ellos reposan en el Museo de Bellas Artes de Valencia y concretamente su biblioteca custodia varios retratos que se pueden relacionar con el conjunto de Varones.

El retrato de *Don Pedro Juan Nuñez*, junto con la efigie de *Don Baltasar Marradas y Vich* –la cual no es tratada en este escrito– deben ser obra de Juan Ribalta, así pues lo indica una cartela con el nombre del autor y la procedencia de la pintura. En cambio, llama la atención que las dos únicas obras atribuidas por Fernando Benito[30] al artista son las correspondientes a *Benito Perera* y *Juan Trilles*. Estas también se encuentran en la biblioteca y curiosamente no poseen ninguna identificación que las catalogue como trabajos de Ribalta para el monasterio. En cualquier caso, no se niega la veracidad de las atribuciones realizadas por el autor. Asimismo se cree que el resto de cuadros fueron ejecutados por el taller de Juan Ribalta. Todos ellos poseen dimensiones equivalentes, las cuales oscilan entre 0,62x0,49 cm y 0,63x0,49 cm[31].

---

27. Aldea Hernández, Ángela, *op. cit.*, 1999, p. 530.
28. Aldea Hernández, Ángela, *op. cit.*, 1999, pp. 530-533.
29. López-Yarto, Amelia, Mateo Gómez, Isabel y Ruiz Hernando, J.A, «El monasterio jerónimo de Santa María de la Murta (Valencia)» *Ars Longa*, 1995, nº6, p. 22.
30. Benito Doménech, Fernando, *Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia, 1987, p. 21.
31. Aldea Hernández, Ángela, *op. cit.* p. 544.

A continuación se atenderá especialmente a las representaciones de intelectuales, los cuales figuraban en la lista de personalidades diseñada por Vich y que por sus características artísticas es factible que procediesen de La Murta. De las pinturas halladas en la librería del museo podemos calificar de eruditos a *Don Pedro Juan Nuñez, Luis Vives, Jaime Ferrús, Luis Collado, Juan Plaza, Benito Perera, Pedro Juan Trilles, Jaime Juan Falcó, Gaspar Aguilar* y *D. Honorato Juan*. Ante la imposibilidad de exponerlos todos, se ha decidido profundizar únicamente en los cinco primeros. Puesto que, Trilles ya aparece en la obra de Aldea y hay otros sabios más relevantes que Perera y Falcó. Por lo que respecta a Aguilar y Honorato Juan, sus retratos no siguen exactamente el esquema compositivo del resto y no se puede afirmar con seguridad que se realizasen para La Murta pese a pertenecer al grupo de ilustres valencianos.

Don Pedro Juan Nuñez [Fig. 3] fue uno de los más destacados humanistas valencianos del siglo XVI. El sabio aparece de busto, ligeramente ladeado y ataviado con una oscura vestimenta y una blanca gorguera, que aporta luz a la imagen. El fondo neutro le cede todo el protagonismo al aspecto del personaje, el cual ha sido tratado con excelente minuciosidad. Sin duda es el elemento más trabajado, pues Ribalta personaliza a Nuñez a través de la expresividad de la mirada, el apretado gesto de la boca y la poblada barba. Se aprecia una inscripción identificativa en el inferior de la pintura junto con el número veinte, de lo cual se deduce que la obra –al igual que muchas otras– ha sido numerada pero desconocemos los parámetros que sustentaban dicha numeración.

D. Juan Núñez natural de Valencia, Catedrático de su Universidad, de la Zaragoza y Barcelona, insigne Antiguario, [...] príncipe de las filosofías [...] murió en 12 de marzo de 1602, edad cerca de [...] años.

Esta obra actúa como referente para conocer el tipo de retratos que encargó Vich, a partir de ella es posible asociar otras efigies con la colección alcireña.

Ninguna presentación necesita el humanista *Luis Vives* (1492-1540), pues su trayectoria profesional es suficiente aval para considerarse como uno de los Varones Ilustres. Este retrato de busto, probablemente, se inspirase en las imágenes más conocidas del intelectual. El rostro es característico por su nariz aguileña y labios gruesos. La mirada con unas pequeñas bolsas bajo los ojos consiguen proyectarlo como un hombre de edad madura. Vives aparece con la media melena distintiva del Renacimiento y la indumentaria propia del siglo XVI. Una inscripción semejante a las anteriores identifica al retratado.

Juan Luis Vives natural de Valencia, insigne restaurador de la literatura, murió en Brujas en [...] edad de 48 años y dos meses.

Otra eminencia intelectual fue *Jaime Ferrús* quien aparece de busto y ladeado. Su escaso cabello, cuidada barba blanca y pronunciadas ojeras reflejan a un hombre de edad avanzada. Se apuesta por la máxima exactitud en los rasgos faciales. El efigiado viste una túnica blanca bajo una oscura pieza y otra prenda roja, estrecha y alargada que cae desde los hombros. Además porta un libro en la mano izquierda alusivo a su dedicación al mundo académico. La inscripción presenta a:

Don Jaime Ferrús, natural de Valencia, Catedrático de su Universidad, Teólogo y Orador en el Concilio de Trento, mui celebrado por su ciencia: uno de los primeros Pabordes de esta Catedral: murió en 1594.

Luis Collado [Fig.4] fue un intelectual del área de medicina. Siguiendo el modelo compositivo es pintado de busto y ladeado hacia la izquierda del espectador, en quien fija su mirada. El cabello blanquecino, con pronunciadas entradas y barba cuidada le confieren singularidad a su apariencia. El cuello blanco de la camisa destaca sobre la indumentaria negra, que dibuja la silueta de un hombre robusto. La posición de las manos también captan la atención del público, la derecha ampara un libro abierto y la izquierda dibuja un gesto propio de los eruditos. El rostro y las manos concentran el protagonismo de la imagen, ya que son los elementos que mejor hablan de uno mismo. Abajo el correspondiente texto inscrito nos dice:

Luis Collado Catedrático de Medicina de esta Universidad, el Anatómico que descubrió el huesecito estapeda, órgano del oído no conocido por los antiguos: murió en Valencia, su patria, en 1578.

Una de las principales figuras de la botánica médica valenciana en el siglo XVI fue *Juan Plaza* (1520-1603), quien ocupó la cátedra *herbes* de la Universidad de Valencia desde 1567 a 1603. Esta efigie sigue un patrón compositivo idéntico al resto de los ejemplos. Los rasgos faciales son el elemento que concede la individualidad al retratado. Los ojos castaños de Plaza conectan con la mirada del espectador. Se muestra con el cabello castaño y unas incipientes entradas, el cual se une a la poblada barba. La nariz fina y alargada junto con los labios gruesos se presentan como peculiaridades de su fisionomía. Generalmente posee un rostro prolongado que encaja perfectamente con el blanco cuello del ropaje. Para la vestimenta se escoge un tono oscuro y casi se confunde con la base neutra, ya que la atención recae en el rostro. La inscripción, con zonas deterioradas, no revela más allá de lo siguiente:

Juan Plaza valenciano uno de los restauradores de la Botánica, el que exerció su Cátedra por más de 30 años y los viajes por el Reyno le dieron tanto conocimiento de las plantas del mismo y tal forma que [...]tarle Chisia para enriquecer con sus luces la obra que trabajaba [...] de las E[...].

Los retratos de Varones Ilustres, como ya hemos indicado, según Orellana fueron colocados en la librería del monasterio, posiblemente porque son hombres nutridos en las ciencias y en las letras, y por tanto su colocación en un espacio destinado al estudio adquiere un sentido especial. El cometido de estas pinturas en el convento jerónimo anidaba en actuar como referentes para los estudiosos que allí se encontraban, pues contemplaban a los grandes intelectuales. Es de admirar que siglos después los vestigios de la serie perteneciente a La Murta continúen cumpliendo su primitiva función, ya que al lucir en la biblioteca del Museo de Bellas Artes de Valencia nuevamente se presentan como hombres ilustres del pasado, prueba de la recompensa a una ardua carrera profesional e invitan a quien los admire a luchar para triunfar en aquello que se dedique.

La intelectualidad: un requisito para el prestigio social

Tras el breve recorrido realizado por las por las principales series de retratos valencianos, queda reflejada la magnitud que posee la figura del intelectual en el siglo XVII. Sean contem-

poráneos o no, los principales exponentes de las ciencias y de las humanidades perpetúan su recuerdo a través del retrato.

En una sociedad donde la cultura obtiene progresivamente una mayor presencia, la Iglesia recurre a los intelectuales para afrontar las tareas directivas. De esta manera, la institución eclesiástica, en tiempos de crisis, consigue acercarse a la erudición y vincularse con el pueblo a través de los beatos y religiosos.

La Universidad, en una centuria de decadencia, necesita refugiarse en su particular galería de retratos, cada uno de ellos es un intelectual que revive un capítulo del pasado universitario y que estimula a los presentes dirigentes.

Los Varones Ilustres Valencianos exhiben a valorados miembros de la sociedad y destacan renombrados intelectuales del siglo XVI. De esta manera, se ensalza un periodo de magnificencia y además, inspiran al estudioso.

Si anteriormente el linaje era una imponente condición para ser merecedor de un retrato, el Seiscientos demuestra que la intelectualidad también es un logro digno de admirar y por el cual el hombre llega a ser afortunado. No se puede obviar que todos estos retratos son un signo de poder, de aquel que encierra la cultura y otorga el conocimiento.

Fig. 1. Jerónimo Jacinto de Espinosa, *Fray José Sanchis*, c.1660, óleo sobre lienzo, Paraninfo de la Universidad de Valencia (Estudi General-La Nau)

Fig. 2. Gaspar de la Huerta, *Fray Juan Tomás de Rocabertí*, s. XVII, óleo sobre lienzo, Catedral de Valencia

Fig. 3. Juan Ribalta, *Don Pedro Juan Nuñez,* s. XVII, óleo sobre lienzo, Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Valencia

Fig. 4. Taller de Juan Ribalta, *Luis Collado,* s. XVII, óleo sobre lienzo, Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Valencia

El monumento al general dominicano Ulises Hereaux, de Pere Carbonell (1897-1898)

Cristina Rodriguez Samaniego
Natàlia Esquinas Giménez
Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona

Resumen: Esta comunicación se centra en el monumento ecuestre al general dominicano Ulises Heureaux, realizado hacia 1897 por el escultor Pere Carbonell i Huguet (1855-1927) y que nunca llegó a su destino, permaneciendo durante décadas en un almacén del puerto de Barcelona hasta que fue fundida durante la Guerra Civil. Se busca analizar aquí un caso de retrato del poder de carácter frustrado e incompleto. La comunicación incide, además, en el marco de la escultura de la época, deteniéndose en la iconografía del poderoso a caballo y presentando información inédita sobre el escultor Carbonell.
Palabras clave: Pere Carbonell i Huguet, Ulises Heureaux, escultura española, arte del siglo XIX, influencia española en el arte Iberoamericano, escultura ecuestre.

Abstract: This paper focuses on the equestrian monument devoted to the Dominican General officer Ulises Heureaux created in 1897 by the Spanish sculptor Pere Carbonell i Huguet (1855-1927), which was to never reach its destination and remained for several decades in a dock near the Barcelona harbour. Ultimately, the monument was melted during the Spanish Civil war. This essay wills to present a case in which the representation of the power is frustrated and incomplete. It also aims to explore the context in which this work was produced. A special emphasis is given to the study of equestrian statue in sculpture. New information on Carbonell is also provided.

Keywords: Pere Carbonell i Huguet, Ulises Heureaux, Spanish sculpture, 19th century art, Spanish influence on Latin-american art, equestrian sculpture.

Esta comunicación pretende analizar en profundidad uno de los proyectos más interesantes del escultor barcelonés Pere Carbonell i Huguet (1855-1927), una estatua ecuestre del general dominicano Ulises Heureaux (1845-1899), realizada hacia 1897. La estatua, de espíritu realista y de corte clásico, representaba a Heureaux montando a caballo, poderoso y triunfante. Pese a estar destinada a difundir la imagen y mensaje del polémico general en Santo Domingo, el inesperado asesinato de éste impidió que la pieza llegara a su destino, permaneciendo abandonada en una zona portuaria de Barcelona durante casi un lustro. Esta comunicación busca presentar el periplo del Monumento a Heureaux, desde los orígenes del encargo hasta sus últimos tiempos, evocando una faceta poco explorada de los emblemas y representaciones del poder: la de carácter frustrado e incompleto. El caso del proyecto escultórico en torno al que gira esta comunicación nos permitirá ver qué es lo que sucede con las efigies del poder cuando estas no ocupan el espacio al cual estaban destinadas, cuando recuerdan al poderoso fracasado, cuando su significado original desaparece. Por otra parte, nos detendremos en la iconografía del poderoso a caballo, con especial atención a la vigencia de este motivo en un momento de transición como el de finales del siglo XIX. De la misma forma, a través de esta comunicación también queremos interesarnos por trabajos afines de otros escultores catalanes en Iberoamérica, en un periodo especialmente rico en cuanto a la actividad de creadores españoles en los antiguos territorios coloniales. Pretendemos, además, aportar datos inéditos sobre uno de los artistas que, a pesar de su importante actividad escultórica, parece haber ido despareciendo de la historiografia artística a lo largo de las décadas. Nuestra investigación en fuentes primarias ha permitido descubrir datos nuevos en torno a la figura del escultor, que presentamos a continuación.

Pere Carbonell y los escultores de su generación. Estado de la cuestión

Pere Carbonell i Huguet fue uno de los más destacados escultores académicos de su generación, tanto en lo tocante al volumen de su trabajo como en la internacionalidad de su producción. Sin embargo, y como sucede con muchos de los autores de su contexto y generación, su figura es hoy poco y mal conocida, requiriendo ser recuperada y, por supuesto, releída. Pere Carbonell pertenece a una generación de artistas que están entre el Realismo y el Modernismo. Algo mayor que artistas tan relevantes como Josep Llimona y Bruguera (Barcelona, 1864-1934), y algo más joven que los que situamos dentro del grupo de escultores realistas (como son los hermanos Vallmitjana), su nombre parece perderse en la historiografía artística.

El interés en la escultura española de la época de Pere Carbonell ha crecido significativamente en las dos últimas décadas. Sin embargo, tal y como reconoció Carlos Reyero, la escultura fue la última de las disciplinas artísticas del siglo XIX en ser revisada críticamente[1]. Son muchos los investigadores que trabajan actualmente en escultura moderna y contemporánea, y anualmente se publican numerosos libros monográficos y artículos científicos dedicados a escultores decimonónicos, entre los que se encuentra el que recientemente consagró J. L. Melendreras a Pere Carbonell. Por otra parte, desde la década de 1970, han aparecido varios libros generales sobre la disciplina en el s.XIX, de los que daremos razón brevemente aquí. El mismo Reyero, junto a Mireia Freixa, fue el responsable de la parte dedicada a escultura de *Pintura y escultura en España, 1800-1910*[2], en el que se agrupaban las obras de numerosos artistas decimonónicos de forma coherente y razonada. La voluntad de esta obra era la de presentar una visión integradora de esta parte de la Historia del arte de nuestro país, efectuando un paso más allá del que habían dado otras publicaciones, como *La Escultura Española Contemporánea (1800 - 1978)* de Marín-Medina[3], o *Un siglo de escultura catalana* de J. M. Infiesta[4], quien, a pesar de ser uno de los primeros autores actuales en centrarse particularmente en escultura catalana contemporánea, lo hacía de forma atomizada y sin sugerir un marco evolutivo concreto. Destacaremos también la obra de Judit Subirachs, *L'escultura del segle XIX a Catalunya: del romanticisme al realisme* y *Escultura catalana del segle XIX* de Santiago Alcolea y Josep Termes[5], dos obras de referencia en la materia que siguen la estela de referencias bibliográficas de valor indiscutible como *L'Escultura catalana moderna,* de Feliu Elias, obra publicada en dos volúmenes, uno de ellos limitado a fichas de autores y sus obras, y el otro presentando una evolución estilística del período tratado[6]. El trabajo de Elias, pese a haber aparecido en la década de 1920, sigue teniendo solidez y siendo una fuente interesantísima para el estudio de la escultura catalana decimonónica. De la misma época, pero de carácter menos ambicioso, es el capítulo consagrado por Rafael Benet a los escultores catalanes, incluído en la edición española de *La escultura moderna y contemporánea* de Alexander Heilmeyer[7]. Terminaremos este breve repaso por las fuentes bibliográficas existentes sobre el tema que nos ocupa mencionando la aparición, también esta bastante reciente, de publicaciones dedicadas a la escultura urbana. *La escultura conmemorativa en España* de Carlos Reyero[8] es una de las más notables, abastando toda la Península. En esta misma línea cabe situar *Historia y política a través de la Es-*

1. Reyero, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914,* Madrid, 1999, p. 7.
2. Libro editado por Cátedra en 1995.
3. Marín - Medina, José, *La Escultura Española Contemporánea (1800 - 1978)*, Madrid, 1978.
4. Infiesta Monterde, J. M., *Un siglo de escultura catalana,* Barcelona, 1975.
5. Subirachs, Judit, *L'escultura del segle XIX a Catalunya: del romanticisme al realisme,* Barcelona, 1994, pp.164-166; Alcolea, Santiago; Termes, Josep, *Escultura catalana del segle XIX* , Barcelona, 1989 .
6. Elias, Feliu, *L'Escultura catalana moderna,* Barcelona, vol.I: 1926 y vol.II: 1928.
7. Benet, Rafael, «Facetas post-rodinianas», en Heilmeyer, Alexander, *La escultura moderna y contemporánea,* Barcelona,1928, pp.159-276.
8. Reyero, Carlos, *op. cit.*, 1999.

cultura pública 1820-1920[9], con un material de trabajo más amplio y que cuenta con un interesante capítulo consagrado a los monumentos nacionales realizados en Iberoamérica por autores españoles, del que daremos cuenta más adelante. En lo tocante a Cataluña y Barcelona, *Art Públic de Barcelona,* aparecido en 2009[10] y magníficamente ilustrado, supera a otros libros anteriores, como *Monuments de Barcelona* y *Estatuaria pública de Barcelona*[11]. *Art públic de Barcelona* procede de un proyecto en línea, como en la red puede consultarse también la revista digital *Escultura urbana*[12], que reune proyectos de escultura pública de todo el Estado.

La bibliografía sobre Pere Carbonell es escasa y, por lo general, presentada de forma fragmentaria y parcial; a menudo, no exenta de errores e imprecisiones. Su presencia se hace más notable en las publicaciones consagradas a la escultura monumental de Barcelona, como las que acabamos de citar. La prensa cotidiana y las revistas especializadas coetáneas al escultor son también una buena fuente de información, aunque cabe apuntar que en la mayoría de los casos estos documentos no muestran crítica alguna sobre las obras o sobre el autor, tratándose simplemente de información con poco aporte analítico. Sin embargo, sí nos permiten fechar determinados acontecimientos importantes de su carrera. De hecho, como veremos a continuación, la bibliografía que más información aporta cara a l onocimeiento del monumento a Heureaux viene, precisamente, de la prensa cotidiana. Por otra parte, la presencia de Carbonell en diccionarios biográficos de artistas es bastante discreta[13]. Muy recientemente ha aparecido el único texto de carácter monográfico sobre Carbonell del que tenemos constancia. Se trata de un artículo firmado por José Luis Melendreras Gimeno[14] que se acerca a la vida y obra de Carbonell desde un punto de vista un tanto enciclopédico. En este texto, se menciona el monumento a Heureaux pero no se aportan datos nuevos ni se analiza críticamente la obra.

Pere Carbonell, algunos datos inéditos

Pere Carbonell realizó la estatua ecuestre del General Heureaux entre 1897 y 1898. Por aquel entonces, Carbonell era ya un escultor reconocido, con una carrera profesional que

9. Lacarra, María del Carmen; Giménez, Cristina (coords), *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920,* Zaragoza, 2003.
10. *Art públic de Barcelona,* Barcelona, cop. 2009.
11. Fabre, Jaume (et al.), *Monuments de Barcelona,* Barcelona, 1984 y García - Martín, Manuel, *Estatuaria pública de Barcelona,* Barcelona,1984-1986, 3 vols.
12. *Escultura urbana* [en línea] Disponible en: http://www.esculturaurbana.com/ Fecha de consulta: 6 de mayo de 2012
13. A parte de en el ya mencionado libro de Feliu Elias (véase nota nº 7), Carbonell parece citado en Ràfols, J.F., *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días,* Barcelona, 1951-1954, vol.1, p.213; *Diccionario de pintores y escultores españoles del s. xx,* Madrid, 1994, vol. III, p.661; y en *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs* -E. Benezit, Paris, 1976, vol. II, p.517.
14. Melendras Gimeno, José Luis, «El escultor Pedro Carbonell y Huguet (1854-1927)», *Archivo de Arte Valenciano.* Valencia, Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2010, pp.217-230.

gozaba de reputación y con una trayectoria docente que había ya iniciado en la Escuela de Bellas Artes, dependiente de la Academia de Barcelona. Nuestra investigación en torno al escultor nos ha permitido descubrir datos biográficos inéditos hasta el momento y que presentamos en esta comunicación. Uno de ellos concierne a su nacimiento y las características del entorno familiar en el que creció. Hasta ahora, pese a cierta discrepancia en cuanto a las fechas, se había situado su llegada al mundo en 1854[15], en la entonces población independiente de Sarrià (Barcelona), anexada a la capital catalana en la década de 1920. Nuestros hallazgos nos llevan a creer que el escultor nació, muy probablemente, en 1855[16]. Era hijo del matrimonio formado por Josep Carbonell Badia, calesero, y Vicenta Huguet Rovira. Pere tuvo, al menos, cuatro hermanas mayores: Josepa, nacida en torno a 1845; Rosa y Teresa, hacia 1848 y Dolors, hacia 1852; y un hermano menor, Josep, nacido el 25 de marzo de 1856. A mediados de la década de 1850, la familia vivía en régimen de alquiler en la calle mayor de Sarrià, junto a sus abuelos y tíos maternos. Aunque no procedía de una familia vinculada al arte ni a la artesanía, en 1868, cuando contaba los trece años de edad, ya cursaba las Enseñanzas de Aplicación de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona[17]. Recordemos que estas tenían un carácter más funcional que los llamados Estudios Profesionales de Pintura, Escultura y Gravado.

La carrera docente de Carbonell tampoco ha sido estudiada hasta el momento. Nuestro trabajo nos permite indicar que en 1894 fue contratado como ayudante interino en la clase de Escultura de la escuela Oficial de Bellas Artes, tras tres años substituyendo al escultor Rossend Nobas i Ballbé (1838-1891)[18]. Su carrera como docente y su prestigio en el seno de la Academia barcelonesa se incrementaron paulatinamente hasta que en 1902 fue nombrado académico[19]. Poco tiempo después, Carbonell leía su primer discurso en la institución[20] y se dedicaba plenamente a sus clases en los Estudis Universitaris Catalans[21] y en las recientemente creadas Escuelas de Dibujo de Distrito, donde ejerció hasta 1919. Los últi-

15. Por ejemplo, J. F. Ràfols proponía 1850. Véase Ràfols, J.F., op cit, p.213.
16. El autor no aparece en los registros de nacimientos de Sarrià de los años 1854 en adelante. No existen registros correspondientes a la década de 1850 anteriores a 1854. Sin embargo, un varón de un año de edad aparece listado en el Padrón de habitantes de la población de 1856, junto a los nombres de sus progenitores y hermanas mayores. Véase *Provincia de Barcelona. Registro Civil de nacimientos. Del 18 de Marzo de 1843 al 16 de octubre de 1856* y *1856. Padrón de vecinos.* Arxiu Municipal del Districte de Sarrià - Sant Gervasi, Barcelona. Los datos biográficos que aportamos a continuación proceden de estos documentos y, además, del padrón de 1854 del mismo archivo.
17. *Relación de los alumnos que han sido matriculados en las clases de dibujo de aplicación de esta escuela de Bellas Artes en el presente año escolar 1868-69.* Caja 254. Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi, Barcelona (RACBASJ).
18. Contratado por Real Orden de 1 de julio de 1894. Tomó posesión de su cargo el 27 de dicho mes y año. Su sueldo era de 1500 ptas anuales. Véase los manuscritos 243.6.5, 299.2.1.4 y 299.2.9. RACBASJ.
19. «Notas locales», *La Vanguardia,* 22-I-1902, n.7048, p. 2.
20. Carbonell, Pere, *El concepto moral en la escultura. Discurso leído por el académico D. Pedro Carbonell y Huguet en la sesión pública celebrada el día 16 de abril de 1905,* Barcelona,1905. No fue el único discurso del escultor del que hemos tenido noticia. Véase Carbonell, Pere, *Història de l'art català : [curs d'història per Pere Carbonell al Círcol Artistich S. Lluch]*, Barcelona, 1907- 1908, pp. 55-56.
21. A partir de 1907. Véase *Art Públic de Barcelon*a, op. cit, p. 523.

mos años como profesor los pasó impartiendo sus clases en el edificio central de la Escuela[22].

Pere Carbonell simultaneó sus labores docentes con la práctica escultórica. De la etapa inicial de su carrera, debemos destacar los encargos que recibió con motivo de la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Participó en la decoración escultórica de los espacios más significativos en los que se desarrolló el evento, el Arco de Triunfo, el Salón de Sant Joan, el Palacio de Justicia y el monumento a Colón. Las esculturas exemptas y los relieves que aquí efectuó son bastante conocidos a día de hoy y han sido ya tratados por especialistas en la materia, especialmente, por Judit Subirachs y J. L. Melendreras[23]. No nos detendremos, por lo tanto, en estas obras, ni en los otros trabajos del escultor que ya han sido objeto de alusión, simplemente indicaremos que fueron las piezas realizadas en el marco de la exposición de 1888 las que hicieron conocido a Carbonell, permitiéndole consolidar su carrera y obtener otros encargos, tales como el monumento a Heureaux.

El monumento a Ulises Heureaux

Son muy pocas las referencias bibliográficas disponibles sobre el monumento y, por lo general, tan solo se limitan a mencionarlo, de forma superficial y sucinta. A través de nuestra investigación, hemos podido hallar cuatro artículos de prensa sobre el tema, sobre los que fundamentaremos nuestro análisis de este «retrato del poder» y de su atípico recorrido[24]. Entendemos que el singular destino que sufrió la obra da razón de su escasa fortuna crítica.

Pere Carbonell recibió el encargo para la realización del monumento al general dominicano Ulises Heureaux hacia 1897. Por aquel entonces, el escultor estaba trabajando en la República Dominicana, donde se encargaba de la ejecución de la parte escultórica del Mausoleo a Colón de la catedral de Santo Domingo, junto al arquitecto Ferran Romeu i Ribot

22. Sabemos que del curso 1902-1903 al 1910-1911 fue ayudante de profesor en la asignatura de Dibujo artístico primero (1902-1903 a 1905-1906); y de Modelado y vaciado después (1906-1907 a 1910-1911). En 1911 pasó a la escuela de la calle Aribau, 5-7, donde enseñó hasta el curso 1914-1915, cuando fue nuevamente trasladado, esta vez al centro de la calle Girona, 100. Durante esta etapa en las Escuelas de Distrito, fue profesor auxiliar en ascenso. En 1919 volvió a la sede central de la escuela, en el edificio de Llotja, donde impartiría Anatomía artística hasta 1925. Véase *Memorias de la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona,* de los cursos 1902-1903 al 1922-1923 y manuscritos 1.14 a 1.18, *Caja 1. Academia de BBAA. premis Comte de Lavern 1818-1945,* RACBASJ.
23. Subirachs, Judit, op cit, pp.164-166; Melendreras, J.L., op cit., pp.217-230.
24. Planes, Josep Maria, «Un monument desconegut dels barcelonins», *Imatges,* 2-VII-1930, n.4, s.p.; Benavides, José D., «La estatua de un dictador dominicano, abandonada en Barcelona», *La Estampa,* 1933-11-11, n.305, p.19; «Un monumento que ha pasado a mejor vida», *Destino,* 16-X-1948, Año XII, n. 584, p.6; Theros, Xavier, «El monumento al dictador desconocido, *El País,* 27-XI-2010, n.12213 [en línea] Disponible en: <http://elpais.com/diario/2010/11/27/catalunya/1290823662_850215.html> Fecha de consulta 5 de mayo de 2012.

(1862-1943)[25]. La notoriedad que le garantizó el Mausoleo sin duda favoreció que se confiara en Carbonell para la creación de la estatua del entonces dirigente de la isla. Heureaux, popularmente conocido como «Lilís», había llegado al poder por segunda vez gracias a un golpe de estado en febrero de 1897[26]. Desconocemos los detalles concretos del encargo, aunque las fuentes antes citadas coinciden en sugerir que éste surgió de una casa comercial catalana establecida en el país. Esta particularidad del encargo explicaría que no hayamos podido descubrir documentación alguna relativa a la obra en los registros de dictámenes de la sección de Escultura de la Academia de Barcelona[27]. Pocos meses después de haberse hecho efectivo el encargo y cuando la obra de Carbonell ya había sido pasada a bronce (por Masriera y Campins, dada la carestía de fundiciones en Iberoamérica por aquel entonces), Heureaux fue desplazado del poder por la conspiración liderada por Juan Isidro Jiménes (o Giménez) y, en julio de 1899, asesinado. Desprovista de destinatario, la obra no llegó a abandonar el territorio español pese a estar ya lista para ser enviada, embalada en el puerto de Barcelona. Durante años, la caja conteniendo la estatua de Heureaux permaneció en la intemperie, en los terrenos de los Docks de la ciudad, en la actual Avenida Icària, n.170, hasta que las inclemencias del tiempo terminaron degradando la caja en la que se encontraba y la pieza salió a la luz, sorprendiendo, según parece, a los trabajadores de la zona. Esto sucedió, muy probablemente, durante la década de 1920. Se decidió que la obra se quedara allí, subida a un pequeño pedestal, hasta que fue fundida durante la Guerra Civil para producir armamento. Durante unos años, el pedestal permaneció en aquel lugar como testigo silencioso de la presencia, ya olvidada, de la estatua.

La historia de la escultura española del siglo XIX está trufada de proyectos frustrados, inacabados, obligados a modificarse de tal manera que resultaban irreconocibles, etc., pero ninguno presenta la peculiaridad del que Carbonell hiciera para Heureaux. Se trataba de un monumento al poder, presentaba al general montando en un caballo que, impetuoso, levantaba una de las patas anteriores para avanzar y aparentaba relinchar a través de su boca ligeramente abierta. Heureaux, solemne y decidido, miraba al horizonte mientras sostenía en una mano su bastón de mando y, con la otra, abierta, parecía dirigirse a su pueblo. Carbonell lo representó claramente como un líder, siguiendo unos patrones iconográficos convencionales que analizaremos más adelante. Sin embargo, la obra nunca ocupó el espacio para el que había sido concebida, perdiendo, en consecuencia, toda su significación. En los Docks, dentro de su embalaje, este homenaje al gobernante dominicano se convirtió en un objeto más, relegado e ignorado, casi imperceptible entre el ajetreo diario de los almacenes del

25. Cristina Rodriguez Samaniego, coautora de este texto, presentará otra comunicación sobre el Mausoleo en el Congreso del Comité Internacional de Historiadores del Arte (CIHA), en julio de 2012.

26. Existe mucha bibiografía relativa a Heureaux. Para más información sobre su faceta como gobernante, véase, entre otros, Cassá, Roberto, *Ulises Heureaux: El tirano perfecto,* Santo Domingo, 2001. Sin embargo, no hemos podido encontrar referencia alguna a la obra de carbonell en las biografías de Heureaux que hemos consultado.

27. Entre otra documentación, se han consultado las *Actas de la Academia de Bellas Artes 1893-1907,* y la Caja *51. Acadèmia de BBAA. Dictàmens 1850... i segle* XX, RACBASJ.

puerto. Y, cuando al fin la escultura fue desvelada, en ese contexto industrial, obrero, el paso de los años había ocultado ya la memoria del General Heureaux. Los trabajadores del lugar «adoptaron» para sí la estatua, sin conocer su historia ni su protagonista, cubriendo el significado original con otro nuevo. El militar desconocido fue colocado en un pedestal gracias a una suscripción popular, y rodeado de un pequeño jardín y huerto. Concebida para encarnar el poder detentado por Ulises Heureaux, la obra de Carbonell vivió como monumento anónimo en otro país, en otro marco, entre otras gentes, mirado por otros ojos.

Pere Carbonell no pudo, por lo tanto, disfrutar del éxito que seguro le hubiera reportado esta escultura, de haber seguido otro destino. Si embargo, la calidad de su diseño fue premiada: obtuvo una medalla de plata en la Exposición Universal de París de 1900, gracias a un boceto en bronce de esta pieza[28]. Otros proyectos realizados en la isla le valieron mayor reconocimento, especialmente el ya mencionado Mausoleo de Colón, el Cristo de la pintoresca iglesia de Sánchez (en Samaná) y algunos retratos, de los cuales se tiene hoy apenas constancia, tales como los bustos de Duarte, de Ángel Perdomo, del vicepresidente Figuereo y de Carmita García, la primera esposa de Federico Henríquez y Carvajal[29]. La cantidad de encargos que realizó en la República Dominicana nos hacen suponer que Carbonell residió allí durante cierto tiempo y nos permiten apuntar la posibilidad que la estatua de Heureaux fuese modelada en la isla, aunque no podemos respaldar documentalmente esta hipótesis y parezca más lógico que se hiciera en España. Sí sabemos que el escultor volvió definitivamente a Barcelona en noviembre de 1898, recuperando sus obligaciones en la Academia y la Escuela de Bellas Artes de la ciudad[30]. Gracias a sus intervenciones en la isla caribeña y al éxito de su participación en la exposición de París, Carbonell fue nombrado vicecónsul honorario del país en Barcelona, el verano de 1900[31].

El monumento a Heureaux fue uno de los muchos encargos que recibieron los escultores españoles en Iberoamérica durante el siglo XIX. R. Gutiérrez Viñuales ha tratado este tema, centrándose en los monumentos nacionales iberoamericanos realizados por escultores de nuestro país[32]. Nos limitaremos a recordar, pues, que la labor de los escultores españoles en el continente americano fue notable en esta época, principalmente debido a la falta de creadores autóctonos de talento en muchos de esos países. En general, los escultores españoles realizaban los modelos para las obras en la Península y solo se trasladaban en los casos de proyectos importantes o en los que estuvieran involucrados diferentes profesionales, tales como el Mausoleo a Colón en el que participó Carbonell. Una excepción a esta regla supone

28. Lasheras, Ana Belén, *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales. 1855-1900.* Tesis doctoral. Universidad de Cantabria, 2009, p. 1133.
29. Véase Gutiérrez Viñuales, 2004. Pp. 434.
30. *Actas de la Academia de Bellas Artes 1893-1907*, p.235-36 RACBASJ, «Notas locales», *La Vanguardia*, 12-XI-1898, n.5580, p.2 y *El Día*, 16-XI-1898, p. 2.
31. «Cónsules», *La Vanguardia*, 7-VII-1900, n. 6168 , p.3 y «Notas locales», *La Vanguardia*, 8-VII-1900, n. 6169, p. 3.
32. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, «La independencia de Hispanoamérica a través de los monumentos de sus naciones», en Lacarra, María del Carmen; Giménez, Cristina, op. cit, 2003, pp. 173-198.

el caso de México, a partir de la mitad de siglo, cuando acoge a escultores españoles llegados al país no por carestía de profesionales, sino para la reorganización de la Academia de San Carlos de Ciudad de México. En este sentido, es ya conocido el caso de Manuel Vilar i Roca (1812-1860)[33], también formado en la Academia de Barcelona. Pese a no ser propiamente el tema de nuestra comunicación, sí nos parece importante subrayar la diversidad de los proyectos realizados por escultores catalanes de la generación de Carbonell en países iberoamericanos. A este efecto, cabe destacar a Agustí Querol i Subirats (1860-1909), de quien se conservan esculturas en Buenos Aires, La Havana, Lima y Montevideo[34]; y a Josep Llimona Bruguera (1864-1934), en la capital argentina[35].

Estatuas ecuestres y la representación del poder

A lo largo de los siglos, la historiografía artística nos señala la tipología de la estatua ecuestre como una de las más comunes dentro del mundo de los monumentos conmemorativos[36], aunque su número aumentó durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. El retrato ecuestre permitía poner de manifiesto la relevancia del personaje representado –por lo general, políticos y militares–, que quedaban reforzados en su poder gracias a la presencia del caballo,que ayudaba a elevarlos, tanto físicamente como de forma simbólica. Las estatuas ecuestres entrañaban muchas dificultades técnicas, suponiendo un incremento de los costes económicos, que solían ser mucho más elevados que en otros tipos de escultura de homenaje.

Son pocos, en el contexto catalán, los ejemplos que podemos encontrar en paralelo al *Monumento a Ulises Heureaux* de Pere Carbonell. Entre ellos diferenciamos dos grupos: los monumentos de marcado carácter historicista que recuperan personajes destacados del pasado, vinculándose por lo general al Romanticismo; y aquellos que están celebrando un personaje más contemporáneo, como sería el caso del monumento al que dedicamos la presente comunicación. En el primer bloque podríamos destacar a uno de los escultores más relevantes del Simbolismo catalán, con una obra de su período formativo. Se trata de Josep Llimona y su obra de pensionado en Roma *Ramon Berenguer el Gran*, a través de la que recupera la figura del conde de Barcelona y que no sería colocada en la vía pública hasta después de la muerte del artista. En cuanto al segundo caso, podemos tomar de ejemplo los retratos ecuestres del General Prim de LLuis Puiggener y Fernández (Barcelona 1851-1918), situa-

33. Moreno, Salvador *El escultor Manuel Vilar*, Mexico DF, 1969.
34. Alcolea i Gil, Santiago, *Escultura catalana del Segle XIX*, Barcelona, 1989, p. 188.
35. Esquinas Giménez, Natàlia, «La figura femenina dins l'obra de Josep Llimona (més enllà del *Desconsol*)», *Revista de Catalunya*. Setiembre-Octubre de 2011, n. 273-274, p.111 y 123.
36. Carlos Reyero dedicó a esta tipología un interesante, aunque breve, apartado Véase Reyero, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914.*, *op. cit*, pp. 217-218.

dos en Barcelona[37] y en Reus[38]. En la época de Carbonell, tampoco abundaban las muestras de esculturas ecuestres en Madrid. Recordemos, empero, el *Monumento a Isabel la Católica*[39], el dedicado al Marqués del Duero[40], el del general Espartero[41], el que rinde homenaje al general Martínez Campos[42] y el *Monumento a Alfonso XII*. Nos detenemos en este último monumento por el hecho de que, aunque es posterior al encargo del *Monumento a Heureaux*, Carbonell participó en él junto a otros veintiún creadores más, convirtiéndose en uno de los conjuntos escultóricos monumentales más relevantes del momento[43]. En el contexto de la escultura conmemorativa iberoamericana del siglo XIX y de principios del XX, son muchos los conjuntos que incorporan la figura del líder montando a caballo, lo que debemos relacionar con el auge de los movimientos nacionales americanos. R. Gutiérrez Viñuales propuso una selección de este tipo de piezas, entre las que no se encontraba la obra de Carbonell[44]. Realizadas por escultores de procedencias diversas y sitos en países diferentes, estos monumentos nos recuerdan la importancia de la escultura conmemorativa en el momento que nos ocupa y, a su vez, son prueba de la popularidad y convencionalidad a la que habían llegado los retratos del poderoso a caballo. Llaman la atención los puntos de contacto entre el monumento a Heureaux y el consagrado a San Martín, realizado por el valenciano Marià Benlliure en 1921, en Lima, Perú.

Podemos detenernos brevemente en este apartado la escultura ecuestre de carácter religioso, que, en ocasiones, adopta y adapta el motivo del poderoso a caballo, por lo general, siendo emplazada en lugares simbólicos y estrechamente relacionados con el personaje representado. Se trata, sin embargo, de representaciones del poderoso, aunque ya no del poderoso civil o laico. Uno de los santos más estimados en la cultura catalana es Sant Jordi, de quien encontramos un gran número de monumentos de entre los cuales rescatamos, por su interés tipológico, el realizado por el ya citado Josep Llimona[45]y situado en un mirador de Montjuïc. La originalidad de esta pieza estriba en que el santo, aunque aparece a lomos del

37. El año 1882 Puiggener gana el concurso para la construcción de la estatua, que realiza con el arquitecto J. Fontseré. Se inaugurará en 1887 en el Parque de la Ciutadella de Barcelona.
38. 1891-1893. Introduce algunas variantes respecto a la versión que hace en Barcelona el mismo artista.
39. Realizado en 1883 por Manuel Oms y Canet (1842-1889) se encuentra en el Paseo de la Castellana de Madrid. (*Ars Cataloniae- Art de Catalunya: Escultura Moderna i contemporània*. Barcelona: Ed. L'isard, 1998 (Vol. 7) p. 172).
40. Obra de Andreu Aleu (Tarragona 1832-Sant Boi del Llobregat 1900), fue inaugurada en 1885 y se ubica en el Paseo de la Castellana de Madrid. (REYERO, Carlos: «Monumentalizar la capital: la escultura conmemorativa en Madrid». En Lacarra, María del Carmen; Giménez, Cristina, *op. cit*, 2003, p. 48.).
41. Realizada por Pau Gibert (Tarragona 1853-?), se encuentra en la calle Alcalá de Madrid. (Reyero, Carlos, *op. cit.* 1999, p. 506).
42. Obra de Marià Benlliure (Valencia 1862-Madrid 1947), fue inaugurada en enero de 1907 y se encuentra en la plaza Guatemala del madrileño Parque del Retiro. (Reyero, Carlos, *op. cit*, 1999, p. 516).
43. *Ars Cataloniae, op. cit.*, 1998, pp. 186-188.
44. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, «La independencia de Hispanoamérica a través de los monumentos de sus naciones», *op. cit.*
45. Hemos de decir que el escultor realizó otro Sant Jordi ecuestre,en esa ocasión triunfante, con los brazos en forma de cruz, pero que nunca acabó pasando a un material perdurable, llegando solamente a nuestros días a través de fotografías de la época. (Monedero, Manuela, *José Llimona, escultor*, Madrid: Editora Nacional, 1966).

caballo, es mostrado no como un héroe, sino remarcando su dimensión humana, que otorga una gran fuerza expresiva al conjunto. No podemos obviar, para terminar, la existencia de estatuas ecuestres alegóricas, pese a que estas se encuentren ya lejos del retrato del poder. Buenos ejemplos serían algunas de las esculturas que ornamentan la barcelonesa plaza Cataluña, tales como *Sabiduría* o *Trabajo*[46], efectuadas en torno a 1928, justo después de la muerte de Carbonell. La presencia del caballo en estas obras ayuda a consolidar el mensaje alegórico inherente a dichas piezas.

Conclusiones

En este texto hemos agrupado y analizado información bibliográfica relativa al escultor Pere Carbonell i Huguet y a su *Monumento a Ulises Heureaux.* Queríamos proponer una comunicación que se cuestionara lo que sucede cuando una escultura conmemorativa, de claro mensaje propagandístico en torno a la figura del líder, no llega a su destino. El caso del *Monumento a Heureaux,* es particularmente interesante en este sentido, al haber permanecido buena parte de su vida en la oscuridad de una caja, y la otra mitad, inscrita en un marco físico y humano completamente distinto de aquel para el cual fue concebida. Este monumento nos ha permitido, además, aportar nuevos datos, sobre el escultor Carbonell, procedentes de fuentes primarias. Finalmente, a través de esta comunicación, hemos querido poner de manifiesto la necesidad de releer y reformular los presupuestos que actualmente marcan la visión de la escultura española académica del siglo XIX. La recuperación de la figura de Carbonell y el conocimiento de su producción permiten, en última instancia, contribuir a una comprensión renovada de esta parte de nuestra historia del arte.

46. *Sabiduría,* 1928, de Miquel Oslé (Barcelona, 1879-1960). *Trabajo,* 1928, de Llucià Oslé (Barcelona, 1880-1951). Situadas en la plaza Cataluña de Barcelona. Aunque estas obras de los hermanos Oslé quedan ya dentro de una cronología algo más avanzada de la que estudiamos en la presente comunicación, resulta interesante ver cómo deriva la presencia del caballo en las obras escultóricas de la época, vinculado al sentido de poder que tan bien representaba en los retratos ecuestres conmemorativos.

Fig. 1. Fotografía del *Monumento a Ulises Heureaux*, por Pere Carbonell i Huguet, 1897-1898. Extraída de Planes, Josep Maria, «Un monument desconegut dels barcelonins», *Imatges*, 2-VII-1930, n.4, s.p.

Fig. 2. *Monumento a Evarist Arnús*, por Pere Carbonell. Plaza del Dr. Niubó, Badalona

Fig. 3. *Monumento a Ramon Berenguer el Gran*, por Josep Llimona, 1882-1886.
Plaza de Ramon Berenguer el Gran, Barcelona

Estampa

La estatua de un dictador dominicano, abandonada en Barcelona

Fig. 4. Artículo dedicado al *Monumento a Ulises Heureaux,* por Pere Carbonell i Huguet, 1897-1898. Benavides, José D., «La estatua de un dictador dominicano, abandonada en Barcelona», *La Estampa,* 1933-11-11, n.305, p. 19

El patronazgo regio de los Trastámara castellanos como instrumento de poder a fines del Medievo

David Chao Castro
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: La dificultosa llegada al trono y consolidación de la nueva dinastía Trastámara en el reino de Castilla se vio acompañada por una sucesión de decisiones regias desde 1369 que, en su heterogeneidad, pretendieron ante todo esquivar la oposición –no solo militar–, al tiempo que ganar el mayor contingente posible de adeptos entre las filas de la nobleza, la Iglesia y los representantes de las ciudades. Ya con el avance del siglo XV la autoridad monárquica castellana sufrirá nuevos ataques, principalmente por parte de una enérgica aristocracia que, metida de llevo en su propio proceso de fortalecimiento, concebía como imprescindible la merma del poder regio. Ante tales adversidades, los sucesivos reyes Trastámara adoptaron diversas decisiones, no siempre acertadas, recurriendo no pocas veces al patronazgo artístico como vehículo propicio de exaltación de su potestad y, por consiguiente, instrumentalizando la imagen en su dimensión política.
Palabras clave: dinastía Trastámara, legitimación, patronazgo regio, imagen política.

Abstract: The difficult arrival to the throne and consolidation of the new Trastámara dynasty in the realm of Castilla was accompanied by a succession of regal decisions from 1369 which, in its heterogeneity, pretended first of all avoid the opposition –not only military–, and, at the same time, they wanted to win the most possible contingent of follower between the rows of the nobility, the Church and the representatives of the cities. With the advance of the 15th century, the Spanish monarchic authority will suffer

new attacks, mainly by part of a forceful aristocracy that, put of carry in his own process of strengthening, conceived like indispensable the decrease of the regal power. In front of such adversities, the successive kings Trastámara adopted diverse decisions, not always hit, and they had to employed the artistic patronage like favourable vehicle of exaltation of his authority and, therefore, using the image in his political dimension.
Keywords: Trastámara dynasty, legitimation, royal patronage, political image.

La llegada al poder de la dinastía Trastámara en 1369 acarreó abundantes modificaciones en el siempre complejo entramado de las relaciones políticas castellanas[1]. Ante todo se hacía precisa la perfecta aceptación de la nueva figura monárquica –Enrique II– por parte de todos los estamentos que conformaban su reino, teniendo en cuenta los escasos referentes legales contemplados en su ascenso al trono. En cualquier caso, y como ya se venía haciendo hasta el momento, las imágenes regias que se recrearán en torno a los Trastámara estarán despojadas de cualquier defecto o carencia humanas, manteniendo la habitual idealización; el propósito será entonces el de aportar unas figuras en las que ideas como perfección, grandeza y recuerdo fuesen transformadas en constantes ineludibles. Si la poesía, el derecho o la literatura cronística estaban llamadas a convertirse en vías de difusión de primer orden para el programa propagandístico desarrollado por los Trastámara, también la iconografía artística y su rico simbolismo se mantendrían como referentes visuales de extraordinaria efectividad a la hora de «adoctrinar» a los súbditos en cuanto a la aceptación de la nueva dinastía. Y esto último es lo que habremos de tener en cuenta a la hora de acercarnos a la noción de poder regio en la Castilla del último siglo bajomedieval, puesto que precisamente el análisis de las imágenes y de las representaciones simbólicas es lo que puede permitir un mayor conocimiento de la psicología colectiva profunda[2] y, por tanto, de las pretensiones y resultados que determinaron semejantes conformaciones iconográficas.

Cierto es que desde Enrique II, y hasta el propio Enrique IV, la solución de continuidad con respecto a un pasado –anterior a Pedro el Cruel– que se consideraba glorioso fue la tónica más habitual. Al fin y al cabo la sucesiva presencia de Trastámaras en el trono castellano estuvo condicionada por el problema de la legitimación: si hasta Enrique III la conflictividad dinástica con los sucesores de Pedro I había sido la tónica dominante, bajo los rei-

---

1. Entre otras muchas referencias bibliográficas: Suárez Fernández, L.: *Monarquía hispana y revolución Trastámara*, Madrid, 1994; ID.: *Nobleza y monarquía. Entendimiento y rivalidad. El proceso de la construcción de la Corona Española*, Madrid, 2003; Valdeón Baruque, J.: *Los Trastámaras. El triunfo de una diastía bastarda*, Madrid, 2001. Ya desde una perspectiva más cercana a las mentalidades cabe destacar, además de los conocidos estudios sobre la figura del rey de Marc Bloch, E.H. Kantorowicz y P.E. Schramm, las investigaciones sobre el caso concreto castellano de: Nieto Soria, J.M.: *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, 1988; ID.: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993; Ruiz, T.F.: «L'image du pouvoir à travers les sceaux de la monarchie castillane», en *Génesis medieval del Estado Moderno: Castilla y Navarra (1250-1370)* (ed. A. Rucquoi), Valladolid, 1987, pp. 217-235; ID.: «Une royauté sans sacre: la monarchie castillane du Bas Moyen Age», *Anales E.S.C.*, 3, mayo-junio 1984, pp. 429-453.
2. Nieto Soria, J.M.: *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, 1988, p. 37.

nados de Juan II y Enrique IV se sucederán igualmente graves crisis políticas en las que se pondrá en entredicho su derecho a continuar ciñendo la corona de Castilla. De ahí que entre las diversas medidas de todo tipo –jurídicas, sociales, monetarias, religiosas, etc.– adoptadas ahora, el ámbito de la creación artística se convirtiese en uno de los medios más destacados en la defensa de la ansiada legitimación; y como es lógico, con una serie de matices que no hacen sino traducir realidades históricas específicas de un momento concreto.

Ya desde el siglo XIV la nobleza comienza a detentar una posición de privilegio en el ámbito político castellano que, además, irá en constante aumento hasta la llegada de los Reyes Católicos. Y ese poder nobiliario recurrirá a menudo a la promoción de magnificentes obras monumentales para mostrar públicamente tal conquista, siendo los espacios residenciales –castillos señoriales y palacios urbanos– y sepulcrales –capillas funerarias– los preferidos a la hora de hacer alarde escenográfico de su identidad. Y por doquier sus emblemas heráldicos y divisas complementan semejante elenco de obras, convirtiéndose en las señas propagandísticas de unos linajes y de los miembros más destacados a ellos pertenecientes. La alta nobleza castellana se convirtió entonces en competidora de la propia monarquía, superando a menudo con sus empresas artísticas a los propios reyes Trastámara. Así, en el caso mismo de la capilla funeraria fundada por Enrique II en la catedral de Toledo, construida y dotada por sus sucesores[3], no alcanzó desde luego la grandiosidad de la mandada levantar años después por don Álvaro de Luna en la girola del mismo templo[4].

Aquella capilla regia, ubicada a los pies del Pilar de la Descensión de la catedral toledana (ocupaba los dos últimos tramos de la nave del Evangelio), se convirtió en una *imagen de Estado* más al albergar el panteón real de los Trastámara[5]; la elección de tal espacio buscaría una mayor consolidación de la nueva dinastía, pues contemplaba la continuidad y tradición dinásticas como ideas clave de enlace con los reyes más destacados que ocuparon en el pasado el trono castellano[6]. Y aunque en el siglo XVI fue destruida por razones litúrgicas, varias de las imágenes yacentes de los sepulcros que albergaba fueron trasladados al nuevo cenotafio que se dedicaría entonces a los Trastámara en la zona de la girola: la Capilla de los Reyes Nuevos. De la desaparecida capilla de hacia 1400 únicamente se ha conservado la vieja sacristía –piso inferior de la Torre de las Campanas– y el muro de separación con el claustro; y es precisamente este último el que proporciona algunas claves que denotan la idea de poder recreada entonces por la monarquía, puesto que junto a las más o menos habituales escenas sacras que inciden en la Natividad y Epifanía de Cristo –y con ello en el cumplimiento del

3. Vid. Pérez Higuera, Mª.T.: «Los sepulcros de Reyes Nuevos (catedral de Toledo)», *Tekné*, I, 1985, pp. 131-139; Arco, R. del: *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954.
4. En 1430 don Álvaro de Luna obtenía el permiso para demoler tres de las antiguas capillas de la girola de la catedral de Toledo, y levantar en sus solares una nueva y magnífica capilla funeraria familiar. Véase al respecto González Palencia, C.: «La capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V, 1929, pp. 109-122; Yarza Luaces, J.: «La capilla funeraria hispana en torno a 1400», en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 67-92.
5. Nieto Soria, J.M.: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, pp. 116-117.
6. Vid. ibídem.

anuncio de la Redención– que tanto recuerdan a los alabastros ingleses, aparece una orla con los emblemas heráldicos del reino castellano-leonés en alternancia con los de Lancaster de la reina doña Catalina.

Si con ello parece quedar fuera de toda duda la iniciativa de la esposa de Enrique III a la hora de impulsar el remate de la capilla funeraria de los primeros Trastámara, lo cierto es que la inclusión de sus propias armas junto a las de su esposo y resto de antepasados castellano-leoneses no haría sino incidir en el papel reconciliador detentado por su propio acuerdo matrimonial. Por fin las ramas dinásticas Trastámara y Castilla-Lancaster convergían para lograr la ansiada paz y fortalecer y legitimar por completo a los sucesores regios; y en consecuencia puede entenderse esta orla heráldica mural como trasunto exterior de la propia inscripción que acompañaba al sepulcro de la reina incidiendo en su genealogía: «*nieta de los justicieros reyes el rey Duarte de Ynglaterra y el rey don Pedro de Castilla, por la qual es paz y concordia puesta para siempre*»[7].

De los seis sepulcros existentes en la antigua capilla, únicamente fueron trasladadas a su nuevo emplazamiento cuatro yacentes, que son las que se conservan en la actualidad: la de Enrique II, la de su esposa doña Juana Manuel, la de su nieto Enrique III el Doliente y la de Catalina de Lancaster. Se perdieron entonces los sepulcros de Juan I y de su primera mujer doña Leonor de Aragón, sustituidas en el nuevo recinto sacro por sendas esculturas renacentistas que los representan en actitud orante.

El mecenazgo religiosos es una constante a lo largo de la historia de la monarquía. La fundación, construcción y dotación de conventos, iglesias y capillas, así como la donación de preciosos objetos sacros con destino a los templos, delata unas motivaciones espirituales de aquellos reyes con los que se vinculan. No obstante, en tales actos piadosos también se observan en no pocas ocasiones motivaciones de tipo terrenal, dado que un interés por perpetuar la memoria personal, o incluso los beneficios políticos que podrían derivar de las atenciones dispensadas para con determinadas órdenes e instituciones religiosas, inciden necesariamente en el desarrollo de un cariz político como complementando básico de unas intenciones a priori espirituales[8]. En esta línea es preciso señalar la especial predilección mostrada por los Trastámara hacia los dominicos, los franciscanos, los cartujos y los jerónimos. Si las dos primeras órdenes mendicantes semejan tener un mayor protagonismo en las primeras décadas de la dinastía en el trono, ya con Juan II y Enrique IV las órdenes cartuja y jerónima pasan al primer plano de las preferencias regias.

Era tradición que los confesores regios fuesen dominicos. Lo cual no significa que también algún franciscano pudiese acometer en ciertos períodos esta misma labor, o que el

---

7. Tanto esta como las demás inscripciones que figuran, respectivamente, bajo el arco de cada uno de los arcosolios funerarios en la Capilla de los Reyes Nuevos serían copia de otras antiguas, aunque manteniendo el mismo texto que aquellas.
8. Ruiz Mateos, A.; Pérez Monzón, O. y Espino Nuño, J.: «Las manifestaciones artísticas», en *Orígenes de la monarquía hispánica: Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)* (dir. J.M. Nieto Soria), Madrid, 1999, pp. 341-368 (para nota p. 352)).

propio rey Enrique III, que precisamente había nacido el día de la festividad de San Francisco, eligiese su hábito para la inhumación: en su yacente de la catedral toledana aparece representado con esta humilde y penitencial vestimenta[9]. Frente a ello, la propia Catalina de Lancaster elegiría el hábito de los predicadores para su correspondiente yacente, con idéntico sentido piadoso. Pero la clara preferencia de la nieta de Pedro I por esta orden ya había quedado de manifiesto durante su regencia, cuando funda y sufraga buena parte de los gastos constructivos del nuevo convento de predicadores de Santa María la Real de Nieva. En su escultórico claustro habría de ser la multiplicación de los escudos heráldicos regios los que dan la pauta de semejante vínculo regio. No pocas veces los reyes se hacían presentes en algunas obras mediante su heráldica, de manera que siguiendo la tradición imperante sería habitual la colocación del escudo real de Castilla en diversos edificios; al fin y al cabo se convierten en elementos fundamentales de la propaganda pro-monárquica, de ahí su constante reflejo en el arte del momento.

Quizás este ambiente pro-dominico de la corte de Catalina de Lancaster fuese el detonante para que la reina viuda doña Beatriz de Portugal, segunda esposa de Juan I, eligiese el convento dominico de Sancti Spiritus de Toro para residir en un palacio anexo los últimos años de su vida y, sobre todo, como espacio para acoger su magnífico sepulcro. En semejante monumento funerario encontramos la particularidad de un sepulcro de doble yacente, una superior y otra lateral. Si en la primera doña Beatriz está caracterizada como reina con sus correspondientes atributos y vestidos regios, en la lateral es ya el hábito dominico el que obliga a considerar un planteamiento piadoso; no obstante, la idea de poder no desaparece, sino que se mantiene vigente gracias a la corona que ciñe la cabeza regia en vez del tocado monjil, insistiendo con ello en su especial condición.

Con Juan II los cartujos reciben un notable impulso: concede abundantes privilegios a cartujas ya existentes,[10] al tiempo que funda otras nuevas. La burgalesa de Miraflores se convertirá en paradigma de sus predilecciones por esta orden, y en ella mandará incluso ser enterrado. No se analiza en este trabajo el egregio monumento sepulcral que acogerá sus restos mortales y los de su segunda esposa doña Isabel de Portugal, por cuanto su realización responde ya a los parámetros compositivos, estilísticos y simbólicos de la época de Isabel la Católica. Sin embargo, sí interesa resaltar esa particular elección de Juan II de la cartuja de Miraflores como novedoso cenotafio regio, rompiendo con la tradición dinástica de la capilla toledana; las razones de tal ruptura no están claras, si bien podría señalarse un posible interés del monarca por gozar de un espacio sepulcral más suntuoso y de mayor envergadura que el poco capaz y reducido ámbito funerario de los Trastámara en la catedral

---

9. Vid. Núñez Rodríguez, M.: «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria», *Fragmentos,* 10, 1987, pp. 72-84; ID.: «Iconografía de humildad: el yacente de Sancho IV», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* III, 1985, pp. 169-175.
10. Como ocurre con la cartuja de El Paular, fundada por su abuelo Juan I para cumplir a su vez los deseos de Enrique II de abrir un monasterio de esta orden en el reino de Castilla para resarcir así la mala acción del primero de los Trastámara al quemar una cartuja en sus andanzas por Francia.

primada; y máxime cuando su antiguo valido don Álvaro de Luna, al que él mismo acabará sentenciando a muerte en 1453, disponía en el mismo templo de una suntuosa capilla que no tenía parangón en todo el reino.

Por lo que se refiere a Enrique IV, éste manifestará un claro apoyo a la orden jerónima. Además de fundar los monasterios de Santa María del Paso o El Parral entre otros, los privilegios reales con destino a casas ya existentes como la de Guadalupe serán constantes. Si El Parral lo manda levantar con el propósito de llegar a albergar sus restos mortales, finalmente su cesión al valido Juan Pacheco para que fuese este último y su familia quien se enterrase en su iglesia supuso, en última instancia, la anulación del pretendido programa que había diseñado el rey en aras a exaltar su figura y a transmitir y la idea de poder, concretada dicha idea en la propia ciudad de Segovia[11]. El Parral se vería entonces sustituido por el de Guadalupe en las últimas voluntades del monarca, de manera que tras el óbito sus restos mortales saldrían de su amada ciudad camino del gran monasterio cacereño donde nunca habrían de gozar de un sepulcro adecuado.

Nunca hasta el reinado de Enrique IV una ciudad castellana había logrado albergar una corte de manera tan estable. Segovia, con su alcázar ricamente embellecido a lo largo del siglo XV, se convirtió así en la capital de *facto* del reino. Desde la regencia de Catalina de Lancaster las obras de ampliación y mejora venían sucediéndose, aunque sería el propio Enrique IV el artífice de su grandiosa magnificencia: afirmaba León Rosmithal en 1466 que no había en España «*un Alcázar más hermoso que éste*»[12]. Allí el monarca se sentía cómodo y, sobre todo, gozaba de la tan ansiada seguridad. La conflictividad vivida en Castilla bajo su reinado, y los constantes ataques de buena parte de la nobleza contra su figura y legitimidad (que desembocaría en la «Farsa de Ávila»), obligarían a Enrique IV a recurrir a diversos cauces con el firme propósito de continuar la reafirmación de su poder monárquico; y de nuevo el arte se convirtió en vehículo fundamental para la propagación de sus pretensiones políticas, comenzando por el propio palacio segoviano. Así, y entre otras obras personalizadas con los habituales emblemas heráldicos y símbolos como las granadas[13], en este suntuoso alcázar Enrique IV va a retomar y completar la galería de retratos de la Sala de los Reyes iniciada dos siglos atrás por Alfonso X. Actualiza por tanto la idea de legitimación y glorificación de la imagen de la monarquía, tal y como se desprende de la representación de sus predecesores en el trono e, incluso, la alternancia con algunos héroes castellanos que apun-

11. Martínez-Burgos García, P.: «Enrique IV, mecenazgo y utopía en el siglo XV castellano», en *El arte español en época de transición*, tomo I, León, 1994, pp. 315-320 (para nota p. 316).
12. García Mercadal, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, tomo I, 1952.
13. Las incursiones militares de Enrique IV contra el reino nazarí de Granada serían el detonante para que incorporara la granada como simbólico emblema de su reinado, de ahí su inclusión en diversos muros del alcázar segoviano a modo de referente ornamental, así como su incorporación a otros ámbitos como el de la propia numismática.

talan dicha reafirmación regia[14]. Y ante todo es de nuevo su propia legitimidad la que quedaría a salvo mediante el amparo de sus antepasados y adalides legendarios. Pero sería en general todo el edificio, con su exuberancia mudéjar y carga decorativa simbólica, el que respaldase formalmente la idea de grandeza y magnificencia pretendida por Enrique IV.

Como es sabido, la actual Sala de los Reyes responde a una reconstrucción posterior al pavoroso incendio que la destruyó en 1862. En cualquier caso, la galería de reyes y héroes ha sido vuelta a realizar conforme a los dibujos llevados a cabo con anterioridad a este suceso[15]. Interesan aquí las figuras regias de los Trastámara, deudoras de una absoluta inercia con respecto a las anteriores a la hora de plasmar la idea de poder monárquico; es decir, se retomaba el modelo de imagen de la figura regia y su concepción de poder conforme a los postulados de Alfonso X y, al mismo tiempo, se hacía hincapié en la legitimación de los monarcas catellano-leoneses desde Pelayo[16]. Dos son los atributos emblemáticos –aparte del manto– que la monarquía castellana contemplará como representativos por antonomasia a la hora de caracterizar su condición regia: la corona y la espada. Y en esta constante los Trastámara parecen no haber introducido alteraciones significativas.

La espada figura de manera habitual en toda la iconografía regia masculina de la Castilla de los Trastámara, desde las monedas a los yacentes y desde los sellos a las miniaturas. Su presencia invoca el sometimiento y la obediencia al rey[17], al tiempo que simboliza las cuatro virtudes –prudencia, fortaleza, mesura y justicia– que hacen merecedor a éste de la función delegada por Dios, con una dimensión hasta cierto punto «mágica»[18]; además, sirve como alusión a la especial condición guerrera –*miles Christi*– de quien dirige la particular cruzada hispana, sin pasar por alto la consabida carga judicial que detenta como rey-juez. Estas ideas nos conducen inexorablemente al mencionado ámbito de la numismática y la sigilografía[19], por cuanto los reyes Trastámara mantendrán en líneas generales las tipologías formales empleadas ya por sus predecesores en el trono, a lo que se añaden los habituales préstamos que se toman de otros monarcas peninsulares y del resto de la Europa cristiana.

Precisamente es la imagen ecuestre del monarca uno de los tópicos iconográficos que mejor traducen la idea de poder regio. Y en tales imágenes es la espada blandida con la mano derecha la que enfatiza el sentido guerrero de quien debe defender sus dominios de todo

14. Ruiz Mateos, Pérez Monzón y Espino Nuño, *op. cit.* (1999), p. 361.
15. Collar de Cáceres, F.: «En torno al Libro de los Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila», *Boletín del Museo del Prado*, IV, nº 10, 1983, pp. 3-35.
16. Yarza Luaces, J.: «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano», en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media* (coor. A. Rucquoi), Salamanca, 1988, pp. 267-291 (para nota p. 273).
17. Núñez Rodríguez, m.: *Muerte coronada. El mito de los reyes en la Catedral compostelana*, Santiago de Compostela, 1999, p. 89.
18. vid. Palacios Martín, B.: «Los símbolos de la soberanía en la Edad Media española. El simbolismo de la espada», *VII Centenario del Infante don Fernando de la Cerda*, Madrid, 1976, pp. 272-296.
19. Dada su riqueza en imágenes, ha sido fundamental la consulta de los respectivos catálogos de F. Álvarez Burgos para la numismática (Álvarez Burgos, F.: *Catálogo de la moneda medieval castellano-leonesa. Siglos XI al XV*, vol. III del *Catálogo de las monedas españolas*, Madrid, 1998) y de A. Guglieri Navarro para la sigilografía (Guglieri Navarro, A.: *Catálogo de sellos de la sección de sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, tomo I (*Sellos Reales*), Valencia, 1974).

enemigo, caracterizado como guerrero –incluso cruzado[20]–, en ocasiones coronado el yelmo, y engalanado su escudo y su veloz montura con las armas que de nuevo identifican al rey con su reino[21]. Si como en la miniatura (caso del *Tumbo A* de la catedral compostelana entre otros ejemplos), también en los sellos esta tipología ecuestre se remonta ya a la Plena Edad Media –manteniendo luego una absoluta vigencia–, en la numismática sin embargo su tímida aparición en Castilla con Alfonso VIII no tuvo continuidad inmediata; y de hecho será preciso esperar al propio Enrique II para hallar una acuñación en la que aparece una imagen ecuestre del monarca con corona y espada en alto; no obstante, se ha sugerido que esta dobla de 35 maravedís pudo haber sido acuñada en Burdeos hacia 1367 –por tanto antes de la muerte de Pedro I–, a imitación del *franco* de Juan II de Francia[22].

De hecho, y tras esta fugaz aparición, de nuevo se prescindirá de tal modelo en la numismática hasta las doblas del pretendiente don Alfonso de Ávila, con la única y rarísima excepción de las magníficas doblas de oro de 20 doblas de Juan II: su exagerado módulo y peso obligan a considerarlas como auténticas piezas preciosas de limitadísima y especial difusión, destinadas posiblemente para obsequio de altos personajes[23], y donde la influencia iconográfica europea habría sido asumida en aras a lograr el reconocimiento general a la grandeza y poder del monarca castellano[24]. En la dobla de a veinte el escudo con el que se protege el jinete regio ya no está decorado con las armas del reino, sino que presenta las dos cabezas de león mordiendo una banda, en alusión a la orden de caballería homónima que de insignia pasa a convertirse en divisa personal del rey[25]; al fin y al cabo Juan II será el gran impulsor de la renovación de esta Orden de la Banda, y su presencia en tan extraordinaria tipología numismática buscaría ensalzar al monarca-guerrero y prestigiar en mayor medida su figura militar, haciéndolo partícipe y protagonista del floreciente mundo de la caballería.

Quizás por ello dicha iconografía ecuestre era plasmada hacia 1456 en las representaciones dibujísticas a pluma del recientemente fallecido Juan II y de su sucesor Enrique IV en el *Árbol genealógico de los reyes de Castilla y León* de Alonso de Santa María, obispo de Cartagena[26].

20. En algunos sellos de Enrique III éste muestra una cruz en el pecho, sobre la armadura, lo que podría comportar un concepto de cruzado (Yarza Luaces, *op. cit.* (1988), p. 274).
21. Solo en ocasiones el escudo protector acoge las armas de la Banda, orden fundada por Alfonso XI y a la que pronto se le confirió un gran prestigio; es lo que ocurre con la dobla de 50 doblas de Juan II, a la que nos referiremos a continuación.
22. Gil Farrés, O.: *Historia de la moneda española*, Madrid, 1976 (2ª ed. ampliada), p. 350. Este autor señala asimismo que fueron numerosas las falsificaciones llevadas a cabo por Enrique de Trastámara con anterioridad a su subida al trono, muchas realizadas en la Aljafería de Zaragoza con el apoyo de Pedro IV de Aragón, quien cobraba un 12% de la operación.
23. Vid. Gil Farrés, *op. cit.* (1976), pp. 349 y 360.
24. Es notable la gran semejanza estilística entre la representación ecuestre de Juan II en esta dobla de a veinte y la que del mismo monarca figura en el *Gran Armorial Ecuestre* de la Biblioteca del Arsenal de París.
25. Menéndez Pidal de Navascués, F.: *Heráldica medieval española*, tomo I: *La Casa Real de León y Castilla*, Madrid, 1982, p. 191. Hay que señalar asimismo que el escudo refiere la dimensión más humana del monarca y, por consiguiente, el componente efímero del poder real (Nieto Soria, J.M.: *Ceremonias De la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, pp. 116-117 (para nota p. 191)).
26. A.H.N., Sección de Códices, Códice 983.

Si bien es cierto que en los restantes dibujos de este códice los tipos regios resultan muy variados –dentro de una total simplicidad– para evitar la repetición sistemática, llaman sin embargo la atención los ya mencionados por su mayor cuidado técnico y complejidad formal, sin pasar por alto las aplicaciones cromáticas. Esta iconografía ecuestre de Juan II, coronado sobre casco, con armadura y espada en alto y con la montura también engalanada y protegida para la lucha, contrasta con la interpretación «a lo musulmán» de Enrique IV; desde las vestimentas al escudo y desde la corona sobre un turbante hasta la espada envainada y la lanza en la mano derecha en posición de ataque, la extraña iconografía militar del monarca enriqueño parece aludir a la incursión militar llevada a cabo contra el reino de Granada en 1455, y cuya escasez de beneficios por la tibieza de la «razia» tan gran malestar habían provocado entre los nobles que lo acompañaron. En ambos dibujos sendos soles aparecen engalanando el escudo protector –Juan II– o la grupa del caballo –Enrique IV– como posible glosa de la máxima de San Jerónimo señalando que «*en Occidente se ha levantado el sol de justicia*» a la que se refería Sánchez de Arévalo[27], amigo del propio Alonso de Cartagena, y ambos a su vez serviciales apoyos para los monarcas castellanos.

La ingenuidad del códice anterior se opone claramente a la iconografía más oficial y por tanto conservadora de otro de los ejemplares de la misma *Genealogía de los Reyes de Castilla*, y además ya ampliada. Entre los dibujos ligeramente sombreados de este códice de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid interesa especialmente la imagen de Enrique IV, por cuanto lo vuelve a representar montado a caballo y con ricas vestiduras; lo más destacado sin embargo es que el animal está aplastando con sus pezuñas cuatro cabezas humanas, tres de ellas con el turbante alusivo al enemigo islamita, y la cuarta con rasgos negroides. Si el modo de representación no deja de recordar al empleado para los emperadores antiguos[28], en esta imagen se ha visto concretamente una evocación al nuevo Constantino o al Carlomagno vencedor de los musulmanes[29]; es posible que la conquista de Gibraltar de 1462 hiciera albergar nuevas esperanzas en el avance de la Reconquista.

Si en la numismática el retrato ecuestre apenas tuvo influencia, quizás por su habitual vinculación con la sigilografía, algo similar ocurrirá con la propia imagen regia mayestática. Y de hecho no será hasta Enrique IV cuando tal iconografía aparezca en sus acuñaciones, aunque llamará además la atención su importante presencia cuantitativa. Quizás sería necesario hablar también de una posible influencia de los sellos, máxime cuando estas imágenes del rey entronizado fueron habituales desde la Plena Edad Media y cuyo origen debe rastrearse de nuevo en el imperio romano y bizantino. Un siempre coronado Enrique IV aparece sentado en un trono, portando la espada en alto y sosteniendo habitualmente el *globus* con la mano izquierda; y a los pies el león –no siempre coronado– aparece en la mayoría de

27. Vid. Yarza Luaces, J.: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía,* Toledo, 1993, p. 14. Aunque la cita escrita es posterior a la fecha dada a este códice, es de suponer que la idea ya estaría presente en el intelectual.
28. Ibídem.
29. Ibídem.

las ocasiones como alusión al reino sobre el que gobierna el monarca y al que es capaz de dominar por medio de su poder. En las infrecuentes doblas de oro de 50 –se conoce un ejemplar en el Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de Francia– y de 10 enriques –un ejemplar en la Universidad de Oxford– se ha querido incidir aún más en el sentido mayestático de la representación, de manera que Enrique IV muestra la pierna derecha cruzada por delante de la izquierda, signo inequívoco de su condición de monarca justo y poderoso.

Estas representaciones mayestáticas, inéditas hasta el momento en las monedas castellanas, se consideran asimismo una imitación de los numerarios europeos[30], lo que de nuevo ha de indicar necesariamente el interés de Enrique IV por hacer trascender su figura y poder regios más allá de las fronteras del reino. Y si ya la iconografía en su conjunto habría de llamar necesariamente la atención popular, es preciso destacar en estos numismas el protagonismo del trono, pues no en vano las nuevas doblas recibieron el nombre de *enriques de la silla*. Este elemento mueble estaba cargado de un sentido simbólico muy destacado, y el cuidado y variedad que alcanzó en estas emisiones resultan llamativos. Incluso la altura del respaldo fue motivo de interés y diferenciación ya en la época, pues las primeras acuñaciones de *enriques*, llevadas a cabo en Sevilla, serían conocidas específicamente como *enriques de la silla baja*; en todo caso, unas tipologías y otras convivieron en el tiempo, y solo en el caso de las doblas el respaldo fue siempre alto.

Volviendo la mirada a los anversos mayestáticos de los sellos de los Trastámara y anteriores, llama la atención que solo se hallen en los reinados de Enrique II y Juan I, desapareciendo posteriormente; la presencia en ellos del trono a modo de silla curul, sostenido por dos leones, introduce una referencia simbólica concreta, complementando adecuadamente los atributos portados por el monarca coronado: la espada y el *globus* rematado en cruz. Cuando Enrique IV recupere esta iconografía para sus monedas, el trono de leones desaparecerá para dejar paso al ya mencionado león echado ante el rey entronizado; lo que no deja de recordar su similar presencia a los pies de los yacentes como reafirmación del poder temporal y gobierno del reino. Pero ha de ser la presencia del *globus* –nunca rematado por la cruz– lo que más llame la atención en los anversos mayestáticos de estas monedas enriqueñas: siendo característico de esta iconografía de poder como alusión al rey-juez que mantiene la justicia en su reino[31], y con una constante presencia por tanto en el ámbito de la sigilografía, fuera de ambos soportes no tendrá apenas repercusión en el conjunto iconográfico de la monarquía Trastámara. Este resurgir de la iconografía mayestática en tiempos de Enrique IV tuvo otras vertientes, tales como su empleo en la sucesión de retratos regios de la ya mencionada Sala de los Reyes del alcázar segoviano, o algunos de los monarcas de la también citada *Genealogía de los Reyes de Castilla* de Alonso de Cartagena de la Biblioteca del Palacio

30. Gil Farrés, *op. cit.* (1976), p. 366.
31. Nieto Soria, *op. cit.* (1993), p. 190. Este autor señala que cuando aparece la cruz sobre el globus entonces está simbolizando al rey cristiano y vicario de Dios.

Real de Madrid, como por ejemplo Enrique III; en este caso el trono se ha transformado ya en palio, lo que contribuye a dignificar en mayor medida al monarca.

En el caso de la iconografía regia femenina, y en concreto en las yacentes sepulcrales, la espada es sustituida por el rosario y el libro sagrado: no debe olvidarse que la reina no acude al campo de batalla –cambiará dicha concepción con Isabel La Católica– ni se le reconoce la capacidad para administrar justicia en aras a su propia condición femenina. En un sello de la reina doña Juana Manuel se observa una continuidad con respecto a la tipología empleada ya por doña María de Molina como trasunto de su poder regio: dentro de una doble ojiva la reina de pie sobre una ménsula, con corona y manto, agarra un cetro que podría aludir al importante papel sucesorio desempeñado por el género femenino[32]; ya en el reverso, un cuartelado de castillos y leones confirman la inscripción que la reconoce como reina de Castilla y León. En las restantes ocasiones va a ser el simple conjunto heráldico, complementado por la inexcusable inscripción, el par tipológico que configure los sellos regios femeninos.

Será la presencia de la corona la que defina por antonomasia la condición regia del que la ciñe. Aunque de nuevo pueda ser el imperio romano el punto de partida de la idea, ya en las acuñaciones monetarias del siglo XII (Alfonso VII) no era extraña la inclusión del busto coronado y rodeado por la inscripción alusiva al monarca en cuestión, que todos los Trastámara mantendrán e incluso generalizarán en mayor medida, llegando a extenderse a la propia sigilografía con Enrique IV. Al fin y al cabo la numismática constituyó siempre uno de los principales medios de difusión propagandística de la figura regia y la idea de poder a ella asociada. Tomando como punto de partida la original formulación monetaria del reinado de Pedro I al incluir una P coronada (de donde vendría la denominación popular de *coronas* para los reales de plata), el propio Enrique II continuó con semejante tradición también en los reales, si bien ya con las iniciales EN o ENRI; Juan I con Y o IOHN; y con Enrique III de nuevo la corona sobre las iniciales EN de forma gótica alemana[33], si bien se abandona bajo su reinado esta tipología, no recuperándose de nuevo hasta algunos reales de Enrique IV de cecas diferentes (EN o HEN) y de su hermanastro Alfonso de Ávila (A coronada)[34]. Se observa por tanto un interés cada vez mayor por individualizar cada uno de los reinados, personalizando en cada momento la corona castellana; de ahí que la inscripción se considere ya insuficiente a la hora de diferenciar a cada uno de los monarcas. Al mismo tiempo, la constante presencia del cuartelado de leones y castillos en el reverso no

32. En cualquier caso, y aparte ya de su papel identificativo, el cetro conlleva un componente jurídico, al tiempo que es un referente fundamental para la fundamentación legal del reino (Nieto Soria, *op. cit.* (1993), p. 187).
33. Gil Farrés, *op. cit.* (1976), p. 357.
34. Esta misma solución numismática será la que adopten los Reyes Católicos, haciéndola extensible a otras manifestaciones artísticas, de manera que sus iniciales coronadas comenzarán a engalanar los muros de aquellos edificios por ellos impulsados.

vendría sino a remarcar la buscada identificación de rey-reino como término último a la de arma real-enseña del país[35].

La iconografía de poder plasmada por la numismática no puede prescindir del análisis de las ya aludidas inscripciones, en las que es preciso hacer hincapié. Así, junto con la recurrente presencia de la cruz marcando el inicio, la tradicional fórmula del nombre del rey antecediendo a las palabras DEI GRACIA REX CASTELLE [y/o] LEGIONIS se mantendrá con total vigencia en el período Trastámara, en lo que habrá de entenderse como la constatación del refrendo sacro a su poder y legitimidad en el trono[36]; incluso Enrique IV incluirá en no pocas acuñaciones la leyenda XPS VINCIT XPS REGNAT XPS IMPERAT, probable evocación de la identificación del rey como vicario de Dios, con todas las consecuencias político-teológicas que de ello se derivan[37]. Por el contrario, será el único monarca Trastámara, junto con Juan II, que no incluya en ninguna acuñación conocida la célebre sentencia DOMINVS MICHI ADIVTOR ET EGO DISPICIAM INIMICVS MEOS, incorporada por vez primera por el mismísimo Pedro I y cuyo sentido ha de relacionarse igualmente con el refrendo divino que se pretende para el poder regio; su contenido propagandístico motivaría su inclusión por la reina doña Beatriz de Portugal en un real acuñado en Santarem, y donde se intitula como reina de Castilla –por su matrimonio con Juan I– y se acompaña en el reverso con los escudos de Castilla y León alternando con los de Portugal; quizás por esa razón, sería recuperado por el propio Alfonso de Ávila hacia 1465, como puntal a sus aspiraciones y pretendida legitimidad al trono ocupado por su hermanastro Enrique IV. Pero las diferencias de Juan II y Enrique IV con respecto a sus antecesores también estarán presentes en otros ámbitos, como en el deseo de constatar la mencionada idea de individualidad personal en medio de la genérica condición regia: el último Enrique plasmó de manera habitual su ordinal en varias acuñaciones (ENRIQVUS CVARTVS)[38], desarrollando así la tímida iniciativa inaugurada por su padre en el medio real acuñado en Burgos (IOHANES SECVNDVS).

Aunque de manera implícita ya se ha podido constatar, lo cierto es que esta escueta aproximación a la iconografía de poder de los Trastámara no quedaría completa si no insistiésemos en esa especial atención al emblema regio por antonomasia: la corona. Su sola presencia basta para aludir a la figura monárquica, tal y como hemos señalado ya en las revisiones numismáticas: un simple busto coronado o, en su defecto, las iniciales del nombre del rey coronadas, implican de inmediato una identificación asumida completamente por

35. Vid. Nieto Soria, J.M.: «La realeza», en *Orígenes de la monarquía hispánica: Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)* (dir. J.M. Nieto Soria), Madrid, 1999, pp. 25-62 (para nota pp. 43-45).

36. Esta misma leyenda será también la inscripción que circundará los sellos de todos los monarcas Trastámara, continuando con la tradición de los monarcas anteriores.

37. Vid. Nieto Soria, *op. cit.* (1988), pp. 55-58. Por el contrario, T.F. Ruiz considera que la monarquía castellana carece de toda dimensión sagrada (Ruiz, T.F.: «Une royauté sans sacre: la monarchie castillane du Bas Moyen Âge», *Anales E.S.C.*, 3, mayo-junio 1984, pp. 429-453).

38. Lo mismo ocurrirá en el ámbito de la sigilografía, pues en la inscripción de sus sellos figurará siempre como ENRICVS IIII.

todo el reino. Los siglos precedentes habían ido forjando su protagonismo, de manera que los Trastámara se limitarán en buena medida a continuar una tradición plenamente asentada, y que afectará por igual al ámbito masculino que al femenino. La corona y la espada nunca pueden faltar en el busto regio que engalana la inicial de los documentos destacados. E incluso habrá cabida para el capricho estético, como el excéntrico tocado con corona que, rematado por la simbólica granada, cubre la cabeza de Enrique IV en su retrato ecuestre de la *Genealogía* palatina.

La corona, como objeto simbólico de la realeza, lleva implícita una concepción personalizadora del poder real, lo que contribuye a fomentar el autoritarismo[39]. Esta idea teocrática del poder semeja quedar plasmada de manera inmejorable en la tabla central del Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas (Museo del Prado), pintada por el maestro Rodríguez de Toledo[40]. En ella la insólita escena de la Virgen con el Niño, colocando respectivamente la mitra sobre la cabeza de don Sancho y la corona sobre la de Juan II[41], respondería plenamente a esta concepción teórica del poder: si la Virgen, como metáfora de la Iglesia, ratifica el orden prelaticio de quien es avalado además por San Benito –el retablo fue encargado para la iglesia de San Benito el Real de Valladolid–, el propio Cristo corona al rey reconociéndolo como su vicario, en este caso bajo la atenta mirada de santo Domingo de Guzmán. Se trata por tanto de una clara alusión al origen divino del poder real. Esta simplificada lectura del piadoso encargo del arzobispo toledano parece responder entonces a la devota gratitud de quien apoyó al joven heredero, en los tiempos difíciles de su minoría de edad, para que subiese al trono que legítimamente le correspondía.

Si en vida del monarca la corona es el símbolo por antonomasia de su identificación regia, en la muerte este referente tampoco puede faltar. No en vano en todas las yacentes conservadas, tanto masculinas como femeninas, aparece siempre ciñendo su cabeza; incluso en la ya mencionada imagen monjil lateral del sepulcro de doña Beatriz de Portugal en Toro, tal y como se ha comentado. En la Capilla de los Reyes Nuevos son los pequeños ángeles de la cabecera los que agarran las respectivas coronas, al igual que en la yacente superior de doña Beatriz: la sacralidad del emblema se hace de nuevo evidente, incidiendo además en el componente atemporal que implica la propia condición regia. A la vista de estos ejemplos

39. Nieto Soria, *op. cit.* (1993), p. 186.
40. Vid. Gudiol Ricart, J.: *Pintura gótica*, tomo IX de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1955, pp. 206-211; Piquero López, Mª.A.B.: «Relación del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas con la capilla de San Blas de Toledo y sus influencias italianas», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, tomo I, Granada, 1976, pp. 441-448. Piquero López, Mª.A.B.: *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (El Trecento)*, tomo I, Toledo, 1984, pp. 208-216.
41. Existen dudas sobre la identificación del rey, puesto que además de Juan II también se baraja la posibilidad de que sea D. Fernando de Antequera, tío del primero y rey de Aragón tras el Compromiso de Caspe. Nosotros nos inclinamos por la primera de esas atribuciones, siguiendo a C.R. Post (Post, C.R.: *A History of Spanish painting*, vol. IV, 2, Cambridge (Mass.), 1933, p. 650) y J. Yarza (Yarza Luaces, J.: «El retrato medieval: la presencia del donante», en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994, pp. 67-97 (para nota pp. 86-87)). Este último autor relaciona la pintura con la Crónica de Juan II, y en concreto con el momento en que el rey recibe en 1419 «*el regimiento de sus Reinos*» en presencia de varios arzobispos encabezados por don Sancho de Rojas.

funerarios queda por tanto de manifiesto que, con independencia de los ropajes elegidos para la representación del yacente, la imagen de poder regio queda ratificada plenamente mediante la corona; otros elementos como la espada en el caso masculino y el libro sagrado y el rosario en el femenino, o ya a los pies el león o el lebrel, constituyen referentes que no son exclusivos de la iconografía monárquica. Posiblemente por ello los catafalcos reales concederían un especial protagonismo al valor simbólico de la corona, otorgándole un mayor protagonismo como referente icónico; o por lo menos esto es lo que se observa en el magno catafalco levantado por la ciudad de Segovia en honor de su insigne monarca Enrique IV[42], apoteosis de aquella corona que dejó de ser ceñida por quien acababa de atravesar el umbral de la muerte, y cuyo traslado de los restos mortales al lejano convento de Guadalupe semejaba ya adelantar esa auténtica *damnatio memoriae* a la que los años –y siglos– venideros condenarían la figura del último de los Enriques.

Pese a lo escueto de este recorrido por la iconografía de poder de los Trastámara, ha podido quedar de manifiesto el escaso número de ejemplos artísticos conservados –posiblemente porque fueron también pocos los realizados– y la relativa inercia simbólica desarrollada a lo largo de esos cinco reinados. Será ya con la llegada de los Reyes Católicos cuando todo un amplio y meditado programa político se ponga en marcha, con el propósito de difundir su imagen regia y fortalecer un poder que se hará autoritario; al fin y al cabo nunca hasta este momento ningún monarca hispano había puesto tal interés en magnificar su figura y hacer que perviviera, mandando realizar tantos retratos, palacios, iglesias y sepulcros de exquisita factura con el propósito de ponerlos al servicio de la propaganda regia desarrollada[43].

42. Dibujo del catafalco erguido en Segovia para los funerales de Enrique IV en 1474 (*Aparato para la Historia de Segovia*, Diego de Colmenares, 1643).

43. Vid. Ruiz Mateos, Pérez Monzón y Espino Nuño, *op. cit.* (1999), p. 360; Cela Esteban, M.: *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (el poder real y el patronato regio)*, Madrid, 1991.

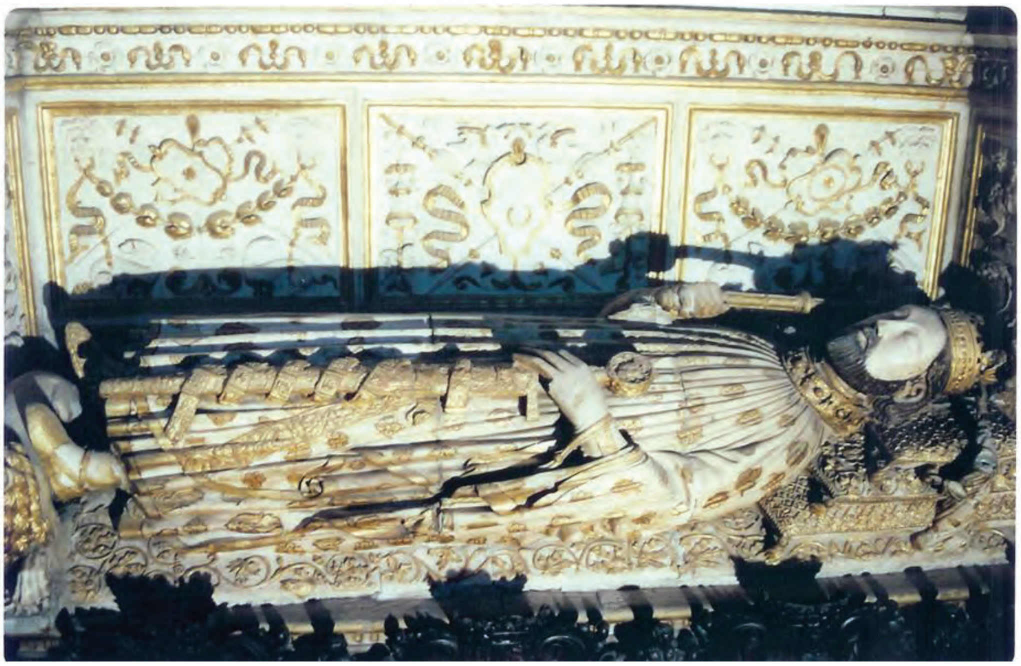


Fig. 1. Yacente de Enrique II. Fines del siglo XIV/inicios del siglo XV
(Catedral de Toledo, Capilla de los Reyes Nuevos)

Fig. 2. Yacente de doña Beatriz de Portugal. Segundo tercio del siglo XV
(Toro, Convento dominico de Sancti Spiritus)

Fig. 3. Juan II. Dibujo a pluma, coloreado (A.H.N., Sección de Códices, Códice 983, s/f)

Fig. 4. Dobla de 50 enriques. Ceca de Segovia (ejemplar en el Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de París. Dibujo de F. Álvarez Burgos, perteneciente al *Catálogo de la moneda medieval castellano-leonesa. Siglos XI al XV*, p. 142)

La Real Academia de San Carlos de Valencia como encarnación del poder real en la educación del gusto del siglo XVIII. La colección de yesos y esculturas

David Gimilio Sanz
Museo de Bellas Artes de Valencia

Resumen: La vertiente educativa de la Real Academia de San Carlos de Valencia siempre se ha visto como una modernización de los talleres y gremios del siglo anterior y de reivindicación de la profesionalidad de los artistas en sus diferentes secciones. Sin embargo, bajo esa apariencia de modernidad clara y evidente, también existía un intento de homogeneización del gusto y de la estética al modo de un clasicismo dieciochesco. Este artículo trata de esta estudiar la uniformidad estética a partir del análisis del inventario de 1797 de yesos y vaciados de la academia valenciana, preferentemente esculturas del antiguo, y repleto de datos y anotaciones que ayudan a identificar artistas, escenas y personajes históricos vinculados a esta institución.

Palabras clave: Real Academia de San Carlos, siglo XVIII, escultura, yesos, vaciados.

Abstract: The educational aspect of the Royal Academy of San Carlos of Valencia has always been seen as a modernization of the workshops and guilds of the previous century and demand for professional artists in their different sections. However, underneath that looks modern, clear and obvious, there was also an attempt to homogenization of taste and aesthetics in the manner of an eighteenth-century classicism. This article deals with the uniformity of this study from the analysis of the inventory of 1797

and plaster casts of the Academy of Valencia, preferably ancient sculptures, and full of data and annotations that help identify artists, scenes and historical characters associated with this institution.

Keywords: Royal Academy of San Carlos, 18th century, sculpture, plaster, casts.

La instauración de la Real Academia de San Carlos de Valencia siempre se ha visto como una superación de los talleres y gremios de tradición medieval secularizada y de reivindicación de la profesionalidad de los artistas en sus diferentes secciones, en definitiva un grado de modernidad que también alcanzó a la educación y formación de los artistas. Sin embargo, bajo esa apariencia de modernidad clara y evidente, también existía un intento, por otra parte conseguido, de homogeneizar el gusto y la estética al modo de un clasicismo dieciochesco, siempre vinculado a la monarquía, muy evidente en la pintura, pero que también afectó a la escultura.

Este concepto de homogeneización estética se estableció de manera clara y oficial en la Corte y se irradió a la periferia a través de las academias que expandieron las teorías y los tratados que circulaban en el siglo XVIII afines a ellas, cerrando un círculo de educación y formación estética claramente uniforme[1].

Todo este mundo teórico y tratadístico de los grandes eruditos hispanos y foráneos como Preciado de la Vega, Azara y Mengs es asimilado y en cierta manera manipulado (sobre todo cuando se quiere relacionar elementos religiosos con estéticos), por estudiosos de renombre en el ámbito académico valenciano y cuya aportación se realiza a través de los discursos que inauguraban y clausuraban las Juntas Públicas de la Academia[2]. Se pueden estudiar los textos de Pedro de Silva, de Andrés de Valldigna y de Nicolás Rodríguez Laso que leyeron estas clases magistrales donde el ensalzamiento de los artistas valencianos y la defensa de una imitación de la Naturaleza como clave de una estética clasicista es un denominador común. Es el caso del pintor José Vergara, máximo exponente del clasicismo dieciochesco pictórico en este territorio, que quiso respaldar su obra con una argumentación teórica en la apertura del curso de 1789 y aunque su discurso no se llegó a publicar seguramente estaría inspirado por seguir las directrices de tratadistas como Palomino y Preciado de la Vega. Especial significación cobra Gregorio Mayans y Síscar que escribió un discurso con el título *Arte de pintar*, para clausurar la Junta Pública de la Real Academia de San Carlos en 1776. Este texto tenía una pretensión elemental, en consonancia con los tratados de pinturas tradicionales, que es la de

1. Sobre la homogeneidad en los cursos y planes de estudio en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona se debe de consultar el libro de Manuel Ruíz Ortega: *La escuela gratuita de diseño de Barcelona. (1775-1808)*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999. En el caso de la Academia de San Carlos se puede consultar de una manera específica sobre escultura: Ortuño Izquierdo, Mario: *La docencia de la escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde su fundación hasta 1800*. Valencia, Diputació de València, 2005.
2. Especialamente interesantes son los estudios de León Tello, Fco. J. - Sanz Sanz, Mª Virginia: *Tratados neoclásicos de pintura y escultura*. Valencia, 1980. *De los mismo autores Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*. Valencia, 1981. Y el más específico al ámbito valenciano, también de los mismos autores, *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Valencia, 1979.

que sirviera a todos los alumnos de la academia de manera unitaria y homogeneizadora. Finalmente, este texto de altos vuelos teóricos no se llegó a publicar hasta 1854 debido, como dice Bérchez, a la fuerte personalidad de Mayans y «a la disparidad de criterios existentes entre Mayans y los académicos sobre el modelo de Academia, sobre todo en lo concerniente a la importancia asignada a los conocimientos artísticos»[3].

Los tratadistas, al margen del estudio de la estética y de la historia del arte, dedicaron capítulos a la búsqueda del verdadero origen del arte clásico, centrándose en la academia como centro educativo y de aprendizaje, con lo que se estableció una correlación entre el mundo clásico, parangón del arte occidental, y el nuevo mundo académico del siglo XVIII, heredero directo de aquel, legitimando tanto la institución como su sistema de enseñanza. A.R. Mengs escribe un texto con el título «Carta de A.R. Mengs a un amigo sobre la constitución de una academia de las Bellas Artes», y en la misma dirección articula Preciado de la Vega su tratado «Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la escritura», publicado en Madrid en 1789, en el que el protagonista visita las diferentes Aulas como si fuera una Gran Academia donde los jóvenes alumnos se aplican en las Artes.

Estos textos fueron aplicados sobre todo al ámbito de la pintura y de la arquitectura, y dejó en un segundo plano a la escultura, aunque Mengs la defiende por ser cronológicamente la primera de las Artes en imitar a la Naturaleza. Preciado de la Vega avanza un paso más y considera inútil la polémica sobre la superioridad de la escultura o de la pintura, para ser junto a la arquitectura, una derivación de un origen común que es el dibujo una idea que se materializa visualmente en el lienzo de Manuel Camarón Meliá *Alegoría de esta Real Academia y Carlos III*, una iconografía que por otra parte se generalizará con multitud de imágenes.

El inventario de 1797. La sección de escultura y yesos

La Real Academia de San Carlos se fundó en 1768 bajo el auspicio real y tuvo un marcado criterio de homogeneización evidente en las actas de creación. Además, tuvo una inquietud por acumular obras de arte dentro del gusto por el coleccionismo que junto al pensamiento ilustrado de la época, especialmente importante en Valencia (recordemos el papel de los *novatores*), permitió la creación de un museo, que a modo de gabinete, mostrara su colección a un público elitista. Esta idea se evidencia básicamente en el ámbito de la pintura que es el que mejor se ha estudiado, así el grueso de las pinturas que aparecen mencionadas en el inventario de 1797 son fruto de la donación de artistas y prohombres que dejan sus obras para ser admiradas, primero como un depósito y luego definitivamente. Algo similar sucede en el caso de la escultura, concretamente con los relieves académicos. Sin embargo, no es el caso de los

3. Bérchez Gómez, Joaquín: «Origen y censura del Arte de Pintar de Mayans», *Academia*, nº 53, 2º semestre. Madrid, 1981; pp. 150-169. Bérchez Gómez, Joaquín: «Mayans y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia. IIº Centenario de la muerte del erúdito valenciano», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1981; pp. 97-100

yesos, al donarse con la idea de ser dibujados y estudiados, es decir como material de instrucción, una diferencia sutil pero determinante en la conservación de los yesos y vaciados.

En época temprana, en 1797, se realiza un inventario general de las obras de arte, de su biblioteca e incluso del material educativo (bancos, pupitres, mesas, caballetes, tornos, etc.), con el título Inventario general de las Pinturas, Flores pintadas y dibuxadas, Modelos y Vaciados, Dibuxos de todas clases, y Diseños de Arquitectura, y también de las obras pertenecientes al Ramo de Grabado, de los Libros e Impresiones con alguna noticias de su execución y adquisición últimamente de los Muebles, Alhajas y demás que posee esta Real Academia de San Carlos.

El título principal del inventario hace referencia obviamente a la pintura y a la colección de pinturas y dibujos de flores tan importantes para la industria sedera y la Sala de ornatos, así como la colección de dibujos arquitectónicos, grabados y libros. Sin embargo, no se menciona la colección escultórica pese a que en el inventario existe un capítulo dedicado a ella donde se incluyen los relieves académicos, bocetos y troqueles de medallas. Por contra se hace singular mención a los «modelos y vaciados» dada su relevancia en la formación de los futuros artistas y el coste económico que suponía su adquisición.

Este inventario manuscrito se inició en 1797 y se concluyó en febrero de 1832 y tuvo diferentes *adendas* o anotaciones posteriores que si bien aumenta la información ofrecida, también desvirtúa la homogeneidad del texto. Así, existen relieves y figuras donde con nota manuscrita se especifica «*ya no existe en 1815*», aunque alguna de estas anotaciones, no se corresponden con la realidad. Es el caso de la obra de José Gil y Nadales y el relieve que representa *el desembarco de Colón en las Indias donde fija la cruz,* que aparece en el asiento 77 del inventario y debajo, la nota referida de que no existía en 1815, cuando la pieza se localiza en la Universidad Politécnica de Valencia.

Según el inventario, dentro de la sección de escultura, existían 61 relieves, 36 figuras de diferentes materiales (cera, barro, escayola y madera) y 19 medallas entre troqueles, vaciados en yeso y medallas propiamente dichas; luego, le seguía la sección de yesos y vaciados.

De la sección de escultura, propiamente dicha, hay que destacar una serie de piezas por su relevancia histórica y artística. Los asientos numerados del 1 al 4 de la sección de escultura hacen referencia a cuatro figuras de cera con sus cajas originales que representan los cuatro estados del alma (Gracia, Purgatorio, Infierno y Limbo), y que fueron donadas a la academia por el arzobispo de Valencia, Francisco Fabián y Fuero, en 1780. Estas piezas que en un principio eran tenidas como anónimas, fueron atribuidas por Margarita Estella a Giovanni Bernardino Azzolino (1556 – 1645), pintor manierista de formación napolitana especializado en esculturas en cera. En este caso, el artista recurrió como fuente iconográfica a la serie de grabados sobre las postrimerías del hombre de Alexander Mair de 1605[4]. Estas

4. Estella, Margarita: «Miscelánea de escultura del siglo XVIII», *IV jornadas de arte: el arte en tiempos de Carlos III.* Madrid, 1989; p. 245-256. Estella, Margarita: «Obras maestras inéditas del arte de la cera en España», *Goya,* nº 237, nov. - dic. 1993. Madrid, 1993; p. 149-160.

piezas, pese a su fragilidad, se recogen en los diferentes catálogos del Museo y se han preservado hasta nuestros días e incluso debido a su interés y curiosidad se encuentran expuestas en la actualidad.

La obra *Venus de Medicis* (asiento 69 de escultura) es una pieza de mármol que copia el original helenístico, aunque sin una datación clara. La obra fue donada por Nicolás Rodríguez Laso, ilustrado e inquisidor en Barcelona y Valencia, a la Real Academia de San Carlos, por mediación de Manuel Monfort en 1801, un dato, por otro lado, corroborado por el acta de la Junta General del 18 de octubre de 1801[5] (Fig. 1). Su interés por los libros, por el arte y por la cultura en general le permitió hacerse un hueco en la Real Academia de San Carlos que le invitó a impartir la Oración en la Junta Pública de 1798, posiblemente la pieza que regaló fue un acto de generosidad por el hecho de presentar dicha conferencia

Nicolás Rodríguez Laso es uno de los personajes menos conocidos de nuestra Ilustración que debemos de situar dentro del sector filojansenista hasta que los ecos revolucionarios frenaron las inquietudes reformistas de muchos ilustrados. Su formación, cultura y contactos le permitió alcanzar diferentes cargos dentro de la Inquisición en la Corte, en Barcelona y finalmente en Valencia donde llegó en 1794 y donde falleció en 1821, pudiendo ser considerado como «el último gran inquisidor valenciano»[6]. Su viaje por Francia e Italia en los años 1788-1789 le permitió redactar un diario que es en buena parte una crónica de la vida de la embajada en Roma donde conoció a José Nicolás Azara, Antonio Despuig y al pintor Buenaventura Salesa. La aportación del presente artículo no es otra más que redescubrir al donante y relacionarlo con la academia de San Carlos, en una época donde las relaciones personales e institucionales estaban íntimamente ligadas y conformaban el frágil tejido cultural de una ciudad y de una época olvidado por el paso del tiempo.

En cuanto a los relieves, decir que esta colección se encuentra repartida entre el Museo de Bellas Artes y la Universidad Politécnica de Valencia de manera arbitraria y sin aparente posibilidad de que se reúnan, si bien es nuestro deber y deseo que todos vuelvan a exhibirse de manera conjunta y definitiva. En el museo quedan 19 piezas todas ellas, ahora identificadas, mientras que en el paraninfo de la universidad restan 20 relieves, expuestos todos ellos y descritos iconográficamente[7].

5. «El señor don Nicolás Rodríguez Laso, por mano de don Manuel Monfort, regaló una figurita de mármol, como de dos palmos, copia de la célebre estatua de la Venus de Medicis, que la Academia apreció y dio a dicho señor las debidas gracias». Acta de la Junta General de 18 de octubre de 1801. Libro II de los individuos de la Real Academia de San Carlos desde su erección, folio 32 r.
6. Sobre este personaje se puede consultar Astorgano Abajo, Antonio: «La personalidad del ilustrado Don Nicolás Rodríguez Laso (1747-1820), inquisidor de Barcelona y Valencia» en *Revista de la Inquisición*. Madrid, Instituto de Historia de la Inquisición de la Universidad Complutense, 1999, nº 8; pp. 121-187
7. Los doctores David Vilaplana y Ana Buchón analizaron en sendos artículos donde la colección de relieves y la estética dieciochesca. Vilaplana Zurita, David: «Los relieves académicos del Museo de Bellas Artes de Valencia», *Goya*, nº 220, en.- feb. 1991; pp. 210-219. Buchón Cuevas, Ana Mª: «Referencias documentales y bibliográficas sobre los relieves académicos conservados en el Museo de Bellas Artes y en la Universidad Politécnica, de Valencia». *Archivo de Arte Valenciano*, 1996, pp. 3-18.

En este inventario de escultura se recogen los relieves de artistas de la talla de Francisco Alberola, José Esteve Bonet, Luis Domingo, José Cotanda, Pedro Juan Guissart, José Puchol, etc., todos artistas reputados y con obras no solo en el Museo sino también en los principales edificios de Valencia donde desarrollaron su carrera profesional preferentemente, cuando no tuvieron que irse a la Corte en busca de trabajo y de reconocimiento. Unas piezas, por otra parte, de extraordinaria relevancia, tanto por su calidad como por ser, en algunos casos, las únicas obras conocidas que se conservan de unos artistas formados en la Real Academia de San Carlos.

La finalidad de estos relieves es variada. Se trataba de las obras presentadas por los artistas para obtener la aprobación académica necesaria para ejercer su profesión, pero también eran ejercicios obligatorios para ascender en el escalafón académico así como obras presentadas a los concursos generales.

Especialmente gratificante ha sido uno de los relieves considerado hasta ahora como anónimo e identificado con el título genérico *Escena imperial romana*, que se ha atribuido a una obra de Joaquín Llop con el título *David se dirige a Saúl pidiéndole el permiso para combatir contra Goliat* (asiento 27 de escultura) con la que el artista consiguió el premio de primera clase de escultura en el año 1773[8] (Fig. 2). Escasos datos existen de Joaquín Llop, sabemos que nació en Onda (Castellón) en 1740 y que fue discípulo de Jaime Molins y de Esteve Bonet, también fue director de la fábrica de porcelana de Onda y sus obras de bastante mérito, según Orellana, se reparten por Valencia, Carlet, Yecla y Albacete[9].

Junto a los relieves existían otros grupos escultóricos, perdidos en su totalidad ya en 1815, en distintos materiales que reproducen esculturas clásicas como la Pastora griega, Germánico, la Venus de la Concha, el Hércules Farnesio, la Venus de la Paloma, Mercurio sentado, realizados por escultores de la segunda generación como José Puchol, Rafael Esteve, José Cotanda, José Piquer, a partir seguramente de estampas, y donde se observa la influencia del mundo clásico como gran referente unificador en la educación y estética del siglo XVIII, tal y como se analizará más detenidamente en el apartado de vaciados y yesos.

El otro grupo es una serie de retratos reales que a modo de galería icónica presidirían los diferentes salones académicos, de la misma manera que sucedía con los retratos pictóricos y por tanto tendrían una función de representatividad. El primero de ellos es el de Carlos III realizado por José Puchol (asiento 41, sección de yesos), que es un vaciado en yeso del retrato real que hizo en mármol para el presbiterio de la iglesia del Temple de Valencia, que por fortuna sí que se conserva en el Museo, tal y como lo mencionó David Vilaplana[10].

8. Dato corroborado en *Noticia Histórica de los principios, progreso y erección de la Real Academia de las NN.AA. ... de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en la Junta Pública celebrada en 18 de agosto de 1773*. Valencia, 1773
9. Buchón Cuevas, Ana: *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006; p. 110
10. Vilaplana Zurita, D., *op. cit.*, 1991, p. 216.

También estaban representados los reyes Carlos IV y Fernando VII de Francisco López Pellicer y José Cloostermans respectivamente (asientos 64 y 79 de escultura). Por estas piezas, ambos artistas fueron nombrados académicos supernumerarios de escultura.

Por último, mencionar dos grupos escultóricos, que son más bien dos bocetos de instalaciones efímeras de gran interés, ambas regaladas por Ignacio Vergara a la academia y que, lamentablemente, debido a su fragilidad ya no existían en 1815, según nota manuscrita, (asientos 52 y 53). El primero es «un modelo de madera y cera que representa un obelisco hecho para ser colocado en medio de la plaza mayor de Barcelona, dispuesto de un cuerpo de arquitectura de orden compuesto con cuatro columnas a modo de templete y en el centro una medalla con el retrato de Carlos tercero de Austria adornado con varias alegorías y virtudes y en el templete la Purísima Concepción, cuya obra descansa sobre un magnífico zócalo y en cuatro relieves de Historia con una barandilla adornada que incluye toda la dicha obra que dispuso y modeló Rodulfo italiano célebre profesor de escultura en los años últimos del siglo pasado la cual regaló a esta academia D. Ignacio Vergara». La otra pieza es bastante similar puesto que se dice que es compañera «de madera y cera ... consta de una grande peana o zócalo y sobre él varias figuras alegorías con el busto retrato un pedestal columnas y cornisas del orden compuesto y por remate un grupo de la Purísima Concepción...».

La importancia de ambas piezas, sobre todo en el caso de la primera al decirlo de manera implícita, se debe a que fue obra del arquitecto y escultor Corrado Rodulfo que trabajó en Valencia, diseñando la fachada principal de la catedral y que se vinculó como arquitecto del archiduque Carlos, junto al escultor Antonio Aliprandi, tal y como propone González Tornel creando una corte en Valencia y posteriormente en Barcelona, donde posiblemente levantase esta arquitectura efímera en honor de la Purísima Concepción[11].

Modelos y vaciados en el inventario de 1797

Dentro del inventario de 1797 existe una sección de modelos y vaciados que clarifica la relevancia de este apartado dentro del conjunto de materiales y obras de arte de la academia. Un análisis formal y somero de este apartado nos permite ver un listado bastante parco puesto que apenas se especifican los títulos y también por el hecho de que algún asiento agrupe un mayor número de piezas del que le corresponde «cabezas vaciadas setenta y seis y catorce mascarillas...» lo cual hace que se desvirtúe el concepto de inventario al no poderse contabilizar el número total de piezas que conforman esta sección. Las anotaciones del tipo «No existía en 1815», tal y como sucedía con las piezas escultóricas, evidencian la fragilidad de este tipo de material. Además, un baile en la numeración del listado (las piezas numeradas del 32 al 35 están intercaladas entre los asientos 25 y 26) dificultan una lectura lineal y comprensiva.

11. González Tornel, Pablo: «Un posible Salón del Trono del Archiduque Carlos de Austria. La villa de Antonio Pontons en Valencia», en *Potestas,* Castelló, Universitat Jaume I, 2010, nº 3; pp. 227-247

En el recuento de este inventario se mencionan 537 obras, algunas identificadas y con datos que la complementan y la enriquecen, como el origen específico de las piezas que nos permiten establecer relaciones entre la academia con otras instituciones y con personalidades de gran peso en el ámbito valenciano y en la Corte, tal y como se ha testimoniado con Nicolás Rodríguez Laso y la copia de la Venus de Medicis.

Esta sección «De Yesos» pretendía afrontar el dibujo del natural a través de los modelos tridimensionales. Las razones eran básicas, la de comprender los valores en el dibujo por ser la estatua en blanco y negro y la de encontrar fácilmente las líneas de contorno gracias a su estatismo. En definitiva, un uso de la estatuaria que ya recomendaba Pacheco en su tratado: «Después de haber adestrado la mano en debuxar y esprimir los concetos del ánimo, para venir a ser más inteligente en esta arte que se ejercitase el pintor en imitar figuras de relievo, de piedra, o de mármol o de yeso, vaciadas del vivo o de alguna estatua antigua o que haga modelos de barro o desnudos o vestidos porque estas cosas siendo inmóviles, son acomodadas por estar firmes al que debuxa, lo que no sucede en las cosas vivas que se mueven» (libro 3, capítulo I).

Esta idea también la recoge Palomino, un siglo más tarde para lo que toma ejemplos del mundo clásico acorde con la época: «porque como las estatuas (especialmente la de los griegos, como son los Hércules, Gladiadores, mercurio, Antinoo, Apolo y la Venus) son hechas con aquel vigiladisimo estudio de los antiguos juntando en una sola figura toda la perfección de su especie, tienen toda la que en razón de buena simetría se puede desear, dándole hinchazón, gracia y hermosura que en el natural no se halla en un solo individuo este linaje de estudio junto con las demás venerables antiguallas (...) que nos franquea la providencia de las estampas y libros, es lo que llaman disegnare degli antico, estudio del antiguo».

Por último, mencionar que la mayoría de yesos son copias y duplicados de las esculturas antiguas clásicas, en un intento de buscar una estética académica a partir del clasicismo, tal y como proponían los grandes teóricos del arte de la época. Partiendo de esa premisa resulta especialmente interesante los asientos 22 y 51 del inventario que hacen referencia a unas excavaciones arqueológicas que se hicieron en Puzol (Valencia) a expensas del arzobispo de Valencia, Francisco Fabián y Fuero, donde se encontraron unas piezas romanas de mármol de las que se sacaron moldes para el dibujo académico, quedando los originales en el Palacio Arzobispal donde fueron destruidos por las tropas napoleónicas al sitiar Valencia en 1812[12]. De los dos vaciados de medio cuerpo no se tienen más referencias y los posibles dibujos que se hicieron, de existir, no se pueden reconocer ante la ausencia de los originales.

---

12. Estas excavaciones se iniciaron en 1608 recogiendo diversos restos en el campo del Villar, situado entre Puzol y El Puig, y se continuaron en el siglo XVIII, alabadas por Nicolás Rodríguez Laso junto a las de Sagunto y Moncada. Los originales formaron parte de una colección de antigüedades sita en el Palacio Arzobispal de gran reconocimiento en la época y solo se debió salvar según Tramoyeres la escultura de un Attis frigio localizado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (Piedra calcárea, 94 x 30 x 40 cm. nº inv. 1559). Tramoyeres Blasco, Luis: «Antigüedades romanas de Puzol» en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Madrid, 1917; p. 40.

La mayoría de estas piezas han desaparecido por el carácter frágil y efímero del material, por el deterioro en las clases diarias (de hecho existen anotaciones de compras de piezas para ser sustituidas en caso de rotura y desgaste) y por el propio devenir histórico como traslados de sedes y guerras (en el asiento 194 se anota «una figura del natural de una anatomía igual a la que esta anotada al nº 1 y pereció en el incendio de la Casa de la Real Academia en 1812...», probablemente relacionado con los sucesos de la guerra de la Independencia). Sin embargo, tenemos constancia de un gran número gracias a los dibujos que los estudiantes realizaban en las clases, una labor de identificación efectuada en gran parte por Adela Espinós en la catalogación de dibujos del Museo de Bellas Artes y que ahora en un camino de retorno nos permite identificar los yesos a partir de los dibujos[13].

La colección de yesos, modelos y vaciados se nutrió inicialmente gracias a la Real Academia de San Fernando, fue ella la que se encargó de que la academia valenciana tuviera, en la medida de lo posible, todo el material necesario para la docencia y el aprendizaje. Es así como en la Junta del 25 de junio de 1777 se acuerda pasar a la Academia de San Carlos los vaciados procedentes de la colección de Mengs. Aún así, la academia valenciana realizó un esfuerzo al pagar el encajonado de estas piezas y el traslado a Valencia[14].

De las obras entregadas por la academia madrileña existen ejemplos que se pueden ilustrar con los dibujos que guarda este museo, como la figura de una *Ermafrodita echada sobre un colchón* de la que tenemos constancia a través del dibujo realizado por José Aparicio Inglada[15] (Fig. 3). *La Venus de Medicis* dibujada por Jacinto Esteve y por Rafael Esteve[16]. Una figura del Apolino (Apolino de Medici) que conocemos por varios dibujos, el de Vicente Capilla identificado por Adela Espinós y de mejor calidad[17], mientras que los otros dibujos son de Andrés Crua y Julián Mas, más básicos pero no puestos en relación hasta ahora[18].

Otras piezas donadas por la academia madrileña y descritas en el inventario son un gladiador, la figura de Antinoo, las figuras de Cástor y Pólux, el joven de la espina (de un original en bronce del palacio de Aranjuez), el Apolo Phitio y la Venus de la concha, y el grupo del Laocoonte; en éste último se aclara que es un vaciado del yeso original mandado vaciar por Mengs en Roma.

13. Espinós Díaz, Adela: *Catálogo de dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia*. T. II. Madrid, 1984
14. Luzón Nogué, J. Mª: La galería de esculturas de la Real Academia de BB.AA. de San Fernando. Madrid, Círculo de Lectores, 2010; pp. 277-292 (p. 286).
15. Lápiz negro sobre papel, 388 x 500 mm. 164 AE / Nº inv. 8654. Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de San Carlos.
16. Lápiz negro sobre papel, 528 x 366 mm. 253 AE / Nº inv. 8743. Lápiz negro sobre papel, 545 x 375 mm. 254 AE / Nº inv. 8744. El primer dibujo fue puesto en relación con el yeso por Adela Espinós. Espinós, A., *op. cit.*, 1984, p. 97, lám. 253. El segundo es inédito. Ambos pertenecen al Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de San Carlos.
17. Lápiz negro sobre papel, 544 x 376 mm. 232 AE / Nº inv. 8722. Espinós, A., *op. cit.*, 1984, pp. 51 y 89, lám. 232.
18. Lápiz negro sobre papel, 595 x 400 mm. 244 AE / Nº inv. 8734. Lápiz negro sobre papel, 600 x 400 mm. 322 AE / Nº inv. 8812 Ambos pertenecen al Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de San Carlos.

Al margen de la relación institucional entre ambas academias existieron artistas y personalidades que a título individual favorecieron a la academia valenciana estableciendo un vínculo de respeto y consideración hacia esta por su impecable trayectoria en el mundo de las artes en el ámbito valenciano. Es el caso de Pedro de Silva Meneses y Sarmiento, comisionado de la Real Academia de San Fernando, que también ocupó importantes cargos en la Corte y que fue uno de los primeros académicos de honor nombrados por la de San Carlos en 1768. Su formación y gusto le favoreció para que pronunciara el discurso de la junta pública de 1795 donde teorizó sobre la contemplación de la naturaleza como método para alcanzar la verdad clásica. Este vínculo se hizo más patente todavía con el generoso regalo de dos yesos, un caballo con su anatomía (asiento 11) y un bajo relieve de cuatro niños (asiento 16).

Sin embargo, el ejemplo más interesante es el de Roberto Michel (1720-1786), escultor originario de Francia y formado por artistas como Bonfili, Dupon y Lucquet con el que vino a España acompañando a la nueva dinastía borbónica. Avalado por Sabatini y Mengs es nombrado escultor de Cámara en 1757 e inició una carrera meteórica compatibilizando los encargos reales con los cargos de la recién creada Real Academia de San Fernando, donde en un continuo *cursus honorum* es nombrado Teniente Director de escultura en 1752, Director de escultura en 1762 y finalmente, en 1782, Director General de la academia fernandina.

Roberto Michel regaló un vaciado de la figura del *Premio con sus alas recostada sobre un torso* (asiento 15) realizada por el mismo Michel que presentó a la academia de San Fernando y finalmente regaló al grabador y comisionado de la academia valenciana en la Corte, Manuel Monfort, y que éste regaló a su vez a la institución valenciana. De esta obra inédita y desaparecida de Roberto Michel también existe un dibujo realizado por Eliseo Camarón con el que concursó en 1795 y consiguió un premio a pesar de estar borrada la parte superior[19]. En el dibujo se ve una figura alada apoyada en el Torso Belvedere con el escudo de la Real Academia de San Fernando creado por Jerónimo Antonio Gil. Este yeso también fue copiado por Agustín Esteve, Luis Samper, Antonio Vivó, Pedro Rodríguez, existiendo dos dibujos más anónimos entre los fondos del museo.

La otra institución vinculada con la academia valenciana es la Escuela de Bellas Artes de Barcelona de la que existen diferentes piezas donadas por sus discípulos (nº 1, 76, 77 y 78). Sin embargo, como antes sucediera con Roberto Michel, hay dos escultores catalanes de gran prestigio Francisco Bover (1769-1831) y Damià Campeny (1771 - 1855), pertenecientes a la Escuela de Bellas Artes que hicieron entrega de diferentes piezas puesto que resultaba prestigioso que otra institución tuviera obra suya.

Francisco Bover es un escultor catalán del que queda pocas referencias biográficas y artísticas, al ser eclipsado por su hijo (Josep Bover Mas, 1802-1866). Del padre existen las dos esculturas alegóricas *Asia* y *Europa*, fechadas ambas en 1802 y localizadas en las hornacinas de la fachada principal de la Escuela de Bellas Artes, de la que además llegó a ser te-

19. Espinós, A., *op. cit.*, 1984, pp. 45 y 83, lám. 214.

niente de escultura. Es nombrado académico de mérito de la Academia de San Carlos tras la entrega de una pieza vaciada de un original en mármol y dos academias dibujadas. La escultura era una pieza que representaba a Anfión, hermano gemelo de Zeto e hijo de Zeus y Antiope, desgraciadamente, ambas piezas, original y vaciado, se han perdido y tampoco existe ningún dibujo que la represente.

En cuanto a Damià Campeny es el otro escultor catalán formado en la Escuela de Bellas Artes y pensionado en Roma donde fue influido por la obra de Antonio Canova. A su vuelta a Barcelona introdujo una estética neoclásica de gran purismo que se hace patente en sus obras tanto por la temática de marcado tono mitológico donde ansía una recuperación de la antigüedad (Lucrecia, Cleopatra, fuente de Neptuno, etc.), como por la técnica depurada y fría.

En el año 1800, Campeny envió desde Roma varias obras originales a la Escuela de Bellas Artes de la Llotja, entre ellas la obra *Majencio herido en el muslo*, posteriormente, en 1803, dicha Escuela envió tres copias a diferentes instituciones académicas: la Academia de San Fernando, la de San Luis y la de San Carlos, si bien ninguna de las piezas, ni el original barcelonés ni las copias han llegado a nuestros días. En esta pieza se describe un episodio de la Eneida, que nada tiene que ver con el emperador Majencio, sino con Mazencio, rey de Etruria que se enfrentó a Eneas en una batalla sangrienta donde murió Lauso, hijo de Mazencio y él herido en la ingle le suplicó al héroe que lo matase al no poder soportar el dolor de la muerte de su hijo[20]. Desafortunadamente no existe ningún dibujo que lo recuerde.

La Real Academia de San Carlos como principal interesada realizó verdaderos esfuerzos por dotar a sus clases de los medios adecuados para el aprendizaje y por tanto tuvo que adquirir de una manera directa yesos y vaciados, como reflejan los asientos 36, 43 y 44. Concretamente, en el asiento 44, se menciona la compra al escultor José Panucci, miembro de la Real Academia de San Fernando que se especializó en vaciar piezas de la colección real, como el conocido grupo de San Ildefonso.

El hecho de que este material fuese especialmente frágil junto al uso de las piezas en las clases diarias, obligó a la academia a prever problemas de desgaste y roturas, así como mejoras del material y por tanto compró piezas nuevas y duplicados como reflejan los asientos 52, 59, 63 y 65 «Veinte cabezas de diferentes, notadas todas ellas con el número del margen que servirán para reponer cualquier desgracia que ocurra en las que sirven para el estudio...». Dentro de las adquisiciones académicas hay que destacar los once óvalos en bajo relieve con apóstoles en yeso que compró la Academia en agosto de 1797 (asiento 57), por formar una serie de carácter religioso ajeno a lo usual en este tipo de colecciones más de carácter clásico y alegórico.

También compró buenos originales realizados en Roma para incrementar el número y sobre todo la calidad de las piezas con las que educar a los alumnos. Es el caso del *Rapto de*

20. Cid, Carlos: *La Vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1998; pp. 112-116.

Proserpina (asiento 36) que trajo consigo el escultor Antonio Salvador «el romano» y que se puede relacionar con la obra de Bernini para la villa Borghese a partir de un dibujo anónimo de muy buena mano que representa esa escena[21]. Sin embargo, Cristóbal Belda considera que más bien se ha de relacionar con un relieve de Camillo Rusconi con esta temática que presentó como obra de ingreso en la Academia de San Luca de Roma y del que posiblemente Antonio Salvador, como discípulo suyo, hiciera un vaciado que trajo a Valencia[22].

Pocas noticias se tienen de este artista y al margen de la bibliografía histórica, solo Belda y Buchón Cuevas hacen un recorrido biográfico y artístico de este escultor[23]. Antonio Salvador nació en 1685 en Ontinyent y comenzó a trabajar en el taller de José Artigues en Xàtiva para luego pasar al de Leonardo Julio Capuz, pero pronto se fue Roma para ampliar su formación, trabajando para Camillo Rusconi en el Vaticano durante una larga temporada. Volvió a Valencia donde se le conoció por el sobrenombre de «el romano», sin embargo su producción apenas ha llegado a nuestros días y por tanto no se puede apreciar las novedades barrocas romanas en la escultura valenciana.

Hay que mencionar el papel de los modelistas, escultores, muchos de ellos anónimos, que se ofrecían a hacer copias a cambio de quedarse ellos con un ejemplar que poder vender a otras instituciones como sucede con los asientos (nº 71, 72, 75, 80 y 85). Obviamente, los trabajos de estos artistas también se podían comprar como queda reflejado en los asientos (nº 82, 194, 195 y 196), concretamente, en los tres últimos se ofrece un poco más de información al identificar de italiana la nacionalidad de los modelistas, así como la fecha de su compra en 1816.

Los secretarios de la academia tuvieron a título individual, si bien dentro de su amor institucional, un papel relevante en la donación de obras de arte y libros, entre los que se incluían las copias. Estas piezas formaban parte de su colección privada, posiblemente junto a una excelente biblioteca, pinturas, esculturas y otras obras que conformaban la idea de un gabinete de coleccionista como reflejo de una persona culta y de buen gusto.

Esta actuación altruista y generosa es patente en los hermanos Vergara, José e Ignacio, pero también, Mariano Ferrer y Aulet, secretario de la academia que donó a través de su testamento el cuadro *san Roque socorre a los apestados* de Miguel March y su retrato realizado por Francisco de Goya. En esta linea actuó también Vicente M.ª Vergara que repartió parte de las obras de su padre, José Vergara, a las distintas academias hispánicas (San Fernando de Madrid, San Luis de Zaragoza e Inmaculada Concepción de Valladolid). Ambos secretarios hacen entrega de una donación importante en su número, el primero dona en legado testamentario 102 vaciados, mientras que el segundo entregó 76 yesos. Lamentablemente la escasez de datos que ofrece el inventario impide que se pueda especular sobre la calidad de las

---

21. Carbón sobre papel, 630 x 420 mm. 2819 AE / Nº inv. 11113. Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de San Carlos.
22. Belda Navarro, Cristóbal: «Algunos aspectos de la relación entre escultores españoles con la obra de Camillo Rusconi» en *Seminario de Arte Aragonés*, Diputación Provincial de Zaragoza, XXXIV, 1981, pp. 151-167 (p.155-159).
23. Buchón Cuevas, A., *op. cit.*, 2006, pp. 66-69.

piezas, aunque lo que resulta indudable es el atesoramiento de este tipo de obras, seguramente más económicas que un original e igualmente estéticas según la teorización de los grandes artistas dieciochescos.

Manuel Monfort (1736-1806) es otra figura vinculada a la Real Academia de San Carlos y si bien su carrera se desarrolló en la Corte, su vigilancia y celo por la institución valenciana permitió a esta hacer acopio de importantes obras de arte. Manuel Monfort, hijo del impresor Benito Monfort, fundó junto a los hermanos Vergara las sucesivas academias valencianas. Sin embargo, su importancia no se debe tanto a su producción en el grabado, como por su papel como intermediario entre la academia valenciana y la Corte, sobre todo de los pensionados valencianos en Madrid. Sus puestos cada vez de mayor relevancia en la Real Biblioteca y en la Imprenta Real de la que llegó a ser director en 1784, permitió que tuviera un gran influencia y que favoreciera el trabajo de sus colegas en proyectos de envergadura de la Calcografía Nacional creada en 1789. Es desde esta posición relevante y como director de Grabado de la Academia de San Carlos desde donde accede a un ámbito culto y refinado que aprovechó para conseguir piezas que remitir a su academia, así compra por 200 reales *un pastor con un cabrito a cuestas* «*vaciado del antiguo*» de casa del embajador de Francia (asiento 9).

Monfort, también se encargó de vaciar y de remitir desde Madrid diferentes piezas de gran calidad y antigüedad como la que se menciona en el asiento 38, un *Mercurio sentado en una peña* cuyo original se encontró en Herculano (Nápoles) y se envío al rey Carlos III. Además, Monfort mostró su desprendimiento y regaló a la Academia un yeso de un *ídolo egipcio* de gran antigüedad (asiento 37). Ambas piezas se han perdido pero si que tenemos constancia a través de los dibujos que los estudiantes de la academia hacían en los diferentes concursos generales. Así, Pedro Vicente Rodríguez copió el *Mercurio sentado en una peña* como ejercicio «de pensado» de la tercera clase de pintura del Concurso General de 1795, con el que consiguió, junto al estudio «de repente» del *Fauno del cabrito* el premio de esta clase[24]. En el caso del *ídolo egipcio* fue copiado por Francisco Llácer en el ejercicio «de pensado» de la tercera clase de pintura del Concurso General de 1801, con el que consiguió el premio de dicha clase.[25]

Otras obras donadas por Manuel Monfort son las enumeradas en los asientos 39 y 40 donde se hace mención de una escultura de un *baco joven* y de un *fauno joven* que se puede relacionar con un dibujo de Pedro Bellver[26]. También, en el asiento 42 se menciona una figura del antiguo de *Mercurio con la bolsa* que fue dibujado por Julián Mas[27].

24. Espinós, A., *op. cit.*, 1984, p. 159, lám. 426.
25. Espinós, A., *op. cit.*, 1984, pp. 57 y 118, lám. 304.
26. Lápiz negro sobre papel, 537 x 343 mm. 168 AE / Nº inv. 8658. Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de San Carlos.
27. Lápiz, carbón y toques de tiza sobre papel, 540 x 390 mm. Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de San Carlos.

La colección de modelos se vio enriquecida gracias a la donación de personas con gran vinculación con la academia, sobre todo artistas, así como otras personalidades, lo cual habla de su generosidad y altruismo y que merecen ser citados, Manuel Peleguer, Vicente López, Francisco Alberola y José Esteve. De entre todas las piezas mencionar algunas por su interés o por lo anecdótico del dato ofrecido en el inventario.

El grabador Manuel Peleguer donó la figura del *fauno de los alboques,* en sustitución a otra similar que en 1815 estaba desaparecida. Además, existían repuestos de esta pieza, así nos encontramos con que había una pieza desmontada y guardada (asiento 63) y un torso y una pierna identificadas y numeradas (asiento 67 y 68 respectivamente). Esta pieza fue ampliamente dibujada y en el museo constan hasta 22 dibujos de todas las épocas.

Tanto el pintor Vicente López Portaña como el escultor Francisco Alberola donaron varias piezas para la colección de yesos, el primero, la matriz y el vaciado de una *Pastora griega* (asiento 90) y el segundo, *el pastor de la cabra* y *un baco* (asientos 192 y 193).

Como curiosidad, casi documental, hay que mencionar la obra donada por el escultor y grabador José Esteve, concretamente un *gladiador* traído de Roma por el conde de Carlet que éste entregó al artista como pago por un trabajo y que éste a su vez regaló a la Academia, y que en definitiva nos habla de la relación contractual entre artistas y mecenas (asiento 4).

Entre las personalidades que regalaron vaciados a la Academia hay que mencionar José Ricci, director de escultura de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro tal y como aparece en el asiento 26, «un vaciado de una figura que representa David de cinco palmos, triunfante con la Cabeza de Goliat, obra de de Dn Josef Richi, Director que fue de escultura de la Rl Fábrica de China de Madrid que remitió a Dn Luis Planes, Dn Felipe Fontana para que la presentase a la Academia y se mandó dar gracias a los dos». Se tienen dos dibujos que representan esta escultura, uno de José Puchol y otro de Eliseo Camarón Meliá.

También resulta llamativa la vinculación del Príncipe Pío con la Academia de San Carlos. Antonio Varcárcel y Pío de Saboya fue un noble, grande de España, nacido en Alicante en 1748 y fallecido en Aranjuez en 1808, IX marqués de Castel-Rodrigo, VI marqués de Almonacid de los Oteros, conde de Lumiares y Presidente de la Junta de Gobierno por Alicante en 1808. Además fue numismático, arqueólogo y escritor que realizó importantes estudios sobre arqueología en la zona de Valencia, un ejemplo es el artículo titulado «Inscripciones y antigüedades del reino de Valencia» en las memorias de la Real Academia de la Historia (tomo 8, pp. 81-86). Quizás fuese esta vertiente la que explique su altruismo con la institución valenciana, puesto que entregó una Venus y ocho cabezas vaciadas de originales en mármol y bronce que él poseía (asientos 86 y 87).

De los yesos existentes en el Museo de Bellas Artes de Valencia se han podido identificar algunas obras. La pieza que aparece en el asiento nº 29 «*un bajo relieve de yeso vaciado de diez y cuatro palmos de unos niños de natural chico, obra del Flamenco, con marco de pino, y dado de color ...*» también fue regalada a la Academia por la Escuela de Barcelona[28]. Una pieza similar a esta, que

28. Buchón Cuevas, A., *op. cit.*, 1996, p. 16.,

también se conserva en la actualidad, fue donada a la Academia por el secretario de la misma, Mariano Ferrer, en las Juntas Particulares del 11 de diciembre de 1809 y del 6 de abril de 1810. La similitud iconográfica y de tamaño, así como la escasez de datos que aparece en el inventario impide individualizarlas correctamente. En cualquier caso, ambas piezas son una copia del relieve *Ángeles y niños jugando,* obra de François Duquesnoy del altar de Borromini de la capilla Filomarino en la iglesia de los Santos Apóstoles de Nápoles (nº inv. 154 y 33/2000). Mengs en su tratado menciona al Flamenco como un artista «que hacía los niños con excelencia», por tanto se entiende que se hubiera realizado un par de vaciados para que los alumnos estudiaran a este artista y sus formas plenamente aceptadas por el gran clasicista del siglo.

Otra de las piezas identificadas es el vaciado de la cabeza de Cicerón, obviamente anónima ya que la mayoría de estos trabajos son de difícil atribución. Esta cabeza es igual a la que conserva el Museo Nacional del Prado, que responde a un retrato de un hombre maduro, de rasgos faciales peculiares con una frente ancha y fruncida, la boca pequeña y entreabierta y con unos mechones peinados hacia adelante. Incluso el pie del busto responde a las mismas características (Fig. 4).

Existen dos piezas más, un busto y una cabeza masculinas que se deben de relacionar con el grupo de cabezas y mascarillas que aparecen citadas en los asientos 30, 43, 44, 52, 64, 65, 199 y 200. En ellos, a veces se especifican los nombres de personajes mitológicos e históricos de la Antigüedad griega y romana, es el caso de Cicerón que hemos visto antes, pero también se cita a Caracalla, Marco Aurelio, Nerón, Alejandro, Solón, Séneca, dentro de los emperadores y filósofos, pero también se mencionan a Cástor, Apolo, Mercurio, Júpiter, Niobe, en el grupo de deidades.

Para concluir, el análisis exhaustivo de la sección de escultura del inventario de 1797 de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos nos ha permitido sacar a la luz determinados nombres de personajes históricos que beneficiaron a la academia con sus donaciones, recuperar determinadas obras hasta ahora anónimas o no identificadas (básico en la investigación de un museo) y analizar los yesos y vaciados escultóricos del siglo XVIII como herramienta de estudio y como medio para configurar una estética homogénea, la dieciochesca, pero también unificadora de la sociedad de la época en el gusto y en el pensamiento.

Fig. 1. *Venus de Medicis*. Regalo de Nicolás Rodríguez Laso a la Real Academia de San Carlos

Fig. 2. Joaquín Llop. David se dirige a Saúl pidiéndole el permiso para combatir contra Goliat

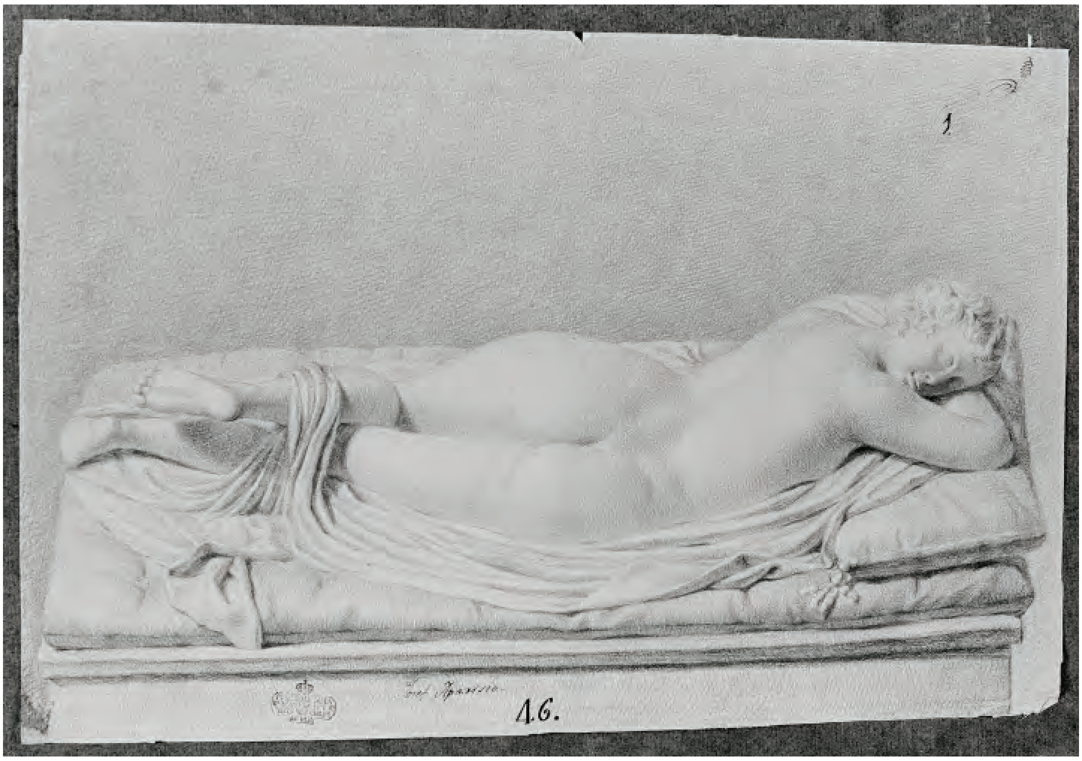


Fig. 3. José Aparicio Inglada. Dibujo de una hermafrodita echada sobre un colchón

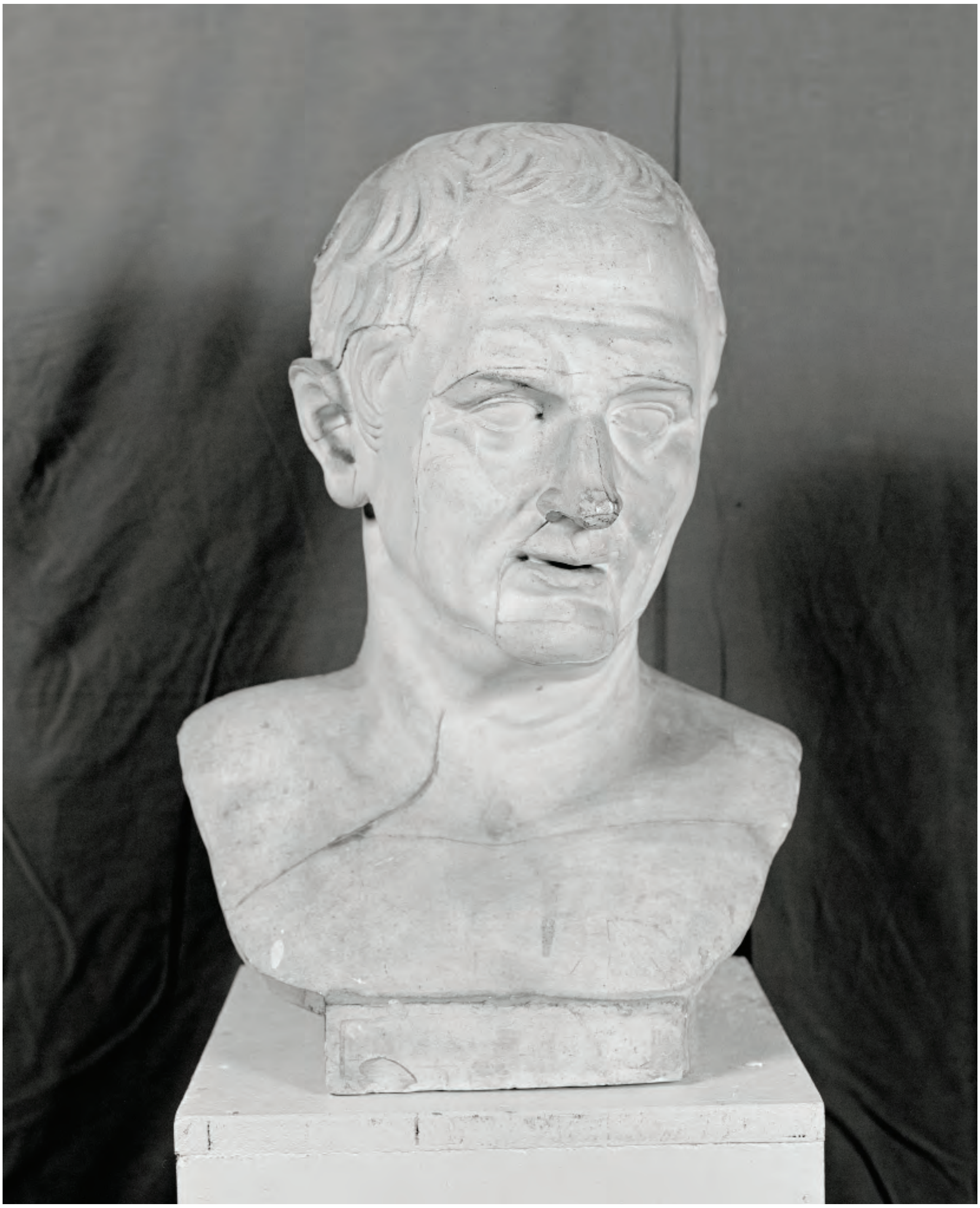


Fig. 4. Vaciado de la cabeza de Cicerón

Mariana de Austria.
La adopción del luto como imagen del poder

David Martínez Bonanad
Universidad de Valencia/ Universitat Jaume I

Resumen: Mariana de Austria comienza su regencia tras el fallecimiento de su esposo. El papel de la reina es claro: atender los negocios del reino, dedicar su vida a la más piadosa devoción y cuidar y educar al principe en las labores del estado. Mediante el estudio de los retratos e imágenes en las que aparece representada, se analiza el porqué de la adopción de la imagen de viuda para mostrarse a sus súbditos. Un elemento que pueda parecer superficial como el atuendo de viuda o dueña adoptado por Mariana, está cargado de connotaciones políticas, propagandísticas y religiosas, que refuerzan su imagen en el exterior y que prácticamente llegan a santificarla en el territorio español. Con esta decisión Mariana crea una imagen única, cargada de contenido y diferente del resto de mujeres que cumplieron un papel similar en la época, la de la doliente viuda regia.
Palabras clave: retrato, representación, reina, Mariana de Austria, viuda, luto.

Abstract: Mariana of Austria started her regency after the death of her husband. The Queen's role was clear: attending the kingdom's businesses, dedicating her life to most pious devotion and educating the prince in the tasks of the State. Through the study of the portraits and images in which she is represented, the reasons for her choice to present herself as a widow to her subjects and to the rest of European courts are analysed. A seemingly superficial element as the widow's or governess' attire adopted by Mariana was in fact charged with political, religious and propagandistic connotations, which helped to strengthen her image abroad and would practically sanctify her in the Spanish territory. With this decision Mariana managed to create a unique image, charged with con-

tent and different from the rest of women who performed a similar role in her time: that of the grieving regal widow.
Keywords: portrait, representation, queen, Mariana de Austria, widow, mourning.

La muerte del rey Felipe IV en el año 1665, deja al reino español en una incómoda y difícil situación. Las revueltas en los Paises Bajos y los Condados Catalanes así como el levantamiento de Portugal, hacen de estos años los más dificiles para la Casa de Austria.

La política matrimonial llevada a cabo por la corte española, propició la unión entre familiares de consanguineidad tan cercana que finalmente acabaron por imposibilitar la continuidad de los Habsburgo en el trono español. El fallecimiento del monarca dejaba a una reina, viuda, y dos hijos, Margarita esposa del emperador y un débil y enfermizo Carlos, el futuro de la monarquía.

La muerte de Felipe IV suponía no solo el fallecimiento del monarca sino el siempre difícil advenimiento de un periodo de regencia, hasta la mayoría de edad del Rey. En este caso queda bastante claro cuáles son las disposiciones a seguir y la persona en la cual recaerá el peso de la regencia. Mariana pasaba de reina consorte a regente de la nación española según expreso mandato de Felipe IV en su testamento.[1] Además le otorga grandes poderes y ayudada por una comision de ministros, Mariana debía gobernar el país y tutelar al rey de España.

Este hecho tuvo rápidas repercusiones desde el momento en el que se conoció la noticia. Los primeros que la recogen y comienzan a crear una imagen de la regente son los emblemistas que trabajaron en las diferentes honras fúnebres y exequias que se celebraron por el fallecimiento del rey Felipe. Este es el primer lugar en que se resaltan las nuevas funciones de la reina, gobernar el pais y tutelar al joven monarca hasta sus catorce años. Estos jeroglíficos analizan el papel de los soberanos desde la metáfora astral. Recurrentes serán las alusiones a la luna y los soles, destacando en ellos las labores como gobernante de la reina y las labores como curadora del pequeño rey.[2]

Es aquí, despues de las exequias y funerales de Felipe IV donde comienza la creación de una nueva imagen para Mariana como elemento fundamental dentro de sus intenciones como gobernadora y regente de los estados reales. Hasta este momento el método de representación del poder de la Casa de Austria siempre había girado en torno a los hombres y las mujeres nunca habían sido retratadas como gobernantes, sino como reinas consortes.

---

1. Si Dios quiere que Yo muera antes que el príncipe mi hijo, o cualquier otro varón que haya de suceder tenga catorce años, deseando como sea en este caso proveer a la mejor governación de mis reinos y vasallos nombro por governadora de todos mis reinos, estados y señoríos y tutora de el principe mi hijo y de cualquier otro hijo o hija que me huviera de suceder a la reina doña Mariana mi muy cara amada muger, con todas las facultades y poder que conforme a las leyes, fueros, privilegios, estilos y costumbres de cada uno de los dichos mys reynos, estados y señorios. Archivo General de Simancas. Patronato Real. PTR,LEG,29,DOC.49. 6r.
2. Para ampliar información sobre la metáfora lunar de las reinas: Mínguez, Víctor. «La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española», en *Millars espai i història*. 1993. N.XVI. pp. 29-43.

La monarca debía encontrar el modo correcto de representación como reina regente y tutora, para conseguir mantener bajo su gobierno al país y de este modo alcanzar Carlos el reinado en las mejores condiciones posibles y sin perder ninguna de sus posesiones. No era este un elemento fácil, pues no se había dado todavía en la historia de España un periodo de regencia tan largo como al que Mariana se iba a enfrentar, lleno de convulsiones e intrigas políticas.

Mariana se encontraba en una difícil situación y su condición de mujer no iba a ser el mejor aliado posible. En la época en la cual se produce la regencia siempre se ha considerado que las mujeres no estan capacitadas para el gobierno.

Uno de los pilares fundamentales en los que se va a escudar Mariana para concebir la imagen que desea transmitir es la consideración de las reinas españolas, las cuales iban supeditadas totalmente a la figura del rey del que eran consortes. Uno de los elementos a destacar en este sentido es aquel al que hace referencia la Condesa de Aulnoy en el libro que relata su viaje a España:

> Esta orden goza aquí de gran veneración retirándose a ellas las princesas reales. Incluso las reinas cuando quedan viudas, están obligadas a pasar allí el resto de su vida, a menos de que el rey lo haya ordenado de otro modo[3].

Este es uno de los elementos claves para la futura imagen de Mariana. Los reyes españoles consideran que su mujer no puede de nuevo casarse con otro hombre, por lo tanto las mismas deben entrar en las Descalzas Reales[4], bien profesando en la orden de San Francisco o bien aceptando una vida dedicada al recogimiento y la oración en su interior o retiradas de la vida de la corte en un palacio o casa.[5]

En las Descalzas es donde encontramos a las primeras viudas reales y donde podemos ver como se muestran en el convento y también ante la sociedad española. La fundación del convento nos hace volver la mirada hacia la primera reina que habitó entre sus muros. Juana de Austria, viuda del rey de Portugal, funda el monasterio y se recoge entre sus muros. La imagen de la misma desde el momento de su entrada en el convento será recurrente, ataviada de negro, siguiendo los lutos de la época. Viste siempre de negro y en su cabeza muestra un ligero tocado que le cae por la espalda en forma de manto, siguiendo los lutos correspondientes a las más jóvenes. Además sus retratos muestran una majestad que heredará Mariana en sus representaciones, pues Juana fue regente del país durante los viajes de su padre Carlos V y de su hermano, todavía príncipe, a los territorios europeos de la Corona. Por lo tanto es recurrente la imagen de Juana, vistiendo trajes de luto, acompañada de los elementos uti-

3. de Aulnoy, Madame. «Relación del viaje a España. A su alteza Real Monseñor el duque de Chartes», en *Viajes de extranjeros por España y Portugal.* Junta de castilla y Leon. 1999 p. 109.
4. Por ser fundación de Juana de Austria es destinada al alojamiento de viudas y mujeres de elevado rango y distinción.
5. Este último ejemplo lo tenemos con la reina Mariana de Neoburgo, la cual tras el fallecimiento del rey y los diferentes avatares políticos acabó retirada de la vida pública fuera de España para finalmente fallecer en el palacio del duque del Infantado.

lizados por los reyes como emblemas de su majestad, como la silla, la mesa o escritorio y el reloj. Destaca también la utilización en uno de sus retratos más conocidos del perro, que siempre ha estado relacionado con la fidelidad.

La otra gran reina hospedada en el monasterio de las Descalzas Reales es María de Austria, emperatriz y mujer de Maximiliano II. La emperatriz tras el fallecimiento de su esposo, vuelve a España a recogerse en el convento de las Descalzas Reales, donde entra a residir junto con su hija Margarita que toma el hábito de la Orden. La emperatriz María ya portará en sus estancia en las Descalzas el traje monjil, consistente en manteo negro, gran manto con cola que cubre sus cabezas, y largas tocas blancas enmarcando su rostro.[6] Un retrato suyo conservado en el mismo convento, muestra a la reina ataviada con su monjil apoyada en una mesa sobre la que descansa la corona imperial símbolo de su alta posición y dignidad.[7]

Por lo tanto en España se tienen dos antecedentes cercanos de reinas viudas que en el interior del convento de las Descalzas han acabado sus vidas. Pero no podría ser una claro ejemplo para el modo de proceder de la joven regente, pues ellas no tenían encomendadas a sus ordenes el cuidado y la tutela de futuros gobernantes del pais.

Quizá la reina más cercana en el tiempo, con una dura regencia por delante es Ana de Austria, la esposa del fallecido Luis XIII e hija de Felipe III. Esta infanta española, accedió al trono frances tras el fallecimiento del rey, en un estado convulsionado por las políticas de Richelieu. Su labor fundamental es la educación de su hijo, pues el rey Luis no había delegado más responsabilidades en la misma, a pesar de que con el paso de los años, la misma tomó el poder junto con el Cardenal Mazarino.

Llegados a este punto tenemos tres ejemplos de reina viudas muy dispares, por lo que Mariana debe ser prácticamente la creadora su imagen, pues ninguna de sus iguales, ha tenido en sus manos tanto poder de decisión como la reina española.

Una de las primeras decisiones de Mariana en cuanto a su imagen durante la regencia será guardar riguroso luto en recuerdo del monarca. La reina española decide que la indumentaria de luto va a ser representativa su imagen hasta su fallecimiento. Todos los retratos de Mariana posteriores a la defunción de su real esposo siguen en cuanto a indumentaria los mismos preceptos, el atuendo monjil de la reina. Los retratos de Carreño de Miranda, Herrera Barnuevo, Martínez del Mazo o Claudio Coello, son los mejores ejemplos de las intenciones de la Reina.

Este hecho no es nuevo puesto que el luto con anterioridad ha sido el símbolo de algunos grandes personajes de la historia. El primero en adoptar el luto como seña de identidad es Felipe el Bueno, duque de Borgoña y fundador de la Orden del Toisón[8] tan relevante para la monarquia española. Será desde la corte borgoñona donde se filtre a España la importan-

6. Para conocer más sobre el traje de viudas y dueñas consultar: Bernis, Carmen. «El traje de viudas y dueñas en los cuadros de Velázquez y su escuela» en *Miscelánea de Arte*. Instituto Diego Velázquez. Consejo superior de investigaciones científicas. Madrid. 1982. p. 145-152.
7. *Maria de Austria*. Juan Pantoja de la Cruz. Siglo XVI. Monasterio de las Descalzas Reales.
8. La decisión es tomada tras el asesinato de su padre, Juan sin miedo, el anterior duque de Borgoña.

cia de los lutos y el negro, que va introduciéndose en España hasta convertirse en la imagen de todo un reino.

Este es uno de los hechos que más impacta a los viajeros extranjeros en nuestro país, al encontrarse con una sociedad que prácticamente vive de luto todos los días y en la que el negro y su significado calaron tan hondo en la sociedad que se convirtió en un elemento al servicio del lujo.

Además los lutos son uno de los aspectos más cuidados por las leyes españolas y desde tiempo de los Reyes Católicos se vienen promulgando pragmáticas con las ordenes relativas al modo de llevarlos y realizarlos según la calidad del personaje[9]. De este modo queda todavía más clara la importancia de la imagen de la casa real tras el fallecimiento de los reyes. De hecho las limitaciones son especialemente estrictas cuando estamos hablando de una persona real.

Estas pragmáticas por lo tanto también nos revelan cuál debe ser la indumentaria de las mujeres para la ocasión. La impresión transmitida a los viajeros por las viudas españolas, era tran grande que algunos no podian reprimir lo que pensaban de aquellos trajes y dejaron escritos sus sensaciones en el momento en el cual observan esta indumentaria. Quizá la más interesante de todas sea la descripción del mismo hecha por la Condesa de Aulnoy, tras un encuentro con una marquesa durante su camino[10]:

> Llevaba el cuerpo de una tela negra, y la falda de lo mismo, y por encima una especie de sobrepelliz de tela de batista, que le caía hasta más debajo de las rodillas, las mangas eran largas, y muy estrechas en el brazo, y llegaban hasta las manos. Esa sobrepelliz se sujetaba al cuerpo, y como no estaba plisado por delante parecía un babero. Llevaba en la cabeza un trozo de muselina que le envolvía el rostro. (...) llevaba un gran manto de tafetán negro que le llegaba hasta los pies.[11]

Esta es por lo tanto la indumentaria que Mariana lucía en todos los retratos que se le hicieron con posterioridad al fallecimiento de su marido. Una indumentaria tradicional a la vez que cargada de connotaciones. Era el tipo de indumentaria que prácticamente usaban todas las mujeres de la corte, pues en su mayoría eran viudas, y eran las que ocupaban los principales puestos en la casa de la Reina, como la Camarera Mayor.

Son muchas las veces que esta indumentaria se ha visto reflejada en el arte, desde la obra de Velázquez, donde encontramos a la Camarera Mayor de la infanta Margarita, luciendo tal

9. Véase por ejemplo: Premática, en que se da la orden que se ha de tener en el traer de los lutos en estos Reynos. En casa de Pedro Madrigal. Madrid. 1588. Conservado en el Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa.
10. En el artículo de Mercedes Llorente, *Imagen y Autoridad en una Regencia*, se hace referencia a la misma descripción de la marquesa, observándose un error, pues la viuda que se encuentra no viste de negro sino que lleva tocas blancas de batista y muselina clara. Las únicas que pueden portar luto negro son los miembros de la familia real por la muerte de rey, reina o principe heredero. Esto se puede observar en la única imagen que se conserva sobre esto, el retrato de Martínez del Mazo de la emperatriz Margarita de Austria de luto, que se conserva en el Museo del Prado.
11. D' Aulnoy, Madame. *op. cit.* 1999. pp. 46-47.

atuendo en las Meninas; en el cuadro de Rizzi que representa un Auto de Fe en la plaza Mayor, o en el lienzo de la Cacería del Tabladillo de Martínez del Mazo.

La difusión de la imagen de la viuda, está extendida por todo el territorio nacional y es muy usual encontrarla en las ejecutorias de huidalguía, donde las familias relacionadas con la nobleza hacen ostentación de su nombre y las mujeres utilizan el traje de viuda noble como medio de representación mas repetido[12].

Además los trajes de viuda habían alcanzado un estatus mayor y vestían también a gran cantidad de imágenes de la Virgen. Desde la donación de la Condesa Viuda de Ureña, camarera mayor de la reina Isabel de Valois, de una traje de viuda a la Soledad[13] del Convento de Mínimos de Madrid. Esta iconografía se extenderá por toda la región española no siendo dificil encontrar imágenes de la Virgen ataviada de este modo[14]. Los libros de reglas de Hermandades nos muestran esta imagen, como el libro de Reglas de la Hermandad de la Esperanza de Sevilla o el libro de reglas de la Hermandad de Nuestra Señora de la O de la misma ciudad. También hay que destacar la gran cantidad de cuadros devocionales y de azulejos que existen con esta representación[15]. Los viajeros tambien dejaron sus impresiones sobre esto:

> Hay alli una virgen que tiene al niño Jesus que dicen es milagrosa. Es morena; la visten muy a menudo de viuda.[16]

Por lo tanto la adopción de la indumentaria de luto de Mariana no es casual. Es una tipo de imagen asociada a las altas esferas de la nobleza, relacionada con las mujeres difuntas de los grandes duques, como los de Medinaceli o los de Albuquerque. También la asociación directa con la religiosidad es íntima, pues recuerda a las religiosas y a la figura en auge de la Soledad de María, tan presente en el imaginario social de la época.

De este modo Mariana acoge en su imagen todo el respeto que produce en la nobleza y la sociedad española la figura de la viuda, o de la dueña; a la vez que asume una imagen asociada con la religiosidad y con la figura de la Virgen María.[17]

---

12. Vease por ejemplo la *Ejecutoria de Hidalguía* de Pedro Lopez Maldonado Moreno en fototeca de la Universidad de Sevilla.
13. La imagen más conocida de la misma quizá sea la representación pictórica de la Virgen de la Paloma, en Madrid.
14. Para conocer mas sobre la indumentaria de las virgenes de Luto consultar: Fernandez Merino, Eduardo. *La virgen de Luto*. Editorial Visión Libros. Madrid. 2012.
15. Para ver representaciones de Dolorosas vestidas de luto visitar el recurso web: http://www.lavirgendeluto.com/.
16. D' Aulnoy, Madame. *op. cit.* 1999.
17. Para ver el punto al que llega esta identificación anoto un párrafo: pues dejen me dezir que a mo, que teniendo en el nombre de Mariana siete letras le acordaban de María aquellas siete agudas dolorosas espadas, que mucho despues solicitase tanto la fiesta de los diete dolores, si además de acordárselo la estrella de su nacimiento con sangrientas luzes, tenía en las siete letras de su nombre siete recuerdos, siete vozes, siete gritos de las penas de María, tan amantes como útiles, que mucho que tuviese las espirituales ternura en su retiro delante de una imagen de los dolores, espejo, que aunque quebrantantado a tormento le enseñaba a Mariana aquella regia serenidad de los ahogos. Se puede leer en *Oracion Funebre en las reales honras de la serenisima señora Doña Mariana de Austria.* Valladolid. Imprenta de Antonio Figueroa, impressor de la Real Universidad, y de la compañía de Jesus. p. 15

El hecho de la adopción de la indumentaria de viuda como su imagen es interesante, puesto que las otras gobernantes extranjeras que han tenido que lidiar con regencias, no han optado por esta solución. Se puede ver en los retratos de María de Medicis, como la misma reina, viste de negro, pero no utiliza el corte tipico de las viudas. Otras como Ana de Austria llevaran lutos muy discretos, como se puede observar en algunas obras de Beaubrun, donde la reina viste de negro y en algunos cubre sus cabellos con delicadas tocas blancas. En el caso de Ana hay que destacar una aclaración que realiza una de las viajeras a España:

> La reina nuestras señora, iba vestida también así en los primeros tiempos de la muerte del difunto rey[18]

Las pretensiones de Mariana al adoptar esta imagen van encamindas en primer lugar, a mostrar al pueblo español su gran religiosidad, lo que conlleva mantener siempre presente en su memoria al rey difunto y ejercer como protectora de la religión.

La religiosidad de Mariana por lo tanto será un pilar fundamental dentro de su regencia. El patrocinio de grandes empresas, como la construcción del Hospital de San Antonio de los Alemanes o la devoción a las virgenes de Atocha, del Sagrario de Toledo o de los Desamparados de Valencia.

Dentro de este aspecto en el museo de Historia de Madrid, se conserva una estampa muy interesante. (imagen 1) En la misma se observa un altar en cuyo centro nos encontramos con la imagen de la Virgen de la Almudena, patrona de la villa de Madrid, ataviada con basquiña sobre verdugado y manto, siguiendo el estilo de la corte. A sus pies mirando al espectador aparece la familia real. Carlos II y Maria Luisa de Orleans en un lado, ataviados a la española, y en actitud de oración y entrega. Frente a ellos y al mismo nivel, la reina madre Mariana también se muestra en oración, ataviada con su traje de viuda, tan recurrente en sus representaciones. En la parte superior en tondos laureados la imagen de Felipe IV y de nuevo la que parece ser Mariana en una de sus típicas imágenes velazqueñas.

Pero lo más interesante es su relación tan intensa con las órdenes religiosas, franciscanos y carmelitas la tuvieron como una de sus grandes protectoras. Pero la orden más importante para Mariana fue la jesuita.

La reina tuvo como su confesor y su mayor aliado frente al gobierno al Padre jesuita Everardo Nithard. Lo cual le supuso grandes enemistades con la nobleza afín a Juan José de Austria, el hijo bastardo de Felipe IV y María la Calderona. Pero esto no fue suficiente para detener el amor y el cariño que hacia esta orden tenía Mariana y es en los primeros años de la regencia cuando se da el impulso definitivo a la construcción del Santuario de Loyola.

---

18. Bertraut, Francisco. «Diario del Viaje de España hecho en el año 1659, en la ocasión del tratado de paz», en *Viajes de extranjeros por España y Portugal.* Vol.III. Junta de Castilla y León. 1999. p. 474.

Tan grande será el aprecio que le tengan los jesuitas que destacan los elogios fúnebres hechos en honor a la misma en la catedral de Leon[19], predicados por un padre jesuita, e incluso llegan a incluirla como su protectora entre los dos santos de la orden. El padre Juan Baustita Roldán dedicará una magnífica estampa a la reina en la cual aprece a los pies de la cruz, que parte de la orla que envuelve su retrato. A ambos lados de la cruz los dos santos de la orden, San Ignacio y San Francisco Javier. (imagen 2)

Más delicadas las alusiones a la religión y la dedicación a Dios en otras representaciones de la reina, como puede ser la obra de Claudio Coello, en la que se nos muestra a Mariana frente a un cortina de brocados azules[20]. La reina de pie, apoyada en su silla, mira directamente al espectador, mientras en su mano porta un libro de oraciones. Esta es una imagen recurrente en la monarquía española, desde la reina Isabel la Católica hasta ella misma en su juventud han utilizado este esquema tan característico en sus representaciones.

Los preceptos que deben seguir por lo tanto las mujeres viudas y en concreto una reina se van concretando a medida que se analizan sus representaciones. El recuerdo de su difunto marido, la religiosidad y la entega a Dios, la educación del principe y el amor a su pueblo.

En el retrato[21] de Martínez del Mazo[22] se observan perfectamente estas tres disposiciones. En primer plano, la regente, vestida de viuda, con su monjil y sus tocas blancas, se presenta sentada ante una mesa en uno de los salones del Alcázar madrileño. A los pies de la reina un perro, símbolo de la fidelidad, recalca el aspecto anteriormente comentado de recuerdo a la figura del difunto monarca. En su mano porta un papel, que hace referencia a la labor de la reina como gobernante del país. La labor burocrática que siempre está presente y que no es novedad en la representación de las imágenes de la corte, en este caso tiene una mayor carga simbólica, pues representa la disposición a las tareas del gobierno por su parte, pues siempre estuvo bajo sospechas.

Un cortinaje de tejido leonado separa la estancia principal de la segunda donde la imagen que se observa haría incapié en la educación del príncipe. Vemos una escena en la que aparecen dos mujeres luciendo el atavío de viuda noble, siendo una de ellas la marquesa de los Vélez, aya de Carlos II, que lo sostiene de pie gracias a unos tirantes que le sujetan por la espalda. Mientras una doncella completamente ataviada de negro, le ofrece un búcaro. De este modo se hace referencia a la educación del principe como una de las labores fundamentales del periodo de la regencia.

19. Vease en *Oración Fúnebre en las reales honras de la serenisima señora Doña Mariana de Austria*. Valladolid. Imprenta de Antonio Figueroa, impressor de la Real Universidad, y de la compañía de Jesus.
20. *Doña Mariana de Austria*. Claudio Coello. Bowes Musem.
21. *Doña Mariana de Austria*. Juan Bautista Martínez del Mazo. Museo del Greco. Toledo.
22. Para tener un mayor conocimiento de los recursos simbólicos de este cuadro véase: Llorente, Mercedes. «Imagen y autoridad en la regencia: los retrato de de Mariana de Austria y los límites del poder» en *Studia historica. Historia Moderna*. 2006. Nº 28. pp. 211-238.

Justamente será la educación del principe uno de los hechos que mas quebraderos de cabeza le produzcan a Mariana durante su reinado. Son muchas las acusaciones sobre el mismo hecho que llegan a oidos de la regente y la misma debe defenderse de estas acusaciones mediante la muestra de la preocupación por la educación del principe.

Estas sospechas sobre la dejadez en la educación del monarca llegan incluso a los oidos de los viajeros que en aquellos momentos recorrían el país, como se puede ver en los testimonios recogidos por la condesa d'Aulnoy:

> Que despues, la reina madre, que estaba comprometida en por muchas razones para conservar al unico heredero de la rama española, temiendo perderle, no se habia atrevido a hacerle estudiar, por temor de que los estudios le debilitaran y alteraran su salud.[23]

También destaca una imagen que describe la marquesa de Gudannes:

> Han pintado al rey fajado sobre las rodillas de su madre, que le da de mamar, con estas palabras: Mama, el veneno[24]

Alguno libros fueron escritos con intención de apoyar y ayudar a Mariana en la educación del rey, como el conocido como Nudrición Real, basado en las indicaciones del Santo Rey Fernando[25]. Es en este libro donde se hace referencia expresa a la labor educativa de la reina sobre el príncipe, debiendo inculcarle los tres grandes preceptos de un príncipe: temor a Dios, reverencia a los padres y amor a los vasallos.

Una estampa recoge la imagen referente a este libro titulado Nutrición Real (imagen 3). La misma consta de dos partes, la parte inferior en la que aparece Carlos y Mariana, sentados en sendos sillones y la parte superior donde aparece el Alcázar. Sostenido por las manos de la reina tenemos una cartela en la cual se nos muestran los tres principios supremos que se recogen en el libro Nudrición Real. En la parte superior, sobre el Alcázar, tenemos un águila coronada que remonta con su polluelo hasta el sol, con el nombre de Jehova en su interior. Se trata de un jeroglífico muy usado en el periodo de la regencia, en el cual se entiende a Mariana como la tutora de su hijo, y la que lo guia hasta el sol, entendido como

23. D' Aulnoy, Madame. *op. cit.* 1999. p.36.
24. de Gudanes, Marquesa. «Cartas de la Marquesa de Gudanes», *en Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Junta de Castilla y Leon. 1999. p.378
25. González de Salcedo, Pedro. *Nudrición Real. Reglas o preceptos de cómo se ha de educar a los Reyes Mozos, desde los siete, a los 14 años*. Madrid, Bernardo de Villa-Diego. 1671

Dios en este caso. Se puede observar el mismo jeroglífico en otros lugares con ocasión de las exequias fúnebres de la reina y otras festividades.[26]

En último lugar vamos a analizar como se representa el amor a los vasallos y su dedicación a las labores del reino. Para ello se conservan una gran cantidad de retratos de la reina donde aparece representada llevando a cabo las obligaciones típicas de un gobernante.

Será en este caso Carreño de Miranda el que mejor represente esta faceta de la reina. Son varias obras suyas las que ilustran este razonamiento[27]. En las imágenes vemos a la reina sentada frente a la mesa de su escritorio, mientras atiende papeles tocantes al reino. Son retratos que además presentan otros detalles que hace que sigan la corriente y las pretensiones de la reina en sus representaciones.

Este detalle se observa en la habitación en la que se desarrolla la escena. Se trata de una de las salas del Alcazar de Madrid, y dista mucho de parecerse a lo que habitualemente eran las estancias de la corte. La habitación y los dos principales objetos de la misma estan enlutados. La mesa escritorio y el sillon frailero están cubiertos de negro, así como el cortinaje que separa la primera escena del fondo y el tono gris de la cortina de la puerta. Esta costumbre por lo tanto sigue mostrando como la reina siempre utlizó el luto como imagen de su gobierno.[28]

Esta labor gubernamental y de dedicación a los deberes del gobierno del país se hace todavía mas evidente en el retrato de Carlos II que realizara Herrera Barnuevo[29]. En el mismo se observa en el centro de la composición al joven Rey, que ya ha alcanzado la edad estipulada para comenzar a asistir a los despachos del gobierno, los 10 años. Por lo tanto a su alrededor se crea y concibe una genealogía de su persona.[30] Entre sus ascendientes representados una destaca sobre los demás.

Bajo el cortinaje que enmarca la estancia y eleva un angel portando una corona y cetro, aparece la imagen de la Reina regente. La corona se encuentra sobre las dos personas reales, lo que podría hacer referencia al poder compartido de ambos gobernantes. Pero lo más interesante es el retrato que elige de Mariana, uno en el cual nos muestra a la reina atendiendo

26. [...] pintose el cielo con sol, luna y estrellas y un águila caudal coronada, bolando azie el (símbolo de la reina madre nuestra señora) que lleva en sus uñas su polluelo hijo, no a provalle si degenerava de Aguilla real si a manifestar a todo el mundo, que teniendo como tiene los ojos siempre abiertos, y atentos, no solo a la luz perspicaz de la virge, significafos por la luna participada del sol, pero a los rayos del mismo sol. Decia la letra: ex hoc, nunc, et usque in saeciulim. Como si dixera: de este genero de aguilas caudales, de esta progenie, y descendencia autriaca, coronada de tantos reyes, y emperadores, nun, desde agora polluelo y siempre esta con los ojos abiertos, atentos a dios, a la virgen y a todos sus santo, significados por el sol, lrna y estrellas». En *Reales Fiestas a la Soberana Imagen de la Virgen de los Desamparados, de la ciudad de valencia, en su traslacion a la nueva capilla*. Valencia. Geronimo de Villagrasa. 1677. p. 91.
27. La reina Mariana de Austria. Juan Carreño de Miranda. 1669. Museo del Prado. Madrid.
28. Las casas donde habitaban viudas, durante el primer año siguiente a la defuncion de su marido, se enlutaban completamente, tendiendose paredes y suelos de negro, que poco a poco iban cambiando hacia un color gris. Se puede ver tambien en los relatos del viaje de la Condesa de Aulnoy.
29. *Carlos II y su genealogía*. Sebastián Herrera Barnuevo. 1671. Museo Lázaro Galdiano.
30. Para ampliar información sobre esta obra: Mínguez, Víctor. «El espejo de los antepasados y el retrato de Carlos II en el museo Lázaro Galdiano» en *Boletín del instituto Camón Aznar.* 1991. nº 45. pp.71-82.

papeles relativos al gobierno del estado. Se muestra la imagen de una gobernante volcada en los beneficios del país. En contraposición, el resto de retratos son más bien de aparato, y en ninguno de ellos se identifica ningún ejercicio de poder. Así en un cuadro, pensado para engrandecer la figura de Carlos, Mariana aparece con una inusitada importancia.

En definitiva la Reina Mariana de Austria, regente de las Españas durante la menor edad de Carlos II, consigue crear a su alrededor una imagen única, a la vez ataque y escudo, contra sus detractores. Mariana se concibe como una reina íntegra, dotada de todo aquello que se le pide a una regente, el cuidado del príncipe y de sus reinos, así como una elevada y casi mística religiosidad.

Este último aspecto es uno de los más controvertidos e interesantes, pues la imagen que mostró en los últimos años de su vida, como una mujer retirada y dedicada por entero a los demás, casi consiguen, lo que en la época en la que vive solo está reservado para las monjas y beatas mujeres, el acceso a la santidad[31]. Cuando Carlos abra la tapa de su ataud, podrá oler un suave aroma, herencia y símbolo de una santidad buscada en vida y propiciada tras su muerte.

31. Véase: Gómez Vozmediano, Miguel Fernando, «En olor a Santidad. La fallida beatificación de la Reina Mariana de Austria», en *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica. Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Madrid. 2004. Volumen I. pp. 555-574.

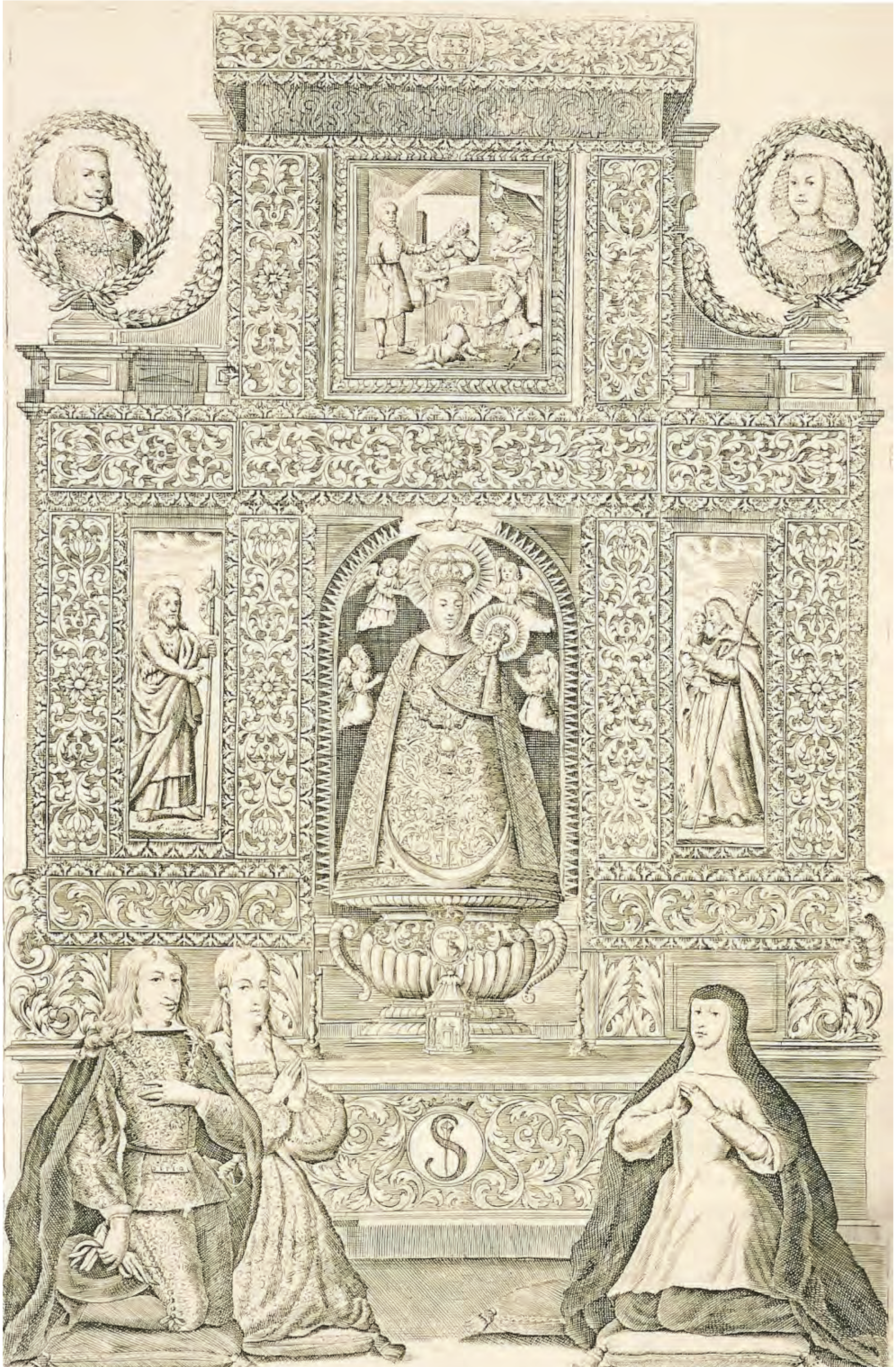


Fig. 1. *Carlos II, Maria Luisa de Orleans y Mariana de Austria ante Nuestra Señora de la Almudena.* Museo de Historia de Madrid. 1679-1689.

Fig. 2. *Carlos II y su madre ante el Alcázar*. Pedro de Obregón. 1671. Museo de Historia de Madrid

Fig. 3. *Mariana de Austria junto a San Ignacio y San Francisco Javier*. Juan Bautista Roldán. S. XVII

Entre el continuismo y la renovación. El retrato regio en el siglo XIX*: el caso de Dionisio Fierros*

Diego Rodríguez Paz
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Tomando como referencia la obra del pintor Dionisio Fierros (1827-1894), analizamos la presencia del retrato de corte en la pintura española del siglo XIX, sus diferentes variantes tipológicas, y las soluciones formales que se mantienen, en convivencia con las innovaciones del género, de manera casi invariable.
Palabras clave: Dionisio Fierros, retrato regio, pintura española, siglo XIX.

Abstract: Taking as reference painter Dionisio Fierros' work (1827-1894), we analyze the presence of royal portrait in nineteenth century Spanish painting, its different typological combinations, and the formal solutions which remains, in coexistence with gender innovations, almost invariably.
Keywords: Dionisio Fierros, royal portrait, Spanish painting, nineteenth century.

«Todo Príncipe es compuesto casi de dos personas. La una es obra salida de manos de la Naturaleza, en cuanto que se comunica un mesmo ser con todos los hombres. La otra, es merced de Fortuna y favor del cielo, hecho para gobierno y amparo del bien público, a cuia causa la nombraremos persona pública». En estas palabras, expresada por Fadrique Furió

Querol en 1559[1], y que serían recogidas por otros tratadistas posteriores[2], se condensa la teoría de la doble naturaleza del rey que determina la idea fundamental del retrato de corte. Con un desarrollo inicial durante el Renacimiento similar al del retrato común, y una madurez tipológica alcanzada en el siglo XVI, el retrato regio, en tanto en cuanto constituye la fórmula óptima para la representación del gobernante, no solo debe reflejar los rasgos físicos e incluso el carácter del monarca, sino también un entorno áulico que sugiera su condición regia y el origen divino de su poder. En este sentido, el retrato regio se reviste de toda una serie de connotaciones simbólicas, de modo que no solo su figura real, sino su representación, en ausencia del soberano, sea imagen de una persona, una dinastía y un Estado, tal y como se había planteado en el viejo principio «Imago regis, Rex est»[3].

La representación del gobernante a través de mecanismos simbólicos que aludan a su poder y a su rango elevado ha sido frecuente durante toda la Historia del arte, pero no es hasta el siglo XVI cuando adquiere su forma moderna, con la que pervivirá con escasas variantes hasta nuestros días. La fórmula canónica del retrato de corte que se genera en España bajo los reinados de Carlos V y Felipe II debe su esencia a los grandes retratistas vinculados a la realeza, en especial Tiziano, creador del modelo que pervivirá en el futuro y que en esta primera etapa contará con las aportaciones de Antonio Moro y Alonso Sánchez Coello. Este esquema inicial se va enriqueciendo en épocas sucesivas gracias a las aportaciones de grandes maestros del género como Velázquez, Rubens, Van Dyck, Mengs o Goya, complementándose de manera notable en el Barroco con todo el despliegue de elementos accesorios y símbolos regios que asociamos al retrato de aparato, estableciendo así uno de los mejores vehículos de expresión para la imagen de poder absoluto de las monarquías europeas.

Estas fórmulas llegan al siglo XIX manteniendo casi intacta su esencia inicial, con un continuismo formal que refleja el afán de la realeza por legitimar su soberanía buscando amparo en constantes alusiones al glorioso pasado dinástico. Además, la rigidez de las academias en las que se formaban los futuros retratistas, permitía muy pocas innovaciones en un esquema estrictamente codificado y sometido a reglas invariables. No obstante, el nuevo orden político que la Revolución Francesa propicia entre los estados europeos –en el caso de España, con cierto retraso, a partir del reinado de Isabel II–, supondrá que el excesivo continuismo del retrato de corte haga de éste un instrumento un tanto anacrónico, con un lenguaje que en muchos casos resulta poco adecuado para la imagen de monarquía constitucional que impone el nuevo siglo. Así, nos encontramos ejemplos que transmiten

1. Furió Querol, F., *El Concejo y consejeros del príncipe,* ed. Henry Méchoulan, Madrid, 1993, p. 5, cit. desde Ruiz Gómez, L., «Retratos de corte en la monarquía española (1530-1660)», en Portús Pérez, J., ed., *El retrato español. Del Greco a Picasso,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 92-119.
2. Kantorowicz, E. H., *Los Dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval,* Madrid, Alianza, 1985; Lisón Tolosana, C., *La imagen del rey (Monarquía, realeza y poder ritual en la casa de los Austrias),* Madrid, 1991.
3. Ruiz Gómez, L., *op. cit.,* 2004, p. 98.

un efecto de irrealidad acentuado en ocasiones cuando «la calidad de los artistas hace más visible la inadecuación de las fórmulas y convenciones»[4].

El caso que nos ocupa del pintor Dionisio Fierros (Ballota, Asturias, 1827-Madrid, 1894) es el de tantos otros artistas de la segunda mitad del siglo XIX que con mayor o menor frecuencia reciben encargos de retratos vinculados a la corte. Su dilatada carrera, que abarca más de cincuenta años desde el comienzo de su formación artística en el taller de José de Madrazo hasta el momento de su muerte, da testimonio de los principales protagonistas de la monarquía española desde la juventud de Isabel II hasta el fin del reinado de Alfonso XII, pasando por el efímero gobierno de Amadeo I y el breve paréntesis de la I República[5].

Fierros comienza a pintar para la corte por mediación de Federico de Madrazo, en cuyo taller había entrado en 1844 tras abandonar el de su padre, y quien se convertirá en su verdadero maestro. El academicismo romántico de Madrazo influirá de manera decisiva en el estilo de Fierros durante toda su vida, especialmente en sus retratos, hasta el punto de llegar a ser uno de sus discípulos más aventajados. Quizá esta situación favoreció el hecho de que Fierros pronto pudiera acompañar a su maestro cuando éste era reclamado como pintor de cámara de Isabel II. En estas visitas al Palacio Real –entre las que destaca el encargo de retratar al infante don Luis de Borbón, primogénito de la reina, muerto al nacer, y del que más tarde hablaremos–, Fierros pudo demostrar unas habilidades artísticas que años más tarde, una vez emancipado del taller de Madrazo e iniciada su carrera como pintor independiente, le valdrían numerosos encargos oficiales.

Durante el siglo XIX, el esquema más habitual para modelos regios continúa siendo el retrato de aparato, ya sea en sus variantes sedente, de cuerpo entero, dos tercios, o tres cuartos. Tipología asociada tradicionalmente a la realeza y a la aristocracia –si bien en estos años, la propia evolución del retrato comienza a generalizar su uso entre la burguesía–, su origen tal y como hoy lo conocemos se remonta a la primera mitad del siglo XVI, durante el reinado de Carlos V, y en concreto a un retrato de Jakob Seisenegger (1505-1567) fechado en 1532 que representa al emperador en traje de caza, acompañado por un perro, en un sencillo interior palaciego definido por un amplio cortinaje. El retrato conocería su mayor difusión a raíz de la copia, hoy en el Museo del Prado, elaborada por Tiziano un año más tarde, y que será el punto de partida para el modelo de retrato oficial de Carlos V y Felipe II. Con este esquema se está apostando por la opción de retrato de procedencia germánica, que frente al modelo italianizante de naturaleza alegórica, tiene una voluntad eminentemente descriptiva, mostrando a la figura aislada, en un espacio poco profundo y de fondo oscuro, con una iluminación dramática y un gesto casi inexpresivo en el rostro con escasa idealización de sus

4. Barón, J., «El arte del retrato en la España del siglo XIX», en Barón, J., ed., *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 22.
5. Tenemos constancia de que Fierros pintó una Alegoría de la República, hoy en paradero desconocido. Cfr. *Exposición-venta de varios bocetos, estudios, cuadros y acuarelas de D. Dionisio Fierros y Álvarez.* Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, 1894, p. 10, cat. nº 165.

facciones[6]. De este modo, tenemos ya definida la forma canónica de retrato de aparato, que en lo sucesivo se irá enriqueciendo sobre todo en cuanto a la abundancia y fastuosidad de elementos accesorios que subrayen la idea de poder real, y que llegará al siglo XIX con escasos cambios y manteniendo casi intacta su esencia inicial.

Volviendo a la obra de Fierros, podemos ilustrar esta tipología con dos retratos de *Isabel II* de 1859, uno en el Hospital de la Caridad de Sevilla, y otro en el Ayuntamiento de Borja (Zaragoza); y otro retrato de *Alfonso XII* fechado en 1875 del que se conservan dos copias idénticas en Santiago de Compostela: una en el Pazo de Raxoi, actual sede del Ayuntamiento, y otra en la Facultad de Geografía e Historia. Como ya hemos comentado, el estilo retratístico de Fierros tiene como principal referente el de Madrazo –algo que se aprecia de forma significativa en los retratos de corte, más sometidos a la rigidez de la normativa académica–, sobre todo si tenemos en cuenta el papel dominante de Madrazo, que como primer pintor de cámara era el encargado de realizar los retratos que luego servirían de modelo a otros artistas. Así, los dos retratos de Isabel II de Fierros se basan en el prototipo de retrato isabelino definido por el artista madrileño en su ejemplo del Banco de España (1846), y que repetiría años más tarde con ligeras variantes en otros retratos como el realizado para la Embajada de la Santa Sede, hoy en el Museo del Romanticismo de Madrid (1849), o el del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (1849). La figura se dispone de pie en primer plano, con la actitud distante propia del retrato de aparato, pero a diferencia de Madrazo, y como es habitual en Fierros, no se muestra de medio perfil sino de manera estrictamente frontal, con lo que se acentúa el hieratismo de la pose y en consecuencia la rigidez en su diálogo con el espectador. Los elementos accesorios, sobre los que recae la función organizadora del espacio, se sitúan de forma análoga: el bufete con la corona y el cetro a la derecha, el cortinaje recogido a la izquierda, y una pared de fondo muy cercana al primer término que acota el espacio. Están presentes así los elementos básicos del retrato de aparato, que en ejemplos de corte no se limitan exclusivamente a objetos de naturaleza regia, como la corona o el cetro, sino que, como en el caso del cortinaje, la columna o la mesa, se trata de elementos comunes que ya desde Tiziano adquieren el valor de símbolos que identifican el rango elevado del personaje[7]. No olvidemos que el retrato regio, a través de todo su «aparato», está desplegando todo un discurso simbólico acerca del poder, y así se muestra no solo a través de estos objetos más o menos genéricos que contribuyen al enriquecimiento de la ambientación, sino también por medio de otros mucho más concretos, como el cetro y la corona ya mencionados o, en los retratos de Isabel II, la tiara real, y las bandas e insignias de las órdenes de San Fernando y Carlos III, además de la profusión ornamental en las joyas y en un vestido de amplio vuelo que responde a la moda

6. Ruiz Gómez, L., *op. cit.*, 2004, p. 93; Brown, J., «La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800 (con algunas observaciones sobre su historia subsiguiente)», en Garín Llombart, F. V., ed., *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 141.
7. Ruiz, Gómez, L., *op. cit.* p. 98.

imperante en los años centrales del siglo XIX[8]. Por su parte, la colocación de las manos –importante elemento de caracterización en el retrato después del rostro–, sigue en el ejemplo del Ayuntamiento de Borja la lección del Madrazo del Banco de España, con la izquierda sobre la cintura y la derecha, desnuda, extendida a lo largo del cuerpo y sujetando un guante; mientras el del Hospital de la Caridad retoma la idea del retrato del Museo Romántico al apoyar la mano izquierda sobre la mesa, un recurso frecuente ya desde el Renacimiento que alude a la asunción del gobernante de las tareas de estado propias de su cargo.

Tan importante como la actitud del modelo o la ambientación palaciega es el parecido físico, principal requerimiento del género retratístico desde que éste alcanza su forma moderna en el Renacimiento, y que continúa siéndolo en el siglo XIX. No obstante, la demanda de verosimilitud física encuentra un inconveniente cuando se trata de abordar la figura de un modelo regio con algún rasgo poco atractivo. Esta problemática entre la fidelidad al natural y el ensalzamiento del monarca ya fue solventada por los tratadistas del siglo XVI, que recuperaron una figura retórica empleada por Plinio y Quintiliano: la *dissimulatio,* entendida como la necesidad de aunar las exigencias de verosimilitud *(imitatio)* y majestad *(decorum),* de modo tal que, sin caer en la *simulatio* –esto es, falsear la realidad representando lo que no se tiene–, se permitan ciertas licencias para ocultar el defecto[9]. Esta teoría pronto fue asumida por los pintores, y entre ellos hemos de destacar de nuevo a Tiziano y el ejemplo paradigmático de *dissimulatio* en sus retratos de Carlos V, en los que consigue atenuar el belfo prominente y los párpados caídos que conferían al rostro un aspecto poco apropiado para la imagen de un emperador. Algo similar podemos constatar en los retratos de Isabel II, donde, a excepción de representaciones más impertinentes como la realizada por Casado del Alisal en 1865 (Madrid, Palacio Real), se tiende a suavizar la robustez de sus facciones, tal como se puede apreciar en los citados ejemplos de Madrazo y Fierros.

No fue necesario tal recurso en el caso de Alfonso XII, que en los retratos de Fierros que presentamos luce la juventud propia de sus diecisiete años, recién llegado al trono de España. El esquema de retrato sigue los mismos parámetros, y de nuevo el referente inmediato es Federico de Madrazo, aunque en esta ocasión, y dada la temprana fecha del encargo[10] y la

8. Pena González, P., *El traje en el Romanticismo y su proyección en España, 1828-1868*, Madrid, 2008, p. 139.
9. Falomir, M., «El retrato de corte», en Falomir, M., ed., *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 117.
10. En carta del 10 de febrero de 1875, el Rector de la Universidad de Santiago de Compostela, Antonio Casares, informa a Fierros de «la necesidad de hacer un retrato de Alfonso XII» con marco dorado y tamaño «como el que había de Isabel II».
    En cuanto al cuadro del Ayuntamiento de Santiago, en sesión de 9 de enero de 1975 se autoriza al alcalde, entre otras cosas, a «adquirir el retrato en lienzo y al óleo de S. M. (q. D. g.) procurando que sus dimensiones sean de mayor tamaño que las que tenía el cuadro de la República» (Libro de actas municipales del Ayuntamiento de Santiago de Compostela, folios 5-8). En el Libro mayor de Presupuestos de gastos, capítulo «Imprevistos», folio 127, figura el libramiento nº 537 de 30 de junio de 1875: «a D. Dionisio Fierros, por el retrato al óleo de S. M. el Rey D. Alfonso XII, 1250 pts».

ausencia de modelos para la imagen del nuevo soberano, el patrón más próximo es el retrato de Francisco de Asís –a la postre, padre del monarca– pintado por el artista madrileño en 1849 (Madrid, Congreso de los Diputados). Representa al modelo de pie, de tres cuartos, con uniforme de capitán general. Su actitud es más gallarda, con una pose elegante y decidida –aportación de Van Dyck al retrato de corte–, que se consigue al disponer una pierna adelantada y ligeramente flexionada mientras recae en la otra el peso del cuerpo, esto es, el clásico *contrapposto* que ya aparece en retratos de corte del siglo XVI (Tiziano, *Carlos V con un perro,* 1533; Antonio Moro, *Maximiliano II,* 1550), y que anima de forma distinguida la verticalidad de la figura[11]. El leve giro de la cabeza en dirección opuesta al cuerpo también dinamiza la pose, minimizando su frontalidad, a lo que contribuye el juego de la posición de las manos: mientras la izquierda sostiene el bicornio a la altura de la cintura, la derecha cae recta, de nuevo sujetando el guante. Los elementos simbólicos de la realeza que ya aparecían en los retratos de Isabel II –corona, bandas, insignias– se ven reforzados por la presencia del collar del Toisón de Oro –principal seña de identidad de la monarquía española–, además del propio uniforme militar, del que forma parte indispensable la espada que cuelga de la cintura y que alude al carácter batallador del rey[12]. La estancia, nuevamente un interior palaciego, adquiere mayor riqueza espacial, en parte por el mayor despliegue del cortinaje del fondo que le confiere un aspecto más barroco, pero también por el empleo de una iluminación pensada para potenciar la tridimensionalidad de la escena, con un foco dirigido desde el ángulo superior derecho. Estilísticamente, tanto los retratos de Alfonso XII como los de Isabel II siguen fielmente el estilo de Madrazo que Fierros había asumido como propio, con un dibujo muy cuidado como componente fundamental de la forma y un alto grado de naturalismo –a pesar del idealismo impuesto–, al que el asturiano suma la valiosa lección aprendida de su observación detallada de la obra de Velázquez[13].

Un esquema similar se nos muestra en el *Retrato de Alfonso XII* de la Diputación de A Coruña, también de 1875. El modelo repite idéntica pose y mantiene los elementos que lo identifican como rey –Toisón, órdenes de Carlos III y San Fernando...–, pero cambia el uniforme de capitán general por el de artillero de campaña, un atuendo que tiene su correlato en la ambientación paisajística que sustituye a la típica estancia palaciega. Los retratos regios con fondo de paisaje gozan de una amplia tradición en la pintura española, si bien en este caso no posee el significado de una escena de caza o de batalla, sino que su función queda relegada a la de un mero telón de fondo. No obstante, la obra nos permite ver cómo el esquema de retrato de despacho se adapta a una ambientación diferente, con un tocón de árbol que hace las veces de mesa en la que descansan el sombrero y el guante, mientras Alfonso apoya su mano en él. El gesto de apoyar una mano en la mesa mientras

11. Ruiz Gómez, L., *op. cit.*, p. 96.
12. No en vano, Alfonso XII se ganaría el sobrenombre de *El Pacificador,* al sumar a sus primeros logros militares el fin de la Tercera Guerra Carlista (1872-1876).
13. López Vázquez, J. M., «Arte contemporánea», vol. XV, en Rodríguez Iglesias, F., dir., *Galicia. Arte,* A Coruña, Hércules, 1993, p. 165.

la otra roza la empuñadura de la espada fue pronto adoptado por el retrato de corte como signo de la constante disposición del rey tanto a su doble tarea de despacho y de batalla, y por extensión, como expresión de majestad y poderío militar[14]. Por otra parte, la elección de una iluminación dirigida que se adapte a la entonación crepuscular del paisaje confiere al rostro del monarca un aire de cierta melancolía que minimiza en parte la imagen de altivez y distanciamiento inherente al retrato de corte.

En 1878, con motivo del matrimonio de Alfonso XII con María de las Mercedes de Orleáns, la Diputación de A Coruña encarga a Fierros un retrato de la joven reina que, con idénticas dimensiones, habría de formar *pendant* con el de su esposo. Sin embargo, el artista no elige un fondo unitario, sino que se decanta por un entorno áulico con decoración de columnas que nos devuelve a la ambientación canónica del retrato de aparato. La profusión ornamental no se limita a la estancia, sino que se lleva también a la propia imagen de la reina, que luce un atuendo de gran barroquismo tanto en telas como en joyas, y que Fierros aborda con un estilo que apuesta cada vez más decididamente por el valor compositivo de la mancha cromática, preludiando lo que será cada vez más frecuente en su última etapa (1878-1894). Esta riqueza de vestimenta redunda de nuevo en la idea de majestad y poder real que se subraya con la presencia de otros elementos significativos como la tiara real, la banda de la Orden de Damas Nobles de María Luisa, o la corona sobre el bufete en el que la soberana apoya su mano. Más allá de sus particularidades formales, la obra resulta interesante desde el punto de vista iconográfico, dado el reducido número de retratos realizados de la Reina Mercedes que no ha de extrañar teniendo en cuenta su escasa afición a posar para los pintores de cámara, y sobre todo su prematura muerte pocos meses después de ser coronada. Fierros la representa con una serena y sutil belleza propia de su condición regia, en la que no podemos descartar cierto aire de idealización, especialmente en el tono ebúrneo de la piel[15].

Junto al retrato de aparato, una de las tipologías más habituales para mostrar la figura del rey es la de retrato de busto. Esta variante, cuyos orígenes se remontan a la baja Edad Media con la aparición de los primeros retratos autónomos de monarcas europeos, cristaliza durante el Renacimiento como fórmula igualmente válida para la representación del gobernante. Sus dimensiones más reducidas, en ocasiones próximas a los cánones del retrato portátil, determinaron su éxito como instrumento de política cultural, favoreciendo fecundos intercambios artísticos que ayudarían a la propia evolución del género[16]. El tamaño de la obra, por otra parte, permitía abaratar los costes de producción, por lo que de este modo resulta una tipología adecuada para funciones representativas que no requieren la suntuosidad de un retrato de aparato. Este mismo factor económico, entre otros, es el que, durante el siglo XIX, favorece la popularización del formato de busto entre la burguesía que,

14. Ruiz Gómez, L., *op. cit.*, p. 96.
15. Rodríguez Paz, D., «Na procura da feminidade burguesa: a visión romántica da muller nos retratos de Dionisio Fierros», en García-Fernández, M., Cernadas Martínez, S., Ballesteros Fernández, A., eds., *As mulleres na historia de Galicia, Actas do I Encontro Interdisciplinar de Historia de Xénero,* Santiago de Compostela, Andavira, 2012, p. 288.
16. Falomir, M., *op. cit.* p. 112.

en su afán por verse representada como nueva clase social dominante, hará del retrato, y especialmente de esta tipología, su género artístico por excelencia. En este sentido, teniendo en cuenta la enorme fama del retrato de busto como vehículo de expresión de la condición burguesa, se podrían interpretar estos retratos regios como un aburguesamiento del monarca, es decir, como una influencia desde las clases medias hacia las dominantes, en un sentido inverso a lo que suele ser habitual, y que podríamos enmarcar en el proceso de intercambios artísticos entre estratos sociales que ya comentábamos en el caso del retrato de aparato. Sin embargo, y como ya hemos apuntado, el retrato regio de busto sigue una tradición anterior, que se mantuvo con gran fortuna desde el Renacimiento hasta la época que nos ocupa.

Dentro de la producción de Dionisio Fierros, podemos constatar que el retrato de busto es, con diferencia, la modalidad más frecuente. Retratista de oficio, su constante dedicación al género durante toda su carrera supone un catálogo de retratos que presumiblemente alcanza el medio millar de obras. Además, el notable dominio técnico alcanzado, con una libertad de ejecución que no necesitaba muchas sesiones de trabajo para la terminación de la obra, le reportaron una ostensible fama entre la burguesía gallega y asturiana, que valoraban la posesión de un retrato firmado por Fierros como un signo de distinción. Desde muy temprano, el pintor hace del retrato de busto en formato oval típico del romanticismo una de sus marcas de estilo que mantendrá durante toda su vida con muy pocas variantes, lo que le permite un tipo de trabajo casi en serie, y en consecuencia aceptar un gran número de encargos.

Este prestigio de Fierros como retratista le permitirá acometer numerosos encargos de retratos de busto, demandados para destinos muy variados. El propio artista comenta en sus breves memorias que realizó «muchos retratos para Corporaciones y Embajadas» de Isabel II, y sobre todo de Alfonso XII[17]. De este monarca, el pintor destaca la ocasión en la que recibió el encargo del General Gasset Gasset para realizar treinta retratos de busto con destino a la Dirección de Carabineros y a diversas comandancias de provincias, encargo que no pudo satisfacer en su totalidad, pero que permite ilustrar el tipo de producción casi industrial que alcanza el trabajo de Fierros. Ejemplo de estos encargos para comandancias de carabineros es un retrato de *Alfonso XII,* hoy en la colección Luis Penzol (Ribadeo, Lugo)[18], donde la adecuación del simbolismo regio al destino de la obra se constata en la elección de un uniforme militar de menor rango, y sobre todo en el empleo de la banda y la insignia de la Orden de San Fernando, reservada habitualmente a condecorar las acciones militares del cuerpo de carabineros en beneficio de la patria. Un caso diferente es el del retrato del Museo Provincial de Lugo, en el que el monarca luce uniforme militar de gala, y añade a sus insignias el collar del Toisón de Oro.

---

17. Fierros, D., «Nota autobiográfica», en Fierros, cat. exp., Madrid, 1966.
18. Suponemos que este cuadro, hoy en poder de los descendientes del pintor, no llegó a cumplir su función en tal destino, pues el propio Fierros lo regaló al Ayuntamiento de Ribadeo, en cuyo salón de plenos permaneció hasta que, con la proclamación de la II República, se decidió su devolución a la viuda del artista.

En cualquier caso, lo interesante de estos ejemplos es ver cómo la misma idea de majestad que veíamos en el retrato regio de aparato se adapta a una tipología distinta. La reducción del retrato a un formato de busto supone en primer lugar la supresión de los elementos accesorios que conforman todo el aparato cortesano. De este modo, las alusiones a la condición elevada del monarca han de ceñirse a aquellos elementos que pueda lucir en su indumentaria, normalmente limitadas, como vemos en el caso de *Alfonso XII, Amadeo I* o *Isabel II,* al habitual collar del Toisón de Oro, y a la banda de Carlos III con su correspondiente insignia. Esta disminución de elementos simbólicos alusivos a la condición regia del retratado trae como consecuencia fundamental una pérdida de la sensación de contención y distanciamiento –y, en definitiva, de majestad real–, que nos ofrecen los retratos de cuerpo entero, acentuada al ceñir la representación de la figura a poco más que el rostro, en un formato menor, de carácter más intimista, y que establece un vínculo más estrecho entre modelo y espectador. En el retrato de busto, al desaparecer el aparato circundante, cobra importancia la representación de la fisonomía del modelo, y sobre todo la profundización en su carácter, en un ejercicio de introspección psicológica que será una de las principales demandas de la retratística decimonónica. De este modo, muchos retratos de busto son simplemente modelos preparatorios que servirían al pintor de guía para una fiel representación del rostro en un retrato oficial. Ejemplo de ello son los dos retratos de *Isabel II* de las colecciones Luis Penzol y María Gamallo Fierros –ambas en Ribadeo, Lugo–, en las que el aspecto de la reina denuncia su función como obras preparatorias para los retratos de 1859 ya comentados. El papel de estos *modelli,* que a su vez se basaban en retratos realizados por el pintor de cámara para ser copiados por otros artistas, fue desapareciendo con la implantación de la fotografía, que permitía una difusión más cómoda de la imagen regia, además de una mayor fidelidad a la realidad. En el caso de Fierros, ocurre así en la mayoría de sus retratos de corte desde la década de 1870, esto es, los de Amadeo I y Alfonso XII. En algunos de ellos, como en un segundo retrato de *Alfonso XII* para el Ayuntamiento de Santiago de Compostela –en esta ocasión, con formato de busto–, el modelado suavizado del rostro denuncia la influencia directa de una imagen fotográfica. En resumen, la cercanía que propicia el retrato de busto, y la eliminación del aparato cortesano, configuran una imagen más cercana del monarca en la que parece cobrar fuerza su condición humana sobre la vertiente áulica.

Sin embargo, la utilización de elementos de simbología regia es una constante en el retrato de corte, sea cual sea el formato empleado. Es significativo en este sentido el *Retrato de Amadeo I de Saboya* (A Coruña, Museo de Bellas Artes), en el que el monarca ostenta el collar del Toisón de Oro sin derecho a lucirlo –al tratarse de una orden de tipo dinástico–, para legitimar su derecho al trono. De manera similar, la habitual banda y cruz de Carlos III cobra aquí un especial significado, pues la justificación de los derechos dinásticos de Amadeo se debe al hecho de que su madre, María Adelaida de Austria, era bisnieta de aquel rey[19].

19. Navarro, C. G., «El rey Amadeo I de Saboya», en Barón, J., ed., *op. cit.*, p. 150.

Un caso diferente es el que nos presenta el *Retrato de Isabel II joven,* c. 1850 (Madrid, Colección de Pintura del Senado). Formalmente denuncia la fuerte influencia de Federico de Madrazo durante estos años de formación de Fierros. Así se aprecia en el empleo de diversos recursos propios del maestro, como el modelado del rostro oponiendo una zona iluminada a otra ensombrecida –recurso que Fierros empleará potenciando aún más el valor compositivo de las sombras–, o la posición ladeada del cuerpo para generar profundidad espacial; además de otros clichés que buscan ahondar en la psicología del personaje, como remarcar la comisura de los labios para insinuar una sonrisa, o entornar los ojos para concentrar en la mirada la mayor carga expresiva del rostro. La principal novedad estriba en que el artista nos presenta a Isabel II desprovista de cualquier elemento que la identifique como reina, con una única referencia a su atuendo en el amplio escote que se aboceta en la parte inferior del lienzo, y que muestra los hombros desnudos de la joven soberana. De esta ausencia de simbolismo regio se colige que se trata de un modelo que Fierros emplearía para otro posible retrato oficial, sin duda inspirado en alguna obra de Madrazo. Así, el interés del pintor recae exclusivamente en la representación fiel del rostro, con lo que el retrato regio llega a su mayor sencillez. Y es que, aun no siendo una imagen oficial, ni haber sido concebida para su exposición pública, lo cierto es que necesitamos ningún otro elemento aparte del rostro para saber que estamos ante un retrato de Isabel II. La amplia difusión de la imagen regia en multitud de retratos supone que la sola presencia del rostro del monarca, desprovisto de cualquier elemento alegórico, sea suficiente para identificar al personaje, y en consecuencia relacionarlo con la idea de majestad real[20] en un ejercicio de simplificación simbólica que permite que la obra siga realizando una función representativa[21]. Este tipo de retratos regios libres de atributos no es novedoso, sino que cuenta con diversos precedentes en la escuela española entre los que cabría citar ejemplos tan elocuentes como el *Retrato de Isabel la Católica* (c. 1490, Madrid, Museo del Prado) o el *Retrato de Felipe IV* de Velázquez (c. 1653, Madrid, Museo del Prado).

Otro ejemplo reseñable es el de los retratos de *Carlos V* y *Felipe V* que Fierros pinta en 1857 para la Universidad de Santiago de Compostela. El pintor se hallaba entonces en la capital gallega, en una fructífera estancia de tres años que supondría el inicio de su período de madurez y su consolidación como retratista de las clases más adineradas, alcanzando una fama que le valdría también el respaldo de la institución compostelana. Los retratos tendrían como destino la galería de personajes ilustres que la Universidad estaba creando en ese momento, y que Fierros enriquecería con otros dos retratos de próceres: el *General Rodil* (1857) y el médico *José Varela de Montes* (1874). El hecho de no tener que retratar a un monarca contemporáneo sino a personajes históricos obliga a Fierros a tomar como referencia otros retratos anteriores. El caso de Carlos V es especialmente significativo al escoger como modelo el ya citado retrato de Tiziano en el que se acompaña de un perro de

20. Ruiz Gómez, L., *op. cit.*, p. 107.
21. Así se demuestra con la actual ubicación de este retrato, en la galería de monarcas del Palacio del Senado.

caza, aunque –y aquí estriba la principal diferencia– reduciendo la copia a un formato de busto que anula el sentido de regia majestad propio de la obra del veneciano, confiriéndole un aspecto más íntimo que quizá guarde relación con su ubicación en una estancia de pequeñas dimensiones[22].

Aparte de los ejemplos que siguen las variantes más habituales del retrato de corte, hay otros dos casos diferentes en la producción de Fierros que merecen nuestra atención. El primero es el singular *Retrato yacente de don Luis de Borbón, Príncipe de Asturias* (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias). El 12 de julio de 1850 nacía en el Palacio Real de Madrid el Príncipe don Luis, primogénito de Isabel II, que moriría a las pocas horas. Certificada la defunción, el cadáver fue expuesto durante tres días al pueblo de Madrid «sobre un paño de terciopelo, en una cama imperial cubierta de ricas telas de raso amarillo bordado de colores y recamado de oro»[23], y «vistiendo un traje de batista bordado y guarnecido de encaje y cintas de raso azul»[24]. Federico de Madrazo fue entonces reclamado en su rango de primer pintor de cámara para realizar un retrato del príncipe, llevando a Fierros como ayudante. Desconocemos si ambos artistas acometieron sus obras de forma simultánea, o la de Fierros es posterior, pero lo que no admite dudas es que la del asturiano es réplica casi exacta de la de su maestro. Sin embargo, como ya ha advertido J. Barón[25], la de Fierros carece de la riqueza compositiva y de pincelada del cuadro de Madrazo, en el que se emplea de forma hábil el manto de armiño que alude a la condición regia del retratado para crear una concavidad en torno al cuerpo. Por otra parte, la obra ilustra no solo el tipo de representación de la imagen infantil habitual durante estos años –que hunde sus raíces en la tradición del retrato regio español, con un claro referente en el *Retrato de la infanta Carlota Joaquina*, de Mengs (Patrimonio Nacional)– sino también el modo de responder ante la muerte a través de la representación pictórica de niños difuntos, una práctica que tendrá continuidad con la fotografía.[26]

Un último ejemplo a destacar en la obra de Fierros es el *Retrato de Alfonso V de León* (Madrid, Museo del Prado). No podemos considerarlo como un retrato en el sentido estricto –y moderno– del término, al plasmar unos rasgos fisonómicos que se deben únicamente a la invención del artista. La obra es parte del monumental proyecto que Isabel II encomendó en 1847 a José de Madrazo –entonces director del Museo del Prado– para realizar una galería de retratos de todos sus antepasados reales, una práctica común desde época bajomedieval en la que se conjugan los deseos de rememorar a los reyes del pasado y de legitimar los

22. Fernández Castiñeiras, E., «O retrato. Un xénero na vida universitaria», en López Vázquez, J. M. B., Monterroso Montero, J. M., dir., *Sigillum. Memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela,* Santiago de Compostela, 2007, p. 36.
23. Rodríguez de Maribona, M., *Los herederos de la Corona Española. Historia de los Príncipes de Asturias,* Madrid, Sotuer, 1996, p. 165.
24. *Gaceta de Madrid,* Madrid, 15 de julio de 1850. Recogido en Gamallo Fierros, D., «Hubo otro Príncipe de Asturias», en *La Voz de Asturias,* 30 de octubre de 1977, p. 17-18.
25. Barón, J., *Catálogo de la pintura asturiana del siglo* XIX, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007, p. 17.
26. Fernández García, A., «La imagen de la muerte infantil en el siglo XIX», en Amador, M. P., Robledano, J., Ruiz Franco, R., *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología,* Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2006, pp. 461-472.

derechos dinásticos del monarca vigente[27]. En la realización de esta serie, que se demoraría varios años, participaron muchos artistas del momento, correspondiendo a Fierros la figura de Alfonso V el Noble, quien gobernó el Reino de León desde el año 999 hasta su muerte en 1028. Sigue el esquema común al resto de retratos de la serie, presentando al monarca de cuerpo entero, de pie y en primer plano –según el cliché habitual en el retrato de corte– en una visión totalmente frontal que acentúa el hieratismo de la pose, y que otros artistas han sabido disimular en sus correspondientes obras aportando movilidad a la pose[28]. Se enmarca en un interior palaciego de inspiración medieval en el que se sitúa, en un segundo plano, el trono y el escudo del Reino de León como principales elementos regios.

El retrato regio llega al final del siglo XIX manteniendo casi intacta su esencia inicial. Pero con la nueva centuria y los avatares políticos que esta trae consigo, a medida que muchas dinastías europeas quedan apartadas del poder su uso resulta cada vez más anacrónico, semejando una fórmula de representación poco adecuada para los modernos estados democráticos. En los casos en que pervive, la modalidad de retrato pintado va perdiendo presencia, quedando relegada a ocasiones más puntuales, sobre todo a medida que la fotografía generaliza su uso. Con la popularización de la fotografía, y más tarde de los medios de comunicación de masas, cambiará no solo la manera de mostrar la representación del rey, sino todo el papel de las imágenes en nuestra vida cotidiana.

27. Sobre las series dinásticas en España, cfr. Falomir, M., «El origen del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller», en Portús Pérez, J., ed., *op. cit.*, pp. 63-83; Sánchez Cantón, F. J., *Los Retratos de los Reyes de España*, Barcelona, 1948; Tormo y Monzó, E., *Las Viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1916.

28. Es el caso, por ejemplo, del *Retrato de García Aznar, V conde de Aragón*, 1857, de Eduardo Rosales; o del *Retrato de Recaredo I*, 1857, de Dióscoro Teófilo Puebla.

Fig. 1. Dionisio Fierros, *Isabel II,* 1859, Borja (Zaragoza), Ayuntamiento

Fig. 2. Dionisio Fierros, *Alfonso XII,* 1875, Santiago de Compostela, Universidad

Índice

Fig. 3. Dionisio Fierros, *Retrato yacente de don Luis de Borbón, Príncipe de Asturias,* 1850, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias

¿De viri illustribus o de viri sanctis? *La imagen de los prelados en la Corte de Felipe IV: uso, funciones y actitudes ante la representación de los príncipes de la Iglesia*

Eduardo Lamas Delgado

Resumen: El mecenazgo artístico de los prelados españoles del siglo XVII estuvo marcado por la oposición entre el boato que pedía la dignidad de su función y la austeridad impuesta por su celo religioso, y estas contradicciones se hicieron particularmente manifiestas en el género del retrato. Durante el reinado de Felipe IV, la caída de Olivares supuso una ascensión política para algunos de estos eclesiásticos gracias a su prestigio de administradores austeros y su sólida formación universitaria. Entre estos personajes se destacaron los prelados Don Baltasar de Moscoso y Sandoval (1589-1665) y Don Diego de Arce y Reinoso (1587-1665), cuyos retratos los muestran como altos dignatarios de la Iglesia y de la Monarquía.

Pero estos hombres, que reunieron un enorme poder, fueron también admirados por su fama de santidad, hasta tal punto que tras su muerte sus vidas fueron objeto de verdaderos relatos hagiográficos que se inscribían en una campaña propagandística para defender su causa en un eventual proceso de beatificación. Sus retratos, aparentes representaciones del poder que ostentaban, no fueron en modo alguno ajenos a esta propaganda a la vez política y religiosa.

Durante los siglos XVI y XVII floreció toda una tradición de biografías de hombres famosos por su piedad. Así, fueron muy numerosas las vidas de religiosos escritas entonces,

tanto las de simples frailes como las de grandes prelados que se destacaron por su virtud. En estas biografías, cuyo objetivo era difundir las vidas de los candidatos a una eventual beatificación, es frecuente la referencia a una efigie del personaje, a su retrato, que para los allegados tenía por supuesto un valor recordatorio, pero que era también un método eficaz para difundir sus virtudes condensadas en imágenes, tal y como ha podido ser estudiado en casos célebres concretos, como el del Padre Simón de Rojas (1552-1624)[1] o el del Padre Simón (1578-1612)[2]. Sin embargo, tal y como Portús demuestra en un sugerente artículo, otra constante en este tipo de biografías es el rechazo sistemático al retrato por parte de los religiosos[3]. Los eclesiásticos más devotos y estrictos consideraban la práctica del retrato como un gesto de vanidad, hasta tal punto que este rechazo se convirtió en una de las señales por las que se podía reconocer al hombre virtuoso[4].

Sin embargo, este rechazo no solo manifestaba el deseo de evitar cualquier forma de vanidad, sino también del temor de que los retratos acabasen convirtiéndose en objeto de culto y terminasen provocando una denuncia ante la Inquisición[5]. Esto acabó ocurriendo en México en 1653, cuando el tribunal de la Inquisición de aquella ciudad ordenó requisar todos los retratos del antiguo obispo de Puebla de los Ángeles, don Juan de Palafox (1600-1659). En efecto, tras el Concilio de Trento, la Iglesia se decidió a controlar severamente el acceso a la santidad; el papa Urbano VIII había prohibido que se diese culto a cualquier persona sin la autorización de Roma. Con mayor razón, los cultos desautorizados habían de evitarse cuando se trataba de un personaje vivo, y esto «aun quando tuviesse opinión constante de santidad», que era una de las condiciones impuestas por Roma[6].

De entre las biografías de hombres virtuosos y sus retratos vamos a destacar aquí las dedicadas a varios prelados de la segunda mitad del reinado de Felipe IV en los que a su condición de jerarcas eclesiásticos se añadía la fama de santidad. Pero a diferencia de humildes frailes y monjas, ellos fueron príncipes de la Iglesia, para quienes la existencia de un retrato podía justificarse ya *per se*. Sin embargo, todos compartían una misma sensibilidad religiosa, conservadora, austera y de un cierto integrismo, cuya principal manifestación fue

1. de Carlos Varona, María Cruz, «Imagen y hagiografía en el Madrid del siglo XVII: la difusión del culto al padre Simón de Rojas», *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, 2006, pp. 327-346.
2. Falomir Faus, Miguel, «Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612-1619», *Locus amoenus*, 4, 1998-1999, pp. 171-183.
3. Portús Pérez, Javier, «Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 1999, 54, 1, pp. 169-188.
4. En un reciente estudio, la historiadora D. Bodart señala cómo este culto a la virtud de la modestia fue también propia a los reyes españoles; cuando el retrato ecuestre de Tacca de Felipe III llegó a Madrid en 1616, el embajador florentino notó que el rey «combatía en su alma la modestia de no dejarse ver en público, pues S.M. tenía un gran desprecio por estos signos externos de honor». Ver: Bodart, Diane H., *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, 2011, p. 415.
5. Portús Pérez, Javier, *op. cit.*, 1999, p. 181.
6. González Rosende, Pedro Antonio, *Vida del Ilustrissimo,... Señor Don Juan de Palafox y Mendoza,... Obispo de la Puebla de los Angeles,* Madrid, 1762, p. 317.

su oposición al boato y con él al retrato. El gesto humilde de rechazo al retrato, considerado entonces como atributo de príncipes, tenía como principal objetivo el acercar el personaje en cuestión a los modelos de santidad establecidos entonces. El retrato es algo que «muchos Príncipes usan, y varones grandes, sin escrúpulo alguno en la conciencia», nos dice Fray Antonio de Lorea, biógrafo del obispo Fray Pedro de Tapia, «a quien», no obstante su condición de prelado, «según su humildad, ninguno se atrevía pedirle se dexase retratar»[7].

Retratos «al robo»

Portús ha mostrado también cómo, a pesar del persistente rechazo al retrato por parte de los santos varones en la época, existía una verdadera demanda de retratos por parte de los allegados a estos religiosos, los cuales se pintaron o grabaron a su pesar. Los retratos se hacían entonces a escondidas de los interesados, que se resistían cuando se les pedía que se dejasen retratar. A menudo, los devotos comitentes contrataban a un artista para realizar un bosquejo rápido en presencia del santo varón sin que éste se diese cuenta. Este tipo de retratos no consentidos se conocían entonces como «retratos al robo». O en todo caso así los llama el obispo Palafox, quien fue víctima de uno durante su estancia en México. El propio Palafox relata así su caso: «con ser tan ordinario retratarse los Prelados, jamás consentí que me retratasen en las Indias; pero lo haría estando yo en público, divertido en otras cosas (y a esto llaman los pintores con mucha propiedad copiar al robo, pues llevaban los pinceles las facciones ajenas contra la voluntad de su dueño legítimo)»[8]. En una carta escrita en 1659, poco antes de morir, Palafox nos dice en qué ocasión y en qué circunstancias se hizo su retrato «al robo»: «Para retratarme algunos que lo deseaban, lo hicieron estando presidiendo en la Audiencia Real, sin que yo lo supiese, y un Pintor a las espaldas de unos procuradores estubo haciendo el dibuxo y de aquel retrato sacaron los demás, y no ay cosa que yo aborrezca como mi retrato»[9].

Los retratos «al robo» más célebres de la época fueron los del Padre Simón de Rojas (1552-1624), personaje conocidísimo en la Corte. Este fraile trinitario, que fue maestro de Felipe IV y de sus hermanos, y más tarde confesor de la reina Isabel de Borbón (1602-1644)[10], gozó de gran fama de santidad durante el primer tercio del siglo. Rojas se resistió durante toda su vida a hacerse retratar, por lo que la reina Margarita (1584-1611), que le

7. Lorea, Fray Antonio de, *El siervo de Dios, Ilvstrmo. y Revermo. D. Fr. Pedro de Tapia, de la orden de predicadores, obispo de Segovia, de Sigüenza y de Córdoba, y arzobispo de Sevilla, religioso penitente, dotor esclarecido, apostolico prelado, padre de pobres. Istoria de su apostólica vida, y prodigiosa muerte*, Madrid, 1676, p. 252.
8. Fernández Gracia, Ricardo, «Consideraciones sobre la riqueza iconográfica de don Juan de Palafox», *Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, 2001, p. 410.
9. Archivo de los Carmelitas Descalzos de Corella. A-IV-1. Carta del obispo Palafox a don Antonio de Ulloa en 14 de julio de 1659. Copia de Fray Antonio de los Reyes. Citada en: Fernández Gracia, Ricardo, *op. cit.*, 2001, p. 411.
10. Sobre este personaje, véase: Aliaga Asensio, Pedro, *San Simón de Rojas. Un santo en la Corte de Felipe III y Felipe IV*, Madrid, 2009.

era muy devota, envió al pintor Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) a retratarle oculto tras una cortina[11]. Sin embargo, el trinitario se percató de ello, y no lo dejó hacer. Años más tarde, en septiembre de 1624, el Cardenal-Infante (1609-1641) llevó a cabo un segundo intento de obtener su retrato, enviando al pintor Juan de la Cruz a retratarlo a escondidas[12]. De la Cruz lo intentó desde uno de los ángulos del claustro del convento, mientras Rojas estaba entretenido con otros frailes, pero en esta ocasión también logró evitarlo.

El obispo de Plasencia e Inquisidor general don Diego de Arce y Reynoso ofreció siempre el mismo tipo de resistencia:

> Portose siempre el Siervo de Dios tan cauto en este recelo, que aviendose intentado diferentes vezes [hacer su retrato] (rescatandose artifice diestro, que le siguio en muchas funciones publicas) no pudo aprovechar el cuydado, porque conociendolo sin duda, turbaba la atencion, y el pulso, con artificioso desassosiego, y descomponia las lineas, y perfiles, que en la contextura de la simetria, debieran assegurar el acierto en la semejança. Con esta modestia ennobleció aquella sentencia de Agesilao, que proximo a la muerte, previno a sus amigos que no dedicassen trofeo alguno a su memoria; porque juzgaba por el mejor monumento, lo que hubiesse obrado bien, como lo contrario detestable, y poco concerniente a la fama, y a la gloria, aunque se le levantassen gran numero de Estatuas (invencion mas de la lisonja, que honor de los merecimientos)[13].

Otro tanto ocurrió con el cardenal Baltasar Moscoso, quien también hubo de sufrir que lo retratasen «al robo», como decía Palafox. Su capellán Andrés Passano de Haro, uno de sus biógrafos, al hablar de su modestia ejemplar, señala «el cuidado con que se recataua de que no se hiziesen retratos suyos. Y assi los que hizo dibujar la obligación, y afecto de algunos Criados, y hechuras, fueron tan poco parecidos, que apenas dauan alguna seña del original»[14]. En el caso de Moscoso, el rechazo a hacerse retratar pudo haber sido inspirado en parte por el ejemplo del Padre Simón de Rojas, al que Moscoso frecuentó desde muy joven[15].

La iconografía de los prelados Arce, Moscoso y Tapia

Los obispos Arce y Reinoso, Moscoso y Tapia formaban parte de las clientelas que habían sido dejadas de lado por el clan del conde-duque Olivares. El cambio de poder que se produjo en la Corte de Madrid a su caída, aunque no se produjo de inmediato, tuvo como

11. Aliaga Asensio, Pedro, *op. cit.*, 2009, p. 25.
12. *Ibídem*, p. 79. Es posible que se trate del miniaturista llamado Juan de la Cruz, activo en Madrid en 1628. Ver: Domínguez Bordona, J., *Diccionario de iluminadores españoles*, Madrid, 1957.
13. Giraldo, Juan Manuel, 1675, p. 333.
14. Passano de Haro, Andrés, *op. cit.*, 1670, p. 339.
15. Los biógrafos de ambos relatan una anécdota sobre la aceptación del obispado de Jaén. Ver: Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680, §125-149 y Aliaga Asensio, Pedro, *op. cit.*, 2009, p. 57.

consecuencia la ascensión de la facción política más conservadora, a la que ellos pertenecían, que se presentaba a sí misma como la única capaz de regenerar el gobierno y poner fin a los abusos denunciados por los enemigos del valido[16]. Así, Felipe IV depositó su confianza en estos eclesiásticos famosos por su integridad pero también por su celo religioso, ya que la tolerancia de Olivares hacia los judíos había sido interpretada como uno de los desencadenantes de la crisis de 1640[17].

El obispo de Plasencia e Inquisidor general Diego de Arce y Reynoso (1587-1665) ocupó elevados puestos en la administración: en el Consejo de Castilla, en la Chancillería de Valladolid y en la Audiencia de Sevilla[18]. Había recibido una sólida formación jurídica en Salamanca y en los Colegios Mayores de Plasencia y Cuenca, lo que le permitió un puesto en el Consejo de Castilla bajo Olivares, pero debido a su oposición a una reforma fiscal propuesta por el valido se decide enviarlo a Milán para alejarlo de la Corte, hasta que, según su biógrafo, la reina Isabel de Borbón interviene en su favor y consigue que se le nombre obispo de Tuy, y más tarde obispo de Ávila y de Plasencia, una de las sedes más ricas de España. Tras la caída del valido, Felipe IV lo llama de nuevo a la Corte para nombrarlo Inquisidor general, coincidiendo con el relevo de las élites en el poder[19].

Diego de Arce y Reinoso fue una de las figuras mayor peso político de la segunda mitad del reinado de Felipe IV, quien admiraba su austeridad y su rigor y sobre el que tuvo una gran influencia moral[20]. A pesar de su condición de obispo de Plasencia, Arce estuvo muy ligado a la Corte debido a sus numerosos cargos en el gobierno de la Monarquía: además de Inquisidor general, Arce era miembro del Consejo de Estado, y su biógrafo Giraldo nos dice incluso que Felipe IV quiso hacerlo primer ministro a la muerte de Don Luis de Haro (1598-1661). Llevó a cabo una recuperación del Santo Tribunal, cuyo poder político había sido limitado durante el gobierno de Olivares[21]. Fue poco dado a un culto mundano de las artes, a diferencia de los prelados romanos de su tiempo, pero Arce reunió en cambio una rica y abundante biblioteca, cuyo inventario ha sido conservado[22].

La otra gran figura eclesiástica de la segunda mitad del reinado fue también un amigo de Tapia y de Palafox: se trata del cardenal y arzobispo de Toledo Baltasar de Moscoso y

---

16. Puyol Buil, Carlos, *Inquisición y política en el reinado de Felipe IV. Los procesos de Jerónimo de Villanueva y las monjas de San Plácido (1628-1660)*, Madrid, 1993, pp. 294-295.
17. Puyol Buil, Carlos, *op. cit.*, 1993, p. 340
18. La biografía completa más reciente publicada sobre Arce en: Puyol Buil, Carlos, *op. cit.*, 1993, pp. 336-340. Véase también: Muñoz Gallardo, Juan Antonio, «Biografía de D. Diego de Arce y Reinoso, obispo de Plasencia», *Revista de Estudios Extremeños*, XXVIII, 3, 1972, pp. 297-307; Mendoza García, Isabel, *El Inquisidor general don Diego de Arce y Reynoso*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997.
19. Mendoza García, Isabel, *op. cit.*, 1997, pp. 77 y 81.
20. Mendoza García, Isabel, *op. cit.*, 1997, pp. 185-189.
21. Puyol Buil, Carlos, *op. cit.*, 1993, p. 50.
22. Villaseñor Rodríguez, Isabel, «El catálogo de la biblioteca, 'que en castellano se llama librería', de don Diego de Arce y Reinoso», *Revista general de información y documentación*, 1993, 3/2, pp. 251-259.

Sandoval (1589-1665)[23]. Canciller mayor de Castilla y miembro del Consejo de Estado y de la Junta universal de la Monarquía, a menudo se olvida la fama que gozaba entre sus contemporáneos de hombre santo. Tras una completa formación universitaria, el inicio de su carrera fue rápido y brillante gracias a la protección e influencia del clan de los Sandoval al que pertenecía[24], pero la nueva coyuntura política nacida en 1621 debió de influir en el hecho de que permaneciese casi treinta años en la diócesis de Jaén para la que fue nombrado en 1619. En 1646, el nuevo cambio de coyuntura tuvo que ver en su nombramiento a la sede más importante del reino, así como a su designación como para los altos puestos de su administración, pero no lo fueron menos su fama de hombre íntegro y su prestigio moral que el rey admiraba en él.

El dominico Fray Pedro de Tapia (1582-1657), que como Moscoso procedía también de la clientela de los Sandoval, desarrolló su carrera eclesiástica en la segunda mitad del reinado, alcanzando los obispados de Segovia, Sigüenza y Córdoba y finalmente el arzobispado de Sevilla en 1652[25]. Era un amigo de Moscoso y de Juan de Palafox[26], y un próximo de Arce y Reinoso, con quien había colaborado en el proceso contra Jerónimo de Villanueva, antigua mano derecha de Olivares, que fue el símbolo del cambio de clientelas en la Corte[27]. Con ellos compartía su religiosidad austera, llena de penitencias y enemiga de todo boato, por lo que tampoco consintió que se le retratase.

Una vez fallecidos, estos tres prelados fueron objeto de una serie de biografías apologéticas donde casi se les elevaba a la condición de santos[28]. En ellas aparecieron sus efigies realizadas a partir de sus retratos «robados» de que fueron objeto, completadas con una serie de atributos que ayudaban a transmitir de manera visual el mismo mensaje que las biografías ofrecían por escrito. En 1668, el jesuita Alonso de Andrade publica una primera biografía del cardenal Moscoso, donde se refiere a él como «santo prelado», epígono de san Ambrosio e «idea del perfecto prelado»[29]. Le seguirán de cerca las de su capellán Andrés Passano de

23. Para Moscoso, véase: Vincent-Cassy, Cécile, « Los santos re-fundadores. El caso de Arjona (Jaén) en el siglo XVII», Delpech, François (ed.), *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVIe et XVIIe siècles)*, Madrid, 2008, pp. 193-211; del Moral Martínez, Diego y del Moral de la Vega, José, «Don Baltasar Moscoso y Sandoval, el Cardenal de Santa Potenciana, personaje clave en el desarrollo cultural de Jaén durante la primera parte del siglo XVII», *Boletín del Instituto de Estudios Jiennenses*, 184, 2003, 119-142.
24. Era sobrino del duque de Lerma (1553-1625) y sobrino-nieto del cardenal don Bernardo Sandoval y Rojas (1546-1618).
25. Sobre este personaje, ver: Rupérez Aljamano, María Nieves, «Fray Pedro de Tapia, mentor del convento de San Esteban en Salamanca», *Archivo Español de Arte*, 2008, n° 312, pp. 84-92.
26. Lorea, Fray Antonio de, *op. cit.*, 1676, p. 42.
27. Puyol Buil, Carlos, *op. cit.*, 1993, p. 342
28. Sobre el caso del cardenal Moscoso, véase: Vincent-Cassy, Cécile, *op. cit.*, 2008, p. 201.
29. Andrade, Alonso de, *Idea del perfecto prelado en la vida del Eminentissimo Cardenal Don Baltasar de Moscoso y Sandoual, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas*, Madrid, 1668.

Haro, que lo llama *exemplar eterno de prelados*, publicada en Toledo en 1670[30], y la del carmelita Antonio de Jesús María, que data ya de 1680[31]. En 1675, José Manuel Giraldo publica una biografía del Inquisidor Don Diego de Arce[32], y al año siguiente, el mínimo Fray Antonio de Lorea publicaba la de Tapia, con el subtítulo de *Istoria de su apostólica vida y prodigiosa muerte*, y donde no se escatiman elogios a sus virtudes cristianas llamándosele «Santo Pastor», «Santo Prelado» y «Santo Arzobispo»[33].

En la biografía del Inquisidor Arce aparece una estampa abierta por el grabador Diego de Obregón (f.1658-1699) a partir de un dibujo del pintor Francisco Rizi (1614-1685) realizado en vida del modelo, según reza una inscripción: *ad vivu delineavit*[34] (fig. 1). El dibujo se concibió como un estudio preparatorio para el retrato que Rizi pintó después de su muerte, según veremos. En la estampa figura en un medallón el busto del retratado, con un informe en la mano derecha, donde se puede leer: «Ex^{mo} Señ». Obregón lo ornó con el escudo del obispo y con el de la Inquisición, acompañados de once figuras de angelotes portadores de los atributos de los méritos y virtudes del retratado: la espada, la balanza y el olivo de la justicia inquisitorial, un libro abierto y el birrete de doctor simbolizando su sabiduría, la tiara, el báculo y la cruz pectoral de su condición de obispo, la cruz de Alcántara de que fue caballero, la palma por su victoria sobre los vicios, y el crucifico y el cáliz con una hostia consagrada, por su fe.

Además de incluir las estampas con sus efigies, estas biografías relatan las más de las veces las anécdotas que acompañaron la realización de los retratos sobre las que estas se basan. Giraldo, el biógrafo de Arce, nos informa de que el retrato de Rizi se concibió en un principio para formar parte de una galería de retratos de inquisidores para las nuevas casas del Consejo de la Inquisición, que Arce había hecho reconstruir[35]. Esta serie debía figurar «en una sala del mismo Consejo, inmediata a la de los Estrados», y para poder realizar las efigies de los inquisidores anteriores se proponía «la posibilidad de copiarlas de las que se hallarian en las Iglesias donde fueron Prelados».

Sin embargo, Arce «desbarato mañosamente la idea [...], en cuya consequencia nunca dio lugar a que le retratasen». No obstante, Francisco Rizi, que se encontraba entre sus

30. Passano de Haro, Andrés, *Exemplar eterno de prelados, impresso en el corazon y execvtado en la vida, y acciones del Em.^{mo} Señor Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, presbitero cardenal de la Santa Iglesia de Roma, del titvlo de Santa Crvz en Iervsalen, obispo de Iaen, arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, Canciller Mayor de Castilla, del Consejo de Estado de Sv Magestad, y de la Ivnta del Govierno de esta Católica Monarqvia*, Toledo, 1670.

31. Jesús María, Antonio de, *D. Baltasar de Moscoso, i Sandoval, Presbytero Cardenal de la S.I.R. del titulo de Santa Cruz en Ierusalem, Arzobispo de Toledo, primado de las Españas, canciller maior de Castilla, del Consejo de Estado, i Iunta del Govierno Universal de Monarquía*, Madrid, 1680.

32. Giraldo, José Manuel, *Vida y heroycos hechos del Exmo. y Ve. Señor Don Diego de Arce Reynoso, Obispo de Tvy, de Avila y Plasencia, Inqvisidor general y del Consejo de Estado*, Madrid, 1675.

33. Lorea, Fray Antonio de, *op. cit.*, 1676, p. 237

34. Diego de Obregón según Francisco Rizi, *Retrato de Diego de Arce y Reinoso*, grabado calcográfico; 270 x 180 mm; inscripciones: «VERDADERO/RETRATO. deel Ex^{mo} y Ve/nerable Señor/ D. Diego de Arçe/ Reynoso, Obispo/ Ynquisidor/ General»; «D. F.^{co} Rizi ad vivu delineavit/D. Di° de Obregon, ornavit, y exculpsit».

35. Giraldo, José Manuel, *op. cit.*, 1675, p. 332.

allegados, le pidió permiso para hacerlo. A lo que Arce «se le nego con el desconsuelo de los criados, que le avian puesto en aquel aliento» [36].

De este modo, Rizi no tuvo ocasión de pintar el retrato hasta después de la muerte del obispo, que tuvo lugar en 1665. Hoy en localización desconocida, el cuadro tan solo se conoce a través de una copia de menor calidad aún en propiedad de los descendientes del Inquisidor, y que no puede considerarse de la mano de Rizi[37]. Esta copia parece ser el cuadro que fue vendido en 1894 por el VII conde de la Torre Arce, don Juan de Morales Arce (1844-1894), descendiente del Inquisidor[38]. Se trata de un típico ejemplo de retrato oficial que sigue el modelo establecido por Llorente para los retratos de la regente Mariana de Austria[39]. Arce aparece representado en el desempeño de su cargo jefe del Consejo de la Suprema. La silla en que está sentado es un distintivo del rango del personaje. Tras él aparece un cortinaje y a sus pies un almohadón, ambos confeccionados en terciopelo rojo, nuevos atributos de un *status* elevado. Otro elemento del cuadro que nos habla de la función política ejercida por Inquisidor es el memorial que lleva plegado en su mano izquierda, un nuevo atributo del poder.

Arce está sentado junto a su bufete cubierto de un tapete rojo donde aparecen bordadas sus armas coronadas del capelo episcopal[40]; sobre el tapete aparecen representada una serie de objetos que son otros tantos atributos de su condición: un reloj, una campanilla y una escribanía[41]. Según la empresa LVII de Saavedra Fajardo el reloj significa «la perfección y consonancia de su gobierno lograda por una política acertada al coordinar todos los elementos de la maquinaria estatal»[42]. La campanilla y la pluma y el tintero de la escribanía simbolizan sus actividades y deberes de juez y administrador. Según el ceremonial del Santo Oficio, durante las sesiones del Consejo de la Suprema, el Inquisidor general se sentaba en medio de la sala en una silla situada bajo un dosel, y delante de él se situaba un bufete vestido con un cobertor sobre el que se disponía una escribanía y una campanilla para dirigir las sesiones[43]. Así, el retrato de Rizi representaba al Inquisidor en el acto de ejecutar sus

36. Giraldo, José Manuel, *op. cit.*, 1675, pp. 332-333.
37. Anónimo según Francisco Rizi, *Retrato del Inquisidor general Diego de Arce y Reynoso*, óleo sobre lienzo, 187 x 144 cm. Madrid, colección particular. Agradecemos aquí la amabilidad de su propietario al permitirnos ver el cuadro.
38. Baillo de Porlier y Morales-Arce, Jaime, «Las Casas de Morales y Arce, condes de la Torre de Arce», *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, XI, 2008, p. 287. Según información facilitada por el actual propietario, se vendió el 29 de octubre de 1893 a Luis Torrón y Ortega, y fue adquirido más tarde por del Marqués de la Paz, en propiedad de cuya familia permanece aún. Sin embargo, otra noticia señala que el cuadro habría pertenecido a Juan José de Eguivar (1913-1972). Véase: Muñoz Gallardo, Juan Antonio, *op. cit.*, 1972, p. 297.
39. Llorente, Mercedes, «Imagen y autoridad en una Regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder», *Studia histórica. Historia Moderna*, 28, 2006, pp. 211-238.
40. Para una descripción del escudo de Arce y Reynoso, ver: de Cotta y Márquez de Prado, Fernando, «Caballeros de la Villa de Zalamea de la Serena», *Revista Hidalguía*, 66, 1964, pp. 763-764.
41. Gómez Roán, M. Concepción, «Control ideológico y ritual: el ceremonial del Inquisidor general en un manuscrito de la segunda mitad del siglo XVII», *Revista de Estudios Políticos (Nueva época)*, 103, 1999, pp. 247-258.
42. Citado en: Llorente, Mercedes, *op. cit.*, 2006, p. 231.
43. Gómez Roán, M. Concepción, *op. cit.*, 1999, p. 251.

funciones y constituía así la imagen del poder que éste representaba, la del más alto tribunal de una de las instituciones más poderosas de la Monarquía: la Suprema Inquisición.

Giraldo nos explica el modo en que Rizi logró la ejecución del retrato a partir de sus apuntes y de su memoria: «Consiguiose en fin despues de fallecido mucho tiempo, manejando los pinceles, y colores la memoria, con tan vivas especies, y tenaz aprehension, que pudo parecer (segun la propiedad) que infundian alma al Retrato, o que resucitaban al original. Graduose por uno de los mas realzados primores de Rizi, y por prodigio de las ansias de sus devotos».[44]

Giraldo continúa indicando que Rizi pudo servirse también de un retrato que se localizó entonces dibujado por su compañero Carreño (1614-1685): «para que no quedasse escrupulo alguno, se hallo por rara ventura, un disseño en papel, hecho con lapiz, de la mano de Iuan Carreño Pintor de Camara, a diligencias mas afortunadas de un hombre curioso, con que se retoco». Este dibujo de Carreño, que quizá surja algún día, debió de ser también un apunte realizado 'al robo', quizá por encargo del rey, quien podría haberle encargado un retrato de su ministro que nunca llegó a concretarse debido a la oposición del prelado.

En la publicación de la biografía del obispo Fray Pedro de Tapia, en 1676, figura como frontispicio una estampa con el retrato del prelado abierta también por Pedro de Villafranca[45] (fig. 2). En el retrato, el obispo Tapia aparece de rodillas en actitud de oración ante su bufete. Está vestido con el hábito dominico, lo que subraya su humildad, aunque lleva en el pecho la cruz pectoral de los prelados. Sobre el bufete figura un crucifijo, unas disciplinas que nos hablan de su devoción y su ascetismo, una escribanía y un par de cartas que se refieren a sus obligaciones como administrador de su diócesis, y un par de libros en que se puede leer *Ciencia moralis* volúmenes 1 y 2. En la estampa el retrato figura adornado de un elaborado marco con los escudos del obispo, del Cabildo de Sevilla y de la Orden de Predicadores, y dos angelotes que sostienen los atributos de su dignidad, la cruz patriarcal y la mitra, así como sendas cartelas con máximas laudatorias[46].

Este retrato se basó sin duda en el que se copió «al robo» una mujer aficionada a la pintura aprovechando una ceremonia pública en Sevilla; su biógrafo nos cuenta la anécdota con abundantes detalles: «una mujer que tenía destreza en pintar buscó la ocasión [de retratarlo]: y un día que había sermón en la Catedral, llevó todo lo necesario, y se puso junto a la reja del coro, en parte donde pudo hacer el retrato, que le sacó muy parecido.

44. Giraldo, Juan Manuel, *op. cit.*, 1675, p. 333.
45. Villafranca, Pedro de, *Retrato de Fray Pedro de Tapia*, grabado calcográfico; inscripción: «P.° V.ªfranca sclptor Regius ¿ sculpsit Matriti a. 1675»; «EL. V. ILL. Y R. S. D. F. PEDRO DE TAPIA/ DE LA ORDEN DE PREDICADORES./ OBISPO DE SEGOVIA, SIGUENZA, CORDOVA Y ARCOBISPO/ de Sevilla. Religioso penitente, Doctor esclarecido, Apostolico/ Prelado, Padre de los Pobres, defensor acérrimo dela inmunidad Eclesiasti.ᶜᵃ/ Durmio en el Señor a 25. de Agosto de. 1657 a los 76. de su edad/ DEDICADA/ AL ILL.ᵐᵒ S.ʳ DEAN Y CABILDO DELA Sᵗᵃ IGLESIA/ METROPOLITANA DE SEVILLA/ Por el Maestro F. Antonio de Lorea de la mesma Orden/ Coronista de las Provincias de España».
46. «Iustitia/ eius/ manet», y «Dispersit/ dedit/ pauperibus».

Copióle en un lienzo mayor»[47]. Una vez terminado el retrato de la pintora desconocida «se le llevaron para que le viese, diciendo el modo con que se había hecho. Al punto que le vio, le volvió las espaldas, y dijo a su Confesor: Vaya V.P. y rasgue ese lienzo al instante, y a esa mujer, ya que se ocupó en cosa que juzgó había de valer dinero, no se le defraude su esperanza. Denla 400 reales». El retrato debe fecharse entre 1652 y 1657, esto es, entre la llegada de Tapia a Sevilla y la fecha de su muerte. Aunque Tapia había dado orden a su confesor, Fray Antonio Lamadrid, para que el lienzo fuese destruido, éste no lo obedeció. Sucumbiendo a la insistencia del caballerizo de Tapia, el caballero de Santiago don Diego de Esquivel, le entregó a él el retrato. Éste lo conservó para sí hasta que lo cedió después a su hermano Raimundo, que fue mayordomo de Tapias. Este Raimundo de Esquivel, que poseía aún el retrato en su residencia de Vitoria en 1676, fue quien financió la publicación de la biografía[48].

El retrato del cardenal Moscoso también lo pintó a su muerte el pintor Francisco Rizi, sin duda también a partir de un apunte realizado «al robo», con encargo quizá de «tantos favorecidos, i Criados, como tenía [que deseaban] conseguir un Retrato suio»[49]. El que finalmente realizó al óleo sobre tabla para la serie icónica de los arzobispos de Toledo en la Sala capitular de la catedral[50] (fig. 3), le fue encargado en 1666 por el canónigo Obrero Mayor y tesorero de la Fábrica, don Pedro Inarra Yssasi, que también le encargó una réplica en lienzo para sí que hoy pertenece a la Diputación Provincial[51]. Como en buena parte de los retratos de la serie, el cardenal aparece vestido de pontifical, con el báculo en la mano izquierda y la mano derecha en actitud de bendecir. En el ángulo inferior izquierdo aparece su escudo.

No obstante, y a pesar de lo que afirman las biografías del Cardenal sobre su repugnancia a verse retratado, sabemos que Moscoso sí se hizo retratar durante el tiempo en que fue obispo de Jaén (1619-1646)[52]. Su retrato se encargó junto a una serie de otros de los obispos anteriores para completar una galería más antigua que decoraba el Palacio Episcopal[53]. Su retrato es uno de los de mayor calidad de la serie; Martínez Rojas propone fecharlo hacia 1645-1646, justo antes de su marcha a Toledo. Moscoso aparece en actitud de oración junto a un bufete donde reposa su birrete. Tiene las manos juntas delante del pecho y está

47. Lorea, Fray Antonio de, *op. cit.*, 1676, p. 252.
48. Lorea, Fray Antonio de, *op. cit.*, 1676, p. XVI y 252.
49. Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680, §2344.
50. Rizi, Francisco, *Retrato del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval*, óleo sobre tabla, 80 x 59 cm; inscripción: «D. BALTHASAR DE MOSCOSO ET SANDOVAL». Toledo, catedral. Para este retrato, ver: Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Retratos de arzobispos de Toledo en la Sala Capitular de su Catedral,* Madrid [s. d.], p. 14; Angulo, Diego, «Francisco Rizi. Cuadros de tema profano», *Archivo Español de Arte*, 175, 1971, p. 382.
51. Rizi, Francisco, *Retrato del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval,* óleo sobre lienzo, 80 x 56 cm. Toledo, Diputación Provincial. Para este cuadro, véase: Pérez Sánchez, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, 1986, p. 257, nº. 89.
52. Montijano Chica, Juan, *Historia de la diócesis de Jaén y sus obispos*, Jaén, 1986.
53. Martínez Rojas, Francisco Juan, «La galería de retratos de los obispos de Jaén', *Memoria ecclesiae*, XXX, 2007, p. 197.

vestido con el alba y con la muceta, bajo la que se ve colgar una cruz. En la esquina superior derecha del lienzo figura el escudo de los Moscoso, cuyo trazo, de menor calidad que el resto, hace pensar que haya sido añadido más tarde. Tras él, en una ventana, figura la imagen de devoción de la Virgen de la Capilla, cuyo culto sostuvo activamente. Como en los otros cuadros de la serie, el retrato aparece rodeado de un marco fingido, y bajo él figura una amplia inscripción que ocupa un tercio de la superficie del lienzo con una breve biografía del personaje[54].

A estos retratos se deben añadir los que aparecen en sus biografías. El retrato grabado que figura en la de Passano de Haro publicada en 1670 fue realizado por Pedro de Villafranca y Malagón (*ca.* 1615-1684) a partir de un dibujo de Rizi sin localizar[55] (fig. 4). Aquí Rizi ha representado a Moscoso de manera análoga a la que empleó para el retrato de Arce. Moscoso aparece sentado en su silla delante de una pesada cortina, y próximo a un bufete donde descansa un secreter. Sobre éste figura una imagen de devoción de Nuestra Señora del Pópulo encima de la que brilla la cruz de Jerusalén que hace referencia a su título de cardenal de la basílica romana de esa advocación. En su mano izquierda lleva una petición donde puede leerse la inscripción «Em.° Señor/ Los Pobres», en clara alusión a su piedad hacia los más desfavorecidos y las frecuentes distribuciones de limosnas descritas por sus biógrafos, mientras la mano derecha presenta el gesto de bendecir. Moscoso está vestido con el alba y la muceta, bajo la que cuelga su cruz pectoral. Ya calvo, aparece claramente más envejecido que en el retrato de Jaén, casi veinte años más antiguo.

El dibujo de Rizi se volvió a utilizar para la efigie funeraria de la tumba del cardenal instalada a los pies de la capilla de la Descensión de la catedral de Toledo. Se trata de un medallón en bronce obra del orfebre florentino Virgilo Fanelli (*ca.* 1600-1678) donde el perfil del cardenal aparece en el sentido que tuvo en el dibujo, esto es, a la inversa de lo que nos muestran los grabados. Esta obra, realizada junto al platero Salinas, se fecha en 1669-1670[56].

El retrato de Moscoso dibujado por Rizi, donde el cardenal aparece vestido con el alba y la muceta aún hubo de ser empleado en una última ocasión por Gregorio Fosman (1653-

---

54. La inscripción reza lo siguiente: «D^{n}. Bathasat de Moscoso y Sandoval, de Ill^{ma} familia, Rector de la Univ./ de Salam^{ca}. Collegial maior de el Collegio de Oviedo, Canónigo, Arced./ de Guadalaj.^{a} y Dean de Toledo, Obpo de Jaen y Presbytero Carden^{l}/ Favoreció mucho la virtud y letras, en su tiempo se abrió el sepulchro/ de S.^{a} Potenciana y se descubrió el sanctuario de Arjona. Fundó el/ conv.^{to} de Capuchinos, celebró synodo y prosiguió la obra de la Cathe./ Por mandato superior admitió el Arzobispado de Toledo».

55. Pedro de Villafranca según Francisco Rizi, *Retrato de Baltasar Moscoso y Sandoval*, grabado calcográfico, 1670; inscripciones: EL EMIÑ. S. BALTASAR/ DE MOSCOSO Y SANDOVAL/ Presbytero Cardenal de la S^{ta}./ Iglesia de Roma del titulo de/ Santa Cruz/ en Ierusalen./ ARCOBISPO DE TOLEDO,/ PRIMADO DE LAS ESPAÑAS,/ Canciller Mayor de Castilla/ del Consejo de Estado y de/ la junta del Gobierno/ de esta Catolica Monarquia./ Obiit Anno 1665./ Etatis suae 77.»; «Franciscus Ricci Pictor Regius delineauit./ P°. a Villafranca sculptor Regius. Sculp. Matriti 1670». Sobre este grabado, véase: Angulo, Diego, *op. cit.*, 1971, p. 382.

56. Sobre este monumento, ver: Estella, Margarita M., «Incógnitas de la Historia del Arte: el orante de bronce de Enrique de Peralta en Burgos», *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, pp. 490-491.

1713) para realizar en 1679 otra estampa con el retrato del cardenal[57]. No es imposible que este grabado estuviese destinado en un primer momento a la biografía del carmelita Antonio de Jesús María publicada en 1680, donde finalmente se publicó otro grabado de Fosman con fecha de 1677 donde el cardenal figura en el seno de una composición alegórica al honor del Carmelo[58].

Los retratos macabros

El obispo Palafox y el cardenal Moscoso también estuvieron ligados por lazos de amistad. Así, sabemos que la primera edición de la biografía de Palafox fue sufragada por el cardenal[59]. Ambos compartieron el mismo capellán, el sacerdote y pintor aragonés Pedro García Ferrer (1583-1660)[60]. Palafox lo había llevado consigo a México con el fin de encargarle de las empresas artísticas realizadas durante su pontificado en Puebla, entre las que destaca su intervención en el retablo mayor de la catedral, donde lo hizo figurar como pastor en la *Adoración de los pastores*, obra fechada en 1649[61]. A la muerte de Palafox, García Ferrer pasó al servicio del cardenal Moscoso, quien también le encargó algunas obras para la catedral de Toledo[62]. Sin embargo, aquí nos detendremos solo en dos encargos muy particulares y muy similares que García Ferrer recibió de cada uno de ellos. Se trata de dos pinturas desaparecidas, que tan solo conocemos por las referencias dadas por dos de sus biógrafos.

González de Rosende nos presenta el de Palafox a través de una curiosa anécdota narrada para ilustrar la actitud ejemplar del prelado al despreciar su imagen retratada. El episodio tiene lugar durante una visita de Palafox al convento de Santa Inés de Montepulciano, en Puebla, donde una de las monjas tenía un retrato suyo en miniatura, que pidió ver. La monja se lo entregó y él se lo llevó consigo pero con la promesa de devolverlo; adujo como excusa que el retrato había sido pintado demasiado deprisa sin conseguir el parecido, y que se lo llevaba para enmendarlo. El enmiendo lo encargó a García Ferrer, a quien pidió que borrase la parte de las manos y del rostro para pintar encima «una calavera i unas manos de

57. Gregorio Fosman según Francisco Rizi, *Retrato de Baltasar Moscoso y Sandoval*, grabado a buril y aguafuerte, 258 x 173 mm; inscripciones: E. P. C. ARCHI. TOLET. AETAT. VLTRA LXXVI. ANN./ V. BALTHASAR DE MOSCOSO, ET SANDOVAL S. R.»; «Non Te Spectator poterit cognoscere Vultus;/ Sed TUA qui vidit, vel MEA qui relegit.»; «Gregorius Fosman faciebat Matriti Annon. 1679».
58. Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680.
59. Su autor el mínimo González de Rosende se la dedicó de manera póstuma, pues el Cardenal murió en 1665, el año anterior al que se dio a la imprenta. Ver: González de Rosende, Antonio, *Vida i virtudes del Illmo ... D. Iuan de Palafox i Mendoza de los consejos de su magestad ... obispo de la Puebla de los Angeles, i Arzobispo electo de México*, Madrid, 1666.
60. Para este artista, véase: Galí Boadella, Montserrat, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Alcorisa, 1996.
61. Galí Boadella, Montserrat, «Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox», *Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, 2001, p. 373.
62. Revenga Domínguez, Paula, «Aportaciones a la vida y a la obra de Pedro García Ferrer», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 61, 1995, pp. 395-404.

esqueleto», y bajo este aspecto lo devolvió a la religiosa[63]. Desgraciadamente, esto es cuanto sabemos de este retrato.

Encontramos este mismo gusto macabro en el cardenal Moscoso, a quien García Ferrer debió de haberle contado el caso de Puebla. El cardenal le encargó hacia el final de su vida un retrato similar, donde esta vez García Ferrer había representado su cadáver en su ataúd. Conocemos la descripción que de él ofreció en 1680 el hermano carmelita Antonio de Jesús María:

> tan presente traía [Moscoso] su muerte, [que] para radicar mas tan util Recuerdo en su Alma, hizo, que el Licenciado Pedro García Ferrer, de quien ia diximos, Capellán suio, i Pintor Insigne, le copiase, ò por mejor decir le inventase Muerto, vestido con el mesmo Ornamento morado, que tenia para enterrarse: procurando, que la viveza de la imaginación del Artifice, le representase tan propiamente en el Feretro, como havia de iacer en èl. Tengole delante, quando escribo, admirando, haver podido, quien miraba vivo à D. Baltasar, copiarle tan horrorosa, aunque dulcemente, difunto[64].

El biógrafo fecha este macabro retrato en 1660, fecha de la muerte del pintor[65].

Pero, ¿qué sentido podían tener este tipo de retratos? Antonio de Jesús María nos relata el uso que Moscoso daba al suyo:

> en este lienzo se miraba como en un fidelissimo espejo, renovando tanto más primorosamente la Imagen de Dios, quanto se consideraba mas Derecho. *El que mira en un Cristal el semblante de su Nascimiento, al punto, que se aparta, del Espejo, se olvida de si mismo* (Santiago). Hallò D. Baltasar remedio contra este infeliz olvido. Quiso mirar, i contemplar el semblante de su Muerte, no el de su Natividad, i concibiéndose entre las cenizas de su Cadaver Feix, quantas veces se consideraba Muerto, no mirandose a vidrio azogado, sino a lienzo mustiamente colorido, tantas se reiteraba la Verdadera Vida[66].

Esta misma idea aparecía en un retrato alegórico de Palafox de Francisco Camilo (1615-1673) concebido por González de Rosende, donde un espejo le devuelve el reflejo de una calavera[67].

En un primer momento, Moscoso tenía su extraño retrato «en la alcoba donde dormía, para que las mudas voces de sus tintas lo despertasen a meditar su muerte[68]». Sin embargo, el cardenal tomó sus precauciones para que esta rareza no fuese malinterpretada; pues

63. González Rosende, Pedro Antonio, *op. cit.*, 1762, p. 313; Fernández Gracia, Ricardo, *op. cit.*, 2001, p. 411.
64. Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680, §2344.
65. «Se hizo cinco años antes de su muerte». Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680, §2345.
66. Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680, §2344.
67. Andrés González, Patricia, «Empresas y jeroglíficos de un retrato de Palafox», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 64, 1998, pp. 419-442; Fernández Gracia, Ricardo, «Alegoría y Emblemática en torno al retrato del virrey don Juan de Palafox», *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, Madrid, 2000, p. 170; Fernández Gracia, Ricardo, *op. cit.*, 2001, p. 399-427.
68. Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680, §2346.

el biógrafo nos dice que «lo mantuvo después oculto temiendo se convirtiese en objeto venerado o en gesto de estimación, guardándolo en pieza retirada solo para sí .»

Los retratos macabros de Moscoso y Palafox se inscriben en el ambiente espiritual de la Escuela de Cristo, congregación a la que ambos pertenecían, y a cuyo desarrollo ambos contribuyeron activamente [69]. En efecto, esta afición a la rememoración de la muerte tenía su origen probable en los ritos organizados por esta asociación devota de clérigos y laicos procedentes de los estamentos superiores. Los miembros consagraban un culto particular al sacrificio de la Pasión, y para ello realizaban regularmente ejercicios espirituales en torno al recuerdo de la muerte donde cada semana se organizaba el velatorio ficticio de uno de los hermanos. Sabemos que al menos otro de sus miembros poseía un retrato similar a los de Palafox y Moscoso: una sortija con la efigie de un hombre amortajado, para recuerdo de la muerte[70], y , de hecho, el propio pintor García Ferrer pertenecía a ella desde 1653, así como Diego Núñez y Gerónimo de Sossa, respectivamente primer mayordomo y limosnero del Cardenal Moscoso[71].

La primera Escuela de Cristo fue creada en Madrid en 1653, en el Hospital de los Italianos, a imitación de otras congregaciones similares que existían entonces en Nápoles y en Sicilia, y a partir de ella se crearon muchas otras en España y en América Latina, y una en Roma con eclesiásticos españoles[72]. Sus constituciones, redactadas por Palafox y aprobadas por Moscoso, indican que «deben ser los discípulos de tal Escuela varones apartados de los vicios, engaños y vanidades del siglo[73]». Así, parece claro que el encargo macabro del retrato imaginario del cadáver de Moscoso tuvo su origen en las devociones de este círculo piadoso y cortesano.

Estos son todos los retratos que hemos podido reunir de estos tres eclesiásticos que ocuparon algunas de las más importantes prelacías de la Monarquía en el siglo XVII. Con las imágenes que ofrecen sus retratos póstumos se pretendía poner de manifiesto las virtudes y las devociones que estos hombres santos cultivaron: el buen gobierno, la penitencia ascética y la caridad hacia los pobres, aquellas que aparecen ampliamente glosadas en sus biografías. Sus retratos, lejos de proceder de una iniciativa propia, en busca de la afirmación de su poder, fueron en realidad auspiciados por los miembros de sus clientelas, astros cuya la luz provenía de sus respectivos señores, y que tenían todo el interés en hacerlos brillar de su mejor luz. Tras su muerte, capellanes, familiares, criados, sobrinos, protegidos e incluso

69. Labarga García, Fermín, «Don Juan de Palafox y la Santa Escuela de Cristo», Fernández Gracia, Ricardo (ed.), *Varia palafoxiana. Doce estudios entorno a Don Juan de Palafox y Mendoza*, Pamplona, 2010, pp. 193-229.

70. *Noticia breve de la fundación y progresos de la Escuela de Christo Señor Nuestro, sita en el Hospital de los Italianos de esta Villa de Madrid*, Madrid, 1676, p. 22.

71. *Noticia...*, 1676, pp. 11-12.

72. Moreno Valero, Manuel, «La Escuela de Cristo: su vida, su organización y espiritualidad barroca», Buxó i Rei, María Jesús (ed.), *La religiosidad popular: hermandades, romerías y santuarios*, Barcelona, 1989, pp. 507-528.

73. *Constituciones de la Escuela de Christo nuestro Señor, que se tiene en el Hospital de los Italianos. Aprobadas por el Eminentissimo Señor Cardenal Arzobispo de Toledo. Con unos apuntamientos sobre su práctica, con la aprobación y explicación del Ilustrissimo Señor Obispo de Puebla de los Angeles, electo de Osma*, Madrid, 1653, cap. 2.

los mismos pintores, podían aún aspirar a beneficiar de su prestigio pasado poniendo también de manifiesto sus virtudes y su fama de santos. Por ello fueron ellos mismos los que financiaron las publicaciones de sus biografías y los primeros interesados en reunir, fijar y hacer públicas sus vidas y sus heroicas hazañas. Indudablemente, tanto los cabildos de sus respectivas iglesias como sus familiares saldrían beneficiados si un eventual proceso de beatificación llegase a prosperar. Sus retratos no eran solo las aparentes representaciones del poder que habían ostentado, sino que también formaron parte de una propaganda que fue a la vez política y religiosa.

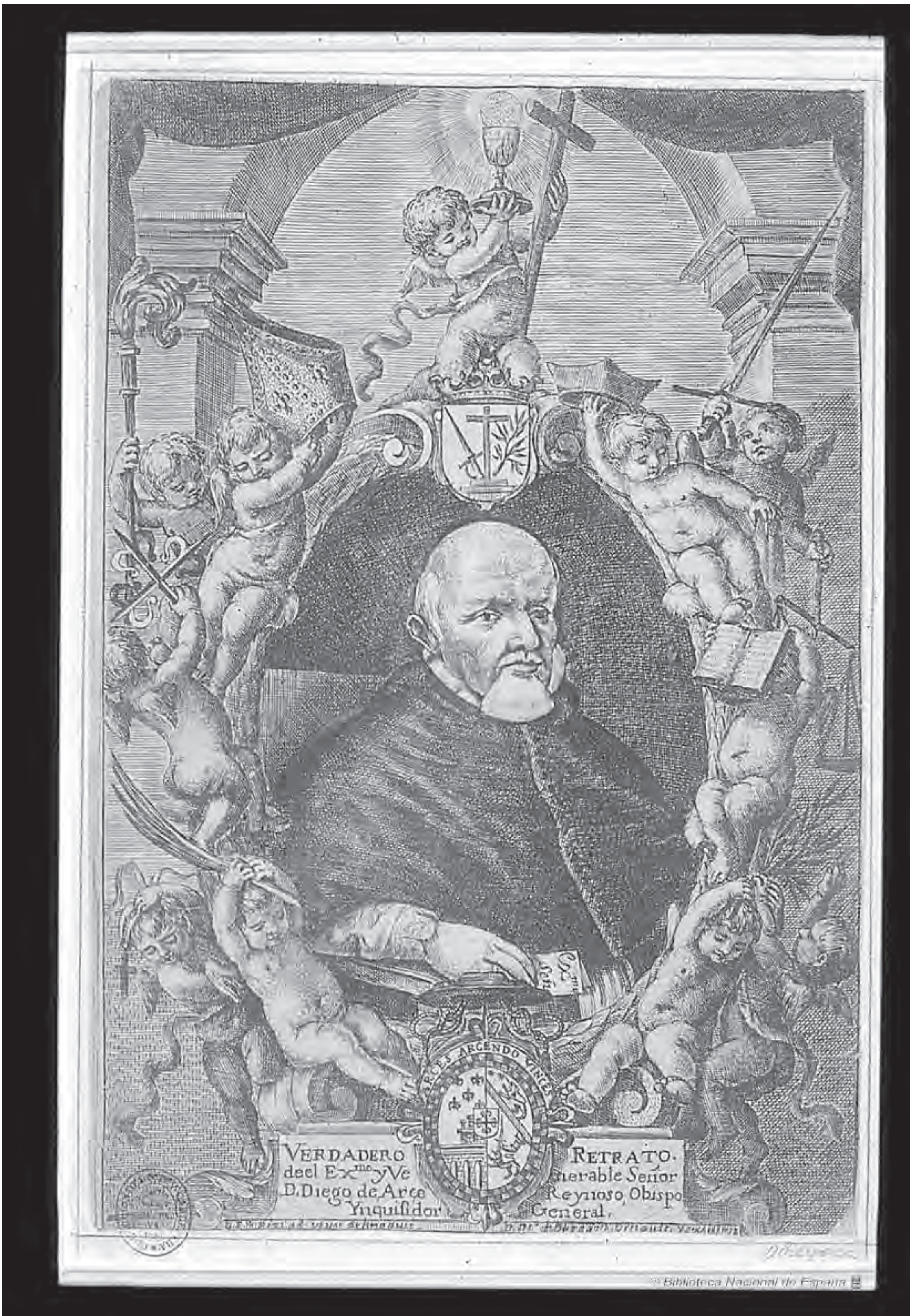


Fig. 1. Diego de Obregón según Francisco Rizi, *Retrato de Diego de Arce y Reinoso*, grabado calcográfico, 270 x 180 mm, 1675

Índice

Fig. 2. Pedro de Villafranca, *Retrato de Fray Pedro de Tapia*, grabado calcográfico, 1675

Fig. 3. Francisco Rizi, *Retrato del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval*, óleo sobre lienzo, 80 x 56 cm, 1666. Toledo, Diputación Provincial

Fig. 4. Pedro de Villafranca según Francisco Rizi, *Retrato del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval*, grabado calcográfico, 1670

Sigillun Reg. Universitat. El retrato como memoria de la Universidad de Santiago de Compostela[1]

Enrique Fernández Castiñeiras
Maria del Carmen Folgar de la Calle
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: El retrato constituye un apartado muy importante del patrimonio artístico de cualquier universidad dada la costumbre de perpetuar el recuerdo de aquellos personajes que significaron algo para la institución, lo que motivará la creación de una verdadera galería de retratos en la que, como común denominador y a pesar de las peculiaridades de cada uno de ellos, se mantiene un tono sobrio que perduró bajo los postulados tardobarrocos, neoclásicos, románticos, etc. Su estudio en la Universidad de Santiago de Compostela es nuestro objetivo.

Palabras clave: pintura, retrato, vítor, Universidad, Santiago de Compostela.

Abstract: The portrait is a very important part of the artistic heritage of any university, because of the habit to keep the remember of those figures that meant something for the institution, the result is the creation of a gallery of portraits in which, in spite of the peculiarities of each one of them, all keep a sober tone that endure under the postulates

1. Este trabajo fue realizado en el marco del Proyecto de Investigación: «Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX» (HAR2011-22899) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

post-baroque, neoclassical, romantic..., and their study in the University of Santiago de Compostela is our aim.

Keywords: Painting, portrait, vítor, University, Santiago de Compostela.

Desde finales del siglo XVIII el género del retrato[2] va convertirse en la temática por excelencia de la pintura española, lo que para nada debe llamar la atención ya que encarna la transformación del gusto y la mentalidad de esa nueva clientela que será la que tome las riendas del acontecer histórico; y, al convertirse en la temática dominante de una burguesía que anhelaba alcanzar todo aquello que hasta entonces había sido patrimonio de la aristocracia, va a producirse una, digamos, «vulgarización» del género. Este será también el momento en el que las instituciones inmortalicen a sus mecenas, a sus directores, a sus miembros más destacados... Así será ahora cuando la Universidad de Santiago de Compostela[3] tome una especial preocupación por configurar su «galería de retratos», una sucesión de efigies de personajes ligados por un lazo común. Una galería que se inicia con el de los monarcas Fernando VII, obra que se le encarga a Goya con anterioridad a 1815[4] y que hoy se encuentra en paradero desconocido[5]; y los de Isabel II (uno de la escuela de Madrazo y el otro pintado por Dionisio Fierros), de Alfonso XII o el de Amadeo de Saboya, ambos obra también de los pinceles de Fierros, etc.; con los de aquellos que habían sido sus rectores: Alonso III de Fonseca y Ulloa, Lope Sánchez de Ulloa, Juan García Vaamonde, Felipe Gil Taboada, Antonio Casares, etc.; así como con los de sus benefactores y hombres ilustres, ilustres en saber, en virtud, en ejemplaridad, y con cuya presencia se nos invita a imitarles: Felipe de Castro, Benito Ramón Hermida, Juan Marina de la Barrera, Carol de Riomol, Pedro Sánchez Boado, Jacobo Mª de Parga y Puga, Domingo Fontán, y un largo etc[6].

Cierto es que esta temática no será la preferida por los círculos académicos oficiales que la postergará ante la pintura de historia, considerada producto de la clase intelectual ya que extraía sus motivos de la tradición cristiana, la mitología o las historias clásicas nacionales,

---

2. El género del retrato es de los que más dificultades plantea para su estudio pues además de estar la visión del artista también hay que contar con la del modelo que, en muchas ocasiones, llega a imponer la visión que tiene de sí mismo. De ahí la dificultad que tiene el historiador del arte para determinar cuando sucede lo uno y cuando lo otro.
3. Para conocer el patrimonio de la universidad compostelana se recomienda la consulta de los dos volúmenes de los que consta la publicación coordinada por Vila Jato, M.ª Dolores: *El Patrimonio Histórico de la Universidad de Santiago.* Santiago de Compostela, 1996.
4. «... *En dho dia* (de 11 de marzo de 1815) [...] *se libraron a fabor de Dn Manuel Andrge Agte dela Univd en la Corte Mil nuevecientos treinta y seis rs qe importa la cuenta del Retrato del Rey qe se le encargó ...*». Archivo Histórico de la Universidad de Santiago de Compostela (A.H.U.S.C.). Fondos de la Universidad. Libro de libranzas (1751-1815), fol. 381r. Fernández Castiñeiras, Enrique.: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Santiago, 1992, p. 752.
5. López Vázquez, José Manuel B.: «El arte como retrato de la sociedad», *O século XIX. Pontevedra.* Santiago de Compostela, 1997, pp. 272-273.
6. Alguno de aquellos retratos, como el que en 1857 había pintado Dionisio Fierros del general Rodil, del que a mediados del siglo XX nos hablaba Filgueira Valverde, lamentablemente y por razones que nos son desconocidas no han llegado a nuestros días. Filgueira Valverde, José: *Santiago de Compostela. Guia de sus monumentos e itinerarios.* La Coruña, 1950, p.106.

así como ante las escenas costumbristas que hacen su aparición con el Romanticismo. Sin embargo en los ambientes íntimos el preferido será el retrato, ya que no solo significaba la presencia permanente de un ser querido, de ahí que su presencia fuese algo habitual en los salones de las casas, sino que la representación de personajes ilustres podía convertirse en memoria de hechos dignos de imitar[7].

Son muy variadas las clasificaciones que se pueden establecer a la hora de estudiar esta temática artística, y aún reconociendo la validez de alguna de ellas nosotros, siguiendo aquella que ya hemos utilizado en trabajos precedentes[8], diferenciaremos cinco grandes tipologías.

La primera de ellas es la que está formada por el *retrato oficial y político*; el retrato de ostentación, de aparato: los retratos reales, los institucionales e, incluso, los históricos en los que el que el pintor no pretende ir más allá de la apariencia externa. Uno de los rasgos que lo caracteriza es el frecuente uso de los juegos de dependencia y subordinación, algo que no ha de sorprendernos si tenemos en cuenta la estricta jerarquización en la que se basaba el sistema cortesano. Sus orígenes cabe datarlos en nuestro país a finales del siglo XV, en la Corona de Aragón de la mano de Juan de Flandes.

En segundo lugar ha de mencionarse al *retrato privado o burgués*, también llamado *retrato civil*, que lógicamente va a carecer del carácter institucional pues la principal preocupación del artista es la de mostrar la condición social del modelo. Los primeros retratos de esta tipología cabe datarlos en las primeras décadas del siglo XVI, pero no será hasta el último tercio de siglo, como señala Javier Portús[9], cuando este tipo de obras se hagan más frecuentes.

Como tercera opción señalamos al que Honour llama *retrato de amistad*; una modalidad cuya razón de ser va a residir, como nos dice el mencionado historiador[10], en que los modelos mantenían una estrecha relación con el artista, lo que le proporcionaba una íntima y familiar franqueza, de ahí que el pintor se sienta liberado de muchas de las convenciones existentes en este género pictórico que se pone de moda en toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII.

En cuarto lugar el *retrato de «artista a artista»*, una variedad de la anterior tipología que, en la mayoría de los casos, va a estar ligada a esa concepción romántica del artista que lleva

---

7. Durante la Edad Moderna, y en numerosas ocasiones, los límites entre la pintura de historia y el retrato se aproximaron en extremo, tanto porque el retrato se incorporó a obras que pertenecían a esa otra especialidad, como por el hecho de que se añadieron muchos significados de carácter histórico a las representaciones de los personajes. Portús Pérez, Javier: «Varia fortuna del retrato en España», en *El retrato español del Greco a Picasso.* Madrid, 2004, p. 29.
8. Fernández Castiñeiras, Enrique y Monterroso Montero, Juan Manuel: «El rostro de una sociedad», en *Galicia renace,* Santiago de Compostela, 1997, pp. 367-377. Id.: «La pintura» en *Santiago. San Martín Pinario.* Santiago de Compostela, 1999, pp. 362-368. Monterroso Montero, Juan Manuel: «El retrato gallego durante el siglo XIX. Tipificación sociológica de un género», en *Galicia «Siglo XIX». Hacia la modernidad.* A Coruña, 1999, pp. 27-37.
9. Portús Pérez, Javier: *op. cit.,* 2004, p. 47.
10. Honour, Hugh: *El Neoclasicismo.* Madrid, 1982, pp. 125-126.

implícitas nociones como «vocación», «temperamento» o «genio». Y vinculado también con este modelo, aunque con entidad propia, tendríamos el *autorretrato*.

Y, por último, cabe mencionar el *retrato vitor*, cuyos orígenes, al parecer, radican en la antigua Roma donde se utilizaba para aclamar a los triunfadores en las gestas militares. Una costumbre que pasará al mundo universitario y que la de Santiago de Compostela retomará a mediados del siglos XVIII para expresar su admiración por aquellas personas que con su trabajo y esfuerzo colaboraron en el engrandecimiento de su Universidad, no solo en el campo de las Ciencias (es el caso de José Varela de Montes, catedrático de medicina o Antonio Casares y Rodrigo, profesor de química general en la Universidad, de la que además fue rector) sino también de las letras (Manuel Colmeiro y Penido, catedrático de derecho, primero en Santiago y luego en Madrid; Alfredo Brañas, catedrático de economía política; Gumersindo Laverde Ruiz, que ocupó la cátedra de literatura general y española; etc.).

Y será precisamente por esta última topología por la que iniciaremos nuestro recorrido por ser el modelo más representativo del mundo universitario, pues su concesión requería la aprobación de su claustro[11].

En un primer momento el vítor[12] consistirá en una simple inscripción, hecha con el entrelazado de sus letras mayúsculas, en los muros del claustro alto del Colegio de San Xerome para conmemorar el haber alcanzado el doctorado o la cátedra, posteriormente, en las últimas décadas del siglo XIX[13] y las primeras del XX, será cuando se generalicen a los distintos recintos universitarios al tiempo que adquieren un significado más profundo. Unos vítores que poco tienen ya que ver con los originarios y en los que ahora o bien la efigie del homenajeado aparece acompañado de una leyenda conmemorativa que recoge las hazañas y glorias del personaje, o, en su defecto, su representación es sustituida por el emblema heráldico, como sucede en los de José Antonio Rivadeneira o José Ávila Lamas, o también por distintas alegorías y símbolos, como lo es en los de Joaquín Díaz de Rábago o Manuel Colmeiro Penide.

11. Prueba de este requisito es el siguiente ejemplo: «... propuso el Sr. Rector al Claustro de Catedráticos y Doctores allí presentes el medio de demostrar al Excmo. Sr. Dn. Cándido Martínez el agradecimiento de la Universidad por los servicios de él recibidos, y de hacerlo en una forma más persistente que la escrita [...] el Sr. Rector [...] en nombre de esta Universidad Literaria [...] indicó la conveniencia de dedicar a dicho Sr. un vitor, puesto en el claustro bajo del establecimiento y cuya determinación fue aceptada por unanimidad». Pereira Marimón, Cecilia y Monterroso Montero, Juan Manuel: «El patrimonio pictórico de la Universidad hasta 1936», en Vila Jato, Mª Dolores: *O Patrimonio histórico da Universidade de Santiago de Compostela.* Santiago de Compostela, 1996, p. 121.
12. El término vitor procede de la voz latina «victor», de vinco, vencedor, y Virgilio lo utilizará para designar a aquel que ha conseguido su objetivo o alcanzado su deseo.
13. El vítor de Manuel Fernández Varela, datado en 1827, será el único anterior a estas fechas. Está presidido por la figura de Apolo, sustentando una lira con su mano izquierda, al tiempo que corona el escudo del homenajeado, del que cuelga la cinta con la cruz de la Orden de Carlos III a la que pertenece. La banda de la Orden es sostenida por un putti en recuerdo de los paisajes mitológicos de la antigüedad clásica, al igual que la representación del paisaje que sirve de fondo con la presencia de un templete circular, en alusión al Templo de la Sabiduría, con el caballo Pegaso y con la figura alada que toca la trompeta.

Este, llamémosle «retrato sin efigie», que también surge a finales del siglo XVIII aunque en nuestra Universidad los primeros ejemplos datan de mediados del siglo XIX, es un cuadro que está meticulosamente argumentado, ya que con él el pintor trata de documentar las experiencias y pasiones de un determinado individuo, su vida, su carrera, eso si, sin reproducir la cara del personaje al que en él se alude. Como señala Glendinning[14] esta novedad es un nuevo tipo de trampantojo –un subgénero escaso pero no por ello exento de interés– que se hace como un homenaje a un amigo o conocido con la intención de definirle. Estamos por consiguiente ante una efigie moral, no física, y que sin embargo incluye la misma gama de alusiones a la vida profesional, la categoría social y las aficiones de la persona referida que los retratos normales de la época.

A esta última tipología obedece el vítor de santo Toribio Alfonso Mogrovejo[15], que sigue las pautas entonces en vigor. No aparece por tanto la imagen del efigiado sino que su lugar está ocupado por elementos alegóricos alusivos a su profesión: mitra, báculo y un tintero con dos plumas y dos pliegos de papel, acogido todo ello por un amplio cortinaje de fuertes resabios barrocos, dispuesto a manera de dosel a partir de una corona imperial[16], y abriéndose para dar paso a dos ángeles niños desnudos, muy probablemente alusivos a su canonización, que nos señalan el escudo familiar de Mogrovejo. La parte baja está ocupada por una amplia inscripción: «TORIBIUS ALPHONSUS MOGROVEJUS, CUM COMPOSTELLAM PEREGRINUS ADIRET, IN HAC UNIVERSITATE LITTERARIA GRADU LICENCIATI IN JURE CANONICO PRIDIE NONAS OCTOBRIS ANNI DOMINI MDLXVIII INSIGNITUS EST. OB EJUS SAPIENTIAM ET PIETATEM AD SEDEM ARCHIEPISCOPALEM LIMENSEM ELATUS EST. SACRO BESCRIPTO IDUUM DECEMBRIS ANNI MDCCXXVI A PONTIFICE BENEDICTO XIII IN NUMERUM SANCTORUM RELATUS ESTE. ¡OH FELIX UNIVERSITAS, QUE TANTUM RERUM IN HISPANIAE HONOREM PRODIDISTI!».

Sirviendo de enlace entre esta tipología y aquella que está constituida por los vítores en los que el retrato del efigiado es el auténtico protagonista está el de Antonio Casares Rodríguez (fig. 1), que si aparece representado pero de manera secundaria ya que el papel

14. Glendinning, Nigel: «Goya y el retrato español del siglo XVIII», en *El retrato español del Greco a Picasso.* Madrid, 2004, p. 246.

15. Santo Toribio Alfonso Mogrovejo nace en Valladolid en 1538, estudia derecho en su ciudad natal, Coimbra y en Salamanca, licenciándose en 1568 en la Universidad de Santiago. En 1579 es nombrado arzobispo de Lima y en 1606 fallece en Perú. En 1679 es beatificado por el papa Inocencio XI y en 1726 canonizado por Benedicto XIII; pocos años después, en 1746, Manuel de Lens, colaborador del arquitecto Simón Rodríguez, hace un retablo en su honor en la iglesia de nuestra Universidad.
El vítor, óleo sobre tabla, 139 x 113 cm., datable en los últimos años del siglo XVIII y obra de autor desconocido, se encuentra en la Facultad de Xeografía e Historia. Una ubicación lógica teniendo en cuenta que este edificio se levanta sobre el terreno en el que estuvo el convento colegio de la Compañía de Jesús hasta su expulsión.

16. La presencia de la corona imperial en el vítor Santo Toribio Alfonso Mogrovejo tiene su razón de ser en el hecho de que el santo es propuesto por Felipe II, en 1579, para arzobispo de Lima.

protagonista lo desempeña la diosa de la sabiduría. Minerva[17] –sedente, vestida a la manera clásica, con casco rematado por penacho de plumas, lanza y escudo–, se dispone a coronar el busto del homenajeado[18]. Se completa la escena con la presencia del templo de la diosa que aparece en la lejanía y sobre un montículo, en el ángulo superior izquierdo. En primer plano y a nuestra izquierda dos ángeles niños, situados sobre unos libros y llevando otros en sus manos, junto a diversos elementos químicos relacionados con los trabajos del profesor Casares y el escudo de la Universidad de Santiago (los símbolos de la corona de Castilla y León, y el del reino de Galicia, y los de sus fundadores: el pino alusivo a Lope Gómez de Marzoa, las estrellas de Alonso de Fonseca y la cruz de Diego de Muros. Todo ello presidido por la corona real). En el lado opuesto dos personajes, uno alusivo a la Historia, es la figura alada que sostiene una pluma con su mano derecha y lleva una corona de laurel sobre su cabeza, y el otro es Saturno, el dios del tiempo, que aparece representado como anciano alado y acompañado de dos de sus principales atributos: el reloj de arena y la guadaña. En esta misma posición, como ya señaló Rosa Cacheda[19], las describe Ripa en su *Iconología* cuando al explicar la alegoría de la Historia dice: se deben representar juntos porque «la Historia, según la califica Marco Tulio, es testimonio de los tiempos, maestra de la vida, luz de la memoria y espíritu de nuestras acciones»[20], por ello la figura se vuelve hacia atrás para mostrarnos que la Historia es la «memoria de las cosas pasadas, que para la posteridad se conservan y escriben[21]. Ambas aparecen representadas con alas: la Historia por ser «la memoria de las cosas sucedidas y dignas de saberse; la cual se difunde por las mas diversas partes del mundo, transmitiéndose de tiempo en tiempo a los hombres venideros» y el Tiempo en la sentencia «Volar irreparable tempos» (=vuela sin remedio el tiempo)[22].

La segunda tipología, es aquella que, como se decía, está constituida por los vítores en los que el retrato del efigiado es el auténtico protagonista, y está representada por ejemplos como el de José Rodríguez Carracido que estudia Farmacia en Santiago en 1874, aunque luego continuará su carrera en Madrid, de cuya Universidad será catedrático de Química Orgánica y Química Biológica. Además participó activamente en el movimiento regionalista gallego, llegando incluso a ser propuesto candidato a las elecciones generales de 1893 con el apoyo de regionalistas y republicanos[23].

17. La presencia de Minerva en los vítores viene justificada no solo por ser la diosa de la sabiduría sino también por ser la protectora de aquellos personajes que se habían distinguido por sus grandes gestas a favor de la humanidad.
18. La corona que Minerva se dispone a colocarle a Antonio Casares es de laurel, pues, al igual que la palma y el olivo, el laurel era usado por los Antiguos como símbolo del honor que se le otorgaba a los que hubieran obtenido una importante victoria en beneficio de la Patria.
19. Cacheda Barreiro, Rosa M.: «O Vítor como soporte iconográfico. Heráldica, alegoría y retrato». *Sigillum. Memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 2007, p. 88.
20. Ripa, Cesare: *Iconología*. Madrid, 1996, II, p. 478.
21. Ripa, Cesare: *op. cit.* 1996, II, p. 478.
22. Ripa, Cesare: *op. cit.*, 1996, II, p. 361.
23. Barreiro Fernández, Xosé Ramón: «El siglo XIX». Barreiro Fernández, Xosé Ramón (coord.): *Historia de la Universidad de Santiago de Compostela*,t. II, Santiago, 2003.

El pintor representa su busto de perfil y en el interior de un círculo confeccionado a manera de una corona de laurel. Bajo su efigie, y ocupando la parte central, una pequeña representación de la Victoria: vestida de color oro, con sus alas abiertas, portando una corona de laurel en la diestra y una palma en la siniestra, y posando sus pies sobre el globo terráqueo, aunque más que ser el símbolo del globo terrestre nos inclinamos a pensar que sea la representación de una granada pues es lo que mejor se aviene por su carácter simbólico, no en vano su fruto «está compuesto de la unión de sus granos, del mismo modo que los hombres de valor reúnen en una sola y fuerte decisión todos los pensamientos de otros muchos ingenios»[24]. La flanquean dos figuras desnudas de claro sabor miguelangelesco: el Crepúsculo y la Historia a cuyos pies figura la leyenda alusiva a los méritos del homenajeado[25].

El Crepúsculo se despoja con su mano derecha del manto, son los últimos gironés de la noche; es ese espacio de tiempo que no sabemos si forma parte de la noche que ya se acaba o del día que empieza, es la vacilación entre dos confines. Es el momento que precede a toda investigación. A nuestra izquierda la alegoría de la Historia que se ha detenido en su tarea de cronista porque, como señala Ripa: «el arte mediante el cual escribiendo, se describen y recogen las más notables acciones de los hombres, así como la división de los tiempos, naturalezas y accidentes, presentes y pretéritos, tanto de las personas como de las cosas, reuniendo además tres exigencias o requisitos: la veracidad, el orden y la consonancia». Se le representa de espaldas porque la Historia es la memoria de las cosas pasadas, que se escriben para la posteridad, y escribiendo «porque las Historias escritas equivalen a la memoria de los espíritus y los ánimos, coma las estatuas lo son de los cuerpos» [26].

También a esta misma tipología de vítor corresponde el de José Varela Montes, decano y catedrático de medicina clínica en la universidad compostelana, e iniciador de la que será llamada «escuela médica compostelana». Su busto aparece en el interior de un óvalo decorado con hojas de laurel[27] que cuelgan por los laterales de la composición enmarcando a nueve figuras que ocupan la parte inferior y que presencian la disección anatómica de un cadáver, clara alusión a la profesión del homenajeado. Un grupo –en parte oculto por la extensa

24. Ripa, Cesare: *op. cit.*, 1996, II, p. 400.
25. AL EXCMO E ILMO SR. D. JOSÉ Rodríguez CARRACIDO, HIJO DE SANTIAGO, ALÚMNO DE ESTA UNIVERSIDAD, CATEDRÁTICO DE FARMCIA Y RECTOR DE LA DE MADRID, MIEMBRO DE LAS REALES ACADEMIAS DE CIENCIAS EXACTAS FISICAS Y NATURALES, DE MEDICINA Y ESPAÑOLA, CONSEJERO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA, SENADOR DEL REINO, CABALLERO GRAN CRUZ DE ALFONSO XII, ETC. ETC.
26. Ripa, Cesare: *op. cit.*, 1996, I, p. 478.
27. La presencia de hojas del laurel es algo habitual en los vítores pues, al igual que en el mundo antiguo, con él se hace alusión al triunfo ya sea en el campo de de las artes, las letras o las ciencias. Tampoco podemos olvidar que como recoge Ripa en la emblemática barroca se toma como símbolo de la perseverancia, en atención a que sus hojas y corteza se mantienen siempre verdes. Ripa, Cesare: *op. cit.*, 1996, II, p. 169.

cartela en forma de escudo que nos recuerda su currículo[28]– que nos trae evocaciones de las cantorías florentinas del quatrocento. Los ángulos inferiores de la tabla están ocupados por copas y otros utensilios de laboratorio, así como por libros y manuscritos, el de nuestra derecha abierto, alusión a su labor docente en las cátedras de Fisiología e Higiene, y Clínica Médica, mientras que los del lado opuesto hacen referencia a su obra investigadora[29].

El vítor está firmado por una de las artistas más relevantes del panorama gallego de la primera mitad del siglo XX: Elvira Santiso García[30], discípula de José María Fenollera. Para la representación del homenajeado la artista se inspira en el retrato pintado por Dionisio Fierros y que el mismo artista regala en 1874 a la Universidad[31]. Representa a Varela de Montes vestido con un frac negro y luciendo en su pecho tres significativas condecoraciones, dos prendidas con un mismo pasador: la Orden de Carlos III, que le había sido concedida en 1843, y la del «Mérito sobresaliente en Medicina»[32], mientras que la tercera es la de la Real Orden Americana de Isabel la Católica con la que le distingue el gobierno en 1855.

También a los pinceles de la mencionada pintora se debe el vítor de Gumersindo Laverde Ruiz[33] (fig. 2). En este caso la composición esta enmarcada por una estructura arquitectónica

28. En el vítor figura una cartela con la siguiente leyenda: D. JOSÉ VARELA DE MONTES NACIO EN SANTIAGO EN MAYO DE 1796 Y FALLECIO EN 1868, CABALLERO GRAN CRUZ DE LA REAL ORDEN AMERICANA DE ISABEL LA CATOLICA Y DE NUMERO DE LA R. Y DISTINGUIDA ORDEN DE CARLOS III. SECRETARIO HONORARIO DE S. M. ACADEMICO DE NUMERO DE LA R. ACADEMIA DE MEDICINA Y CIRUGIA DE GALICIA Y ASTURIAS CORRESPONSAL DE LA DE MADRID Y DE LA R. ACADEMIA DE CIENCIAS, DE MERITO DE LA ACADEMIA DE ESCULAPIO, DE LA QUIRÚRGICA MATRITENSE, DE LA DE MEDICINA PRÁCTICA DE WILLBROECK. DE LA LEGAL DEL GRAN DUCADO DE BADEN SOCIO DE MERITO DE LA R. SOCIEDAD DE AMIGOS DEL PAÍS DE SANTIAGO. Pereira Marimón, Cecilia y Suarez Otero, José: «Los fondos artísticos», en Vila Jato, Mª. Dolores: *op. cit.*, 1996, p. 121.

29. Nos referimos a publicaciones como: «Ensayo de antropología», publicado en 1844-45, la «Defensa del pauperismo», en 1849, la «Piretología razonado», en 1859, o los «Preceptos y consejos sobre el cólera, editada en 1865, tres años antes de su muerte.

30. Elvira Santiso, realiza en 1940, con la técnica del óleo y sobre tabla (139 x 104 cm), este vítor que hoy sigue colgando en uno de los muros del primer piso de la Facultad de Geografía e Historia. Esta pintora gallega realiza dos retratos más de Varela Montes, idénticos entre si y repitiendo el busto que aparece en el vítor, uno con destino a la Facultad de Medicina y el otro por encargo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, de la que fue profesora.

31. Este retrato realizado por Dionisio Fierros es copia de aquel otro que el pintor asturiano realiza en 1855 y que desde 1962 podemos ver en el Museo Provincial de A Coruña.

32. Esta medalla había sido creada en 1830 y «consiste en una medalla esmaltada en Blanco, con corona Real dorada, de figura oval, y pendiente de una cinta de seda amarilla y dorada (en el vitor se utilizan os mismos que se usaban en la de la Orden de Carlos III: azul y blanco), con una inscripción en el centro de letras doradas que diga en una cara EL REY N. S., en la otra AL MERITO SOBRESALIENTE EN MEDICINA», que le fue concedida como recompensa por su «Ensayo de antropología, uno de los «... más notables y mejores libros con el que el siglo puede honrarse. Carro Otero, José: «La Vera efigie del Dr. Varela de Montes, fundador de la «Escuela Médica Compostelana», en *Jubilatio: Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*, Santiago de Compostela, 1987, p. 688. Y Ovilo y Otero, Manuel: *Hijos ilustres de la Universidad de Santiago.* Santiago de Compostela, 1880, p. 64.

33. El vítor de Gumersindo Laverde Ruiz y Lamadrid, óleo sobre lienzo (140 x 106 cm), pintado hacia 1940 por Elvira Santiso, cuela del claustro del primer piso de la Facultad de Xeografía e Historia.

compuesta por dos columnas abalaustradas de reminiscencias renacentistas y rematada por dos roleos con una forma avenerada en el centro y de la que parece colgar un medallón en cuyo interior se representa el busto del catedrático de literatura general y española de la universidad compostelana. Acompañan al profesor dos figuras alegóricas que adoptan la misma disposición que las que complementan los monumentos funerarios papales de la Italia barroca, aunque ajustándose ya a los postulados académicos. Se trata de las alegorías de la Justicia, representada en la parte izquierda con la balanza, y la de la Sabiduría en el opuesto, con un libro abierto en su regazo y sobre él y sostenido con la mano derecha otro volumen, en este caso cerrado. Si el enmarque arquitectónico es de sabor renacentista, las formas, el volumen de las figuras y el dinamismo de la composición nos hablan por el contrario de una estética barroca con un tipo de escorzo que a decir de algún historiador del arte sigue la línea de Il Guercino y de la Escuela Boloñesa de la primera mitad del siglo XVII[34]. Claro está que lo que hace aquí Elvira Santiso no es otra cosa que es seguir las pautas propias de la pintura académica de finales del siglo XIX, aunque eso si, mostrándonos sus inclinaciones por el luminismo de Sorolla.

Como tercer modelo dentro de los vítores podemos distinguir aquellos que aparecen centrados por el escudo de la Universidad de Santiago y que llevan una leyenda en la parte inferior alusiva al personaje al que está dedicado. A esta variedad pertenecen, por ejemplo, el de Manuel José Pardo Rivadeneyra[35], presidido por el escudo de los Fonseca, haciendo así alusión a sus vínculos con la universidad compostelana de la que fue colegial en varias disciplinas y también rector. Escudo que aparece enmarcado por ramas de laurel y sostenido por un ángel que se ayuda de su cuerpo al tiempo que lo apoya en el fuste de una robusta columna, símbolo del poder. Se completa la decoración con otra serie de elementos alegóricos: a nuestra derecha y sobre un montículo un tholos o templo de la Sabiduría; una balanza y un haz de lictores alusivos a la justicia, y tres volúmenes de los que dos llevan en las cantoneras los nombres de Sócrates y Cicerón. El lado opuesto está ocupado por una figura femenina vestida a la manera clásica y que escribe en una tablilla las palabras «SUADE RE», un vocablo latino que significa aconsejar. En la parte central y junto a la base del fuste de la columna un bonete y una beca de colegial, que al ser su color rojo nos está aludiendo a sus estudios en cánones y leyes. Se completa el vítor con la preceptiva leyenda conmemorativa[36].

Ajustándose a esta misma tipología también están los de Aureliano Linares Rivas, licenciado en Derecho y muy activo en la vida política de su tiempo, en la que llega a

34. Cacheda Barreiro, Rosa M.: *op. cit.*, 2007, p. 94.
35. El vítor de Gumersindo Laverde Ruiz y Lamadrid (140 x 106 cm, óleo sobre lienzo) fue pitando por Elvira Santiso en torno a 1940. Cuelga de uno de los muros del claustro del primer piso de la Facultad de Xeografía e Historia.
36. La inscripción que figura ocupando la totalidad de la parte inferior del vítor dice: AL D^{R}. D^{N}. MANUEL PARDO, DEL CONSEJO DE S. M., OIDOR Y REGENTE QUE HASIDO DELA R^{L}. AUDIENCIA DE CUZCO, MINISTRO TOGADO DEL SUPREMO CONSEJO DE HACIENDA, COLEG^{L}. Y RECTOR Q^{E}. HASIDO EN ESTE COLEGIO MAYOR DE FONSECA. AÑO DE 1827.

desempeñar el cargo de Ministro de Fomento; o el de Felipe Gómez de Abarca, obispo de Ibiza y posteriormente de Santander, en el que lo vemos en uno de los lados sostenido por un angelillo que lleva en su mano izquierda el báculo pastoral, mientras que el lado opuesto se sitúan las armas mercedarias, orden a la que pertenece, y un niño soporta una mitra; el eje simétrico lo compone un bonete en la parte inferior y una cruz coronada por laurel.

Finalizamos nuestro recorrido por los «retrato vitor» con una variante que surge a inicios de la década de 1972 cuando el profesor Ramón Otero Túñez[37], Catedrático de Historia del Arte de nuestra Universidad, decide rematar la parte superior del marco de unos retratos con el entrelazamiento de las letras «vitor» orlardas con las simbólicas hojas de laurel[38] (fig. 3), Retratos realizados por Felipe Criado, en distintas fechas[39] y en los que los personajes son los auténticos protagonistas al ocupar la práctica totalidad del lienzo (Francisco Asorey, Ramón María del Valle Inclán y Domingo de Andrade).

También como vítor ha de considerarse el retrato de Felipe de Castro que la Universidad de Santiago le encarga, tras acuerdo claustral de 20 de mayo de 1783, a Gregorio Ferro para así agradecer y reconocer el generoso gesto del escultor al donarle su valiosa biblioteca[40] como deja explicitado en su testamento: «... legar como desde luego lega y manda toda la Librería con que al presente se halla a la Universidad de la ciudad de Santiago para que disponga de ella como le perezca y pueda servir de utilidad al público, cuia librería se le entregue inmediatamente que se verifique su fallecimiento» [41]. Y así lo enmarcamos, porque no en vano el diccionario de la lengua española al describir el termino vítor dice: es «un cartel o tabla en la que se inscribe un breve elogio en aplauso de una persona por alguna hazaña, acción o promoción gloriosa y el cual se fija o expone al público», y ocupando toda la parte inferior del retrato de Felipe de Castro figura la siguiente inscripción latina:

---

37. Otero Túñez, Ramón: «Los últimos vítores de la Universidad compostelana», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXV, fasc. 77 (1970), pp. 290-298.
38. Todos estos retratos –el del escultor Francisco Asorey es el de mayor valor artístico–, aunque surgen como retratos vítor, pues ese fue el propósito de la persona que los encargó (véase la nota anterior), también participan de las tipologías de la del «retrato de artista a artista»; de la del «retrato profesional», e incluso la mayor parte de ellos de la del «retrato de amistad». Unos vítores que, al igual que el de Felipe de Castro, responden de distinta manera a las posibilidades que marca esta tipología.
39. Mientras que los retratos de Ramón María del Valle Inclán y Domingo de Andrade fueron encargados expresamente con esa finalidad en 1972, el de Francisco Asorey había sido realizado en cambio en 1957, y solicitado en la mencionada fecha por el entonces decano de la Facultad, el profesor Otero Túñez y convertirlo en vítor.
40. Pero las cosas no resultaron tan fáciles como a primera vista pudiera parecer ya que la Academia de San Fernando se consideró perjudicada y en su defensa alegará su donación oral hecha en 1748. Tras un duro litigio y dos sentencias, las dos instituciones logran un acuerdo amistoso, en diciembre de 1777, por el que a la Academia pasarían los libros de Bellas Artes mientras que la Universidad se quedaría con los restantes. Esto era lo convenido, pero el reparto no fue tan estricto pues entre los fondos pertenecientes a Felipe de Castro en nuestra biblioteca pueden verse muchos libros relacionados con el Arte.
41. «Formó una copiosa y selectísima librería en que juntó quantas obras pudo adquirir sobre las materias de las tres nobles artes sin detenerse en comprar las más costosas... pudiendo con verdad decirse que así como su colección de libros fue en el ramo de las Artes la más escogida y copiosa del Reyno, fue nuestro Castro en su tiempo el más noticioso e instruido de los Nacionales en ella...». Bedat, Claude: «El escultor Felipe de Castro», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, anexo II, 1971, p. 44.

«CASTRUS ADEST. VULTUS QUOS IPSE E MARMORE DUXIT, NATURA ASPICIENS, CREDIDIT ESSE SUOS», aunque, como en ella se hace constar, data de 1813, pero también es cierto que esta se superpone a otra anterior que no se pudo recuperar cuando el lienzo fue restaurado en 1968 por López Garabal[42]. Un retrato que estudiaremos más adelante por encuadrarse también en otra tipología que la consideramos mas adecuada para su estudio.

De las cinco tipologías de retratos que hemos mencionado la universidad compostelana tan solo contará con ejemplos que responden a la mitad de ellas. Lógicamente el *retrato oficial* estará ampliamente representado, en ellos estarán muy presentes los gustos que vienen marcados desde la Corte y los monarcas se nos mostrarán en el ejercicio de su dignidad mediante el empleo de símbolos visuales. Ejemplo de ello en nuestra universidad es el de Alfonso XII, lienzo pintado por Dionisio Fierros en 1875. Aparece de pie en el interior de una estancia, viste el uniforme militar de gala y lleva al cuello el collar del Toisón de Oro y, cruzándole el pecho, la banda de la Orden de Carlos III. Fierros, con esta elegante postura, resalta la nobleza del retratado, consiguiendo una admirable síntesis entre la fidelidad al natural y una cierta idealización, jugando con los contrastes de color que son potenciados por la iluminación. En el fondo de la estancia la peculiar mesa sobre la que vemos la corona real reposando sobre un almohadón.

Dentro de esta modalidad hay una variedad más íntima, la de los bustos ovales, tipología a la que responde, por ejemplo, el de Felipe V y el de Amadeo de Saboya, y en los que la parafernalia decorativa no tiene ya cabida, por lo que resultan mucho más íntimos, son más próximos, es como si se dirigieran personalmente a nosotros; de ahí que el efigiado al estar desposeído de ese carácter representativo del que hemos venido hablando se nos presente más humano. Desconocemos las razones que motivaron que fueran estos dos monarcas en concreto con los que se adoptó este formato, muy probablemente la razón estribe en que mientras la variedad anterior estaba destinada a presidir los grandes salones estos dos habían sido encargados para colgar en las paredes de pequeñas estancias.

En este mismo grupo debemos incluir, como ya se hizo en anteriores trabajos[43], los retratos institucionales, aquellos cuya finalidad no es otra que la de constituir una galería de varones ilustres para ensalzar con su presencia a la propia Universidad compostelana, así como para enaltecer a los propios personajes que por sus hechos sobresalientes eran merecedores de ser efigiados. En este tipo de retrato va a primar más lo institucional que lo individual, de ahí que el pintor no aspire a ir más allá de la apariencia externa a la hora de representarlos; aunque eso sí, serán unos retratos caracterizados por una gran objetividad, por una gran precisión, elementos característicos de la pintura de retrato español.

42. Se desconocen las causas que pudieron motivar tan rápido cambio en la inscripción así como el autor del actual texto latino.
43. Monterroso Montero, Juan M.: *op. cit.*, 1999, p. 31.

Los personajes aparecerán de pie o sentados, de cuerpo entero o de busto, de frente o de tres cuartos, acompañados de un pesado cortinaje[44] tras ellos –una presencia que tiene una doble justificación, la de equilibrar la composición y conseguir crear un espacio cerrado al tiempo que lujoso, además de hacer una clara alusión a conceptos de autoridad y poder[45]–, o ante unos fondos totalmente neutros, y con frecuencia ante una mesa de trabajo, siguiendo así aquel modelo que aparece en España con el retrato de María Tudor de Antonio Moro. No debe olvidarse que la mesa no solo es algo que indica autoridad –se le considera uno de los atributos de la justicia–, sino que también, y por supuesto, es lugar de trabajo. Por ello, cuando el personaje es representado de pie junto a ella la pretensión del pintor es la de mostrárnoslo como una figura de la que emana autoridad y respeto, mientras que si el personaje aparece sentado ante o a uno de sus lados lo que se busca es resaltar su actividad intelectual, por lo que el ir acompañado de libros será algo obligado en estos casos. De ahí que la mesa aparezca en los retratos reales, en los de los juristas, en los de la nobleza de alto porte, etc.; pero también es cierto que la hallaremos en los retratos de escritores, en cuyo caso los personajes suelen llevar en una de sus manos un papel o documento para así ratificar todavía más que estamos ante un hombre de letras.

Unos retratos, en los que aparecen toda una serie de elementos con la finalidad de personificarlos, que serán abundantes en los fondos de nuestra Universidad; véanse, por ejemplo, el retrato de José Varela Montes, obra de Dionisio Fierros; los de Jacobo María Parga y Puga y de Manuel Pardo, ambos atribuidos a Vicente López; el de Domingo Fontán, lienzo pintado por Antonio María Esquivel[46]; el de Lope Gómez de Marzoa, de Juan José Cancela del Río; los de Diego de Muros y Alonso III de Fonseca y Acevedo, de Plácido Antonio Fernández Arosa; el de Francisco Aguiar Seijas y Ulloa, de Mariano Caro; el de Alonso III de Fonseca, de Carlos Blanco; y un largo etc.

De todos ellos nos detendremos en dos, en el de Diego III de Muros y en el de Lope Gómez de Marzoa, y no por sus valores artísticos sino por haber sido dos de los fundadores del Estudio Viejo de Santiago, el predecesor de nuestra Universidad. En ellos sus autores no pretenden ir más allá de la representación física del modelo, no se preocupan por el parecido, se aspira a poner de manifiesto la dignidad social e intelectual del personaje.

Plácido Fernández Arosa pinta a Diego III de Muros, en 1816, de cuerpo entero y de pie, ataviado, por su condición de prelado, con sotana, roquete, muy plisado y rematado con puntillas en sus bocamangas, cuello y bajos, y muceta de tres cuartos adornada por una estola de piel. Cubre su cabeza con un bonete negro; sobre su pecho se destaca una cruz de oro, incrustaciones y esmaltes, y en su mano izquierda luce un guante blanco de

44. Por lo general el cortinaje es un elemento peculiar de los retratos reales, aunque también lo podemos encontrar en algunos de alta nobleza. Sin embargo, y frente a lo que es norma, veremos también como este elemento es utilizado con la única pretensión de crear espacio. Pérez Sánchez, Alfonso.: «El retrato clásico español», en *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid, 1994, p. 222.

45. Fernández Castiñeiras, Enrique y Monterroso Montero, Juan M.: *op. cit.*, 1997, p. 365.

46. Aparece firmado y datado en el ángulo inferior derecho: *Antonio Esquivel / 1892.*

empuñadura alta, mientras que en la otra, en el dedo corazón, muestra un anillo también de oro y pedrería, alusivo a su dignidad episcopal. Junto a él una mesa cubierta por un tapete de amplios vuelos, y sobre ella un libro abierto, una campanilla, un tintero con tres plumas y una salvadera. A los pies del bufete una cartela oval, adornada con profusión de rocalla, que nos proporciona algunos datos sobre el retratado[47]. Tras el personaje un ampuloso cortinaje que, al estar recogido, deja ver colgada la divisa adoptada por Diego de Muros en la que campea una cruz potenzada de plata sobre campo rojo semejante a la utilizada por los Caballeros Hospitalarios de San Juan[48].

Juan José Cancela del Río realiza, en 1852 el retrato de Lope Gómez de Marzoa, y, como es frecuente en este tipo de retratos, nos lo muestra distante del espectador. Se le representa de pie, delante de un cortinaje y de una mesa con una escribanía, motivo éste último que en el retrato aparece enfatizado ya que se convierte en atributo del modelo, no en vano era escribano, de ahí que también lleve en la mano derecha una pluma mientras la izquierda la apoya sobre el volumen de las constituciones de la Universidad compostelana. Con este retrato se completa –junto con los de Diego de Muros y de Alonso de Fonseca, pintados ambos por Fernández Arosa en 1816 y 1817 respectivamente– la galería de los fundadores de la Universidad de Santiago de Compostela. Los tres se corresponden con el retrato de aparato y sin embargo tienen dos concepciones completamente distintas. Fernández Arosa se limita a reproducir una obra barroca que le sirvió de modelo, mientras que Cancela trató de hacer una obra original, respondiendo a los principios historicistas que estaban de moda en la España de ese momento. Trata de situarlo en su época, lo dota de barba y lo viste a la moda del emperador Carlos V –sin embargo don Lope era un personaje que había vivido en el reinado de los Reyes Católicos–[49], incluso retoma aquella receta utilizada por Tiziano de abrir la habitación al exterior mediante una amplia ventana. Claro que también es cierto que lo que más nos aproxima a la época será el arco de la ventana y la silla situada detrás del modelo, que pretenden ser góticas cuando en realidad recuerdan a los diseños neogóticos de la época isabelina.

Cancela fue un gran miniaturista, pero no podemos decir lo mismo cuando se enfrenta con obras de gran formato, prueba de lo que decimos es este retrato en el que la perspectiva es del todo errónea; hay falta de organicidad en el espacio, lo que también se transmite a la figura, que no llega a integrarse satisfactoriamente en él porque ella misma está mal encajada. En consecuencia, parece un «pegote» plano. En este sentido el principal error parte de la

---

47. A los pies de la mesa y en el ángulo inferior izquierdo figura una cartela oval enmarcada por rocalla en la que podemos leer: YLLM. ET R M D. D. D DIDACVS A MVROS, EP, OVYTNS, ET MAIORIS S A SALVATORIS COLEGII APVD SALMANTICENSS FVND.

48. Fernández Castiñeiras, Enrique: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850.* Santiago de Compostela, 1992, pp. 687-689. y «Plácido Fernández Arosa» en *Artistas galegos. Pintores. Ata o romanticismo.* Vigo, 1999, p. 270. Monterroso Montero; Juan M.: «Retrato de Diego III de Muros», en *Los arzobispos de Toledo y la Universidad española.* Cuenca, 2002, pp. 176-177.

49. Fernández Castiñeiras, Enrique: «Cancela del Rio», en *Aristas galegos pintores. Ata o Romanticismo.* Vigo, 1999, p. 306.

colocación de los pies; el pintor los dispone en el mismo plano, con una de sus piernas, la exonerada, apoyando solo la punta del pie, lo que hace que una de las piernas parezca más larga que la otra. Además esta postura no puede ser más ilógica pues mientras el resto de la figura nos habla de estabilidad, la pierna derecha nos está transmitiendo una sensación de movimiento, lo que es del todo contradictorio con el conjunto. Esta inestabilidad podría ser atribuida en un primer momento al hecho de que la figura está fuera de su centro de gravedad, cuando realmente no es así ya que la cabeza se dispone perpendicular al pie de apoyo como dictan las normas. Esto pudiera ser entendido como una consecuencia del punto de vista, muy del gusto de la época, desde el que el homenajeado es contemplado.

Con el discurrir del siglo XIX hay la tendencia a simplificar el antiguo retrato institucional, lo que lleva a la supresión de gran parte del mobiliario así como de los cortinajes, para representar únicamente el personaje, cuya silueta se recorta contra un fondo neutro; aunque eso si, el modelo va a adoptar una pose como si fuera consciente de estar posando para la posteridad. Un claro ejemplo es el retrato de Jacobo María Parga y Puga, que se viene teniendo por obra de Vicente López y que hoy cuelga de una de las paredes de la Sala de Juntas del Rectorado. El personaje es representado como colegial, para ello el pintor sitúa sobre la mesa y en primer término un paño rojo con dos listones negros de algo más de medio cuerpo[50], sentado, dispuesto en posición de tres cuartos, aunque el rostro adopta una posición frontal, y apoyando su mano derecha sobre una mesa mientras que la izquierda descansa sobre un bastón, esquema al que el pintor acudirá reiteradamente. Como en el artista valenciano es habitual busca el parecido y es respetuoso con el personaje al que plasma con sentido realista, mostrándonos esa gran maestría en la reproducción de las calidades de los tejidos y la minuciosidad de los accesorios, convirtiéndose así este óleo en un magnífico ejemplo del estilo retratístico de Vicente López. Aquí el pintor juega con la luz y la sombra para crear espacio.

A mediados del siglo XVIII, y como reflejo del proceso «democratizador» que sufrió el género[51], va a surgir el llamado «retrato de amistad». Una tipología que estará caracterizada en un mayor o menor grado por la naturalidad, lo que lleva a introducir una pose escasamente enfática, y es que el pintor va ahora a sorprender al modelo en su ambiente cotidiano,

50. La mencionada beca aparece en todos los retratos de colegiales de la Universidad de Santiago, como también aparece en todos ellos una inscripción identificativa parecida, lo que induce a pensar a López Vázquez que este retrato y el de Manuel Pardo que se vienen teniendo por obras de Vicente López fueron realizados en Santiago y por tanto no fueron ejecutados por el pintor valenciano. Ver López Vázquez, José Manuel B.: «A propósito de tres retratos da colección da Universidade de Santiago de Compostela: O estilo de Cancela del Río e as súas débedas co de Vicente López», en *Sigillum. Memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela.* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

51. Fernández Castiñeiras, Enrique y Monterroso Montero, Juan Manuel: *op. cit.*, 1997, p. 365.

rodeado de aquellos objetos que, a modo de atributos de la vida moderna, podían servir para identificarlo tanto a nivel social como profesional[52].

Por lo tanto, a la hora de hablar de este tipo de retrato se debe atender a dos cuestiones diferentes: por un lado a aquellas en las que se cumple la convención iconográfica del retrato de amistad, aunque dicho convencionalismo termina por anular la atmósfera de ingenua familiaridad que las caracteriza –es el caso de los ya mencionados lienzos que la Universidad dedica a sus eximios profesores–; y, en segundo lugar, aquellas otras en las que es el ambiente más que el tipo iconográfico el que indica la presencia de esa visión franca, cercana e, incluso, cómplice; es decir, cuando los lazos afectivos entre el pintor y su modelo se han estrechado a través de la amistad o de un vínculo familiar[53].

También dentro de este modelo puede incluirse el *retrato* llamado de «artista a artista», ya que está caracterizado por la presencia de una corriente de afectividad, claro que uno y otro tienen la suficiente envergadura e identidad como para poder ser considerados de un modo independiente.

La obra, aunque no la única, que mejor define esta doble modalidad es, sin ningún género de dudas, el lienzo que por encargo del claustro universitario compostelano realiza Gregorio Ferro Requeijo[54] del escultor noiés Felipe de Castro (fig. 4), ya que es un espléndido ejemplo del «retrato de amistad», pues Ferro Requeijo había sido su discípulo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando durante los primeros momentos de su estancia en ella, se casa con una sobrina suya, María Benita de Castro y Quintela, y terminará siendo albacea testamentario del escultor neoclásico[55].

---

52. A partir de finales del siglo XIX los retratos van a estar caracterizados por la búsqueda de la naturalidad, lo que va a introducir una pose muy poco enfática y unos encuadres y formatos que van a presentarnos una imagen moderna basada en la fotografía, de ahí que al efigiado se le sitúe descentrado, lo que hace que su brazo izquierdo aparezca cortado por el marco, mientras que las piernas van a estar invadiendo el espacio del espectador y, además, aparece situado muy próximo al que lo está contemplando, lo que, al tiempo que le proporciona cierta familiaridad, crea una tensión espacial. Esto puede verse en retratos de rectores más recientes, como en el de Pablo Sanz Pedrero, de Felipe Criado; el de José María Suárez Núñez, de María Carrera; etc.
53. Monterroso Montero, Juan Manuel: *op. cit.*, 1999, pp. 33-34.
54. Todo indica que el cuadro estaba ya realizado a mediados del año 1790, pues en el Claustro que se celebró el día 26 de junio, bajo la presidencia del rector Andrés Acuña, se había tomado el acuerdo de que fuesen abonados los gastos derivados de su traslado, cosa que se hará el día 30 de agosto: «*... al Agente de madrid don Pantaleon Paz por importe De quenta De gastos en la expedicion del Retrato trescientos quarenta y quatro reales con ocho maravedís*». A.H.U.S. Fondos de la Universidad de Santiago. Libro de Libranzas, 1751- 1815, libro 5, fol. 211 r. Cf. Fernández Castiñeiras, Enrique: *op. cit.*, 1992, pp. 164-165 y 621-622.
    El pintor, sin embargo no recibirá sus emolumentos hasta el día 4 de octubre de 1795 tras haberse así acordado «*... por Claustro de Diez y ocho de Agosto deeste año* [...] *entregar tres mil tres cientos dieciséis reales y mº a favor de Don Gregorio Ferro por el Retrato que sele encargo ...*». A.H.U.S. Libro de libranzas, 1751-1815, libro 5, fols. 236v y 237 r. Cf. Fernández Castiñeiras, Enrique: *Un siglo de pintura gallega ...*, pp. 164-165 y 621-622.
55. Fernández Castiñeiras, Enrique y López Vázquez, José Manuel B.: *Gregorio Ferro. Pintor de Boqueixón.* Concello de Boqueixón, 2002, pp. 26, 47-51 y 178.

Claro que el hecho de que el escultor neoclásico sea sorprendido en su taller, entre diversos bocetos y múltiples herramientas[56], también nos lleva a considerarlo como un «*retrato profesional*», aunque eso sí, Ferro no le pone los utensilios en las manos, y es que el pintor lo que persigue no es hacer un retrato del escultor al modo tradicional, sino que busca plasmar al artista intelectual, al artista filósofo que él fue; de ahí la presencia de una estantería llena de libros sobre la mesa de trabajo, y el significativo hecho de tener en su mano izquierda un libro, que por la dos letras que hasta hace poco tiempo se podían leer en su lomo, «VA», se le identifica con aquella traducción que Felipe de Castro había hecho en 1753: *Lección que hizo Benedicto Varchi en la Academia Florentina ... sobre la primacía de las Artes, y qual sea más noble, la Escultura o la Pintura*[57].

Sin embargo en este retrato Ferro todavía va más allá ya que también podemos incluirlo, siguiendo la calificación hecha por Palomino, en la tipología de retrato historiado, o en el de retrato perfecto del alma humana si seguimos la más moderna de Lavater que había sido puesta de moda en España unos pocos años antes por Goya con el retrato de la familia del Infante don Luis (1784)[58].

El objetivo de este estudio no fue el detenernos a estudiar la composición de cada una de las obras, ni resaltar sus cualidades y valores artísticos, ni ponerlas en relación con otras realizadas en la misma u otra época, sino que nos detuvimos a analizar los elementos accesorios que en ellos se reflejan para así, y al tiempo que estas personalidades eran mencionadas, hablar del pasado de nuestra Universidad, pues en ella estudiaron, impartieron

56. Felipe de Castro está representado de pie, en posición de tres cuartos, mirando hacia el espectador, elegantemente vestido, incluso tocada su cabeza con un turbante, entre un elegante sillón y una especie de mesa sobre la que están dispuestos un compás, un papel blanco enrollado como si se tratara de un plano, el busto del Padre Sarmiento realizado por el propio Castro, una paleta de pintor (con sus colores, pinceles y tiento) y una estatuilla de Amor (vestido, con alas, sin venda y llevando el freno de la Templanza en la mano). Bajo la mesa que le sirve de apoyo, se representa la escultura de un león, en cuya cabeza Castro deja descansar posesivamente su mano izquierda mientras con la derecha sostiene un pequeño libro rojo. En la pared en la que está arrimada la citada mesa hay dos torsos colgados, uno masculino y el otro femenino, y un estante lleno de libros. Y en la del fondo, la situada tras el escultor, están colgados un dibujo realizado por el propio Castro con destino a la clase de principios de la Academia y cuyo original se conserva todavía en la mencionada institución, en él se representa a Ceres, Venus y Baco; un apunte preparatorio para realizar los bustos de los reyes Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza gracias a los que Castro fuera nombrado «escultor del rey»; un molde en yeso del medallón del Arco de Constantino en el que aparece representado el emperador Adriano haciendo un sacrificio a Silvanos y que sin duda es uno de los «moldes de cuatro bandejas del antiguo» que a la muerte del escultor el propio Gregorio Ferro, tras convencer a los otros albaceas, dona a la Academia de San Fernando. Fernández Castiñeiras, Enrique y López Vázquez, José Manuel B.: *op. cit.*, 2002, pp. 210-212.
    Para el estudio de este retrato ver también: Fernández Castiñeiras, E.: *op. cit.*, 1992, pp. 160-166 y 619-623. López Vázquez, José Manuel B: «O retrato de Felipe de Castro da Universidade de Santiago». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 102, XXXVII (1987), pp. 137-149.
57. La obra sería publicada en 1773, y la *Dedicatoria* que Gregorio Ferro le hace a Carvajal y Lancaster «... por la extensión y por la densidad excede lo acostumbrado en el género y sube de categoría literaria no inferior a la de lo que hoy llamamos ensayo». Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes en los siglos XVII y XVIII*. Santiago, 1956, pp. 160-161.
58. Fernández Castiñeiras, Enrique y López Vázquez, José Manuel B.: *op. cit.*, 2002, p. 180.

docencia o rigieron su destino, de esta manera la Universidad de Santiago de Compostela no solo los ensalzaba sino que al mismo tiempo ella misma se enaltecía. De esta manera el retrato es mucho más que la representación de los rasgos físicos que nos lega un personaje con la voluntad de vencer a la muerte[59].

59. Viene así a nuestra mente la cita de León Battista Alberti en su tratado *De Picture:* «Este arte tiene en sí una fuerza tan divina que no solo hace lo que la amistad, la qual nos representa al vivo las personas que están distantes, sino que nos pone delante de los ojos aun aquellos que há mucho tiempo que murieron, causando su vista tanta complacencia al Pintor como marabilla a quien lo mira». Garín Llombart, Felipe V.: «Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico», en *El retrato.* Barcelona, 2004, p. 10.

Fig. 1. Vítor de Antonio Casares Rodríguez. Finales siglo XIX, 161 x 117 cm. Facultad de Xeografía e Historia. Universidad de Santiago de Compostela

Fig. 2. Vítor de Gumersindo Laverde Ruiz Lamadrid. Elvira Santiso. Ca.1940. 140 x 106 cm.
Facultad de Xeografía e Historia. Universidad de Santiago de Compostela

Fig. 3. Vitor de Francisco Asorey. Felipe Criado. 1957. 191 x 119 cm. Facultad de Xeografía e Historia. Universidad de Santiago de Compostela

Índice

Fig. 4. Retrato de Felipe de Castro. Gregorio Ferro Requeijo. Ca.1790. 186 x 155 cm 117 cm.
Facultad de Xeografía e Historia. Universidad de Santiago de Compostela

El rostro como elemento legitimador del poder. Supervivencia y anacronismo de las imagines maiorum

Gorka López de Munain
Universidad de Barcelona

Resumen: Por su riqueza documental, las *imagines maiorum* han sido unos de los objetos de estudio predilectos de los historiadores dedicados a la época romana y sin embargo, pocas veces han reparado en ellos los estudiosos de otras disciplinas como la historia del arte o la antropología. La intencionalidad o pulsión que anima la creación de estas piezas (en definitiva, imágenes genealógicas) puede rastrearse en períodos y culturas muy diversas. Retomando las tesis de los *survivals* de Tylor, su posterior reinvención de Warburg (Nachleben) y la última interpretación de Didi-Huberman *(l'image survivante)*, trataremos de acercarnos al papel que en estos casos juega el rostro como elemento legitimador del poder.

Palabras clave: *imagines maiorum*, anacronismo, supervivencia, retratos, antigüedad, renacimiento.

Abstract: Because of its documentary interest, the *imagines maiorum* have been one of the favorite objects of study by historians dedicated to Roman times, and yet, have rarely noticed them scholars from other disciplines like art history or anthropology. The intention that encourages the creation of these pieces (genealogical images) can be traced in various periods and cultures. Returning to the thesis of the Tylor's survivals, its subsequent reinvention of Warburg (Nachleben), and the latest interpretation of Didi-

Huberman *(l'image survivante)*, we will try to approach to the role played by the face in these cases as an element of power legitimizer.
Keywords: imagines maiorum, anacronism, survival, portraits, renaissance, antiquity.

Presentación

Hasta hace muy pocos años –y todavía aún se mantiene con cierta presencia– nuestras casas tenían un espacio específicamente reservado para la exaltación visual de nuestra genealogía familiar; es decir, una mesita o arca repleta de fotografías de nietos, hijos, nueras, hermanos, etc., en momentos memorables y dignos de recordar como pueden ser los bautizos, comuniones, bodas, vacaciones... y un sinfín de posibilidades. En la actualidad, quizá esta práctica haya quedado algo más restringida a nuestros mayores quienes todavía mantienen en sus hogares la habitual estampa que podemos observar en la imagen que antecede a estas líneas (Fig. 1).

Sin embargo, esto que puede parecernos más propio de nuestro tiempo (inmerso, como muchos autores subrayan, en pleno «giro icónico»[1] e inundado por doquier de cámaras fotográficas de todo tipo e innumerables plataformas digitales para compartirlas y almacenarlas como facebook, flickr, instagram, etc.), está muy lejos de ser así. No hace falta recurrir a complejas búsquedas iconográficas para darnos cuenta que esta tendencia para nada es reciente. Es más, podríamos decir que se remonta incluso a los tiempos del neolítico[2], pero de momento nos quedamos con un ejemplo más cercano: el retrato de Carlos II pintado por José García Hidalgo (anteriormente atribuido a Sebastián Herrera Barnuevo) (Fig. 2). En él, como apunta Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, observamos una simbología del poder que presenta un matiz de inclinación hacia lo familiar, pues el monarca se encuentra rodeado de imágenes que representan a sus familiares. «En suma el cuadro parece una genealogía de la Casa de Austria encaminada a demostrar no solo la autoridad de Carlos

1. Véase el reciente texto de: R. de la Flor, Fernando, *Giro visual: primacía de la imagen y de la lecto-escritura en la cultura postmoderna*, Salamanca, Delirio, 2009.
2. Nos referimos al culto a los cráneos del neolítico consistente en la modelación (más o menos naturalista) mediante arcilla de un rostro sobre un cráneo real. Un interesante acercamiento a este fenómeno con abundante información y bibliografía es el trabajo de: Rubio de Miguel, Isabel, « Rituales de cráneos y enterramiento en el neolítico precerámico del próximo oriente », en *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, (2004), nº 30, p. 27-46.

II basada en la continuidad dinástica, sino además la *Pietas Filialis* o sentimiento familiar de toda la comunidad de los Austrias»[3].

Aquí, no obstante, el matiz del poder –que en esta comunicación nos interesa poner de relevancia–, destaca de forma más evidente que en el caso anterior; aunque tal vez sea más preciso decir que destaca de forma diferente. El monarca nos muestra en imágenes la estirpe real de la cual procede y que además le legitima como digno e incontestable sucesor. El poder que él ostenta queda reflejado y, de algún modo, justificado, de forma evidente. Es obvio que esta manifestación de poder no se encuentra de un modo tan palmario en las fotografías domésticas antes comentadas, pero no por ello deja de existir. El familiar que muestra orgulloso las estampas de sus nietos desde que éstos lucían sus incompletas dentaduras de leche, hasta las fotografías de su graduación en la universidad –pues como es lógico se abunda la mayoría de las veces en las situaciones más propicias y exitosas–, se ubica en una cierta situación elevada con respecto a su interlocutor. Éste solo puede alardear de sus éxitos familiares mediante las palabras, mientras que el primero puede enseñar las pruebas fotográficas que lo acreditan. Hablamos de un poder que extiende su influencia en lo cotidiano, lo cercano, lo estrictamente terrenal y casi siempre bienintencionado, pero no por ello debe dejar de tenerse en cuenta. También es cierto que con los móviles, tabletas, ordenadores portátiles y demás artilugios, esta situación ha perdido prácticamente su sentido[4], pero creemos que merece la pena recordarlo[5].

Todas estas reflexiones sumarias nos llevan (casi) inevitablemente a un concepto que, reconozcámoslo, rechina en determinados ámbitos académicos: la supervivencia (*survival, Nachleben*). A lo largo de nuestro trabajo trataremos de contextualizar esta noción desligándola de sus viejos fantasmas para tratar de demostrar que es una idea plenamente actual y, sobre todo, muy eficaz para analizar determinados objetos y prácticas visuales.

Por la amplitud geográfica, cronológica y conceptual de la propuesta de trabajo que aquí presentamos, rápidamente podrá deducirse que nuestras intenciones están muy lejanas

3. En el artículo, el autor realiza una pormenorizada descripción de lo que vemos: «El pintor ha llenado el espacio de un salón inventado con los retratos y miniaturas del mayor número posible de antepasados o contemporáneos de la gran Casa de Austria: desde el emperador Carlos V –busto en bronce de Leone Leoni–, pasando por los padres de Carlos II, Felipe V y Mariana, su hermana margarita y su cuñado y tío Leopoldo I, hasta las miniaturas de su hermanastra María Teresa y su esposo Luis XIV. Sobre la misma mesa en que reposan estas miniaturas hay un infolio abierto que muestra las efigies de Felipe el Hermoso, Felipe II y Felipe III». Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, « Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte) », en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 12 (2000), pp. 98–99.
4. Para estudiar el cambio (de paradigma) que supone la inserción de la fotografía digital en el ámbito de lo cotidiano, resulta fundamental el trabajo de: Fontcuberta, Joan, *La cámara de Pandora. La fotografí@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012.
5. Otro espacio privilegiado de esta singular exaltación genealógica la encontramos en los álbumes fotográficos. La memoria, los recuerdos y las intimidades se funden en un *collage* fantástico dotado de una potencia emotiva difícilmente parangonable. Para ampliar estas ideas véase: Cansino, Carolina, «Huellas familiares. Algunas apreciaciones para comenzar», en *La Trama de la Comunicación. Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario.*, vol. 9 (2004).

a cualquier intento de conseguir un resultado mínimamente cerrado y concluyente. Es por ello que hemos optado por restringir levemente el «espacio» de trabajo a la conexión que opera entre los siglos de la antigüedad romana y los del renacimiento –si bien los nexos con otros tiempos y culturas serán inevitables, pues es en ellos donde reside el verdadero interés de lo que aquí queremos mostrar. También hemos optado por centrarnos en las *imagines maiorum*, ya que si pretendiéramos trabajar el problema que nos ocupa en la retratística (en general) la inmensidad del trabajo desbordaría por completo el espacio que disponemos y las capacidades de quien escribe. Los datos que ofreceremos a lo largo del estudio no son fruto de una concienzuda investigación de campo o archivística, sino que en su gran mayoría están tomados de los autores de referencia que han trabajado las manifestaciones visuales de estos siglos. Lo que sí podemos atribuirnos modestamente es la intención de ofrecer una lectura novedosa, a partir de datos conocidos, mediante la hibridación de metodologías que no siempre han sido lo suficientemente atendidas desde la historia del arte, como son fundamentalmente la filosofía y la antropología.

Contextualizando las imagines maiorum

¿Es posible determinar los orígenes de las *imagines maiorum*? La respuesta es no, por varios motivos. En primer lugar, las fuentes que nos hablan de ellas son muy dispersas; de hecho, la primera noticia documental que tenemos es la de Plauto en su *Anfitrión* (probablemente del año 190 a. C.)[6], cuando ya las *imagines* parecían estar plenamente establecidas. Por otro lado, las *imagines maiorum* son algo más que el producto-objeto que hoy conocemos o, mejor dicho, imaginamos[7], –el cual se ha ido construyendo en el imaginario historiográfico desde los textos de los humanistas del siglo XVI–, pues se sitúan *ante el tiempo* de un modo que escapa y desborda los límites que en un principio se les podría suponer (el de la antigüedad romana). Estas piezas son la repuesta plástica a una pulsión que se pierde en la noche de los tiempos y que, como hemos visto, continúa prácticamente hasta nuestros días. Es por ello que nos hemos permitido la licencia de conectar los retratos fotográficos de nuestros familiares con

6. Flower, Harriet I., *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 46.
7. Son muy pocos los ejemplares fiables que tenemos hoy día de la antigüedad. La escultura del Togado Barberini (quien portaría dos *imagines*) siempre es la primera referencia citada, aunque existen otros ejemplos de máscaras mortuorias (si son realmente *imagines*, sería ya otra discusión). Contamos con un un molde de época romana conservado en el Museo Arqueológico de Tesalónica, las máscaras de cera de Cumae, el molde de yeso proveniente de El-Yem y conservado hoy en el museo tunecino de El Bardo, la máscara de la joven Claudia Victoria muerta a la edad de diez años (c. 70-115 d.C.) , o la misteriosa máscara de un bebé surgida según Gérard Coulon de forma «fortuita» (siglos III-IV d.C.); véase sobre estos últimos casos: Coulon, Gérard, *L'Enfant En Gaule Romaine* (Paris: Errance, 1994), 154–157. También se ha hablado mucho de la *imago* de Julio César, pero en ocasiones la «mitología» que rodea todos estos temas dificulta cualquier valoración sólida acerca de su verdadera existencia.

las *imagines maiorum* de la antigüedad, pues pensamos que estas no tienen ni un origen ni un final establecido[8]; son formas diferentes de una «supervivencia».

Centrándonos en la antigüedad romana, son numerosas las fuentes de autores clásicos que nos hablan de las *imagines maiorum* o *imago*. Se trata de un tema verdaderamente frecuente en la literatura de la época y su papel en la sociedad era muy amplio y de gran importancia. Como explica Cicerón, las *imagines* eran consideradas símbolos de estatus cuya influencia alcanzaba tanto al ámbito público como al doméstico o particular. Eran objetos que infundían respeto y admiración pues con su puesta en escena evidenciaban una genealogía poderosa[9]. Leemos en la *Guerra de Jugurta* de Salustio: «no puedo hacer ostentación, para hacerme creíble, de retratos [*imagines*] o triunfos o consulados, pero sí en cambio, si la ocasión lo demanda, mostrar lanzas, un estandarte, fáleras y otras condecoraciones militares, amén de cicatrices de las heridas que recibí dando la cara. Éstos son mis retratos, esta mi nobleza, no recibida en herencia como la de ellos (...).[10]» Mario evidencia en este extracto de su discurso la importancia a menudo excesiva que tenían las *imagines* como reflejo de un estatus y muestra de una gloriosa genealogía. Pero para la mayoría de autores eran algo más que un simple símbolo de estatus y la marca de una familia de alto rango. Las *imagines* prometían una memoria grandiosa e inmortal para todos aquellos que sirvieran al estado. Nos encontramos por tanto ante unas imágenes poderosas, respetadas, y fundamentales durante un largo período en el que, como relata Plinio el Viejo, encontrarán su final cuando todo los valores que una vez sostuvieron el imperio empiecen a tambalearse.

Aunque muchos de los autores hablan de las *imagines* como si se tratara de una tradición ancestral, lo cierto es que, como ya se ha dicho, la primera referencia significativa es la de Plauto en su *Anfitrión* (probablemente del año 190 a .C.)[11]. En él se habla ya del uso de las *imagines* de un modo muy natural, sin necesidad de presentar el tema que está tratando:

8. En cualquier caso, los estudiosos de estas obras han trazado diferentes teorías sobre sus posibles orígenes o antecedentes. Para Emeerson H. Swift, los primeros ejemplares de comienzos de la república no debían diferir demasiado de las estatuas cinerarias etruscas. De hecho, argumenta que no tienen ninguna relación con la plástica griega pues están realizados en cera y yeso, materiales con los que los etruscos estaban muy familiarizados (Swift, Emerson H, « Imagines in Imperial Portraiture », en *American Journal of Archaeology*, vol. 27 (1 juillet 1923), nº 3, p. 291). La profesora Flower, quien ha estudiado profundamente estos temas, apunta que las imagines debieron «nacer» alrededor del siglo IV a. C. ya que la primera referencia fiable es del siglo III a. C. y habla de ellas como objetos familiares (Flower, Harriet I., *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture, op. cit.*, p. 341). Igualmente traza una línea con las imágenes etruscas, especialmente con la conocida como *Tomba delle Statue* en Ceri (s. VII a. C), pues según los investigadores que excavaron la tumba, las imágenes que en ella se encontraron (dos estatuas monumentales sentadas) representaban a los antepasados.
9. Flower, Harriet, I., *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture, op. cit.*, p. 10.
10. Salustio, *Guerra de Jugurta*, 84, 29-30. Tomado de la edición: Salustio, *Guerra De Jugurta*, traduit par Bartolomé Segura Ramos, 1a ed. en esta colección., Madrid, Gredos, 2011.
11. Flower, Harriet I., *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture, op. cit.*, p. 46.

> ¿Dónde he perdido mi aspecto? ¿Será que lo extravié allí en el barco? ¿Lo habré olvidado y ahora no me acuerdo? Porque es bien evidente que éste posee la apariencia [*imago*] que hasta ahora tenía yo. Lo que no me hará nadie cuando me muera, me lo hace éste en vida[12].

Mediante el diálogo entre el esclavo Sosia y Mercurio, quien había adoptado su imagen[13], se pone en evidencia que las *imagines* eran muchas veces obtenidas de los rostros de los difuntos y la semejanza era un punto fundamental del proceso. Pero sin lugar a dudas uno de los textos más tempranos e interesantes sobre las *imagines* es *Historias* de Polibio, el cual merece la pena transcribir en sus partes más sustanciales para después comentarlo:

> Cuando, entre los romanos, muere un hombre ilustre, a la hora de llevarse de su residencia el cadáver, lo conducen al ágora con gran pompa y lo colocan en el llamado foro; casi siempre de pie, a la vista de todos, aunque alguna vez lo colocan reclinado. (...) Luego se procede al enterramiento y, celebrados los ritos oportunos, se coloca una estatua del difunto en el lugar preferente de la casa, en una hornacina de madera. La escultura es una máscara que sobresale por su trabajo; en la plástica y el colorido tiene una gran semejanza con el difunto. En ocasión de sacrificios públicos se abren las hornacinas y las imágenes se adornan profusamente. Cuando fallece otro miembro ilustre de la familia, estas imágenes son conducidas también al acto del sepelio, portadas por hombres que, por su talla y su aspecto, se parecen más al que reproduce la estatua. Éstos, llamémosles representantes, lucen vestidos con franjas rojas si el difunto había sido cónsul o general, vestidos rojos si el muerto había sido censor, y si había entrado en Roma en triunfo o, al menos, lo había merecido; el atuendo es dorado. La conducción se efectúa en carros precedidos de haces (...) Cuando llegan al foro, se sientan todos en fila en sillas de marfil: no es fácil que los que aprecian la gloria y el bien contemplen un espectáculo más hermoso. ¿A quién no espolearía ver este conjunto de imágenes de hombres glorificados por su valor, que parecen vivas y animadas? ¿Qué espectáculo hay más bello?[14]

El relato es verdaderamente sorprendente y dibuja un ritual en el que estas imágenes tienen un poder fundamental. Pareciera que el mito de Pigmalión que narra Ovidio en sus *Metamorfosis* cobrara renovado sentido y que, al igual que ocurriera con Galatea, aquellas imágenes sentadas en sillas cobraran por un instante la vida para poder asistir al acto en «cuerpo presente». Con ello, Polibio cuenta cómo eran los funerales de los «hombre ilustres» y el papel que en éstos tenían las *imagines*. Parece ser que estas eran extraídas mediante un molde del rostro mientras el cadáver estaba en su residencia, antes de llevarlo al foro. Después se

12. Plauto, *Anfitrión*, acto primero, 458-459. Tomado de la edición: Tito Maccio Plauto, *Comedia de la olla. Anfitrión*, Barcelona, Vicens Vives, 1994, p. 86.
13. El dios había adoptado exactamente su apariencia («desde luego, cuando me lo miro detenidamente y recuerdo mi aspecto (...) por Pólux que no puede ser más semejante a mí») y Sosia comenta que lo que nadie le hará cuando muera, es decir, tomar su máscara mortuoria (su *imago*), se lo hace Mercurio en vida.
14. Polibio, *Historias*, II, 53-54, tomado de la edición: Polibio, *Historias*, traduit par Manuel Balasch Recort, Madrid, Gredos, vol. II, 2007.

adornaban con pinturas (*imagines pictas*) hasta lograr la mayor semejanza posible y se depositaban en las urnas de madera.

Pero como todo proceso cultual, tiene un principio y un final; aunque eso sí, hemos podido comprobar perfectamente cómo las líneas que delimitan tal proceso no son ni muchos menos estancas; la porosidad y las filtraciones de todo tipo están a la orden del día[15]. El autor paradigmático de este cierre «clásico», citado hasta la saciedad, no es otro que Plinio el Viejo. Su comentario sobre el deshonroso final de las *imágines maiorum* y los árboles familiares en la obra *Historia Natural*, se ha convertido ya en una suerte de lugar común[16]. En ella comenta apenado que la sociedad romana se encuentra corrupta, pues ha perdido el respeto a la tradición y ahora entre estos árboles familiares se encuentran esculturas griegas y obras de escultores extranjeros:

> En todo caso, la pintura de retratos (*imaginun quidem pictura*), que permitía transmitir a través de las épocas representaciones perfectamente semejantes (*maxime similes*) cayó completamente en desuso (*in totum exolevit*). (...) Ocurre de otro modo con nuestros ancestros: en los atrios se exponía un tipo de efigie, destinadas a ser contempladas: pero no estatuas, ni de bronce ni de mármol, hechas por artistas extranjeros, sino máscaras moldeadas en cera colocadas cada una en un nicho: había, pues, imágenes para acompañar a los grupos familiares y siempre, cuando moría alguien, estaba presente la multitud de sus parientes desaparecidos; y las ramas del árbol genealógico, con sus ramificaciones lineales, se propagaban en todas direcciones hasta esas *imágenes pintadas*[17]

Según los datos que conservamos parece cierto que esta tradición comenzó a perder fuerza, y sobre todo prestigio, a partir de los primeros años del siglo primero de nuestra era. En el momento en el que los árboles familiares son desmembrados y se utilizan a modo de ostentación –junto a otras esculturas de variada procedencia– el lujo y el poder arrogante ganan terreno sobre la legitimación dinástica. El tono pesimista de Plinio deja ver que la tradición se había corrompido y ya poco se podía hacer. Con la caída del imperio, desaparece el

15. Esto no debe confundirse con la idea expresada anteriormente sobre la continuidad (sin origen y sin final) de estas prácticas. Es decir, las *imagines maiorum* son la expresión en época romana de una pulsión natural, humana, mucho más compleja y profunda, nacida al abrigo de unos cultos determinados. Esta expresión sí tiene un origen y un final (difíciles de historiar), lo que no lo tiene, y por tanto «sobrevive», es la pulsión que anima su creación.
16. Una lectura novedosa y algo aventurada es la ofrecida por Georges Didi-Huberman en su obra *Ante el tiempo*. Según el teórico francés, la obra pliniana enuncia un origen de la historia del arte radicalmente opuesto al tipo (referencia) varsariano. Para Plinio el origen de la pintura sería de orden antropológico, jurídico y estructural, no cronológico, y lo sitúa en época romana incidiendo en las nociones de imagen (*imago*) y pintura (*pictura*). Plinio anuncia la muerte del arte, la muerte de la *imaginum pictura*, que según Didi-Huberman no ha sido correctamente traducidos o interpretados. El objeto desaparecido *imaginum pictura*, no es (como tantas veces se ha dicho) la pintura de retratos, sino más bien se refiere a la *imago* (imagen de los ancestros pintada). El francés se muestra contundente: «La solución de esta dificultad no consiste en decir que Plinio era ciego o idiota, sino en preguntarse si, hablando de *imaginum pictura* en el contexto preciso de los parágrafos 1 al 14, no habla en realidad de otra cosa.» Cfr. Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 109.
17. Plinio el Viejo, *Historia Natural*, XXXV, 4-7. Traducción obtenida del libro: *Ibídem*, p. 110–111.

uso de las *imagines maiorum* como imagen de legitimación dinástica y no se volverá a recuperar (si bien de modo muy singular) hasta casi diez siglos después, en época renacentista.

Primeras supervivencias en el renacimiento

Antes de adentrarnos en este punto, creemos importante señalar que la reutilización de las *imagines maiorum* o imágenes de los antepasados en los siglos XV, XVI y XVII es un tema muy poco estudiado y por lo tanto difícil de puntualizar[18]. Normalmente el problema reside en que suelen asimilarse las máscaras mortuorias con las *imagines maiorum*, cuando realmente son dos cuestiones muy diferentes. Es decir, puede ser que las *imagines* se hicieran a partir de máscaras mortuorias, aspecto largamente debatido y nunca resuelto, pero ello no significa de ningún modo que deban entenderse como casi sinónimos. Cuando normalmente hablamos de máscaras solemos hacer referencia a un proceso técnico de obtención de una imagen (o huella) del rostro muerto. Las *imagines maiorum* parten, en términos materiales, de máscaras mortuorias, pero son imágenes inmersas dentro de un proceso cultual que les confiere una dimensión autónoma y concreta. Cuando nos referimos a la supervivencia de las *imagines*, no estamos hablando del uso que de la máscara mortuoria se hace en el renacimiento, asunto que poco o nada tiene que ver, sino que hablamos de la recuperación de una costumbre de tipo social o de ciertos procesos rituales asociados a estas piezas[19].

18. Por ejemplo, John Pope-Hennessy, en su famosa obra sobre los retratos en el renacimiento, comenta sus impresiones al respecto de unos bustos que él asocia (muy vagamente) a la tradición clásica de las *imagines maiorum* diciendo: «Estos bustos florentinos –de los que existen bastante— tienen algún significado social, pero artísticamente no tienen mucho valor». Pope-Hennessy, John, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones AKAL, 1985, p. 86.
19. Una de las referencias primeras y más interesantes relacionada con estas ideas la encontramos en un texto de Warburg donde nos habla de la tradición de colocar efigies de cera a tamaño natural (*voti*) en las iglesias renacentistas (sobre todo italianas). Estas esculturas, en su vertiente necrológica (las *effigies* sustitutivas de reyes), guardan una relación muy íntima tanto con las máscaras mortuorias (puesto que partían de ellas) como con las *imagines maiorum* (por los ceremoniales a los que eran sometidas). La mirada original y curiosa del alemán le hizo detenerse en este fenómeno aportando unas interesantes reflexiones sobre su posible origen en las que, una vez más, la sombra de la *supervivencia* se muestra alargada: «Mediante la asociación de ofrendas votivas con imágenes sagradas, la iglesia católica había permitido con éxito que los gentiles conversos conservaran este inveterado impulso de vincularse a la divinidad a través de la imagen de uno mismo. Los florentinos, descendientes del supersticioso pueblo pagano de los etruscos, mantuvieron esta práctica mágica hasta bien entrado el siglo XVII. (...) La iglesia de Santissima Annunziata otorgaba a los notables de la ciudad y a algunos extranjeros ilustres el raro privilegio de colocar en vida, en la misma iglesia, su fiel retrato en cera a tamaño natural vestido con sus propias ropas. En la época de Lorenzo de Medici, la fabricación de estas figuras de cera (*voti*) constituía una reconocida práctica artística en manos de los Benintendi, discípulo de Andrea Verrocchio (...). La obstinada supervivencia de la barbarie a través de estas figuras de cera que colgaban en las iglesias vestidas con trajes a la moda comenzó a proyectar una luz más favorable cuando los retratos se introdujeron a través de los frescos religiosos pintados en las iglesias.» Warburg, Aby, «El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia», en *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 151.

Rastreando superficialmente el corpus de escritos de toda índole producidos en los siglos XVI y XVII, comprobamos que el conocimiento que se tiene de esta tradición clásica es verdaderamente profundo y bien documentado. Lo interesante del enfoque aportado en dichos textos es que no solo se detienen a historiar el fenómeno, sino que además recurren a él para buscar los orígenes de ciertas prácticas que se daban en su época. Nos centraremos brevemente en algunos ejemplos que aluden al mantenimiento del poder de la familia mediante su exaltación dinástica.

Juan Sánchez Valdés de la Plata, en su *Crónica* (1598) demuestra un más que aceptable conocimiento de las fuentes clásicas para documentar la historia de la escultura en barro y cera de época romana. Apoyándose principalmente en Plinio el Viejo, Macrobio, Estrabón y Cicerón, realiza un curioso recorrido desde la Grecia de Butades de Sición, pasando por el mito de *Los trabajos de Hércules,* los *Saturnales* o los funerales de Cayo Mario; todo para tratar de justificarlo como antecedente de la costumbre cristiana de ofrecer exvotos de cera en los templos:

> Y de aquí parece que los cristianos tomaron costumbre de ofrecer ciertas imagines de cera en los templos, y ciertas muñecas, cuando alguna parte del cuerpo está enferma (...) de lo cual parece nosotros los cristianos, imitamos en esto la religión de los antiguos: mas nuestro ofrecer, y llevar a los templos imagines, es con mayor respeto, y a mejor fin, y rogando a Dios verdadero, y no a dioses fingidos como ellos[20]

Otros autores observan cómo era la «nobleza de los romanos» y tratan de describirla para emplearla como ejemplo que explique la nobleza de su tiempo. Diego López, en la primera mitad del siglo XVII, realiza en su *Comento* una extensa explicación del origen y desarrollo del uso de las *imagines maiorum* en época romana, utilizando fuentes variadas y muy ricas (Suetonio, Tito Livio, Salustio, Séneca, Cicerón, Cornelio Tácito, Juvenal, Plinio, etc.). Se trata de una descripción muy documentada en la que se pone el acento en la idea de ejemplo y modelo de virtud que transmitían las imágenes de los gloriosos antepasados:

> servían estas imagines de despertar a los romanos, para que imitasen a sus mayores, y procurasen ser semejantes a ellos en virtud, y valor, no porque la cera pudiese hacer esto, sino porque les representaba las hazañas de aquellos, cuyos hechos se representaban en aquellas imagines hechas de cera.[21]

En todo momento se advierte esa voluntad de establecer un paralelismo más o menos disimulado con la nobleza que le era coetánea, a fin de ensalzarla y dignificarla:

---

20. Sánchez Valdés de la Plata, Juan, *Coronica y historia general del hombre: en que se trata del hombre en comun, de la diuision del hombre en cuerpo y alma, de las figuras monstruosas de los hombres, de las inuenciones dellos, y de concordia entre Dios y el hombre...*, por Luis Sánchez, 1598, cap. XX.
21. López, Diego, *Comento sobre los nueve Libros de los Exemplos de Valerio Maximo,* Sevilla, Por Francisco de Lyra, 1632, p. 81.

> Estas imagines eran comunes a todo un linaje, como ahora son las armas, y escudos, y con ello se declara lo que dice Valerio hablando del amor de los hermanos, *Parem ex maiorum imaginibus gloriam traxi*(sic) porque siendo todos hermanos tenían unas propias imagines, y se gloriaban que eran de una propia casa, y linaje[22]

En muchos textos encontramos esta misma idea de justificar en la tradición romana de las *imagines maiorum*, diferentes actos de ensalzamiento de la memoria o la virtud de algunas personas o instituciones[23]. Sin embargo, como ya hemos advertido anteriormente, los eslabones que unen los siglos XV, XVI y XVII con la llamada antigüedad son muy difíciles de determinar. Ahora comprendemos mejor que nunca los esfuerzos de Warburg por indagar en esa supervivencia (*Nachleben*) que conectaba ambos mundos[24]. Las expresiones que nos orientan en esta idea no ofrecen por sí mismas una respuesta satisfactoria: «solían poner las referidas imágenes [*imagines maiorum*], en las portadas y entradas de sus casa, y palacio (como hoy en las de los Caballeros e Hijosdalgo) para mostrar que los señores de ellas, eran Nobles (...)[25]»; tan solo contribuyen a confundirnos más si cabe.

Aunque los textos no nos aporten ideas concluyentes, algunas obras que hoy en día conservamos nos conceden una visión ampliada del asunto. Un ejemplo importante lo encontramos en la máscara mortuoria de un personaje anónimo florentino conservada en el *Victoria and Albert Museum* de Londres. La obra, fechada entre los años 1450 y 1500, está realizada en terracota y es probable que estuviera destinada a un uso funerario, al igual que ocurriera con otras piezas similares[26]. Según MacLagan, la creación de máscaras mortuorias de este tipo se puso muy de moda en la Florencia de la segunda mitad del siglo XV y aún nos quedan un buen número de muestras en diversos museos y colecciones[27]. Por tanto, ¿De qué estamos hablando? ¿De máscaras mortuorias o de una recuperación (supervivencia) de las *imagines maiorum*? Es muy complejo determinar hasta qué punto estas imágenes son realizadas como una simple recuperación formal de una moda de la antigüedad o si por el contrario van más allá, convirtiéndose en el eslabón que conecta ambos mundos de un modo que, desde luego, supera con creces la común formulación de recuperación iconográfico-formal del pasado clásico.

22. *Ibídem*, p. 81r.
23. Otro buen ejemplo aparece en la obra de Lázaro Luis de Guzmán Hierro: «Y para animar los sucesores a imitarlo, con gloriosa emulación, y generosa competencia del nombre que alcanzaron; como dijo de su Colegio D. Francisco de Amaya (...) Por esto en los zaguanes de los nobles de Roma, estaban las imágenes de sus Mayores, y las estatuas antiguas de los varones de aquellas familias, representando las obligaciones a los sucesores». De Guzmán Hierrro, Lázaro Luis, *Memorial a la catolica i real magestad del Rey Nuestro Señor Don Felipe Quarto el Grande*, Málaga, Juan Serrano de Vargas y Urueña, 1653.
24. Véase nota 19.
25. Montemayor de Cuenca, Juan Francisco, *Summaria investigacion de el origen y privilegios de los ricos hombres o nobles, caballeros, infanzones o hijos dalgo, y señores de vassallos de Aragon, y del absoluto poder que en ellos tienen*, s.n., 1665, p. 232.
26. Otro ejemplo famoso de este uso funerario de una máscara mortuoria lo vemos en la tumba de Girolamo de la Torre de la que da cuenta Pope-Hennessy. Véase: Pope-Hennesy, John, *El retrato en el Renacimiento, op. cit.*, p. 85.
27. MacLagan, Eric, « The Use of Death-Masks by Florentine Sculptors », en *The Burlington Magazine*, vol. 43 (décembre 1923), nº 249, p. 304.

Supervivencia y anacronismo

Del modo que hemos planteado el desarrollo de este trabajo, queda manifiesta nuestra voluntad de poner sobre la mesa las conexiones existentes entre dos mundos separados, como son la antigüedad clásica y el renacimiento, evitando los argumentos iconográficos (modelos, copias, etc.) que a nuestro juicio tan solo analizan la superficie del problema. Sin necesidad de adentrarnos, por el momento, en discusiones relativas a los giros hacia lo icónico o hacia lo lingüístico ocurridos a lo largo del tiempo, es plausible asumir que el ser humano ha tenido desde tiempos remotos una relación estrecha y fundamental con las imágenes y sus diferentes simbolismos[28]. En todas las culturas lo icónico se torna una pieza clave, tanto por su presencia como por su ausencia. Insistir en esta idea sería ahondar en una evidencia incontestable. Por el contrario, valorar el papel de estas imágenes, entender sus funciones (en caso de tenerlas), y más aún explicar –siguiendo a Durand– las estructuras antropológicas del imaginario[29] deviene una tarea difícil pero francamente pertinente.

Ya hemos advertido que la supervivencia (*survival, Nachleben*) es una idea polémica, ampliamente debatida en la historiografía antropológica, por lo que será preciso hacernos eco de las principales posturas antes de arriesgarnos a caminar por terrenos excesivamente pantanosos. La idea de los *survivals* forma parte del método comparativo (de línea evolucionista) cuyos orígenes se encuentran en las prácticas antropológicas del siglo XIX[30]. Como señala Marvin Harris, «la base de este método [de aplicación de los *survivals*] era la creencia de que los diferentes sistemas socioculturales que podían observarse en el presente tenían un cierto grado de semejanza con las diversas culturas desaparecidas»[31]. Estudios típicos basados en este método eran aquellos que analizaban a los llamados «primitivos contemporáneos» para tratar de entender mejor la prehistoria[32]. Fue Edward Burnett Tylor quien introdujo el

28. Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico - religioso*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 16–21.
29. Durand. Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Economica, 2006.
30. No podemos detenernos en las particularidades de un método de gran tradición en los estudios etnográficos ya que excedería las pretensiones de esta aproximación. Para una exposición muy completa del método comparativo véase: González Echevarría, Aurora, *Etnografía y comparación: la investigación intercultural en antropología*, Barcelona, Publicacions d'Antropologia Cultural, Univ. Autònoma de Barcelona, 1990.
31. Harris, Marvin, *El Desarrollo de la Teoría Antropológica: Una historia de las teorías de la Cultura*, 5º edición [1ª en inglés 1968], Madrid, Siglo XXI Ediciones, 1985, p. 129.
32. A. H. Lane-Fox Pitt Rivers se expresaba en los siguientes términos sobre el uso de este método: «Puede aceptarse que las razas existentes, en sus respectivos estadios de progreso, representan fielmente a las razas de la antigüedad (...) Nos proporcionan así ejemplos vivos de las costumbres sociales, las formas de gobierno, las leyes y las prácticas bélicas, que corresponden a las razas antiguas de las que en tiempos remostos nacieron, y cuyos instrumentos, que se parecen a los de sus descentdientes de hoy con solo pequeñas diferencias, se encuentran ahora hundidos en la tierra.» Pitt Rivers, Augustus Henry Lane-Fox, *The evolution of culture, and other essays*, Oxford, Clarendon Press, 1906, p. 53. Cfr. Marvin HARRIS, *El Desarrollo de la Teoría Antropológica, op. cit.*, p. 129.

término de los *survivals* en el discurso antropológico a través de su obra *Cultura Primitiva* [33]. Explica el inglés en las primeras páginas de su obra:

> En orden a la general similitud de la naturaleza humana, de una parte, y a la general similitud de las circunstancias de la vida, de otra, pueden investigarse, indudablemente, aquella semejanza y aquella coherencia, y pueden ser estudiadas de un modo especialmente conveniente comparando las razas próximas al mismo grado de civilización. En tales comparaciones, poco respeto es necesario a la fecha en la historia o al lugar en el mapa; los antiguos suizos que vivían en sus habitaciones lacustres pueden situarse al lado de los aztecas medievales, y los ojibwa de América del Norte, al lado de los Zulúes de África del Sur. (...) Hasta qué punto es realmente cierta esta generalización, cualquier museo etnológico puede demostrarlo: Examinemos, por ejemplo, los afilados y puntiagudos instrumentos de una colección de ese género (...) todos pertenecen, con solo diferencias de detalles, a las razas más diversas. Lo mismo ocurre con las ocupaciones salvajes; el corte de leña, la pesca con red o cuerda, la caza mediante el disparo de flechas, la forma de hacer fuego (...)[34]

Tylor insiste en más ejemplos que persiguen dotar de solidez argumental a su teoría, pero con el extracto citado quedan perfectamente claras las principales líneas que explican los *survivals*. Según recoge el autor, éstos «son procesos, costumbres, opiniones, etc., que han pasado, por la fuerza del hábito, a un nuevo estado de la sociedad, distinto de aquel en que tuvieron su marco original, y así perduran como pruebas y ejemplos de una situación cultural más antigua, que ha evolucionado hasta otra más nueva»[35]. Como subraya Harris, los *survivals* pueden ser socioculturales o biológicos y desde antes de la aparición de la obra de Tylor formaban parte integrante del método comparativo, pero fue el inglés quien lo singularizó y lo hizo popular[36].

Sin embargo, adaptar estas teorías, teniendo en cuenta las feroces críticas vertidas por antropólogos de la talla de Claude Levi-Strauss, a la historia del arte presentó (y presenta) unas dificultades excepcionales. Es conocido que Warburg se interesó por estas vías ya que como él mismo comentó, «había desarrollado un verdadero asco al esteticismo de la historia del arte. La consideración formal de la imagen –incapaz de comprender su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte (...)– [le] parecía no producir

33. Tylor, Edward Burnett, *Cultura primitiva,* traduit par Marcial SUÁREZ, Madrid, Ayuso, vol. 2/, 1977. En una obra anterior (1865) el etnógrafo inglés introducía por vez primera el concepto de *survival* pero sin dotarlo del nombre que lo haría popular: «(...) the 'standing over' of old habits into the midst of a new changed state of things, of the retention of ancient practices for ceremonial purposes, long after they had been superseded for the commonplace uses of ordinary life» Tylor, Edward Burnett, *Researches into the early history of mankind and the development of civilization,* London, J. Murray, 1865, p. 218. Cfr., Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg,* Madrid, Abada Editores, 2009, p. 47 (n. 125).
34. Tylor, Edward Burnett, *Cultura primitiva, op. cit.*, pp. 23-24.
35. *Ibídem*, p. 32.
36. Harris, Marvin, *El Desarrollo de la Teoría Antropológica, op. cit.*, p. 142.

más que un estéril conjunto de palabras»[37]. Esta postura crítica le hizo buscar las claves de estudio en otras fuentes, a menudo alejadas de la (tradicional) historia del arte. La obra cumbre, a pesar de no estar concebida para su publicación, es sin duda la conferencia ofrecida en el Sanatorio Bellevue de Kreuzlingen (Suiza) titulada «Imágenes de la región de los indios pueblo de América del Norte»[38]. En ella el alemán relata su viaje por diferentes regiones de América del Norte realizando una singular interpretación de los rituales que él mismo pudo contemplar y fotografiar estableciendo nexos con otras culturas como la antigüedad pagana[39]. Si bien sus bases teóricas beben de las ideas de *survival* de los evolucionistas antes comentados, su particular modo de ajustarlas es muy original. No en vano inicia su texto con la cita: «Como un viejo libro enseña. Atenas y Oraibi son parientes» (*Es ist ein altes Buch zu blättern, Athen-Oraibi, alles Vettern)*.

Warburg viajó a los Estados Unidos en 1895 para acudir a la boda de su hermano Paul con Nina Loeb que tendría lugar en Nueva York. Sin embargo, una vez allí, aprovechó para hacer un viaje por el oeste y conocer de cerca las prácticas rituales de los indios de la región. Para ello visitó las bibliotecas etnográficas de Harvard y Washington, y se entrevistó con autoridades como Franz Boas, Cyrus Adler, Frank Hamilton Cushing y especialmente James Mooney[40]. Se trata de un viaje que se ha comentado muchísimas veces por parte de los historiadores del arte interesados en Warburg, pero las opiniones sobre el mismo difieren sustancialmente entre unos y otros. Tras la «recuperación» de Warburg en los años 90, los primeros trabajos coincidían en ver este viaje como el verdadero detonante de las principales teorías warburgianas, considerando al alemán como un hombre profundamente interesado en estas culturas y gran conocedor de estas. Por el contrario, recientemente se está tendiendo a matizar esta visión idealizada en favor de una versión más realista que sitúa a Warburg dentro de los múltiples curiosos (acaudalados) que viajaban a aquellas tierras para no perderse un espectáculo que amenazaba con desaparecer por la fuerza del progreso. Freedberg demuestra cómo Warburg actuó en algunos casos con actitudes muy alejadas de las que debieran exigirse en todo acercamiento etnográfico, interviniendo en los rituales y fotografiándolos independientemente de que esto supusiera una interferencia inapropiada[41]. Pero más allá de estos matices, lo cierto es que este viaje ayudó a Warburg a plantear las ideas que más adel-

37. Apuntes tomados en borradores que Warburg tenía para su conferencia de Kreuzlingen. Cfr. Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente,* Madrid, Sexto Piso, 2008, p. 73.
38. Existen diversas ediciones de este texto. El título con el que habitualmente se conoce: *Schlangenritual,* corresponde a la edición de Fritz Saxl de 1939. Nosotros nos basaremos en la reciente traducción al castellano de Joaquín Etorena Homaeche que sigue la edición alemana de 1988 con el epílogo de Ulrich Raulff: Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente, op. cit.*
39. Para una lectura crítica y ponderada (lejos de las habituales posturas que encumbran a Warburg como un gran antropólogo) de la estancia de Warburg en América del Norte véase: Freedberg, David, «Warburg's Mask: A Study in Idolatry,» en *Anthropologies of Art,* ed. Mariet Westerman (Williamstown: Clark Institute Press, 2005), 3–25.
40. Freedberg, David, « Pathos at Oraibi: What Warburg did not see », en *Texto original del autor para una publicación sobre Warburg en italiano editada por Claudia Cieri Via and Pietro Montani (2004),* p. 2.
41. Esta visión, aquí apenas esbozada, es la defendida por Freedberg en sus trabajos: Freedberg, David, « Warburg's Mask: A Study in Idolatry », *op. cit.* y David Freedberg, « Pathos at Oraibi: What Warburg did not see », *op. cit.*

ante maduraría sobre la memoria social. Memoria social y supervivencia son dos conceptos tan complejos como problemáticos y buena prueba de ello es la falta de unión y consenso entre quienes los han estudiado.

Un buen acercamiento a la idea de memoria social en relación a la obra inacabada *Mnemosyne* (y su relación con el texto *Schlangenritual*), ha sido llevado a cabo recientemente por Fernando Checa quien señala que en ella, Warburg «encuentra profundos hilos de conexión entre la Antigüedad clásica y el arte de los pueblos primitivos»[42]. Es precisamente aquí donde se encuentra uno de los interrogantes fundamentales: ¿De qué modo entiende Warburg que Atenas y Oraibi son parientes? Es decir, ¿qué relación tienen sus ideas sobre la supervivencia de la antigüedad en el renacimiento (*Nachleben der Antike*) con todo lo que aprendió en su viaje americano?[43] Pero sobre todo hay una pregunta que a nosotros nos concierne más estrechamente, ¿cuál es la vinculación entre la memoria social y la supervivencia (*Nachleben*)?

El propio Warburg lanza la siguiente pregunta en la citada conferencia sobre el *Schlangenritual* al respecto de los rituales de los indios americanos: «Un vistazo a algunos fenómenos análogos del paganismo europeo nos conducirá, en última instancia, a la siguiente cuestión: ¿en qué medida puede servirnos el estudio de la concepción pagana del mundo, tal como persiste hasta el día de hoy entre los indios pueblo, como parámetro de la evolución humana que transcurre del paganismo primitivo a la modernidad, pasando por el paganismo de la Antigüedad clásica?[44].

Este modo de entender la supervivencia nos hace sugerir la posibilidad de que estuviera vinculada de algún modo con las ideas de Jung al respecto de los arquetipos y del inconsciente colectivo. Para el suizo «el alma contiene todas las imágenes de las que han surgido los mitos y nuestro inconsciente es un sujeto actuante y paciente, cuyo drama el hombre primitivo vuelve a encontrar en todos los grandes y pequeños procesos naturales.[45]» No es difícil imaginar que Warburg se sintiera tentado por las teorías jungianas, las cuales estaban muy en boga en su tiempo. Fritz Saxl, compañero y confidente de Warburg, comentó en una

42. Checa, Fernando, « La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929), por Fernando Checa », en *Atlas Mnemosyne,* Madrid, Akal, 2010, p. 137.
43. En la parte final de su conferencia, Warburg elabora un argumento mezclando los rituales con serpientes de los indios moki en Oraibi y Walpi, con las ménades danzantes, el Laocoonte, los cultos a Asclepio, la biblia, etc. llegando a la conclusión de que la serpiente «resulta ser un símbolo intercultural». Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente, op. cit.,* p. 60.
44. *Ibid.*, p. 13-14. En un manuscrito para una conferencia sobre los Indios Pueblo en la *Freie phtographische Vereinigung zu Berlin* del 16 de marzo de 1897, Warburg se muestra claro en este sentido: «the link between pagan religious ideas anda artistic activity is nowhere better to be seen than with the pueblo Indians, and that one could find in their culture rich material for an inquiry into the origins of a simbolic art. Tomado de: Raulff, Ulrich, « The Seven Skins of the Snake. Oraibi, Freuzlingen and back: Stations on a Journey into Light », en Benedetta Cestelli Guidi (dir.), *Photographs at the frontier. Aby Warburg in America 1895-1896,* London, Merrel Holberton Publishers London and The Warburg Institute, 1898, p. 64–65.
45. Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo,* Editorial Paidós, 2009, p. 15.

ocasión (en términos jungianos) que el viaje a América fue «un viaje a los arquetipos»[46]. Peter Krieger nos aporta unas valiosas consideraciones que ayudan a comprender mejor esa tendencia de Warburg hacia las ideas de Jung, que a simple vista pueden parecer evidentes, pero que por el contrario han sido muy escasamente aludidas:

> No obstante, warburg nunca elaboró su idea de memoria social como teoría coherente. Peor aún, como advirtió Ernst Gombrich, sus lecturas de Carl Gustav Jung y otros pricólogos le llevaron a adoptar, sin distancia crítica, muchos clichés de la presunta teoría de las razas, alrededor de 1900. De esta manera, su concepto de una antropología visual se basa en pilares dudosos, hoy en día rebasados[47].

Algunas conclusiones

Una vez concluido el repaso al ejemplo de las *imagines maiorum,* en el que pensamos puede rastrearse el problema de la supervivencia y el anacronismo, y analizada su problemática situación *ante el tiempo,* es el momento de apuntar algunas conclusiones. En primer lugar, creemos importante insistir en una cuestión muy fácil de malinterpretar y, también, muy difícil (al menos para nosotros) de explicar, como es la distinción entre la expresión plástica y la pulsión que la anima o alimenta. La supervivencia podríamos decir que es la del «rostro como elemento legitimador del poder»; esta sería la pulsión que ha ido tomando diferentes expresiones plásticas en función de los contextos cultu(r)ales en los que se ha desarrollado[48]. Sin embargo, no todo puede simplificarse a esta idea, la cual es sumamente básica y aplicable a infinidad de casos. El problema viene cuando se recupera una expresión plástica basándose en una pulsión cultual similar. Esto es lo que ocurre con la piezas del renacimiento que hemos presentado, las cuales tratan de reconstruir no solo su aspecto exterior, sino también el valor cultual que originariamente las inspiraron. El caso de la máscara mortuoria florentina que hemos comentado ilustra perfectamente lo que buscamos explicar aunque, a decir verdad, nos deja con más dudas y preguntas que certezas.

Más allá del caso concreto de las *imagines,* comprendemos que el rostro es realmente el eje vertebrador del discurso de legitimación dinástica. Es el rostro el elemento nuclear y constituyente de los árboles genealógicos, conjunto sobre el que se expone visualmente el poder y la trayectoria familiar. Las máscaras mortuorias por su parte demuestran el interés

46. Saxl, Fritz, «Warburg visit to New Mexico», en *Lectures,* Londres, Warburg Institute, 1957, vol.1, p. 326.Cfr. Raulff, Ulrich, «The Seven Skins of the Snake», *op. cit.*, p. 64 nota 6.
47. Krieger, Peter, « El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro Schlangenritual. Ein Reisebericht », en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* (2006), nº 088, p. 247.
48. El lector atento advertirá que tras estas ideas permanecen constantes las nociones benjaminianas de valor cultual y valor exhibitivo en relación a la obra aurática. Pero la incorporación de ello nos haría girar en una deriva que precisaría de un estudio mucho más detenido y minucioso.

por preservar los rasgos del familiar difunto antes de que la muerte lo consuma y lo haga irreconocible.

Son muchas las líneas que quedan abiertas en nuestra comunicación, pero ya advertimos desde un principio que precisamente era éste nuestro objetivo; abrir nuevas vías y proponer alternativas a los estudios más tradicionales que tan a menudo «se queda[n] en teoría descriptiva, como tal insuficiente, de una evolución si quien hace tal caracterización no se atreve a hacer al mismo tiempo el intento de descender a las profundidades donde los impulsos del espíritu humano se entretejen con la materia acronológicamente estratificada»[49].

49. Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne, op. cit.*, p. 4.

Fig. 1. Mesa con retratos familiares, año 2011

Fig. 2. *Carlos II niño y sus antepasados*, por José García Hidalgo, 1670-1675, Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Fig. 3. Busto de un hombre laureado, anónimo florentino, 1450-1500, Victoria and Albert Museum, Londres

Un retrato del príncipe de Santiago de Compostela: el arzobispo y señor Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772)

Javier Raposo Martínez
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: El arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772), hombre de amplia formación humanística y jurídica accede a la mitra compostelana en 1751 y se convierte en un auténtico mecenas de las artes, especialmente en lo referente a la arquitectura. Promueve edificios sobradamente conocidos como son el Seminario de Confesores o palacio de Rajoy (1763), la Capilla de la Comunión (1764) en la catedral compostelana o la remodelación de la portada de Azabachería (1764), entre muchas otras. Paradójicamente poco se ha escrito sobre su biografía y menos sobre sus numerosas representaciones. El objeto de nuestro estudio es el retrato de Rajoy que se encuentra en la Rectoral de su villa natal Pontedeume (A Coruña). El artista encargado del mismo fue Pedro Antonio Vidal Díaz (1720-1790), discípulo del pintor gallego más acreditado de esta época José Antonio García Bouzas (1702-1755). El cuadro mantiene gran fidelidad a la fisionomía y estirpe de su cliente. Dejando patente tanto su condición de arzobispo –resumida en sus ropas, la cruz pectoral o su escudo de armas–, como también su carácter de escritor y doctor. En definitiva, siendo una obra inmersa por su cronología en la Ilustración, deja patente que todavía se mantiene los criterios puramente barrocos de la centuria anterior.
Palabras clave: arzobispo, Rajoy, retrato, Pedro Vidal, Pontedeume.

Abstract: The archbishop Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772), man of wide humanistic and juridical formation accedes to the from Santiago de Compostela miter in 1751

and turns into an authentic patron of the arts, specially in what concerns the architecture. He promotes buildings too known like it are the Seminario de Confesores or Palacio de Rajoy (1763), the Capilla de la Comunión (1764) in the cathedral of Santiago de Compostela or the remodeling of the front page of Azabachería (1764), between different many. Paradoxically little he has written himself on his biography and less on his numerous representations. The object of our study is Rajoy's portrait that one finds in the Rectoral of his natal villa Pontedeume (A Coruña). The artist in charge of the same one was Pedro Antonio Vidal Díaz (1720-1790), disciple of the Galician painter most justified for this epoch Jose Antonio García Bouzas (1702-1755). The picture supports great loyalty to the physiognomy and race of his client. Leaving patent so much his condition archbishop's - summarized in his clothes, the pectoral cross or his shield of weapon-, as also his character of writer and doctor. Definitively, being an immersed work for his chronology in the Illustration, it leaves patent that still is kept the purely baroque criteria of the previous century

Keywords: archbishop, Rajoy, portrait, Pedro Vidal, Pontedeume.

En el siglo XVIII, la Iglesia era la institución más rica de Galicia. Esta riqueza procedía del cobro de las rentas de dos de cada tres contratos del foro de los campesinos gallegos pagaban por el disfrute de las tierras que trabajaban, y de la percepción del diezmo, la décima parte de las cosechas que estos recogían[1]. A ello habría que añadir las cantidades procedentes de las limosnas de los fieles, las donaciones de particulares y del cobro sobre los frutos y ganados. Los monasterios, los cabildos catedralicios o los arzobispos gozaban de un inmenso poder y prestigio social. A mantenerlo se dedicaban buena parte de sus ingresos, los cuales se gastaban en atender las necesidades de sus respectivos aparatos institucionales y administrativos en sostener una obra caritativa y asistencial de relativa importancia y en financiar una parte de los gastos de la monarquía borbónica[2].

La iglesia de Santiago era una de las cinco diócesis que había en Galicia. En realidad era la más importante de todas ellas, bien fuese por su extensión, ocupando un tercio de todo el noroeste peninsular, por su volumen de población, cuatro de cada diez gallegos vivían dentro de sus lindes, o por su inmensa riqueza[3]. Sus ingresos medios rondaban 1.500.000 reales al año[4]. Esta impresionante capacidad de acumulación era posible gracias a la percepción del llamado *voto de Santiago*, un impuesto con un origen mítico en la batalla de Clavijo (844), consistente en el pago anual de una determinada cantidad de grano y vino por parte de los campesinos del resto de España, destinado al sostén del culto al apóstol Santiago y el clero

1. Dubert García, Isidro, *Bartolomé Rajoy y Losada, arzobispo y señor de Compostela,* Santiago de Compostela, 2010, p. 7.
2. Domínguez Ortiz, Antonio, «La España nórdica. Galicia» y «El estamento eclesiástico», *Sociedad y Estado en el s. XVIII español,* Barcelona, 1976, pp. 124, 359.
3. *Ibídem,* p.126.
4. Rey Castelao, Ofelia, «El alto clero gallego en tiempos de Carlos III y su tiempo», *Coloquio Internacional de Carlos III y su tiempo,* vol. 2, Madrid, 1988. pp. 579-600.

de su catedral. Ocho de cada diez reales que entraban en las arcas del arzobispo y del cabildo procedían del voto de Santiago[5]. Es indiscutible la preminencia social que gozaba la Iglesia de Santiago sobre las demás diócesis de Galicia[6]. Por otro lado, en la Galicia del s. XVIII, este poder económico y social iba de la mano del poder político. Conviene no perder de vista que el arzobispo de Compostela no solo era señor de la ciudad de Santiago, sino también de Vasallos, señor de hombres[7]. Una condición que en 1752 se dejaba sentir sobre el 13% del territorio gallego, situando así bajo su jurisdicción a uno de cada cinco gallegos[8].

El arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada nació en la villa de Pontedeume el 24 de agosto de 1690. Es hijo de Nicolás de Rajoy y Dominga Fernández de Losada, ambos pertenecientes a sendas antiguas y nobles familias[9]. Estudia Gramática en la cátedra de latinidad de Pontedeume, una insttiución fundada en 1580 por el regidor municipal Juan Beltrán de Anido[10] y luego Filosofía en el Colegio de San Jerónimo de Santiago, cursando Leyes y Cánones. Hecho bachiller, va a la Pasantía de la ciudad de la Coruña, en cuya Real Audiencia se gradúa como abogado. Allí escribe una obra de términos de de Derecho la cual no pasa de la letra F, ocupando 746 folios, tiene fecha del 11 de agosto de 1711 y se conserva en el archivo de la catedral compostelana[11].

A poco de volver a Santiago inicia una carrera eclesiástica que culminará con éxito en 1724. Recién ordenado, se presentó a las pruebas de acceso a la penitenciaría del cabildo de la catedral de Ourense, ganando la plaza. Poco después opositaba a la doctoralía vacante de la catedral de Lugo, que también ganaba. En 1730 solo seis años después de haberse ordenado, con cuarenta años de edad, trata de dar el salto a la doctoralía de Santiago de Compostela,

5. Rey Castelao, Ofelia, *El voto de Santiago en la España moderna*, Santiago de Compostela, 1984, p. 365.
6. Íbidem, p. 390, Una idea indirecta de ella nos la podemos hacer a través del número de canónigos que era capaz de mantener su catedral: 86, mientras que la de Orense solo contaba con 49 canónigos y la de Lugo 40.
7. Eiras Roel, Antonio, «Las élites de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados del s. XVIII», *Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada. La documentación Notarial y la Historia*, Santiago de Compostela, 1984, p.52.
8. Barreiro Mallón, B., «La diócesis de Santiago en la época moderna», *Historia de las diócesis españolas. Iglesias de Santiago de Compostela y Tui-Vigo*, Madrid, 2001, pp. 177-409.
9. López Ferreiro, Antonio., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, v. 10, Santiago de Compostela, 1983, p.104 y Rubia Alejos, F., «Don Bartolomé Rajoy y Losada. A outra face do arcebispo na documentación privada», *Cátedra*, núm. 16, A Coruña, 2009, pp. 139-148. Este reciente estudio basado en un documento de un archivo privado y fechado en 1782, nos presenta una pequeña reseña biográfica sobre su persona, nos lo presenta como un individuo inteligente, de orígenes oscuros y baja extracción social, alguien que pudo comenzar su carrera gracias a la desinteresada generosidad de una de las familias hidalgas de su Pontedeume natal, los Maldonado, quienes a su vez tenían familiares en la Universidad de Santiago, el Hospital Real y la Inquisición.
10. Couceiro Freijomil, A., *Historia de Pontedeume y su comarca*, Santiago de Compostela, 1981, pp.445-449. De los escasos documentos referentes a su formación en su villa natal, el autor señala que tiene grandes dotes para el estudio y ejerce de «obispillo» de estudiantes y predica sermones en la iglesia parroquial el día de San Nicolás de Bari.
11. López Ferreiro, A., *op. cit.*, p. 85. Es la primera referencia a su obra jurídica incompleta, realizada con apenas 20 años en su estancia en la Coruña, llevando por título:*Thesaurum juridicum D. Bartholomei Rajoi et Losada, oppidi de Ponte Deume scriptum, ultimátum hodie sexto Aprilis, hora decima secunda ante meridicum anni Dommini milessimi septigentessimi dezimi tertii, hospicio Dominici Lopez Gordillo apud divam Mariam. Verbi param, vulgo del campo in corunesi urbe. Deo optimo Maximo, die 11 Augusti 1711.*

intento en el que fracasó. Cuatro años más tarde volvería a repetirla con notable éxito[12]. En apenas una década, Bartolomé Rajoy consigue culminar un su *cursus honorum* que lo situaba en el cabildo catedralicio de Santiago, la cabeza de la Iglesia gallega, y en importancia la tercera diócesis de España, por detrás de Toledo y Valencia[13].

Como canónigo doctoral en una ciudad como Santiago, nuestro prelado se encontraba en una situación envidiable, tanto por la riqueza de sus prebendas como por la enorme influencia que el cabildo ejercía sobre la vida social y cultural compostelana[14]. Además, a nivel personal, Bartilomé Rajoy era de los pocos gallegos que no tenía un origen rural, ya que había nacido en una villa y era de los pocos que tenía otros estudios al margen de la carrera sacerdotal, en este caso de Derecho[15]. Desde el punto de vista cultural, su comportamiento como canónigo era semejante al de sus pares compostelanos. De ahí su preocupación por incrementar el tamaño de su biblioteca que en 1751 constaba con 448 títulos y donde el peso de las lecturas de derecho era abrumador[16].

En 1741 lo encontramos en Madrid, donde permaneció dos años representando y defendiendo los intereses de la Iglesia de Santiago, como el asunto de Pieros[17]. Ya de vuelta a Compostela, el 14 de julio de 1750 recibe una carta que, de orden del monarca, le dirige el marqués de la Ensenada, en la cual pase a la Corte «*para cosa de Real servicio*»[18]. El rey Fernando VI decide nombrarlo Comisario General de la Bula de la Santa Cruzada, lo que le obligaría a dejar la ciudad y a residir en Madrid. El cabildo compostelano recibe la noticia con enorme júbilo[19]. Un año después, el 22 de junio de 1751, el monarca incluye su nombre en la terna de candidatos que presentó al papa Benedicto XIV para que este procediese a elegir entre los tres nombres propuestos al que había de ser arzobispo de Santiago[20]. Su inclusión en dicha terna se debió a sus buenos servicios prestados a la Corona durante las negociaciones previas del Concordato que esta había de firmar con la Santa Sede en 1753[21]. Asimismo el rey tampoco escatima elogios y afecto al prelado, otorgándole los títulos de

12. Couceiro Freijomil, A., *op. cit.*, p. 86.
13. Dubert García, Isidro., *op. cit.*, p. 15.
14. Couceiro Freijomil, A., *op. cit.* p. 88.
15. López Calvo, Xosé, «O arcebispo Rajoy e a Ilustración», *Cátedra*, núm. 10, A Coruña, pp. 43-88. Amén de haber ejercido en leyes en un tribunal real con anterioridad a su entrada a la Iglesia.
16. Rey Castelao, Ofelia, *Libros y lectura en Galicia. Siglos XVI-XIX*, Santiago de Compostela, 2003, p. 240.
17. Dada su formación era la persona idónea propuesta por el cabildo para resolver y lidiar en todos los asuntos referentes a las rentas eclesiásticas.
18. López Ferreiro,A., *op. cit.*, p. 96.
19. *Ibídem*, p. 97. «En sesión del 26 de agosto, el cabildo acordó se le responda la enhorabuena y que luego toquen las campanas, suelte el Reloj y echen algunos fuegos en muestra del gozo con que se recibió la noticia y a la noche se ejecute lo mismo y se pongan luminarias en la Iglesia».
20. Estando cerrados los consitorios, el papa Benedicto XIV los abrió para expedirle las Bulas de arzobispo de Santiago junto a una pensión bancaria.
21. Maíz Eleizegui, L.,«Don Bartolomé Rajoy y Losada, arzobispo de Santiago de 1752 a 1772», *Compostela. Boletín de la Archicofradía del Glorioso Apóstol de Santiago*, núm. 45, Santiago de Compostela, 1959, p. 12.

Capellán Mayor de su Real Capilla, Casa y Corte, Juez Ordinario, Gobernador del Consejo de Castilla, Notario Mayor del Reino de León y Consejero personal del monarca.[22]

La elección de Bartolomé Rajoy y Losada como arzobispo de Santiago fue en cierta medida algo excepcional, dado que era un candidato gallego de la misma diócesis. La Iglesia española de la época no tenía por norma que los clérigos naturales de un mismo obispado acabasen ejerciendo como prelados en él sin haber pasado antes por otra sede[23]. En todo caso, el 15 de agosto de 1751 toma posesión posesión de la plaza por poderes y, tras un viaje desde Madrid a Santiago de dos meses, con sus correspondientes paradas en Zamora y Lugo, entra en la ciudad como arzobispo y señor de Santiago y su tierra en mayo de 1752[24].

Bartolomé Rajoy y Losada fue uno de los nueve arzobispos que tuvo Santiago en el curso del s. XVIII. Su pontificado fue muy diferente al de los demás prelados compostelanos. Sus numerosas facetas –pastoral, asistencial y artística–, fueron posibles en buena medida por el hecho de haber estado frente a su diócesis veintiún años seguidos, cuando lo normal entonces era que la plaza estuviese ocupada tan solo una media de diez años. No en vano, en estos veintiún años de gobierno la hacienda arzobispal ingresó la increíble suma de 42.000.000 de reales[25]. Rajoy pone en marcha obras benéficas y artísticas que habrán de modificar el sentido de la tradicional asistencia social de la Iglesia y en buena medida la estética de la propia ciudad compostelana[26].

Además de las funciones políticas y espirituales, nuestro prelado fue un mecenas de las artes y promovió numerosas obras de carácter asitencial[27]. De acuerdo con el carácter reformista borbónico, durante la segunda mitad del s. XVIII la obra asistencial tenía por objetivo atender y remediar el problema de la pobreza sobre la base de planteamientos de naturaleza utilitaria[28]. Es decir, las autoridades reales entendían que tenían la obligación de prestar atención a los pobres, ya que de este modo contribuían a prevenir los problemas sociales que esa pobreza generaba[29]. Sus obras benéficas más representativas en la ciudad de Santiago fueron: el Hospital de Carretas (1764) en el barrio de Tarás, el Hospicio para niños pobres,

22. López Ferreiro, A., *op. cit.* p.102.
23. Gónzalez Fernández, J. M., «Conflictividad y tensiones en torno al señorío arzobispal compostelano en el s.XVIII», *Obradoiro de Historia Moderna*, núm.7, Santiago de Compostela, 1998, pp.127-146.
24. *Ibídem*, p. 132.
25. Domínguez Ortiz, A., *op. cit.* 352.
26. Vigo Trasancos, A., «Fin del Barroco e irrupción académica. La fachada de Azabachería (1757-1783)», *La catedral de Santiago y la Ilustración. Proyecto clásico y memoria histórica (1757-1808)*, Madrid, 1999, pp. 95-111.
27. Palomares Ibáñez, J.Mª., «El arzobispo Rajoy y los orígenes del Hospicio de Pobres de Santiago», *Compostellanum*, núm 22, Santiago de Compostela, 1977, pp. 235-279.
28. *Ibídem*, p. 237. Se establecía una distinción entre pobres verdaderos (que pasaban necesidades, hambre y miseria) y los pobres falsos (pícaros y gentes de mal vivir). Luego se buscaba su integración por vía del trabajo, internándoles en los hospicios y enseñándoles un oficio y normas de convivencia.
29. García Cortés, Carlos, *Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772). Un arzobispo edificador y filántropo en la Galicia Ilustrada*, Santiago de Compostela, pp. 236-240.

enfermos y tullidos (1769), la Casa Galera para mujeres de mal vivir (1769) y la ampliación del Hospital de San Roque (1769)[30].

Frente a estas obras caritativas, el prelado acomete después, la erección del Seminario de Confesores (1763), la ampliación de la fachada de Azabachería (1763) y la capilla de la Comunión (1764), situada en el interior de la catedral. Estas destacan por su importancia, calidad artística e impacto urbanístico[31]. Desde la época del arzobispo Juan de San Clemente (1587-1602) se pone de manifiesto a la necesidad de dotar al Colegio de Acólitos y Niños de Coro de la Catedral de un alojamiento adecuado. Por otro lado, el Ayuntamiento de Santiago necesita de una nueva sede más grande y digna que la limitada de la plaza de Cervantes. Justo en frente de la fachada catedralicia del Obradoiro, que desde 1750 ofrece su mayestática imagen sobre la plaza, se elige un solar ocupado por una torre pegada a las murallas que ejercía de cárcel pública. En 1766, se eligen los planos del francés Charles Lemaur, teniente coronel de ingenieros, impuesto a Rajoy como director de las obras por el capitán general de Galicia, Maximiliano de la Croix.

La principal función del nuevo edificio es servir de Seminario de Confesores, con alojamiento y estudio para los confesores de la catedral, dando una importancia notable a los estudios de lenguas extranjeras, la gran envergadura del edificio permite también alberga el colegio de Acólitos y Niños de Coro, la cárcel, los juzgados y el Ayuntamiento. La obra es íntegramente costeada por el arzobispo Rajoy, que emplea en esta labor más de tres millones de reales. Además, para su dotación, tiene depositados 800.000 reales. El planteamiento estilístico del nuevo palacio entronca con modelos franceses de la época de Luis XV, como el Hotel de Ville Nancy o el Capitolio de Toulouse, como es propio de la formación francesa de su autor. Alfredo Vigo Trasancos considera que el edificio no fue previsto por el arzobispo en su forma final, sino que esta surgió como fórmula de compromiso tras la intervención estatal, desvinculando al mitrado de un deseo estilístico propio para el edificio[32]. Aunque el inmueble se concluye en 1772, la Corporación municipal no se instala en él hasta 1784, año en que el cabildo hace al Ayuntamiento una cesión formal, según lo estipulado por el arzobispo, ya fallecido. Además, el cabildo realiza unas Constituciones aprobadas por el arzobispo Alejandro Bocanegra y Xivaja para el gobierno del Seminario.

Asimismo, conviene resaltar su intervención en las obras de la portada de sur de Azabachería. Esta fachada se encontraba en muy mal estado y debido a su grado de representatividad, necesitaba una intervención urgente[33]. Rajoy insiste en la remodelación de la misma, al tratarse de la puerta por la que regularmente entran los peregrinos extranjeros, por la que

30. López Calvo, X. A., «Semblanza del arzobispo Rajoy». *III Centenario del Nacimiento de Bartolomé Rajoy y Losada*, Pontedeume, 1991, p. 31.
31. Vigo Trasancos, A., «El arzobispo Rajoy y la reconstrucción de la Capilla de Don Lope. El recinto de la Comunión (1764-1783)» *La catedral de Santiago y la Ilustración. Proyecto clásico y memoria histórica* (1757-1808), Madrid, 1999, pp. 95-111.
32. *Ibídem*, p. 96.
33. *Ibídem*, p. 101.

se recibe la Santa Bula de la Cruzada y las ofertas reales, y por la que habitualmente entran los prelados a la catedral por la proximidad de la misma al Palacio Arzobispal. El primer nivel de la fachada lo realiza el arquitecto barroco Lucas Ferro Caaveiro y el resto, siguiendo los planos de Ventura Rodríguez, director de la Real Academia de San Fernando, su discípulo gallego Domingo Lois Monteagudo, a quién se contrata recién llegado de Roma[34]. La realización de tan controvertida fachada comprende los años 1762 a 1768. En ella colabora el escultor madrileño Máximo Salazar, que se encarga de la ejecución de las imágenes, resultando el conjunto un gran programa propagandístico jacobeo[35].

Su empresa más destacable dentro de la catedral es la denominada Capilla de la Comunión, que se construye en torno a 1764-1783. Rajoy sugiere la obra al cabildo y la financia: el 27 de enero de 1764 manda entregar al fabriquero José del Pino 15.000 ducados para «reedificar y componer la capilla del Ilustrísimo Sr. Don Lope»[36]. Son sus artífices el fabriquero Joaquín Ignacio Pardo y el arquitecto académico Domingo Lois Monteagudo. También amplia el Palacio Arzobispal, levantando los dos cuerpos salientes que miran al Este y se preocupa por el altar mayor de la catedral y la imagen del Apóstol Santiago[37].

La ingente política de donativos llega hasta la Catedral de Lugo, donde nuestro arzobispo había sido doctoral. En efecto, Rajoy colabora en la consolidación y reformas de la catedral y en la reedificación de la capilla mayor, la cual se encontraba en muy mal estado[38]. Igualmente, regala 1.000 doblones de oro, un cáliz y dos coronas oro para la Virgen de los Ojos Grandes[39]. La citada capilla mayor había sido construida en estilo gótico en el siglo XIV, presentando un gran retablo renacentista tallado por Cornelius de Holanda que ocultaba parcialmente la estructura. Desde tiempo atrás habían aparecido grietas en la bóveda, cuya gravedad se acrecienta por los efectos del terremoto de Lisboa del año 1755. El dispone en 1761 un reconocimiento de los daños, que realiza el maestro de la catedral de Astorga José Terán. Ante la necesidad de obtener recursos para afrontar el gasto de la reparación, el cuerpo capitular se dirige al rey, quien otorga 2.000 doblones y un arbitrio de un ochavo sobre cada cuartillo de vino que se vendiese en la ciudad durante nueve años. El resto, hasta 5.000 doblones que cuesta la obra, lo aporta el cabildo, el obispo de Lugo, Saénz de Buruaga, y el arzobispo de Santiago Bartolomé Rajoy.

Carlos III, consciente de la importancia político-religiosa de la capilla, ordena al intendente de Galicia, Julián Ribiou, el envío a Lugo de Carlos Lemaur, en detrimento de los maestros arquitectos de la región que hubieran sido elegidos de no mediar la intervención

---

34. *Ibídem*, p. 101.
35. *Ibídem*, p. 115.
36. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela (A.C.S), *Censos, inventarios, cuentas y otros antecedentes, 1764-1874*, IG 430.
37. Vigo Trasancos, 1999, p. 95.
38. Yzquierdo Perrín, R., «Arquitectura neoclásica en la catedral de Lugo», *Experiencias y presencias neoclásicas*, vol. 2, A Coruña, 1994, pp. 109.
39. *Ibídem*, p.110.

real. La obra se llevó a cabo en 1764 y consistió en desmontar el retablo y sustituir el cuerpo superior de vanos apuntados por otros de medio punto, cubriéndolo con nueva bóveda. En el espacio absidal se instala un lujoso baldaquino de mármol, también proyectado por Lemaur, y un tabernáculo policromado. La crítica posterior reprochará al ingeniero la demolición del retablo anterior y la alteración inevitable de la pureza del gótico preexistente[40].

En su villa natal reconstruye la iglesia parroquial, dedicada al Apóstol Santiago y edificada en 1538. El plano inicial se encarga a Fray Manuel de los Mártires, respetando la capilla mayor de Fernán Pérez de Andrade[41]. Aunque se consagra en 1761, la iglesia y las obras no se terminan hasta 1763. Más tarde, sus torres son realizadas por el maestro Alberto Ricoy[42]. Finalizada la iglesia, enriquece el patrimonio artístico de la parroquia con un viril, una custodia que reproducía la capilla mayor de la catedral de Lugo, una gran lámpara de plata, un juego de cruz y seis candelabros de bronce plateado, media docena de casullas de distintos colores para los oficios, un palio de doce varas y burlones de oro, un niño Jesús vestido de peregrino, con bordón y cartera de plata afiligranada, un águila bicéfala de plata y una efigie de San Nicolás de Tolentino con vestido de seda bordado y estrella de plata. La mayor parte de estas alhajas se entregan el 3 de enero de 1764 a Francisco Caruncho, párroco de la villa[43]. Otra de sus obras es la ampliación del convento de San Agustín, encargando su fachada a Melchor de Ricoy con un coste de 66.000 reales[44].

En 1764 el arzobispo deja 112.000 reales para la construcción de unos almacenes por Alberto Ricoy[45]. También patrocina la construcción de un puerto y diez lonjas, que todavía subsisten[46]. Estos almacenes estaban destinados a salar el pescado y guardar los aperos de los marineros nombrando para su administración a un eclesiástico de la villa, encargado del arriendo y los reparos. Con el dinero de dichos arriendos se paga el salario de un maestro y una maestra que enseñan a los hijos de los marineros. Los docentes son seleccionados por el canónigo de Santiago, Tomás Moreira y Montenegro, sobrino del propio Rajoy. Las escuelas estaban situadas en un edificio próximo al atrio de la iglesia, en el solar que hoy se conoce con el nombre de Hospitaliño[47].

En el número siete de la calle Real de Pontedeume construye su propia residencia, labrada en piedra de cantería, definida por la crítica como un palacio típico de un momento de transición, entre el Barroco y la Ilustración[48]. Atribuida a Alberto Ricoy, en la vivienda vivían según el catastro de la Ensenada un total de 56 personas, entre familiares y sirvientes.

40. Sánchez Lázaro, Mª. T., *La obra de Carlos Lemaur en España: El Canal del Guadarrama*, Madrid, 1992, pp. 128-129.
41. Vila Jato, *op. cit.*, pp. 185-199.
42. *Ibídem*, p. 190.
43. Cruceiro Freijomil, A., *op. cit.*, pp. 445-459.
44. *Ibídem*, p. 459.
45. *Ibídem*, p. 462.
46. *Ibídem*, p. 464.
47. *Ibídem*, p. 465.
48. Vila Jato, *op. cit.*, p. 187.

Asimismo, colabora en el coste de la edificación de iglesias parroquiales y capillas de la comarca: me refiero a las parroquias de Vilachá (Monfero), Caamouco (Ares) y Porto (Cabanas) y la iglesia de Covés, hoy desaparecida. Entre ellas cabe destacar la de San Martiño de Porto, construida por los hermanos Ricoy, una pequeña ermita dedicada a Nuestra Señora de la Concepción, también contratada al maestro Ricoy por 14.300 reales[49].

Por último, destacaremos su residencia de descanso en el denominado Palacio Arzobispal de Lestrove (Padrón). Rajoy adquiere la casa, la capilla, la finca, la dehesa, la granja y la serventía de los señores de Quiroga en 1752, cierra el recinto con murallas, invirtiendo para tal acomodación hasta 500.000 reales. Posteriormente, será residencia de verano del arzobispo Felipe Fernández Vallejo (1798-1800) y del prelado Rafael de Vélez (1825-1850), entre otros.

Tras su muerte, y gracias al conocimiento de su espolio[50], concretamente del realizado por el Depositario Pedro Antonio García, podemos conocer quienes son los que se aprovecharon de la fecunda pecunia del arzobispo compostelano: al Montepío fundado por Real Orden en Santiago para fomento de la pesca en las costas de Galicia, se entregan 550.000 reales de manos del canónigo Juan Serrano, José Cornide y Mateo Fandiño, por libranza de 24 de enero de 1777; al Montepío de Viudas y Familias de Oficiales militares, en diversas partidas, 622.612 reales; a María Argenti, condesa viuda de Croix, 2.400 reales; al Contador de Expolios, Sebastián Hernández de Valencia, 2.068 reales; al Fiscal de expolios, Francisco Valdivieso, 10.000 reales; al Hospital Real de Santiago, 200.000 reales; al Buen Suceso de la Coruña, 12.000 reales; a la Junta del Hospicio de Santiago, 300.000 reales; al canónigo subcolector Juan Serrano, para emplear en obras públicas de caminos, 100.000 reales; al hospital de San Juan de Dios de Pontevedra, 4.000 reales; al hospital de San Roque de Santiago, 6.000 reales; al Montepío de pescadores de Galicia, 175.000 reales; al subcolector Juan Serrano, para repartir entre los pobres, 70.000 reales; al mismo, para repartir entre las viudas, huérfanos y pupilos de los labradores y marineros naturales del Arzobispado que hubiesen fallecido en la Real Armada, 100.000 reales.

En dicho documento también se disponen los siguientes donativos a conventos: al convento de la Enseñanza, 12.000 reales; al convento de la Merced, 8.000 reales; a las Recoletas de Betanzos, 6.000 reales; a Santo Domingo de Pontevedra, 3.000 reales; a San Francisco de Santiago, 4.000 reales; a San Lorenzo, 3.000 reales; a Herbón, 6.000 reales; al Colegio de Huérfanas de Santiago, 6.000 reales; a las Capuchinas de la Coruña, 8.000 reales; a San Francisco de Noya, 4.000 reales; y a San Francisco de Cambados, 5.000 reales. A todo esto hay que añadir las limosnas concedidas a 86 parroquias de la Diócesis, con un promedio de 1.000 reales para cada una, y las dotes, también de más de mil reales, para más de 320 doncellas. Igualmente deja dinero a señoras necesitadas: a Eufrosina Gortari, 4.000 reales; a Josefa Antonia Stuard y Piñeiro, 3.000 reales; a Isabel Escudero, 2.400 reales; y a Incolaza

49. Íbidem, p. 188.
50. A.C.S., *Espolios. Arzobispo Rajoy. Cuentas e inventarios (1751-1786),* IG 178.

Roel, 4.000 reales. Entre estos donativos hay alguno curioso, como el de 2.800 reales al cura de San Andrés de Santiago para que los emplee en beneficio de Custodio Álvarez, con el fin de que vuelva a ejercitarse en el oficio de batidor de oro[51].

Como ya se ha anticipado, Bartolomé Rajoy y Losada falleció el 17 de julio de 1772. Desaparecía a los 83 años un personaje caracterizado por haber servido de puente entre dos mundos, entre el Barroco y la Ilustración. Un hecho fácil de percibir si atendemos a cómo encaró el desarrollo de su obra asistencial o a los cambios estilísticos que experimentó la actividad artística que patrocinó en vida. Con la llegada al poder del rey Carlos III, se produce una regeneración administrativa económica y social en la España del momento. Un programa para cuya ejecución la monarquía borbónica necesitaba contar con el respaldo de la Iglesia y de hombres como Bartolomé Rajoy, en particular.

Si prolíficas fueron sus obras arquitectónicas, muy escasas son las representaciones fisionómicas del mitrado compostelano. Actualmente, se conocen tres retratos al óleo y uno al carboncillo. Todos ellos fueron pintados post mortem, es decir, pocos años después de su fallecimiento y todos presentan notables coincidencias a la hora de caracterizar el rostro y el atuendo. El objeto de nuestro estudio es analizar pormenorizadamente los retratos al óleo del arzobispo, centrándonos en aspectos iconográficos y estilísticos, y especialmente en el conservado en la casa Rectoral de Pontedeume (A Coruña). El dibujo en blanco y negro al carboncillo que se encuentra en la sacristía de la iglesia de Santiago Apóstol en Pontedeume, se trata de una copia de los anteriormente citados y está firmado por Arturo Lomar en una fecha muy lejana a los pintados al óleo, concretamente 1893[52].

Los otros dos restantes se conservan en el Palacio Arzobispal de Santiago de Compostela. Uno de ellos nos presenta una imagen de tres cuartos del arzobispo, limitado por un óvalo en cuyo interior se encuentra ataviado con hábitos espiscopales: manteo y mucetas rojos sobre un pelliz blanco, cruz pectoral de metal noble con pedrería y caracterización exacerbada del rostro[53]. Pertenece a la galería de arzobispos compostelanos y se considera anónima[54]. El otro retrato de Rajoy se encuentra colocado en la zona de despachos de la curia compostelana, pero éste estuvo depositado durante más de un siglo en el Seminario de Confesores, actual Palacio de Rajoy, sede del actual Ayuntamiento, concretamente en el despacho privado del alcalde compostelano. Se trata de un retrato de grupo presidido por el arzobispo en actitud caminante y dando su bendición en la nave central de la catedral compostelana, las arquerías y columnas definen el marco arquitectónico donde incluso se ve

51. A.C.S, *Erario y administración patrimonial, Espolios, Arzobispo Rajoy, Reclamaciones, 1772-1780*, IG 180.

52. A la imagen le acompaña la siguiente leyenda: «Excelentísimo Señor Don Bartolomé Rajoy y Losada, Arzobispo de Santiago, Ilustre hijo de Pontedeume. Restaurador de esta iglesia parroquial. Año 1763».

53. Bajo el retratado se desarrolla la cartela con el siguiente texto:*«Ilustrísimo Señor Bartolomé Rajoy y Losada Natural de Pontedeume, Penitenciario de Orense, Doctoral de Lugo y de Santiago, Comisario General de Cruzada, preconizado para esta S.M.Y el 19 de julio de 1751. Fundó el Seminario de Confesores, y el Hospital de Carretas: murió el 17 de julio de 1772»*.

54. No presenta firma ni marca del autor.

la reja de una capilla lateral muy similar a la del Cristo de Burgos[55]. El grupo esta formado por cuatro personajes de cuerpo entero, leído de izquierda a derecha, se encuentra un crucífero o clérigo ataviado con sotana y pelliz, que porta cruz arzobispal con las dos manos, con la izquierda sujeta el bonete, al lado el arzobispo que porta un amplio manteo rojo con muceta redonda, luciendo cruz pectoral muy similar al retrato anteriormente citado, largo pelliz, sotana negra con botonadura roja y calzado negro, la mano derecha en actitud de bendecir y la izquierda recogiendo el manteo y sujetando el bonete negro de cuatro picos, las facciones del rostro son muy similares al retrato de la galería arzobispal, la diferencia es que en éste su cabeza está tocada con solideo negro. Tras él, los prebendados ataviados con un austero hábito coral, formado por sotana negra, sobre ella el pelliz blanco y sobre éste el manteo negro rematado por muceta en pico, ambos portan también solideo negro. La obra es anónima y pertenece al Fondo municipal. En ella se exacerban los rasgos faciales de los retratados, muy probablemente pertenecientes al séquito más cercano al arzobispo. En ambas representaciones pictóricas observamos la reproducción naturalista de los retratados, repitiendo o copiando los rasgos anatómicos del arzobispo partiendo de un posible retrato de referencia. La otra característica es que todos los lienzos se encuentran o han permanecido en edificios o instituciones que ha promovido el arzobispo Rajoy y por último, los retratos no destacan por su calidad artística y compositiva.

El que si destaca por su interés representativo y por su calidad pictórica es el retrato del arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada que se encuentra en el despacho del párroco en la casa Rectoral de Pontedeume[56] (Fig. 1). Este edificio situado justo en frente de la iglesia parroquial de Santiago, data del siglo XVIII y fue realizada por el notario Rodrigo Porto como vivienda personal y a quien pertenecía el retrato inicialmente[57]. La familia Porto ocupó dicha casa hasta 1962 en que fue adquirida por la diócesis de Pontedeume[58].

Al observar la obra en el ángulo inferior izquierdo se encuentra la inscripción: «Pº. (Pedro) Vid.(Vidal) Fe.(cit) año 1777» (Fig. 2), esto nos lleva a afirmar la realización de la misma por parte de uno de los pintores compostelanos más reconocidos de este momento Pedro Antonio Vidal Díaz (1720-1790). Discípulo y familiar de Juan Antonio García de Bouzas[59] un pintor formado en el círculo pictórico de Lucas Jordán que realizó numerosos encargos en Baiona, Tui o Lugo. A García Bouzas se le considera el creador en Santiago de Compostela de una «escuela gallega de pintura»[60], contando con un buen número de discípulos entre los que se encuentra el pintor Pedro Antonio Vidal. Además, es el iniciador

---

55. Otero Túñez, R., «Rajoy constructor», *Cátedra*, núm.8, A Coruña, 2001, p. 104.
56. Mi enorme agradecimiento a José Ramón Raposo, párroco de Pontedeume por su amabilidad y consejo.
57. Couceiro Freijomil, A., *op. cit.*, p. 45 y Couselo Bouzas, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, 1932, p. 550.
58. López Calvo, X. A., «O arcebispo Rajoy e a Ilustración», *Cátedra*, núm. 8, Pontedeume, 2003, p. 33.
59. Pedro Vidal se casa con María Pascua de Bouzas, hija del pintor Juan Antonio García de Bouzas y su segunda mujer Juana Abad de Castro.
60. Monterroso Montero, J. M., *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*, Santiago de Compostela, 1995, p. 102.

en la pintura gallega del tránsito pictórico tenebrista de herencia barroca a una fase más luminista y con el uso de pinceladas más sueltas. Su mayor encargo es en 1722 para pintar la capilla del Pilar de la catedral de Santiago y según la historiografía especializada es la figura más representativa de la pintura barroca gallega del s. XVIII[61]. Pedro Antonio Vidal forma parte de la generación de artistas puente entre el mundo barroco y el mundo clasicista junto a Manuel Antonio Arias Varela, Manuel Landeira Bolaño o Francisco Terán[62]. Éste sigue las enseñanzas de su mentor y trabaja en el dorado de piezas para la capilla del Pilar y retoca y limpia diversos cuadros de la sacristía de la catedral compostelana[63]. Su otra gran faceta va ser la de retratista de personajes de primera línea de la sociedad santiaguesa entre los que destacan: el «Retrato de Don Andrés de la Torre, Alguacil Mayor del Tribunal de la Santa Cruzada, Regidor Perpetuo y Alcalde más antiguo de la ciudad de Santiago» y el «Retrato de Doña María Josefa de Mosquera y Noboa» y su marido «Don Francisco Nicolás de la Torre y Gil». Todos ellos en colecciones particulares, junto a el «Retrato del arzobispo Juan de San Clemente y Torquemada» realizado en 1779 por encargo del canónigo Varela Fondevila para el Convento de las Huérfanas[64].

En esta obras pictóricas se repite el modelo de retrato cortesano o de aparato, donde se combinan los esfuerzos por conseguir una intensa objetividad en el rostro con una rígida y severa postura corporal[65]. Por otro lado, el retrato de aparato servía para enseñar el poder de la institución retratada frente al pueblo[66]. En la inmensa mayoría los recursos planteados son los mismos, es decir, una estancia cerrada por un espeso cortinaje, que deja ver el fondo neutro de la pared, una mesa o escritorio, junto a la que se sitúa el personaje retratado, bien sentado o de pie y diferentes objetos distribuidos por la misma. Como recurso óptico el retrato suele disponer de un ajedrezado que contribuye a crear la sensación de profundidad espacial[67].

El retrato del arzobispo Bartolomé Rajoy en la Rectoral de Pontedeume de Pedro Vidal, responde a esta tipología de retrato de aparato, destinado a ensalzar el poder institucional, familiar y caritativo del prelado. Para ello se sirve de los convencionalismos propios del género desde el s. XVII y XVIII. Su composición está articulada a través de la posición del arzobispo, el bufete que se ha dispuesto frente a él y el cortinaje que cierra la estancia. Rajoy aparece sentado en una silla franciscana de alto respaldo forrada de tercipelo carmesí y cuero y vestido con hábitos episcopales: sotana roja con botonadura roja, sobre ella lleva un largo pelliz calado de exquisita puntilla en los bordes, mangas y cuello y un amplio manteo rojo rematado en muceta a juego, sobre la que luce una cruz pectoral con piedras amatistas y ca-

61. *Ibídem.*, p.85 y López Vázquez, J. M., «El Barroco», *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. 12, pp. 48-55.
62. Fernández Castiñeiras, E., *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*, Santiago de Compostela, 1991, p. 98.
63. *Ibídem.*, p.87.
64. *Ibídem.*, p. 88.
65. Brown, J., «El retrato de aparato de 1500 a 1800», *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994, p. 135.
66. Ollero Butler, J., «El retrato renacentista y barroco», *Cuadernos de Historia* 16, Madrid, 1991, p. 9.
67. Castañeda Becerra, A. Mª, *El retrato granadino en el Barroco*, Granada, 2006, p. 39.

dena de oro[68]. Apoya en el regazo la mano izquierda sujetando el bonete, mientras la derecha descansa sobre la mesa sujetando un documento con la siguiente inscripción: «Los Pobres Suplican a Vuestra Ilustrísima»[69] (Fig. 3).Se hace especial hincapié en los rasgos del retratado: frente despejada por la calvicie, cabellos blancos propios de una avanzada edad, nariz aguileña, labios rojos y grandes ojos negros. El rostro es similar al de los otros dos retratos posteriores, posiblemente fueran realizados imitando dicho modelo. El fondo del cuadro aparece cubierto por un gran cortinón granate, recogido en sinuosos pliegues, asomando sus flecos dorados en hilo de oro y cordón con borla junto a una copiosa librería. Sobre la pared de la izquierda luce el escudo de armas de Rajoy referente al poder familiar y a su origen agnaticio[70]. Sobre la mesa o escribanía de madera dieciochesca, debido al remate en voluta de sus patas[71], se sitúan los artículos del escritorio: un tintero con dos plumas, una salvadera o bocarillo y una campanilla o timbre. Justo al lado de los mismos vemos un rico Breviario con cantos dorados y guardas metálicas. Presidiendo la mesa se encuentra un crucifico de marfil y palo, perteneciente al Oratorio de Rajoy[72] (Fig. 4). Este crucifijo perteneció al oratorio personal del Palacio de Rajoy, actualmente forma parte de la colección de marfiles de la catedral compostelana, juntamente con otros objetos litúrgicos. El Crucifijo es de una sola pieza siguiendo la incurvación del colmillo de 128 cm de largo. Está clavado en preciosa cruz de palo rosa, de tonos marrones cárdenos con incrustaciones de plaquetas de marfil en los que se recortan los instrumentos de la Pasión: clavos, tenazas, alfanje, vasija e hisopo de vinagre, copa de óleos y cáliz, dados y túnica, como remate la cartela del INRI. Se atribuye al «taller de los marfiles» del Buen Retiro, creado por Carlos III en 1764, donde destacó el valenciano Antonio Salvador, se le atribuye a Celedonio N. Arce y Cacho[73]. La ejecución de este retrato nos devela la mano de un pintor cuyos recursos técnicos son limitados. La calidad gruesa y blanda del plegado del manto del arzobispo contrasta con un modelado anatómico con escasa gradación lumínica, empleando una luz uniforme y restándole plasticidad a la composición. La figura no logra insertarse en el marco arquitectónico y presenta ciertas anomalías a la hora de representar las manos o piernas. Se acentúan las facciones

68. A.C.S, *Erario y administración personal, Espolios, Arzobispo Rajoy, Cuadros y otros bienes muebles*, 1772-1780, IG 180. Todos los bienes descritos están descritos en su espolio a modo de tenenencias.
69. Sin duda, la referencia laudatoria nos habla del carácter caritativo del arzobispo en la preocupación por la gente desamparada que se manifestó en la creación de Hospitales y Hospicios durante su prelatura.
70. Boado Vázquez, M., *La Heráldica de los arzobispos contemporáneos en la Edad Contemporánea*, Santiago, 1956, pp. 6-10. En su escudo cuartelado aparecen los cuatro apellidos familiares de Rajoy, relacionadas con familias poderosas del ámbito gallego estos son: el apellido Rajoy, en campo de plata, una ciuad natural entre dos árboles de sinoples, con torre, puente y con olas; el apellido Lousada, una losa de plata y bajo ella dos lagartos de sinople; el apellido Torres, sobre el fondo de gules un puente de plata con cuatro arcos y torre de plata; y el apellido Fraga, en campo de azur, una banda de gules cargado de tres estrellas de oro.
71. Modelos similares pertenecientes al segundo tercio del s. XVIII, se conservan en la Sacristía de la catedral de Santiago de Compostela.
72. Barral, A., «Crucifico del arzobispo Rajoy», *Catálogo de la exposición Gallaecia Fulget. Cinco séculos de historia universtitaria*, 1995, pp. 243-244.
73. *Ibídem.*, p. 245.

propias del prelado de manera exacerbada cuyo fin es presentarlo con máxima verosimilitud y se echa mano de *clichés* barrocos para cerrar la escena (cortinón, escribanía, librería y escudo de armas) que acentúan la dignidad e importancia del retratado.

Sin lugar a dudas estamos ante un retrato de aparato u ostentación, en el que más allá de los rasgos concretos del prelado, se busca perpetuar o mantener vivo el recuerdo de un arzobispo benefactor, acrecentar su prestigio personal y el correspondiente a la institución que representa. Son también rasgos icónicos característicos del retrato español, la solemnidad, la prosopopeya, la grandeza y la contención que con gran maestría representa Pedro Antonio Vidal. Todo acompañado de las referencias familiares, artífices directos de su estirpe y su promoción social. Finalmente, cabe mencionar sus dotes como intelectual, se representa en su bufete, apoyado en su escribanía símbolo de justicia y trabajo[74]. Numerosas interpretaciones vislumbran que la campana que se sitúa junto al Breviario, posee esa significación relativa a la autoridad y el poder, ya que su sonido se asocia con el poder creador, la vigilancia y la llamada al orden establecido[75]. No cabe duda que el arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada ejerció de manera rigurosa, durante su largo arzobispado, su labor de pastor, diplomático, jurista, devoto y mecenas de las artes.

74. Bao Varela, Mª. J.,«Retrato de Don Diego de Muros». *Gallaecia Fulget. Cinco siglos de Historia Universitaria, Santiago de Compostela,* 1995, pp. 204-205.
75. Alciato, A., *Emblemas,* Madrid, 1975, p. 246.

Fig. 1. Retrato del arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada en la Rectoral de Pontedeume

Fig. 2. Inscripción del pintor Pedro Antonio Vidal (1720-1790)

Fig. 3. Inscripción: «Los pobres suplican a Vuestra (Vossa) Ilustrísima»

Fig. 4. Crucifijo del arzobispo Rajoy, Capilla de las Reliquias, Tesoro de la Catedral de Santiago de Compostela, atribuido a Celedonio N. Arce y Cacho

Genealogías de la majestad y la belleza. Sobre el origen del retrato femenino de corte

Jorge Sebastián Lozano
Fundación Mainel

Resumen: Tiziano sentó las bases del retrato cortesano de la Edad Moderna en sus trabajos para los Austrias, especialmente para Carlos V. La representación de la mujer regia, dentro de esa tradición, comenzó con los retratos póstumos de la emperatriz Isabel de Portugal, pintados por el veneciano en la década de 1540. Para comprender el discurso visual que crearon, este ensayo analiza los objetivos y expectativas del comitente y el artista –siendo imposible la intervención de la modelo–, así como las convenciones que regían la apariencia de un retrato femenino. En el caso de la emperatriz, todo esto supuso la elaboración de una imagen centrada en su belleza extraordinaria, su virtud, y su personificación de la majestad imperial. Conviene, finalmente, reexaminar signos de status como la indumentaria, la joyería, o el entorno material, siendo conscientes de que constituían el más elocuente lenguaje de la majestad.

Palabras clave: emperatriz Isabel de Portugal; Tiziano; Carlos V; familia Habsburgo; retrato de corte; retrato femenino; majestad; belleza; virtud.

Abstract: Titian laid the foundations of early modern court portraiture in his work for the Hapsburgs, especially for Charles V. Within that tradition, the representation of the royal woman began with empress Isabel de Portugal's posthumous portraits, painted in the 1540s. In order to understand the visual discourse they embodied, this essay analyzes the aims and expectations of both patron and artist –the participation of the sitter being impossible–, as well as the conventions that ruled the appearance of a female portrait. In the case of the empress, this involved the development of an image focused on her extraordinary beauty, her virtue, and her personification of imperial majesty. Finally, reexamination of status signs and material culture gives proof of their importance as part of the language of majesty.
Keywords: Empress Isabel de Portugal; Titian; Charles V; Hapsburg dynasty; court portraiture; female portrait; majesty; beauty; virtue.

El retrato femenino de corte en la España –y buena parte de la Europa– de la edad moderna arranca básicamente de los retratos que realizó Tiziano de la emperatriz Isabel de Portugal. Solo nos ha llegado uno de ellos, hoy en el Prado (fig. 1). Distante, Isabel niega su mirada a los espectadores, ante quienes aparece en toda su lujosa majestad. Es bien sabido que fueron retratos póstumos, pues el veneciano los pintó años después de la muerte de una mujer que él conoció por carta y a través del intercambio de regalos, pero nunca en persona.

A fin de entender mejor el duradero influjo de la imagen creada por Tiziano, queremos ofrecer en este texto una reflexión sobre la conformación de esta tipología de retrato, tomando en consideración tanto su producción como su recepción, tanto en sus circunstancias y contexto práctico como en los conceptos teóricos puestos en juego para todo ello.[1]

Algunos precedentes

Tiziano no fue el primero en retratarla. Sin ser abundantes, los retratos realizados en vida de la emperatriz son suficientes para formar un pequeño corpus. Han sido repetidamente estudiados, siempre en busca del que le sirvió de modelo.[2] La tipología principal se compone de retratos de busto o de medio cuerpo, mostrando a la emperatriz de tres cuartos,

1. Nos hemos acercado a este mismo tema, con énfasis algo diferentes, en Sebastián Lozano, Jorge «Choices and Consequences. The Construction of Isabel de Portugal's Image», *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*, ed. Theresa Earenfight (Aldershot: Ashgate, 2005): 145-62. Un desarrollo más completo puede consultarse en *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*, Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universitat de València, 2005. Agradecemos a la Dra. María José Redondo Cantera sus comentarios y ayuda en la preparación de este texto.
2. Georg Gronau («Titian's Portraits of the Empress Isabella», *Burlington Magazine* II (1903): 281-85) tomó una mala copia por el modelo. Jan Bialostocki («The Empress Isabella, Titian and Guillim Scrots (Notes on the Flemish Portrait of Isabella in Poznán)» *Oud Holland* 69.1 (1954): 109-15) pensó que un dibujo perdido de Seisenegger era la base para todos los retratos de Tiziano.

sobre un fondo neutro.[3] Una segunda clase está formada por dípticos con los dos imperiales consortes, algo bastante frecuente en parejas ilustres de la época.[4] Estas dos variedades

---

Distintos autores han examinado las opciones (Diego de Arroyo, Seisenegger, Vermeyen o Scrots) sin decantarse por una en concreto; Gustav Glück («Bildnisse aus dem Hause Habsburg I: Kaiserin Isabella,» *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* N.F. VII (1933): 205), Pedro Beroqui y Martínez (*Tiziano en el Museo del Prado*, 2. ed., corr. y aumentada. (Madrid, 1946): 64ss), Erwin Panofsky (*Problems in Titian, Mostly Iconographic*, v. 2. (Londres: Phaidon, 1969): 184-186), Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, 3 vols. (Londres: Phaidon, 1969-1975): II 200), Maria Kusche («El caballero cristiano y su dama. El retrato de representación de cuerpo entero», *Cuadernos de Arte e Iconografía,* 25 (2004): 70) y María José Redondo Cantera («Linaje, afectos y majestad en la construcción de la imagen de la emperatriz Isabel de Portugal», en *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Universidad de Murcia, 2009, http://congresos.um.es/imagenyapariencia/, consultado 02/05/2012, pág. 9).

La propuesta de A. Cloulas nos parece la más probable («Les Portraits de l'Impératrice Isabelle de Portugal», *Gazette Des Beaux-Arts* XCIII (Feb 1979): 61-62): el modelo de Tiziano fue un retrato hecho por Willem Scrots, muy similar al que está hoy en Poznan. El parecido entre ese retrato y el primero realizado por Tiziano, así como el hecho de que, en 1556, su mecenas María de Hungría poseía un retrato de Isabel por Scrots (Kusche: «El caballero cristiano», 2004: 71), son buenos motivos para atribuirle el modelo. Sin embargo, es una cuestión abierta a discusión. Ver notas 742 y 747 más abajo.

Miguel Falomir ha prestado gran atención al retrato de Isabel por Tiziano en diversas ocasiones: la más completa, «Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II,» *Felipe II, un monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento* (Madrid: Museo del Prado, 1998): 203ss. Fernando Checa también ha comentado en varias ocasiones la obra, por ejemplo en «Tiziano y las estrategias de la representación del poder en la pintura del Renacimiento», en *La restauración de El Emperador Carlos V a Caballo en Mühlberg de Tiziano* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001): 64.

3. Véanse, entre otros, los siguientes: uno antiguamente en la colección de Peter Jones, actualmente en la de William Merton, Thatcham, atribuido a Jan Vermeyen o su taller (Horn, Hendrik J.: *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and His Conquest of Tunis* (Doornspijk: Davaco, 1989): 61 n. 50, fig. A14b). En la misma colección había otro de Carlos V con el que formaba pareja, aunque no hay prueba de que estuvieran unidos en un díptico.

   Dos retratos, uno (fig. 4) hoy en el Museo Nacional, Poznan (Polonia), el otro antiguamente en la colección Gavet, ambos atribuidos a Willem Scrots (Bialostocki, «The Empress Isabella», 1954; Suida, Wilhelm: «Titian's Portraits. Originals and Reconstructions», *Gazette Des Beaux-Arts* 29 (March 1946): 139-52).

   El dibujo por Jacques le Boeucq en el *recueil d'Arras*, muy similar al anterior (Cloulas, «Les Portraits de l'Impératrice», 1979: 58).

   Un dudoso retrato de Isabel como la Magdalena, en los Musées Royaux, Bruselas (inv. 4341), de atribución complicada (Glück, «Bildnisse aus dem Hause Habsburg I»: 192-194; Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 1989: 60 n. 48). Si realmente fuese un retrato *a lo divino*, podría apoyar esa hipótesis la documentada devoción de Isabel de Portugal por la santa (Redondo Cantera, «Linaje, afectos», 2009: 3). No es fácil identificarla meramente por el parecido. La Y con una corona, inscrita en la esquina superior derecha, también podría aplicarse a Isabel de Austria (1501-1526), reina de Dinamarca (Jordan, Annemarie; *Retrato de Corte em Portugal: O Legado de António Moro (1552-1572)* (Lisboa: Quetzal Editores, 1994): 92).

   Un retrato adquirido por el Instituto Português do Património Cultural, atribuido a Joos van Cleve (Moura, Vasco: *Retratos de Isabel e outras tentativas* (Lisboa: Quetzal Editores, 1994).

   Consta documentalmente que, antes de 1532, Vermeyen pintó un retrato de la emperatriz para Margarita de Austria (Matthews, Paul: *Masks of Authority. Charles V and State Portraiture at the Habsburg Courts, c. 1500-1533*, tesis doctoral, Cambridge University, 2003, cap 5. pp 42ss). Ese perdido retrato debió ser la fuente para los citados retratos de la colección Merton, del Instituto Português do Património Cultural, para la miniatura hoy en la Galleria Nazionale de Parma (inv. 1177/14), y para uno en propiedad de Catalina de Austria en Lisboa (Jordan, *Retrato de Corte,* 1994: 91, 102 n. 69).

4. Debieron ser abundantes, pues Carlos mismo poseía cinco (uno por Scrots, el resto por «Maistre Lucas», probablemente Lucas Cranach el Viejo), y María de Hungría uno (Checa Cremades, Fernando: *Carlos V. La imagen del poder en el renacimiento* (Madrid: El Viso, 1999): 186).

podían a veces formar una sola, pues retratos inicialmente separados se unían para formar un díptico, y viceversa. Retratos en miniatura, pintados sobre pergamino o madera, constituían un tercer grupo, aunque compartían las mismas características de composición que los dos anteriores.[5] Finalmente, los retratos de donantes, si bien muestran figuras de cuerpo entero, las subordinan por completo a la composición del conjunto, predeterminada por las necesidades de la imagen religiosa.[6] Muy pocas piezas pueden señalarse aparte de estas categorías generales.[7]

Este breve panorama de los retratos de la emperatriz anteriores a los de Tiziano es perfectamente coherente con la dubitativa imagen imperial ofrecida por Carlos V antes de 1540. Basada en modelos norte y centroeuropeos, dicha imagen fue plasmada en la mayoría de casos por artistas flamencos, previamente bajo el mecenazgo de Margarita de Austria o María de Hungría, quienes les procurarían las ocasiones de trabajar para el emperador. Durante el segundo cuarto del siglo XVI, Castilla no contaba con retratistas reales de calidad, y esto obligaba a «importar» maestros extranjeros; o, en el caso de Isabel, a requerir los servicios de los retratistas a distancia, pues ella nunca salió de la península ibérica. Aquí radicaba, con toda claridad, el principal problema acerca de su imagen: cómo retratar a la mujer del más poderoso gobernante de su tiempo sin haberla visto nunca.

5. Antonio de Holanda retrató del natural en miniaturas al emperador, la emperatriz y el príncipe Felipe en Toledo, en 1529 (Segurado, Jorge: *Francisco d'Ollanda* (Lisboa: Ediçoes Excelsior, 1970): 504-505). A este género pertenecían los cuatro retratos en miniatura encargados por Felipe II a Diego de Arroyo poco después de la muerte de Isabel (Glück, «Bildnisse aus dem Hause Habsburg I», 1933: 203). Un retrato de Isabel es parte de la colección de miniaturas enviadas a Parma. Aunque fue pintado tiempo después de la muerte de la emperatriz, es seguramente copia de un retrato de tamaño mayor que estuvo en las colecciones reales portuguesas (Jordan, *Retrato de Corte,* 1994: 91).

6. Como en el retablo del Fons Vitae por Orley, en Oporto (Glück, «Bildnisse aus dem Hause Habsburg I»: 186ss; Moura, *Retratos de Isabel,* 1994: 36-37) y las vidrieras que él mismo diseñó para la colegiata de San Miguel y Santa Gúdula en Bruselas (Checa, *Carlos V. La imagen del poder,* 1999: 172, 177). También en la Virgen de la Misericordia, o en el retrato de la familia real portuguesa en oración ante la Virgen de Belén (Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 697 y 181; cfr. Redondo Cantera, «Linaje, afectos», 2009, pp. 1 y 7-8).

7. Jean Mone realizó un relieve en alabastro que muestra a Carlos e Isabel unidos en un abrazo afectuoso. Aunque la fecha del matrimonio, 1526, está grabada en la pieza, probablemente fue realizada en 1529 o más tarde, pues el emperador lleva el pelo corto, cosa que no hizo hasta esa fecha (Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* (Madrid: CSIC, 1962): 34, 64-65).
Otro retrato poco común es el incluido en una imagen de un juego de cañas celebrado en Toledo en marzo de 1539, poco antes de la muerte de Isabel, pintada por Jan Vermeyen, hoy en Drayton House, Lowick (Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen,* 1989: 83 n. 247). Publicaciones recientes interpretan erróneamente los dibujos preparatorios de idéntico tema, hoy en el Louvre, como una «Fantasía caballeresca en Túnez».
Pueden mencionarse además dos retratos anamórficos de los emperadores en San Miguel, Valladolid (*El retrato del Renacimiento,* Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008, 318-319); y un busto en terracota, perdido, por Pietro Torrigiano, presumiblemente realizado con modos italianos, y por tanto distinto de los retratos de busto flamencos (Glück, «Bildnisse aus dem Hause Habsburg I», 1933: 189; Redondo Cantera, «Linaje, afectos», 2009, 2).

No era, en todo caso, un problema nuevo: retratar a un modelo lejano era algo normalmente exigido a los artistas.[8] Tiziano se preciaba de su notorio talento para reconocer los rasgos característicos de cualquier persona solamente con un retrato por otro artista. Su propio lema, *Natura potentior ars,* significaba, entre otras cosas, que incluso los muertos podían ser devueltos a la vida.

Los retratos de Tiziano, recuerdos privados

Veamos brevemente cuáles fueron sus respuestas al problema. Carlos V le encargó su primer retrato de Isabel en 1543, durante un encuentro de una semana entre el emperador y el papa Pablo III en Busseto. La modelo había muerto 4 años antes, así que Carlos proporcionó al pintor un retrato que sirviera como modelo. Si bien no sabemos con certeza qué retrato era, sabemos que el emperador lo describió como «molto simile al vero, benché di trivial pennello».[9] El cuadro de Tiziano se perdió en el incendio de El Pardo de 1604, pero conocemos su aspecto por copias y un grabado.[10] Isabel, lleno de rosas su regazo, aparece sentada junto a una ventana en la que descansa la corona imperial.[11]

A Carlos le gustó este primer retrato, y en su siguiente encuentro –en Augsburgo, de enero a septiembre de 1548– pidió más ejemplares a Tiziano. El segundo fue el que se encuentra en el Prado (fig. 1), que mantiene la pose sedente del primero, eliminando la corona

8. De todos los pintores flamencos que retrataron a Isabel, solo se puede afirmar con seguridad que Antonio de Holanda lo hizo ante la modelo. Bernard Orley y Joos van Cleve pintaron sus retratos sin haber viajado a la península ibérica. Es una cuestión discutida si Scrots o Vermeyen la conocieron entre 1526 y 1530 (Glück, «Bildnisse aus dem Hause Habsburg I», 1933: 191, 200; Suida, «Titian's Portraits», 1946: 149; Bialostocki, «The Empress Isabella», 1954: 109; Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen,* 1989: 60 n. 48; Matthews, *Masks of Authority*, 2003, cap. 5, 42-45). Nuestro propio apoyo de Scrots como autor del modelo para Tiziano implica aceptar un viaje suyo a España no documentado (a pesar de la seguridad de Glück y Suida al respecto). Vermeyen sí estuvo en España en 1534-1535 y 1537-1539, pero no consta que pintase retratos de Isabel entonces, aparte del tardío *Juego de cañas* recién citado. Respecto a Mone, durante 1526 y 1527 no recibió su estipendio habitual de la ciudad de Malinas, lo cual apoya un (por otra parte no documentado) viaje a la boda del emperador en Sevilla.
9. Aretino, Pietro: *Lettere*, ed. Paolo Procaccioli (Roma: Salerno, 1997): III, 42, Julio de 1543.
10. El grabado fue publicado por Pieter de Jode el Joven en 1651, dentro del libro *Theatrum pontificum, imperatorum, regum, ducum, principum, etc.,* pero pudo hacerse con mucha anterioridad, a partir del original o de una copia (Redondo Cantera, «Linaje, afectos», 2009, 12). Copias quedan en la colección del Marqués de Santo Domingo (Cloulas, «Les Portraits de l'Impératrice», 1979: 67 n. 25), en Charlecote Park, Warwickshire, y en la Hispanic Society en Nueva York (Wethey, *The Paintings of Titian*: II, 200 y III, 268), el mismo que estuvo en una colección privada de Florencia.
11. Este cuadro es la fuente para las primeras imágenes de la emperatriz por Leone Leoni: dos medallas fundidas en 1546 y 1549, y un camafeo actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York. Otro retrato temprano suyo es un relieve de perfil en un marco ricamente decorado, hoy en el Prado (Cloulas, «Les Portraits de l'Impératrice», 1979: 65; Plon, Eugène: *Les Maîtres Italiens Au Service de la Maison d'Autriche* (Paris: E. Plon, Nourrit et cie, 1887: 260-261).

y las rosas pero añadiendo algunos cambios en el traje y el entorno.[12] Una tercera versión, hoy perdida, se conoce por copia de Rubens (fig. 2; Colección de los Duques de Alba, Madrid). En ella representó a la pareja imperial sentada ante una mesa cubierta de terciopelo. La imagen de Isabel toma elementos de los retratos anteriores, mientras que para Carlos básicamente reutilizó la misma pose que en el retrato del emperador sentado, hoy en Munich. Finalmente, parece muy convincente la hipótesis sobre un cuarto retrato de la emperatriz por Tiziano, hoy también perdido. De cuerpo entero, sería la fuente de una serie de retratos muy similares entre sí, actualmente en Austria (fig. 3) y Madrid, y también el más influyente, a largo plazo.[13]

Cualquiera que fuese el número de retratos realmente realizados, parece claro que Carlos V quería imágenes que mostraran un gran parecido con su difunta esposa, y le ayudaran a mantenerla viva en su memoria. Un mes después de su muerte, escribía a su hermana María rogándole que buscara en la galería de retratos que perteneció a su tía Margarita de Austria, cierto retrato de Isabel que él recordaba como muy verídico. Así sucedió, pero al enviarlo al Emperador, este quedó decepcionado por su falta de parecido con la difunta modelo.[14] El príncipe Felipe encargó en 1540 cuatro retratos en miniatura de la emperatriz, lo cual es muestra del mismo deseo de mantenerla presente dentro de la familia (cfr. nota 739).

Por lo que se refiere a los retratos de Tiziano, el emperador mostró su impaciencia ante la tardanza en completar el primero. Solo por esa razón escribía una carta el 17 de abril de

12. Cloulas, «Les Portraits de l'Impératrice», 1979: 62. Una copia con ligeras variantes, en el Instituto Valencia de Don Juan; y otra, realizada por Antonio Rizzi para San Juan de Ribera, en el Colegio de Corpus Christi de Valencia (Varela, Lucía: «El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el renacimiento español,» *El Linaje del Emperador* (Cáceres, Iglesia de la Preciosa Sangre: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000): 111).
13. Kusche: «El caballero cristiano», 2004: 70-73. De la misma opinión, aunque independientemente del texto de Kusche, es Karl Schütz (*Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas,* ed. Wilfried Seipel (Kunsthistorisches Museum Wien: Skira, 2000): 315-316). El Kunsthistorisches Museum posee cuatro copias en sus diversas colecciones. El mejor se expone en el Schloss Ambras de Innsbruck (nº inv. 3999); una miniatura, que perteneció a la colección del Archiduque Fernando II del Tirol, puede verse en la colección numismática del Museo (nº inv. 4665); hay otras dos copias de inferior calidad no expuestas (nos. 3436 y 8116). Hay otra copia de cuerpo entero en Salzburgo, Städtisches Museum. En Madrid, las dos versiones de la escultura de Isabel por Leoni (Cloulas, «Les Portraits de l'Impératrice», 1979: 65; Plon, *Les Maîtres Italiens,* 1887: 285, 327), primero en bronce (1555-1564) y después en mármol (1555-1572; ambas en el Prado). Todas ellas comparten muchos rasgos en vestimenta y peinado, al igual que la pose: Isabel sostiene en su mano derecha un extremo de su cinto.
Bialostocki («The Empress Isabella», 1954: 110), toma a Seisenegger por autor del modelo de todos los retratos de Tiziano de Isabel. Se basa en el hecho de que Jakob Seisenegger, pintor de corte de Fernando I, visitó la corte española en 1538-1539. Sin embargo, es improbable que Carlos V describiera al pintor de corte de su hermano –que, además, le había retratado varias veces entre 1530 y 1532– como un «trivial pennello». Además, los retratos en Austria imitan más el estilo de Tiziano que el de Seisenegger, y el parecido de la escultura de Leoni se explica mejor por el viaje de Leone Leoni en 1549 a Bruselas, donde pudo ver la mayoría de los retratos que Tiziano había pintado en Augsburgo durante 1548 (Plon, *Les Maîtres Italiens,* 1887: 285; Glück, «Bildnisse aus dem Hause Habsburg I», 1933: 202-203). Plon recoge igualmente cómo, para sus medallas anteriores con la efigie de Isabel, Leone Leoni recibió instrucciones del emperador de ir Venecia para ver los retratos de ella que Tiziano estaba terminando, y usarlos como modelo.
14. Checa, *Carlos V. La imagen del poder,* 1999: 275.

1545 a su embajador en Venecia, en términos contundentes: «Esta no será para más de que nos aviseis con el primero los terminos en que está el retracto de la serenísima Emperatriz mi muger, que haya gloria, que haze el Tician, y si está acabado o lo que le queda por hazer, y entretanto, pues el pequeño que allá está no será ya menester, hareis que se nos embie a recaudo y que se dé prisa en el otro».[15] Resulta interesante ver su apego al modelo que había enviado, lo suficiente como para pedir que le fuera devuelto, ya que el pintor no lo necesitaba más. Tal apego es aún más chocante si recordamos que era de un artista «trivial». Además, no era en absoluto el único retrato de Isabel que tenía: en ese mismo año, poseía nada menos que cinco dípticos con retratos de él mismo y de Isabel (cf. nota 738). El hecho de que el cuadro era muy parecido a la realidad –probablemente el más parecido de los que tuviera, pues se lo envió a Tiziano como modelo– era el motivo evidente del aprecio de Carlos por él.

Hay más pruebas del carácter especial de este encargo. Cuando los dos cuadros fueron finalmente enviados al emperador, el 5 de octubre de 1545, la carta del pintor muestra su ansiedad por las dificultades del encargo. Declara el gran esfuerzo que había puesto en aquella obra, pero también se declara humildemente dispuesto a cambiar «li falli e li mancamenti».[16] Tres meses más tarde, desde Roma, desconociendo la favorable acogida del emperador, le escribe para saber si había sido de su agrado.

Por su parte, la carta adjunta del embajador Hurtado de Mendoza adelantaba algunas excusas para el retraso en terminar la obra, o para una respuesta negativa de Carlos. «Los retratos van con esta y el pequeño he hordenado que vaya a mejor recaudo. Ticiano es viejo y labra despacio: ha hecho todo lo que ha sabido. Y yo dichole lo que me puedo acordar». Tanto el pintor como el embajador habían hecho todo lo posible por satisfacer la falta de una modelo viva. Afortunadamente para ambos, a Carlos le gustó el retrato, aunque le encontró un pequeño defecto, precisamente en el parecido. «Solo una cosa nos paresce que se deverá aderezar un poco, en la nariz». El emperador estimó el detalle lo suficientemente importante como para guardar el retrato por dos años, hasta que Tiziano en persona pudiera repetir la nariz.

Asegurar un gran parecido físico permitió a Carlos V usar los retratos de Isabel de forma muy personal. Otras muestras de ello se encuentran en las semanas previas a su muerte en Yuste. El mismo día que terminaron los funerales que se mandó celebrar en vida, ordenó a sus sirvientes que le trajeran el retrato de Isabel.[17] Lo contempló en silencio por algún

---

15. Mancini, Matteo: *Tiziano e le Corti d'Asburgo Nei Documenti Degli Archivi Spagnoli* (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998): 275.
16. Todas las cartas citadas en este párrafo, en Mancini, *Tiziano e le Corti*, 1998: 160-164. Aunque la cuestión de cuántos retratos pintó Tiziano en esa primera ocasión provocó múltiples debates y malentendidos en la literatura al respecto, ahora parece claro que fue solo uno (Kusche: «El caballero cristiano», 2004: 71-73).
17. Cloulas, «Les Portraits de l'Impératrice», 1979: 68 n. 47. La frecuente afirmación de que Carlos estuvo mirando al retrato de Isabel en su lecho de muerte es algo inexacta, pues esto sucedió el 31 de agosto, justo antes de que dijera sentirse mal. De hecho, vivió durante tres semanas más, hasta el 21 de septiembre de 1558 (Sánchez Loro, Domingo: *La inquietud postrimera. Vol I. Tránsito ejemplar de Carlos V* (Cáceres: Jefatura Provincial del Movimiento, 1957): 335, 349, 364).

tiempo, e hizo lo mismo con la *Oración en el Huerto*, y la *Gloria* –que, por otra parte, incluye el último retrato de Isabel hecho por Tiziano. Innegablemente, los retratos pintados por el veneciano sirvieron al emperador como recordatorios de la difunta emperatriz, como objetos personales, casi íntimos.[18] Tanto para el comitente como para el artista, un punto fundamental en esos retratos era su parecido con la modelo, aspecto en el que Tiziano satisfizo las expectativas de Carlos V.

Hacia un nuevo modelo de majestad femenina

Sin embargo, también en Yuste encontramos algunos detalles que cuentan una historia algo diferente. Carlos mostró allí un tardío interés por encargar retratos de Isabel. Poco antes de su muerte, hizo sacar los retratos de su mujer y suyos para dar a unos pintores flamencos, y les mandó hacer otros. También quería que se esculpieran dos retratos para el tabernáculo de la iglesia. Debían mostrar a la pareja imperial tal como aparecen en la *Gloria* de Tiziano, como presencia del cuerpo eterno del rey. Evidentemente, Carlos concebía esas imágenes como el memorial de su propia majestad para futuras generaciones, y quería que Isabel fuera parte de esa imagen eterna.[19]

Los retratos podían llegar a tener un importante papel público, político, también mediante su colocación en galerías de retratos. Aunque muy probablemente no fueron encargados ni concebidos como pareja a imágenes concretas de Carlos V,[20] ciertamente fueron emparejados en la mayoría de colecciones durante la vida del emperador y después. Con ese emparejamiento se ofrecía una imagen pública, dinástica, de la consorte imperial, y se reforzaba una dialéctica entre masculinidad activa y feminidad pasiva, entre el guerrero –con armadura, o a

18. La ausencia de alegorías, a diferencia de muchos retratos italianos o franceses, probablemente facilitaba esta visión personal (Checa Cremades, Fernando: *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España,* (Madrid: Nerea, 1994): 50). Fernando Marías (*El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español* (Madrid: Taurus, 1989): 358) incide en esta idea al calificar el retrato de la emperatriz de «privadísimo».
19. Checa Cremades, Fernando: *Felipe II: mecenas de las artes* (Madrid: Nerea, 1992): 470 n. 28; y Checa Cremades, *Tiziano y la monarquía hispánica,* 1994: 62.
20. En los primeros dos retratos, Isabel está sentada mirando a la izquierda, lo cual no permite emparejarlo fácilmente con ningún retrato previo de Carlos (de pie en todos ellos) ni con los realizados en Augsburgo en 1548 (el cuadro ahora en Munich muestra a Carlos sentado, pero también mirando a la izquierda). Por lo que se refiere al hipotético cuarto retrato de Isabel de cuerpo entero, bien podría corresponder con un retrato perdido de Carlos con armadura y bastón, pintado también en Augsburgo por Tiziano (hay una copia por Pantoja de la Cruz en El Escorial, en la Sala de Audiencias). Hay diferentes hipótesis sobre el emparejamiento de estos retratos en las colecciones de Carlos V y María de Hungría (Wethey, *The Paintings of Titian*: II, 85-87, 110-111, 193-194, 200-203; Cloulas, «Les Portraits de l'Impératrice», 1979: 67-68 nn. 30 y 33; Kusche: «El caballero cristiano», 2004: 71-73).
También debe tenerse en cuenta que Tiziano emparejó a veces retratos sin una total correspondencia. Es el caso de los retratos de los duques de Urbino, de 1538, en los que el duque aparece de pie y la duquesa sentada (Freedman, Luba: *Titian's Portraits Through Aretino's Lens* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1995): 70-71, 89-90). Estos dos retratos son un precedente muy claro para las imágenes de Carlos e Isabel por Tiziano.

caballo– y la dama. Así se puede descubrir en algunos retratos de Carlos e Isabel, y en otros muchos retratos de corte, coetáneos y posteriores.

Se ha señalado que los retratos tizianescos de la emperatriz se apropiaban una tradición previa, «un *topos* de la novia llena de belleza y virtudes» establecido por el famoso retrato de Giovanna d'Aragona por Rafael, y que el propio Tiziano ya había empleado para retratos como el de la duquesa de Urbino.[21] Formalmente, también le influyeron modelos norteños y bajomedievales para la imagen aristocrática, a través de Jakob Seisenegger o Willem Scrots. En resumen, creó algo solo parcialmente nuevo, pero de enorme repercusión. En su primer retrato de Isabel, mantuvo algunos elementos del hipotético modelo de Scrots (fig. 4) –como el ropaje, las joyas, y la postura frontal de tres cuartos–, pero sustituyó el tocado, claramente hispánico y retardatario, por un peinado más moderno. Además, añadió algunos elementos significativos: la pose sedente, un libro de horas, el paño bordado sobre la mesa y en el dosel, las rosas en su regazo, y la corona imperial en la ventana. En versiones posteriores, varió algunos de esos elementos, suprimió rosas y corona, añadió guantes y pañuelos en sus manos, un reloj sobre la mesa, o un fondo con columna y cortinaje, ventana y paisaje, y pasó a la imagen de cuerpo entero.[22] Codificó así un tipo iconográfico que se mantuvo siglo y medio sin grandes cambios, en el que la majestad –femenina y masculina– se conjugaba mediante el simbolismo de los atributos materiales, así como mediante la ostentación en vestimenta y joyas.

Para esta imagen más oficial, más política, el parecido con la realidad era menos importante que la representación de la majestad, lo cual también dejaba amplio espacio para la idealización. En el caso de Isabel, invitaba a ello también su imposibilidad de posar ante el artista. Es difícil concretar en qué forma Tiziano idealizó la apariencia de la emperatriz, dada la escasez de otros retratos con los cuales comparar.[23]

21. Woodall, Joanna: «An Exemplary Consort: Antonis Mor's Portrait of Mary Tudor,» *Art History* 14.2 (June 1991): 208. Falomir, «Imágenes de Poder», 1998: 204.
22. El estudio clásico del simbolismo de estos elementos en el retrato de corte español es el de Julián Gallego: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra, 1984): 218-232. Las rosas eran una alusión al amor conyugal, y también a santa Isabel de Portugal, patrona de Isabel por nombre, condición (fue reina) y origen (Woodall, «An Exemplary Consort», 1991: 210). Por su parte, David Davies da un –dudoso, en nuestra opinión– significado espiritual al paisaje montañoso de la ventana, en el retrato de la emperatriz por Tiziano («The Body Politic of Spanish Habsburg Queens»; en *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: las Casas de las Reinas (Siglos XV-XIX)*, ed. José Martínez Millán. Madrid: Polifemo, 2008: 1477-1481).
23. Miguel Falomir interpreta la corrección del primer retrato como prueba de la recreación idealizada de Isabel por Carlos V, sustituyendo su nariz aguileña por otra más perfecta («En busca de Apeles. Decoro y verosimilitud en el retrato de Carlos V,» *Carlos V. Retratos de familia*, ed. Fernando Checa Cremades, Javier Portús y Miguel Falomir Faus (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000): 177). No obstante, el retrato por Scrots en Poznan –el más posible modelo para Tiziano, según nuestra opinión– tampoco la muestra con nariz aguileña.

Ámbitos para la participación femenina: posibilidades y limitaciones

La muerte de la emperatriz le impidió participar en esta construcción de su propia imagen. No sabemos cómo lo habría hecho, pero sí cabe deducir que tuvo el mismo interés que su esposo en que Tiziano llevase a cabo sus retratos. Una lectura atenta de la correspondencia de los embajadores españoles en Venecia muestra la actividad de la emperatriz en pro de traer al pintor a la corte. Toda esta actividad resultó inútil, pues chocaba con la determinación de Tiziano de permanecer en Venecia, oculta bajo diversas excusas. El embajador Lope de Soria tuvo que recordarle al Senado veneciano que cualquier pintor podía encargarse de terminar las decoraciones del Palacio Ducal, a diferencia de Tiziano, «al qual las Magestades del Emperador y Emperatriz no quieren sino para hazer retratos». Un año más tarde, el embajador insistía a Fernando I en que «el Emperador y la Emperatriz desean, que vaya presto el dicho Ticiano».[24]

La insistencia en que el emperador *y la emperatriz* quieren a Tiziano como su pintor de corte no aparece en ninguno de los otros encargos imperiales al maestro veneciano.[25] Hay pruebas de que Isabel conocía directamente la pintura de Tiziano. El pintor, siguiendo el consejo de Pietro Aretino, regaló una *Anunciación* suya a la emperatriz. Ella correspondió al regalo con un pago muy generoso para el pintor, y una cadena de oro para el poeta.[26]

Otro artista que parece haber disfrutado de una privilegiada posición en el entorno de Isabel fue Antonio de Holanda. Ella le mandó llamar a Toledo en 1529, a fin de retratar al emperador, que partía para su coronación en Bolonia. En esa ocasión retrató también a la Emperatriz con el príncipe Felipe, de tan solo dos años, en sus brazos, un claro paralelismo con las imágenes de la Virgen y el Niño.[27]

Un tercer pintor extranjero que trabajó para Isabel de Portugal fue Jakob Seisenegger. Visitó la corte española en 1538-1539, retratando a la familia imperial para Fernando I de Austria. Durante esa estancia Isabel le encargó retratos de sus hijos, el príncipe Felipe y

24. Cfr. las cartas de Lope de Soria a Francisco de los Cobos, secretario del emperador, el 3 de septiembre de 1533 y a Fernando I, el 8 de octubre de 1534. Poco después (carta de 4 de noviembre), Soria mencionaba unos retratos de la emperatriz y el príncipe que Tiziano supuestamente enviaría a Fernando I cuando viajara a España (Mancini, *Tiziano e le Corti,* 1998: 136, 140, 141).
25. Según Freedman, Pietro Aretino, en su carta de 18 de diciembre de 1537 (libro I, carta 307), sugirió a la emperatriz que «she should order a portrait of Charles V from Titian» (*Titian's Portraits,* 1995: 16). En nuestra opinión, no hay nada en la carta que apoye dicha afirmación, por muy abiertamente que se interpreten las palabras de Aretino. En ese momento (1537), el artista ya había pintado algunos retratos del emperador, aunque ninguno de ellos había sido pensado específicamente para la emperatriz. Lo cual no quiere decir que no pudiera haber sucedido, sino simplemente que no hay nada que permita afirmarlo.
26. Isabel llevó la *Anunciación* a la capilla del palacio de Aranjuez (Checa Cremades, *Tiziano y la monarquía hispánica,* 1994: 65; Mancini, *Tiziano e le Corti,* 1998: 146ss). El cuadro se ha perdido, pero lo conocemos por un grabado de Caraglio.
27. Cfr. nota 739. Redondo Cantera, María José: «Artistas y Otros Oficios Suntuarios al Servicio de la Emperatriz Isabel de Portugal», en *II Congresso Internacional de História da Arte. Portugal: Encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades,* Coimbra, 2004: 659. Primando el mensaje de continuidad dinástica, se retrató con el príncipe Felipe, y no con la primogénita, la infanta María.

las infantas María y Juana.[28] Finalmente, en 1537, en viaje hacia Roma desde Portugal, el joven Francisco de Holanda visitó a la Emperatriz en Valladolid. Ella le pidió que hiciera en secreto –«como furtado»– un retrato del emperador, entonces en Barcelona, y se lo enviase después a ella.[29]

Estos cuatro extranjeros realizaron obras para la emperatriz en circunstancias concretas, sin entrar nunca a su servicio personal. El español Diego de Arroyo sí pertenecía al servicio de Isabel como mozo de capilla, y era responsable de iluminaciones en libros religiosos, retratos en miniatura, y decoraciones heráldicas varias.[30] Nada de todo esto hace de Isabel una mecenas de pintores, ni una coleccionista de pintura: la persona que indudablemente desempeñó ese papel en el entorno imperial fue su cuñada María de Hungría. Isabel poseía unos pocos retratos de su marido y sus hijos, al igual que de sus familiares más cercanos de las casas de Habsburgo y Avís. Algunos serían encargos suyos a artistas como Seisenegger; en otros casos serían regalos recibidos. De forma similar a Carlos V antes de 1540, Isabel de Portugal poseyó y usó retratos de forma más bien privada, aun siendo consciente de sus potenciales usos públicos y políticos. [31]

De sus inventarios se deduce que Isabel prestó más atención a investirse de mayor majestad mediante joyas y lujosos trajes, y a crearse un entorno de ostentación refinada, mediante tapices, objetos devocionales preciosos –muy especialmente, libros iluminados–, y tejidos de gran valor.[32] Tales características cuadran perfectamente con el carácter itinerante de la corte de la emperatriz. Además, las preferencias de Isabel –y también las del propio Car-

28. Archivo General de Simancas, Casa Real, leg. 67-4, f. 127: 29 de julio de 1539, pago «a Jacob Sais Niguer [de] CCL ducados que se le devian por seis rretratos que hizo del príncipe y de las señoras infantas por mandado de su magestad.» Es uno de los descargos póstumos de Isabel. Ver también Redondo Cantera: «Artistas y otros oficios», 2004: 661, nota 28.
29. Segurado: *Francisco d'Ollanda*: 243. Otro posible encargo de retratos por parte de Isabel de Portugal (o al menos su intervención) puede suponerse en el envío, en 1535, de retratos del príncipe y de las infantas al Emperador, entonces en Italia (Checa, *Felipe II: Mecenas de las Artes,* 1992: 470-471 n.72).
30. Al parecer, le encargaba mucho trabajo. Archivo General de Simancas, Casa Real, leg. 67-4, f. 135: 25 de abril, 1540: «Otro [mandato] para que el tesorero pagasse a Diego de Arroyo Cmil [maravedís] por las yluminaciones que hizo por mandado de su Magestad»; esto suponía una cantidad superior a la que se debía a Seisenegger, un reputado pintor internacional. Véase Redondo, «Artistas y otros oficios», 2004: 661, nota 29.
31. Además de dos retratos de Carlos V, tenía otros de Fernando I y Ana de Austria, del príncipe Felipe, las infantas María y Juana, y también de los hijos de Fernando. De Portugal, retratos de João III, la reina Catalina, los príncipes Luis y Fernando (hermanos de la propia Isabel) y la princesa Maria o Beatriz (Redondo, «Artistas y otros oficios», 2004: 660-661).
32. El estudio más completo de los bienes artísticos de la emperatriz es Redondo Cantera, María José: «Los inventarios de la emperatriz Isabel de Portugal», en *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial,* ed. Fernando Checa Cremades, II, 1209-1243. Madrid: Fernando Villaverde, 2010.
Sobre su indumentaria, ver también Redondo Cantera, María José: «La garde-robe de l'impératrice Isabelle de Portugal», en *Se vêtir à la cour en Europe*, ed. Isabelle Paresys, 105-121. Villeneuve d'Ascq: Université Charles-de-Gaulle, 2011.
Respecto a su colección de libros miniados, ver Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis, «Isabel la Católica: su influencia en la bibliofilia regia femenina del siglo XVI.» *La Reina Isabel I y las Reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica,* ed. María Victoria López-Cordón y Gloria Franco Rubio, 157-176. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2005.

los V–[33] eran las de muchos coleccionistas tardomedievales y renacentistas, más interesados en objetos costosos y raros que en piezas de valor principalmente estético, aunque estas no estaban en absoluto ausentes de tales colecciones. Por estas razones, el lujo extremo y la apariencia deslumbrante de su propia persona eran una alternativa más accesible, para servir a sus necesidades de representación. Esta opción, que en su contexto podía ser la más lógica y funcional, no coincide con la que a posteriori ha primado las colecciones de pintura y escultura.[34]

En cualquier caso, es difícil determinar qué influencia habría podido ejercer la emperatriz en la conformación del retrato de corte. Otras mujeres Habsburgo fueron parte importante en ese proceso –casi siempre, durante su viudez–, y como regla general pusieron sus actividades artísticas al servicio tanto de su propia posición personal en la corte como de la dinastía.[35] Por su lado, Carlos V no desarrolló una imagen imperial coherente hasta finales de los años 40.[36] Habiendo fallecido la emperatriz años antes, podría fácilmente haber estado ausente en esa nueva imagen. Sin embargo, la iconografía carolina más perdurable, creada por Tiziano, culminada por el retrato ecuestre en Mühlberg y por las esculturas de los Leoni, tuvo su primer eslabón precisamente en el retrato de la emperatriz de 1545.[37] Ya difunta, «protagonizó» un momento fundamental del proceso, pero como objeto de representación, no como sujeto activo y participativo. Originada esta imagen femenina –y la tradición subsiguiente– por la interacción entre Tiziano y Carlos V, subsiste el interrogante de si habría sido diferente, si hubiera existido para Isabel de Portugal la posibilidad de influir sobre sus propios retratos, al menos.

Se han descrito estos retratos como «el proceso ideal de aprehensión de la imagen de Isabel por parte de Carlos».[38] El emperador se aseguró de que ella fuera eternamente recordada a su lado, como una imagen de feminidad que, aunque muy influida por convenciones y estereotipos, era al mismo tiempo convincentemente real. En la teoría artística del Renacimiento, el *concetto* del retrato era la forma de resolver esta paradoja, subsumiendo al individuo dentro de su modelo social. No se percibía ninguna contradicción entre ambos

33. Checa, *Carlos V. La imagen del poder,* 1999: 191. Una más reciente visión de conjunto en Checa Cremades, Fernando, «Fiestas, bodas y regalos de matrimonio. Del tesoro principesco al inicio del coleccionismo artístico en las cortes habsbúrgicas de la época de Juana de Castilla (1498-1554).» *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno,* ed. Miguel Ángel Zalama Rodríguez, 135-162. Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010.
34. Sebastián Lozano, Jorge: «Imagen, monarquía y género en el renacimiento hispánico,» *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX. XIII Jornadas Internacionales de Arte* (Madrid: Departamento de Historia del Arte, CSIC, 2008): 41-48
35. Fue el caso de la archiduquesa Margarita de Austria, de María de Hungría o de Juana de Portugal. Jordan, Annemarie: «Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la Infanta Isabel Clara Eugenia», *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado* (Madrid, Palacio Real: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999): 119-120.
36. Checa Cremades, Fernando: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento* (Madrid: Taurus, 1987): 27, 31.
37. Marías, *El largo siglo XVI*: 357-358. Checa, «Tiziano y las estrategias de la representación», 2001, 61-63, desarrolla el tema con más detalle.
38. Falomir, «En busca de Apeles», 2000: 177.

extremos, y un buen artista debía saber cómo reunirlos, tal como claramente consiguió Tiziano.[39]

Genealogía de la belleza de una emperatriz

¿Cómo fue percibida esa nueva imagen femenina regia? ¿Qué veían sus coetáneos, o qué querían ver, en los retratos de la emperatriz, en su propia persona? En primer término, veían a una mujer, a las categorías predominantes de belleza y virtud que gobernaban la representación de cualquier mujer.[40] Una vez más, era un discurso masculino: todos los testimonios de que disponemos son de hombres; todos los que contaron su reacción a esas imágenes fueron hombres. Es un espejo para mujeres, sostenido por hombres.

Se puede constatar, en primer lugar, que al hablar de los retratos de la emperatriz el tema primordial era la belleza de la modelo. Así sucede desde su propia aparición como prometida de Carlos V. En su carta de 10 de enero de 1526 a la corte polaca, el embajador Juan Dantisco comentaba: «Vi en casa del canciller [Gattinara] el retrato de la prometida del emperador, que debe de ser hermosísima, a juzgar por la pintura».[41] Este uso del retrato como documento fidedigno de la belleza de la emperatriz no es una alabanza retórica, ni un ingenuo desconocimiento de las convenciones que regían los retratos de pedida. El embajador escribía con realismo y franqueza: muy poco después, señalaba el cambio en la apariencia de la reina Leonor de Austria, ya mucho menos hermosa que en un retrato de antaño.

Lo mismo sucede ocho décadas después con las palabras de Prudencio de Sandoval, al recordar la primera aparición de Isabel ante la corte española: «La Emperatriz pareció a todos vna de las mas hermosas del mundo, como al juyzio de los que la vieron lo era, y se muestra en sus retratos».[42] Otra vez es la belleza el rasgo primordial de la emperatriz Isabel y, dado que el autor nunca conoció a Isabel de Portugal, otra vez son los retratos –y los testigos– el testimonio fidedigno de la misma.

---

39. Freedman, *Titian's Portraits,* 1995: 27, 33. Javier Portús ha señalado cuán deformador sería separar, en el retrato del siglo XVI, al individuo de su estamento o de su género («El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad», en *El Linaje del Emperador* (Cáceres, Iglesia de la Preciosa Sangre: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000): 24).
40. Nos basamos en el excelente análisis de Rona Goffen de este tema: *Titian's Women* (New Haven: Yale University Press, 1997): 81-103. Hemos abordado la cuestión sobre la belleza femenina en Sebastián Lozano, Jorge: «Ser vistas, hacerse mirar. Modelos visuales de feminidad regia en la Europa del Renacimiento», *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps* (Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2006): 69-89.
41. Dantisco, Juan: [extractos de sus cartas], *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, Vol. I,* ed. José García Mercadal (Junta de Castilla y León, 1999, 1524-1527): 758.
42. Sandoval, Prudencio de: *Historia de la Vida y Hechos del Emperador Carlos V* (Valladolid, 1604-1606): I, 423. Insiste en la idea, al hablar de su muerte: «Ya dixe quien era esta princesa, y bueluo a dezir, que los que la conocieron dizen, que era hermosissima, y en sus retratos que agora vemos se echa bien de ver, que lo son mucho con auer en ellos la diferencia que ay de lo viuo a lo pintado: y si era hermosa en el cuerpo, mucho mas lo fue en el alma» (II, 332). Prudencio de Sandoval vivió entre 1553 y 1620.

De los retratos ya hemos explicado su compleja génesis. Con los testigos, por otra parte, deben tomarse las precauciones oportunas. En el pasaje recién citado, Sandoval estaba copiando casi literalmente a una de sus fuentes principales, la *Historia del Emperador Carlos V*, que el cronista imperial Pedro de Mejía dejó inconclusa a su muerte en 1551. Así relataba este la apariencia de Isabel en los desposorios sevillanos: «La Emperatriz paresçió a todos vna de las más hermosas prinçesas que á avido en el mundo, como ella lo hera en la verdad, e dotada ansimismo de singular hermosura e bondad de ánimo».[43] Este coetáneo de la emperatriz resalta ante todo la impresión que causaba su belleza física, «a todos». Sin embargo, tampoco el de Mejía es un testimonio directo: durante el enlace imperial él se hallaba en Salamanca, así que no pudo ser testigo directo de la impresión causada por Isabel.[44]

Un testimonio privilegiado sobre cómo se recibía la imagen tizianesca de la emperatriz es el de Pietro Aretino, amigo y publicista del pintor cadorino. Tampoco él la conoció en persona, dicho sea de entrada. Ya en 1537 escribió una carta a Isabel, alabando su belleza de forma algo difusa, en rasgos tales como «la semplicità de la fronte», «i vostri occhi girati da vergognosi movimenti», «le vostre guancie fiorite», y similares.[45] Tanto el remitente como la destinataria sabían que no se habían visto jamás, pero esto no frenó al poeta para formular esas alabanzas, aunque fuesen inconcretas.

Años más tarde, tras la muerte de la emperatriz, la carta III, 102 (octubre de 1544), que contiene una descripción del primer retrato de Isabel por Tiziano, es un interesante repertorio de los tópicos aplicados por Aretino en estos casos. La belleza de la difunta modelo vuelve a ser glosada en términos genéricos, de raigambre petrarquista: «l'oro ne i capegli, la serenità nel fronte, lo splendore ne gli occhi, la vaghezza ne l'aria, la grazia nel sembiante, e l'onestade nel viso.» Los rasgos físicos son apreciados mediante valoraciones de cariz psicológico o espiritual (gracia, apostura, serenidad, honestidad), que la alaban a la vez que renuncian por completo a individualizarla. No satisfecho con la habitual fusión de belleza física y virtud moral, Aretino realiza también una arriesgada asociación de la modelo y su retrato, por la cual los méritos artísticos del segundo y las virtudes de la primera forman una peculiar unidad: «Comprendesi nel bel rilievo di sì pregiata forma un certo non so che dimostrante in suo essere una composizione di continenza, uno aggregato di semplicità, e un candore di puritade, che piú non se ne brama in angelo.» La conjunción de términos artísticos (*bel rilievo, non so che, composizione*) con las bondades de la retratada (*continenza, semplicità, puritade*) atestiguan el deseo de Aretino de elaborar un lenguaje crítico que, a la vez que adulaba a los altos destinatarios de sus cartas, glosaba el mérito de su admirado Tiziano.

43. Mejía, Pedro: *Historia del Emperador Carlos V*, ed. Juan de Mata Carriazo, (Madrid: Espasa Calpe, 1945): 425.
44. Así lo recoge Juan de Mata Carriazo en su prólogo a la *Historia* de Mejía (pág. LXXIV).
45. Aretino, *Lettere*: I, 174, 20 de agosto, 1537. Estas referencias provienen directamente de los modelos petrarquistas de la *descriptio puellae*, que pasaron pronto a la literatura hispánica.

La belleza física, la belleza moral, y la belleza artística se nos ofrecen así como partes de un mismo todo.[46]

La carta abunda también en alusiones a las grandes virtudes de Isabel. En cambio, del aspecto concreto del retrato tan solo hay una referencia: que «tiene alcuni fiori in grembo e in mano.» Se hace mención explícita de que el cuadro es copia de otro retrato, y que si Tiziano consigue así tal maravilla, «di qual sorte saria lo stupore che uscirebbe da le imitate dal loro exemplar nativo?» Conviene recordar que todavía faltaba un año para que el retrato estuviese concluido, o que Aretino escribió loas arrebatadas a retratos aún no empezados.[47] De hecho, el poeta aplicaba este lenguaje retórico a muchos de los retratos femeninos del veneciano, al margen de la personalidad o apariencia reales de la modelo. En la tradición petrarquista, la belleza era un resultado de la colaboración entre la memoria –o la realidad, si se quiere– y la imaginación –gobernada por ideales y convenciones. Todo esto nos permite una mejor comprensión de las tensiones inherentes en los retratos de Isabel por Tiziano: una dialéctica entre parecido y convención, lo real y lo ideal. Así es como dichas imágenes y textos cumplían con su función.[48]

En cualquier caso, todos estos testimonios sobre la emperatriz *en sus retratos* siguen sin contestarnos a la pregunta por su belleza real. En cambio, Damião de Gois vivió en la corte lisboeta entre 1511 y 1523, y por tanto fue testigo de la adolescencia y juventud de Isabel. Muchos años más tarde la describió como «molher muito fermosa».[49] Muchos más detalles nos brinda el cronista imperial Alonso de Santa Cruz, que también conoció bien a la modelo. «Era la Emperatriz blanca de rostro y el mirar honesto y de poca habla y baja, tenía los ojos grandes, la boca pequeña, la nariz aguileña, los pechos secos, de buenas manos, la garganta alta y hermosa, era de su condición mansa y retraída más de lo que era menester. Honesta, callada, grave, devota, discreta y no entremetida.» Es interesante notar que, aunque abunda en datos concretos sobre la apariencia de la emperatriz, no incide de forma tan marcada en su belleza, y más bien formula una fusión de hermosura física y virtudes morales, sin excluir una ligera nota crítica.[50] La frase que sigue a la citada es reveladora sobre las categorías mentales en juego: «Trajo de Portugal muchas damas de linaje muy ricamente

46. Reflexiones coincidentes sobre este mismo pasaje en Checa Cremades, «Fiestas, bodas y regalos de matrimonio», 2010, 152.
47. Freedman, *Titian's Portraits*, 1995: 87-88. En estos mismos círculos cortesanos, «escribir sonetos sobre retratos se convirtió en un género autónomo con reglas propias», entre las cuales no estaba la necesidad de haber visto ni a la modelo, ni tampoco al retrato: Falomir Faus, Miguel, «Los orígenes del retrato en España», en *El retrato español del Greco a Picasso*, ed. Javier Portús (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004): 79.
48. Cropper, Elizabeth: «Presentation», *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, ed. Francis Ames-Lewis y Mary Rogers (Aldershot: Ashgate, 1998): 2.
49. *Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel composta per Damiam de Goes diuidida em quatro partes*. Lisboa: Francisco Correa, 1566-1567: Primera parte, cap. 75, fol. 74.
50. Santa Cruz, Alonso de: *Crónica del Emperador Carlos V*, (Madrid, RAH, 1920), vol. II, 230. La Crónica se redactó en 1550-1551, pero Santa Cruz había visto en la corte a la emperatriz Isabel repetidamente.

ataviadas, y aunque poco hermosas eran harto honestas, de las cuales después casó muchas con señores de mucho valor en el Reino».

En cambio, no parece impactado por la belleza imperial un diplomático veneciano, que escribe: «Questa Imperatrice pol esser di erà di circa anni 22 in 23, et è picola di persona et molto magra et extenuata, bianchissima et di bonissimo intellecto, savia et accorta, et che benissimo sa risponder ad chi li parla».[51] Estos dos últimos testimonios coinciden en señalar su blancura de piel, un rasgo ineludible dentro del ideal de la belleza femenina renacentista, pero están lejos de alinearse con la fijación de otros cronistas por la extraordinaria belleza de la emperatriz.

Sin voluntad desmitificadora, cabe citar aquí también las relaciones manuscritas de las nupcias sevillanas. En ninguna de las cinco recogidas por Gómez-Salvago se hace mención concreta de la belleza de la nueva emperatriz. En cambio, abundan las referencias a la riqueza de las libreas, las joyas ostentadas por nobles, clérigos y burgueses, el lujo del palio bordado para la ocasión... Un anónimo cronista italiano puede ser indicativo acerca de qué resultaba más llamativo para los espectadores, incluso en términos de belleza: «a sua maestà, la quale era uestita de raso biancho, ornata con tante gioie che ualeuano un thesoro. Dipoi, montò a sedere in un cauallo bianco *bellissimo* ornato de oro et argento» (cursivas nuestras).[52]

No se trata aquí de situar la belleza de la emperatriz por debajo de la de su montura sevillana –que ciertamente sería notoria–, ni de negarla –cuestión en cualquier caso irrelevante. Simplemente, puede haber sido útil trazar la genealogía de su pregonada –y probablemente verídica– belleza. Es un buen recordatorio de la complejidad inherente a la producción de las imágenes históricas, también las literarias. Una complejidad que también se da en su uso o recepción como documentos fidedignos de la apariencia, el status o la psicología de personajes del pasado.

La invención y el éxito de una imagen

El innegable éxito de la imagen construida por Tiziano se debe, en buena parte, a que consiguió ofrecer una respuesta adecuada a las muy variadas expectativas puestas en ella. Ante todo, satisfizo a Carlos V en su demanda de retratos muy parecidos a la difunta modelo, y que a la vez fuesen lo suficientemente convencionales e idealizados para representar adecuadamente la majestad imperial femenina. Tanto fue así, que sirvieron de prototipo para toda una nueva tradición de retrato femenino de corte. Y en cuanto a la recepción de los retratos, la cita de Sandoval muestra cómo, tan solo 65 años después de la muerte de Isabel, sus retratos póstumos por Tiziano se habían convertido en su imagen estándar, en la prueba

51. Gómez-Salvago Sánchez, Mónica: *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998): 45 n. 100.
52. Gómez-Salvago: *Fastos,* 1998: 261.

evidente de su belleza. Donde el emperador y su pintor quisieron crear una imagen de majestad femenina tan verosímil como convencional, otros vieron esa misma imagen bajo un prisma de virtud y belleza femeninas ideales.

Todo esto sucedió en ausencia de la modelo, según necesidades y tiempos marcados por el monarca. En ese sentido, coincide con la imagen que le precede cronológicamente, de entre las reinas españolas del siglo XVI. Nos referimos al retrato marmóreo de Juana I de Castilla, en su sepulcro de la Real Capilla de la catedral Granada. Encargado por su hijo Carlos V en 1518, y elaborado por Bartolomé Ordóñez en Carrara hacia 1520, se hizo sin el menor conocimiento de la apariencia de la reina Juana. Añade un toque macabro el hecho de que la retratada aún vivió, si bien recluida en Tordesillas, hasta 1555. Una vez más, eran las prioridades del rey –también en este caso Carlos V– las que dictaban el cómo y el cuándo de la imagen femenina regia.[53]

53. Con ese encargo, la prioridad era dar sepultura definitiva a su padre Felipe el Hermoso, que aún no la tenía, pero también «se daba un nuevo sesgo al recinto funerario [la Capilla Real de Granada], que empezaba a convertirse en un panteón dinástico.» Además, «al estar acompañada la figura sepulcral de su padre por la de doña Juana, se construía una imagen intemporal de esta», distanciándola aún más de cualquier intromisión en la política de Carlos V. «La reunión –en cuerpo y en efigie– de los Reyes Católicos y de los padres del Emperador en la Capilla Real, fijaba a un mismo tiempo la imagen de la continuidad y la del cambio dinástico, desde la antigua dinastía Trastámara a la nueva de los Habsburgo, inaugurada por la unión de los esposos ahora representados, de modo que quedaba visual y simbólicamente justificado el ascenso de don Carlos al trono de los reinos hispánicos.» El sepulcro llegó a Granada en 1539, pero no se instaló hasta 1603: Redondo Cantera, María José: «Los sepulcros de la Capilla Real de Granada», en Zalama Rodríguez, Miguel Ángel: *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno* (Ayuntamiento de Tordesillas, 2010): 191-192, 207, 214.

Fig. 1. Tiziano. *Isabel de Portugal.* 1548. Óleo sobre lienzo, 117 x 98 cm. Museo del Prado

Fig. 2. Peter Paul Rubens (según Tiziano). *Carlos V e Isabel de Portugal.* 1628. Óleo sobre lienzo, 114 x 166 cm. Colección Duques de Alba, Madrid

Fig. 3. Anónimo italiano (según Tiziano). *Isabel de Portugal.* Segunda mitad del s. XVI. Óleo sobre lienzo, 202 x 145 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena (expuesto en Schloss Ambras, Innsbruck).

Fig. 4. Willem Scrots (atribuido). Primer tercio del s. XVI. *Isabel de Portugal.* Óleo sobre tabla, 87 x 66 cm. Museo Nacional, Poznan

Officivm regis, oficivm capitis et vni reddatur, *o el correcto obrar del rey frente al soberbio del ministro a través de un retrato historiado de asunto metafórico de Goya: el conde Floridablanca del Banco de España*

José Manuel B. López Vázquez
USC

Resumen: El retrato de Floridablanca, actualmente en el Banco de España, es un ejemplo más de lo que Goya, siguiendo a Palomino, entendía como un retrato historiado de asunto metafórico resuelto en clave emblemática. Asimismo, esta obra servía a Goya para mostrar su concepto y su ingenio, al tiempo que manifestaba una finalidad didáctica al contraponer el recto obrar del rey (siendo no solo la cabeza que vigila todo lo que ocurre en el reino, sino también el que, en último caso, resuelve los negocios que atañen al gobierno, por más nimios que parezcan) a la vanidad y soberbia del ministro que pretende suplantarle. Al respecto, este retrato de Goya es en realidad una sátira contra el Conde, como otras muchas que entonces corrían por la corte, pintado tras haberlo defraudado Floridablanca vendiéndole humos y después de la realización de su retrato del año 1783, el cual, posiblemente, es el que actualmente conserva el Museo del Prado.
Palabras Clave: Goya, Floridablanca, emblemas, fortuna.

Abstract: The portrait of Floridablanca, now in Banco de España, is one more example of what Goya, following Palomino, understood as a «retrato historiado de asuntometafóri-

co» [a portrait that, for its elaboration, demands to keep the same adjustment and restraint as in a story], solved in an emblematic code. Furthermore, this painting allowed Goya to show his concept and inventivenessand, at the same time, it held a didactic aim based on the comparison between the upright conduct of the King (being not only the head that keeps an eye on everything that happens inside his kingdom, but also the one that, if it comes to it, solves all business dealing with the government, even those seeming trivial) and the vanity and pride of the minister who tries to replace him. On the subject, this portrait by Goya is actually a satire against the count, just as many others that in those days went around the court, painted after Floridablanca let him down offering him all smoke and mirrors and after the making of his portrait in 1783, which probably is the one now kept in the Museo del Prado.
Keywords: Goya, Floridablanca, emblems, fortune.

Goya en la encrucijada

1783 y 1784 fueron dos años cruciales para Goya. Todavía quemado por el asunto del Pilar de Zaragoza y la suerte de su *San Bernardino de Siena* sin desvelarse[1], sus esperanzas de encontrar un protector que le diese el apoyo necesario para introducirse definitivamente en la corte fueron, primero, alimentadas y, después, defraudadas por el Conde Floridablanca. Así, el 22 de enero de 1783, Goya escribía a su amigo Martín Zapater: «Aunque me a encargado el Conde Florida Blanca que no diga nada, lo sabe mi mujer y quiero que lo sepas tu solo, y es que he de acer su retrato cosa que me puede valer mucho, á este señor le debo tanto, que esta tarde he estado con su señoría dos oras después que a comido, que a venido a comer a Madrid. Esto no pienses que ni me he acordado de solicitarlo. Te diré a su tiempo 10 que aya. No lo digas»[2]. Goya asiste a las tertulias post-siesta del Conde[3] y el 26 de abril escribe nuevamente a su amigo: «En esta jornada he hecho la cabeza para el retrato del Sr. Muñino, en su presencia, y me a salido muy parecido, y está muy contento, ya te escribiré lo que resulte»[4]. La correspondencia que nos ha llegado se interrumpe hasta el 9 de julio y por ella podemos apreciar hasta qué punto Floridablanca había vendido humos a Goya: «Querido Martín, creí participarte algún adelantamiento en mis ascensos y por eso no te escriví al otro correo, pero ya he desconfiado algo por cierta cosa que he sabido oy. Si siempre logro muchas satisfacciones del ministro de estado, y algunos días paso dos oras en su compañía y me dice que el a de hacer por mi sea como sea, yo no me atrevo a molestarle en

1. El 11 de enero de 1783 Goya escribía a Zapater: «el cuadro se ha puesto en San Francisco como los demás y tapado y no sabemos cuando será el día que se destapan, yo lo estoy deseando y asta entonces no corre mi caballo». Mercedes, a. y Salas, x. de (edit.), *Francisco de Goya. Cartas a Zapater*, Madrid, 1982, p. 91.
2. Mercedes, a. y Salas, x. de (edit.), *op. cit.*, 1982, p. 95.
3. Mercedes, a. y Salas, x. de (edit.), *op. cit.*, 1982, p. 98.
4. Mercedes, a. y Salas, x. de (edit.), *op. cit.*, 1982, p. 104.

este asunto, sino dejarlo a cuando quiera, o tenga proporción. Amigo están las cosas mudas para este fin, resérvalo a todos menos a nuestro Goycochea que deseaba darle esta noticia»[5]. Sin embargo, Goya no conseguirá romper el silencio del Conde. Así, el 7 de enero de 1784, escribe a Zapater: «Amigo nada ay de nuevo y aun ay más silencio en mis asuntos con el Señor Muñino que antes de aberle echo el retrato y ya por mi nada le incomodaré pues estoy aconsejado de onbres prudentes y no aber echo demostración alguna conmigo; lo mas que me a dicho después de aberle gustado; Goya ya nos veremos más despacio, con que no te puedo decir más»[6]. Y, todavía el 3 de marzo, Goya se queja de su fortuna en la última referencia sobre este asunto en su epistolario: «De el contenido de mi sobrina por la adjunta berás el desatino que querían hacer pues es cierto lo que en ella digo, y te aseguro que me tienen tan ostigado que no puedo sufrir más tampoco, pues, tengo asta ahora muy poca fortuna. Todos se pasman de no aber abido resulta ninguna del ministro de estado después de aberle dado tanto gusto, con que si en esto no ay nada, no ay que esperar más, y por esperar con tanto merito, desconfío más»[7].

Sin embargo, la fortuna de Goya cambiará súbitamente. Primero, a través del mecenazgo del infante don Luis (estancias de Goya en Arenas de San Pedro) y de Jovellanos (cuadros para el Consejo de Órdenes), y, luego, por el desvelamiento del cuadro para San Francisco que muy pronto hará «correr su caballo» hasta el punto de ser nombrado Teniente Director de Pintura en la Academia de San Fernando en marzo de 1785[8]. Este trasfondo de decepción por parte de Floridablanca y, por el contrario, su coetáneo éxito personal justifica mi interpretación del *Retrato del Conde Floridablanca* del Banco de España, al fin y al cabo Goya vivía siempre en la calle del Desengaño[9].

5. Mercedes, a. y Salas, x. de (edit.), *op. cit.*, 1982, p. 105.
6. Mercedes, a. y Salas, x. de (edit.), *op. cit.*, 1982, pp. 110-111.
7. Mercedes, a. y Salas, x. de (edit.), *op. cit.*, 1982, p. 114.
8. Lo que él sabía desde enero. Mercedes, a. y Salas, x. de (edit.), *op. cit.*, 1982, p. 128.
9. En una carta de 2 de noviembre de 1782 Goya ya le decía a Martín Zapater que «bibo siempre en la calle del desengaño» (Mercedes, a. y Salas, x. de (edit.), *op. cit.*, 1982, p. 85.). Y, aunque literalmente él vivía entonces en la calle del Desengaño, solo desde un punto de vista metafórico él vivía «siempre» en la calle del Desengaño. Sin duda, a Goya, como gran admirador de Gracián, la palabra 'desengaño' le despertaba el ingenio. De hecho, años después pondrá a la venta sus *Caprichos* en la tienda de perfumes y licores en el número 1 de dicha calle, cuando él ya no vivía en ella. Frente a la teoría que mantenía que Goya había puesto a la venta los *Caprichos* en este establecimiento para poder controlar su venta y evitar la censura de la Inquisición, Victor I. Stoichita y Anna Maria Coderch (*Goya, The Last Carnival*, Londres, 1999, p.183 y ss.) sostienen que lo había hecho conscientemente en una mise-en-scène muy estudiada –que se completaba con insertar el anuncio en el diario de Madrid el miércoles de ceniza– para resaltar su doble papel de autor desengañado y desengañador. Desde, luego, una tienda de perfumes era el mejor 'templo' si no para colgar, sí para vender los exvotos de desengaño que son los *Caprichos.*

Cronología del Retrato del Conde Floridablanca *del Banco de España*

Tradicionalmente el retrato se datό en 1783 (fig. 1). El hecho de que las referencias a un retrato de Moñino en la correspondencia goyesca fuesen ya conocidas desde la publicación de Zapater y Gómez[10] y que en el propio retrato se incluyera un plano del Canal de Aragón con la inscripción «AL ECM^mo^ SEÑO(R) FLORIDA BLANCA / AÑO 1783» hizo que se diese por segura tal datación, aún cuando posteriormente se descubriera otro retrato del Conde ejecutado por Goya (actualmente en el Museo del Prado, procedente de la Colección del Marqués de Casa Torres), que tenía tanto derecho como el primero a ser considerado como la obra concernida por la correspondencia goyesca (fig. 2). Sin embargo, la inercia hizo que la realización de este retrato fuese relegada unos años[11] hasta que Moffitt invirtió la secuencia cronológica y, considerando que la fecha existente en el plano del Canal de Aragón del cuadro del Banco de España, databa a aquel más que a este, retrasó su conclusión a fines de enero de 1784 o, incluso, después[12]. Aunque la propuesta de Moffitt no fue aceptada por la crítica posterior e, incluso, fue rechazada explícitamente[13], la nueva datación del *Retrato de la Familia del Infante D. Luis* en 1784[14], en el que Goya utiliza también el género de retrato historiado de asunto metafórico, y el estudio directo del *Retrato de Floridablanca* del Museo del Prado, que Moffit solo conocía a través de fotografía, obliga a profundizar en el camino abierto por él. Para mí el *Retrato* del Museo del Prado antecede al del Banco de España y pudiera ser al que Goya alude en su correspondencia con Zapater y, dado que también la autoría de este retrato ha sido puesta en cuestión[15], he de añadir que, si en último caso este retrato no fuera de mano de Goya, no cabe duda alguna de que se trata de una copia directa de uno pintado por él, pues nadie excepto Goya –como ya señalaba Jovellanos[16]– poseía un

---

10. Zapater y Gómez, f, *Goya. Noticias Biográficas*, Zaragoza, 1868, p. 17.
11. Véase Beruete y Moret, *Goya*, Madrid, 1928, p. 19, y Salas, x. (de) «Adquisiciones del Museo del Prado, l. Pintores Españoles», *Goya, Revista de Arte*, 1976, 132, p. 355.
12. Moffitt, j. f, «Francisco de Goya, Antonio Palomino, 'caractére', and the State-Portrait of Count Floridablanca», *Kunsthistorisk Tidskrift*, 1981, 3, p. 126 y 128.
13. Tomlinson, j. a, *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, 1993, p. 176.
14. Gassier, p, «Goya, Pintor del Infante D. Luis de Borbón», *Goya en las colecciones madrileñas*, Madrid, 1983, p. 18.
15. Mientras que Xavier de Salas (*op. cit.*, 1982, p. 355) la consideró obra segura del artista, Pérez Sánchez («Conde Floridablanca», *Goya y el Espíritu de la Ilustración*, Madrid, 1989, p. 146) la atribuyó a su taller, y Moreno de las Heras («Conde de Floridablanca», *Goya, 250 aniversario*, Madrid, 1996, pp. 344-345) y Juan José Luna («Miscelánea de precisiones y actualizaciones acerca de algunas pinturas de la Exposición «El Conde de Aranda»», *El Conde de Aranda y su tiempo*, 2000, pp. 513-514) rechazaron la atribución a Goya.
16. «Mas cuenta que para esto [comparar las *Meninas* y su boceto para ver si las cabezas en este son «objeto de observación y estudio, igual acaso o mayor que el mismo cuadro»] no basta cualquier profesor: la debe hacer uno que conozca muy bien a Velázquez, que haya estudiado y analizado mucho sus obras y que haya penetrado en aquellos pormenores recónditos que su estilo enfático no descubre a los ojos vulgares. Tal sería, por ejemplo, D. Francisco Goya, que dibujando y grabando las obras de Velázquez ha llegado a saber su espíritu y a ser el émulo más distinguido de su manera» (Jovellanos, g. m. (de), «Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado *La Familia*», *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid, vol. 87, 1956, p. 156).

conocimiento tan profundo de la pintura de Velázquez en el Madrid del momento, como este cuadro revela. Además, la atribución a Goya se refuerza porque el cuadro manifiesta asimismo un obvio influjo de Mengs –en lo apretado de su acabado e incluso en los patrones lumínicos con los que resuelve el modelado facial–, similar al que encontramos en los retratos pintados por Goya para el Infante don Luis en Arenas el año 1783. A esta datación también contribuye la inscripción del papel que lleva el Conde en la mano y que hace referencia a su gran actuación del año inmediatamente anterior: la fundación del Banco de San Carlos, la cual sería absurda en una obra realizada años después, a no ser que fuese encargada por dicha Institución, lo que, por ahora, no está demostrado y, además, contradice el análisis del ojo, el cual sitúa estilísticamente la obra hacia 1783. Como, por otra parte, creo que la fecha del plano del canal data la escena representada: Goya presentando un boceto al Conde –¿la cabeza de su retrato pintada del natural? como ya señaló Licht[17]–, y no el cuadro, pues de haberse querido datar este lo lógico sería que la fecha estuviese en el papel existente a los pies de Moniño con la firma de Goya, y recojo de Pérez Sánchez[18] la indicación de la similitud del perfil de Goya en este retrato con el reflejado en *La Familia del Infante D. Luis,* propongo retrasar la fecha de realización del *Retrato del Conde Floridablanca* del Banco de España por lo menos hasta después de la última referencia escrita por Goya a Zapater sobre este asunto –marzo de 1784–, en la que el pintor todavía mantenía un último halo de esperanza de obtener el apoyo del ministro, a pesar de que desde el 9 julio pasado Goya ya desconfiaba algo del Conde «por cierta cosa que he sabido oy»[19].

Descripción y dramatis personae

Tras la aportación de Litch de que lo representado en el cuadro es el reflejo de un espejo[20] podemos describir la escena como el momento en que Floridablanca, en el centro de su despacho, bañado completamente por la luz y pomposamente vestido, se mira en el espejo situado en frente de él, después de haberse quitado los anteojos con que ha estado observando la obra que Goya, en la penumbra de un contraluz, le presenta para su inspección. Detrás del ministro, también en penumbra y mirando de refilón hacia su espalda y quizá también hacia el espejo, se halla un hombre que se había interpretado como un secretario o un funcionario hasta que Mayer, aduciendo que llevaba un compás, lo identificó con un arquitecto. Sin embargo, el que Saavedra Fajardo en su Empresa SECRETIS AB OMNI-

17. Licht, f, «Goya's Portrait of the Royal Family», *The Art Bulletin*, 1967, XLIX/2, p. 128.
18. Pérez Sánchez, a. e, «Goya», *Catálogo Europalia 85-España*, 1985, p. 193.
19. Mercedes, a. y Salas, x. de (edit.), *op. cit.*, 1982, p. 105.
20. Licht, f, *op. cit.*, 1967, p. 128.

BUS (Y los Secretarios el compás del Príncipe)[21] otorgue a los secretarios como atributo un compás permite que se pueda seguir interpretando al personaje como un secretario[22]. Completa la escena un retrato ovalado del Rey Carlos III cuya perspectiva ha sido falseada para que este pueda mirar hacia la espalda de Floridablanca y la obra que le presenta Goya. Por otra parte, detrás del ministro se encuentra una mesa sobre la cual hay unos pliegos con anotaciones y un reloj enorme señalando las diez y media, y, apoyados contra el canto de ella, descansan unos planos, uno de los cuales pertenece al Canal de Aragón. Ya en el suelo, delante de los planos y ligeramente detrás del conde, se encuentran dos libros, uno dentro de otro, pudiéndose leer en el lomo del mayor «PALO[MINO]/ PRAC[TICA]/ DE L[A]/ PINTU/ 2-3», esto es: la segunda parte de *El Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino, mientras que al lado izquierdo y ligeramente delante del conde hay un papel con la inscripción «Señor/ Fran^CO^ Goya».

Interpretaciones hasta la fecha

Tradicionalmente, el retrato se interpretó como un cuadro laudatorio en el que Goya resaltaba la situación privilegiada y poderosa de Moñino e incluso satisfacía su deseo de «aparecer como un ilustrado *connaisseur* de las artes al destacar su status como protector de la Academia de Madrid, ofreciendo una opinión sobre una obra»[23]. En este mismo sentido, Nordström propuso que la escena representaba una audiencia en la que el pintor sometía al juicio artístico de Floridablanca el boceto para el *San Bernardino de Siena Predicando*[24]. Chan, estimando que estas interpretaciones eran correctas, añadió que Goya, como en otros retratos del momento, en este cuadro reflexionaba pesimistamente sobre las fuerzas fatales del Tiempo y la Fortuna y su dominio sobre el hombre[25]. A continuación, Moffitt rompió con todas estas interpretaciones y leyó el retrato como una sátira basada en la manera «fisonómica» y «temperamental» de representar los caracteres de los cuatro personajes que aparecen en la obra siguiendo a Palomino y a Lavater[26], y, en un artículo posterior, completó su interpre-

21. Saavedra Fajardo, d, *Idea de un Príncipe, Político y Christiano, Representada en cien Empressas*, Madrid, 1724, p. 36. Goya hizo un retrato individual de este personaje (*Hombre con un sable de esgrima*, Gudíol, *Goya 1746-1828. Biografía, estudio analítico y Catálogo de sus Pinturas*, Barcelona, 1970, fig. 234-235, p. 143) cuya identidad desgraciadamente permanece desconocida, puesto que es muy posible que haya sido el verdadero promotor del *Retrato del Banco de España*.
22. Aunque la posible interpretación del cuadro de Floridablanca como protector de las artes concordaría mejor con la posibilidad de que fuera un arquitecto o un ingeniero, también es cierto, que, en una interpretación satírica, jugar ambiguamente con la idea de que es en las covachuelas del poder donde se aliñan los informes justificaría la presencia del secretario.
23. Adhemar, j, *Goya*, Londres-París, 1948, p. 12.
24. Nordström, f, «Goya' s State Portrait of the Count of Floridablanca», *Konsthistorisk Tidskrift*, 1962, XXXI, p. 87.
25. Chan, v, «Time and Fortune in three early Portraits by Goya», *Arts Magazine*, 1980, LV, p. 107.
26. Moffitt, j. f, *op. cit.*, 1981, pp. 131-132.

tación satírica con la clave de la portadilla del segundo volumen de la *Iconología* de Ripa en la versión de Hertel publicada en Augsburgo hacia 1759-60[27]. Por mi parte, luego, intenté ahondar en la interpretación satírica de Moffitt aportando otras claves emblemáticas[28], las cuales ampliaré en la presente comunicación. Finalmente, Ciofalo, ya en 2001[29], apuntó la posibilidad de que el retrato no hubiese agradado a Floridablanca, bien porque alcanzaba la calidad de los retratos de Mengs, o bien porque el Conde intuyera que su excesivo tono adulador pudiera ser interpretado satíricamente contra su persona –como lo fue el erudito Étinne La Font de Saint-Yenne a través del conocido grabado de *La Fontaine de Saint-Yenne*–, haciéndolo aparecer como un ignorante en pintura, así como un defensor del autoritarismo de la Academia.

Creo que Goya era sincero cuando escribía a Martín Zapater deshaciéndose en elogios hacia el Conde en 1783, por lo que de ningún modo entonces pudo haber pintado un retrato que pudiera dejarlo en ridículo. Esto tuvo que suceder después, cuando Goya no solo no se sintió apoyado por Floridablanca, sino que, además, pudo haber tenido noticia de lo que este verdaderamente pensaba de la calidad de su *San Bernardino de Siena* para San Francisco el Grande, hecho que el Conde puso por escrito el 21 junio de 1785: que no era gran cosa, aunque era de los menos malo de los cuadros pintados para la citada iglesia, conjuntamente con los de José del Castillo y de Gregorio Ferro. Es decir, que tenía una calidad mediocre.

Un retrato historiado de argumento metafórico

Lo primero que tenemos que hacer para interpretar el cuadro es situarlo en el género correcto al que pertenece, el cual no es otro que el que Palomino denominaba como «historiado»[30], aunque, en este caso, no se limita a la elaboración de una composición perfecta a la que remite el tratadista con dicho término, sino que Goya va más allá, plasmando

27. Moffitt, j. f, «Espejo, Espejo en la Pared ... u otra forma de mirar el Floridablanca de Goya con la ayuda de Cesare Ripa y Johann Hertel», *Boletín de Arte*, 1984, pp.17-18.
28. López Vázquez, j. m, «Interpretación Emblemática del Retrato del Conde Floridablanca (Banco de España)», *Jubilatio, Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los Profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*, Santiago, 1987, pp. 701-717.
29. Ciofalo, j. j, *The Self-Portraits of Francisco Goya*, Cambridge, 2001, pp. 21-26.
30. «Y si el cuadro o superficie, donde hay una o dos figuras solas independientes, estuviere organizado de otros adherentes, como algún trozo de arquitectura, país, cortina, bufete, etc. aunque sea un retrato, en términos pictóricos llamamos también historiado; porque aunque no haya más que una figura, aquel congreso, organizado de varias partes, de cuya armoniosa composición resulta un todo perfecto, se imagina historiado pues para su constitución se ha de observar la misma graduación templanza que en una historia; y porque los dichos adherentes substituyen el lugar y colocación de las figuras» (Palomino de Castro y Velasco, a, *Museo Pictórico o Escala Óptica*, Buenos Aires, 1944, p. 64). Recordemos que, en este retrato, Goya representa *El Museo Pictórico* de Palomino a los pies de Floridablanca y ya López-Rey señaló el influjo que este autor había ejercido sobre él: «It is quite possible that Don José Luzán had trained Goya in Palomino's principles. In any case, Goya's technique follows so closely some of Palomino's advice that one must conclude that he was familiar with the contents of the book he portrayed» (López-Rey, j, «Goya and the world around him», *Gazette des Beaux-Arts*, 1945, p. 133).

también una historia o un concepto por medio de metáforas visuales con las que él muestra todo su ingenio y que constituyen el «argumento metafórico» del retrato[31], en cuya elaboración debería haber participado la literatura emblemática como también defiende el propio Palomino[32]. Por otra parte, que un argumento metafórico encubra un contenido satírico no solo es factible, sino apropiado.

Sátiras contra Floridablanca

Destaquemos que las críticas y las sátiras contra Moniño fueron frecuentes: se produjeron incluso antes de su ascensión a la Secretaría de Estado[33], se acrecentaron entonces[34] y arreciaron en la segunda parte de su ejercicio ministerial –aunque estas últimas son posteriores al retrato de Goya, no hacen sino incidir en aspectos que ya estaban presentes anteriormente. Baste leer los escritos del conde de Aranda y las acusaciones presentes en todas ellas: hipocresía, vanidad, soberbia, ignorancia, enriquecerse con las obras públicas, manipular las informaciones en las covachuelas, suplantar al rey, etc., para darse cuenta que son tópicos que aparecen achacados a los gobernantes de todo tiempo y lugar por sus adversarios políticos, por lo que no es extraño que posiblemente aparezcan también en el *Retrato del Banco de España*, que se fragua en un ambiente cortesano por un Goya desengañado y defraudado.

31. «El argumento metafórico es el que en virtud de una metáfora ingeniosa manifiesta el concepto de su autor. Es la metáfora madre de toda sutileza intelectual: el más ingenioso, peregrino, agudo, y admirable parto de nuestro entendimiento» (Palomino de Castro y Velasco, a, *op. cit.*, 1944, p. 65).
32. «para lo qual necesita el pintor, si no estuviere sufragado de las letras, haber leído mucho, especialmente de asuntos de esta calidad, en las vidas de los pintores insignes, como lo diximos en el §. antecedente, para que con estas especies se vaya enriqueciendo, y fecundando la mente, y se halle apta, y caudalosa para fabricar, y producir semejantes conceptos [...] á que le ayudará mucho Pierio Valeriano, Paulo Jovio, Gabriel Simon, Claudio Paradino, Alciato; y de nuestros españoles Saavedra en las Políticas, y el padre Francisco Núñez de Zepeda en las Sacras, como lo notamos en el torno l. cap. ya citado. Y también podrá expresar algunas virtudes de estos mismos hábitos, representadas en figuras simbólicas, o morales, de que hallará fértil cosecha en la *Iconología* de César Ripa» (*Iconología*, Madrid, 1987, p. 240).
33. Ya en el verano de 1774 empezó a circular en Madrid una apología sobre Floridablanca que coincidió en el tiempo con una estampa que presentaba al Conde como campeón en la abolición de los jesuitas, una y otra levantaron ampollas entre sus adversarios que presentían la futura carrera política del Conde, quienes la comentaban irónicamente. Así, Roda le escribía a Heredia: «La estampa del héroe nos ha divertido mucho. S. E. [Aranda] y Magallón opinan que se ha hecho en España [...] Yo opino que se habrá hecho en Italia bajo la dirección del héroe, aunque no me atreve a creer que haya tenido parte en su elogio, porque sería el colmo de la locura» (Abol-Brasón y Álvarez-Tamargo, m (de), «El conde de Floridablanca y la política de su época», *José Moniño y Redondo, Conde de Floridablanca (1728-1808) Estudios en el bicentenario de su muerte*, Gijón, 2009, p. 100).
34. Hernández Franco, j, *La gestión Política y el Pensamiento Reformista del Conde Floridablanca*, Murcia, 1984, pp. 167-168.

Interpretación del retrato

Lógicamente, Goya no sería tan estúpido para no velar su sátira hacia un hombre tan poderoso como el Conde cuando tuvo ocasión de hacerle un nuevo retrato, y, de hecho, en este del Banco de España lo presenta, aparentemente, como un experto y protector de las artes, aunque también alguien «que haya penetrado en aquellos pormenores recónditos que su estilo enfático no descubre a los ojos vulgares», que diría Jovellanos[35], podría deducir un significado muy diferente si lo interpretaba en clave irónica. A fin de cuentas, ya entonces se pensaba que todo era susceptible de distinta interpretación dependiendo del tono con que se hiciera, como le decía el adversario político de Floridablanca, el Conde de Aranda, al Príncipe de Asturias: «En el solo tono de leer una cosa, las mismas palabras, el mismo sentido mudan. De leer con orgullo resulta un aspecto, de leer con ironía sale otro; y para prueba de ello que le cante a V. A. la princesa mi S[eñor]a el Padre Nuestro con el aire de Marizápalos, y, después, léalo V. A. en el catón cristiano, y comprobará el diferente efecto de uno u otro con las mismas palabras tan buenas como son»[36].

Vanidad que trasluce hipocresía y soberbia

Pongámonos, pues, unos anteojos/antojos como los que Floridablanca lleva en la mano, juguemos a las dobles lecturas e interpretemos el cuadro según los distintos afectos. El primero favorable a Floridablanca: Goya quiere granjearse su favor y pinta un retrato descaradamente laudatorio en el que el Conde aparece no solo como un protector de las artes, sino también como un entendido dispuesto siempre a manifestar un juicio sobre las obras que le presentan. El segundo desfavorable al ministro: Goya ha sido defraudado por él por haberle vendido humos y, posiblemente, por haber criticado sus obras, y, entonces, realiza un retrato en el que mientras, aparentemente, lisonjea babosamente la vanidad del ministro,

35. Véase la nota 16. Por otra parte, recuérdese que «en retórica -la retórica es el arte de dar al lenguaje eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover-, hablar enfáticamente es dar a entender más de lo que realmente se dice» (Vega, j, «Fatales consecuencias de la guerra, Francisco de Goya Pintor», *Francisco de Goya. Grabador. Instantáneas. Desastres de la Guerra*, Madrid, 1992, p. 29), Goya utilizaría este término en el título de sus *Desastres*.
36. «Quejas de Aranda contra Floridablanca, París 23 de junio de 1781», en Olaechea, r, *El conde de Aranda y el 'Partido Aragonés'*, Zaragoza, 1969 p. 190.

en realidad, lo define aplicándole el refrán más apropiado a un vanidoso sabelotodo: «En casa topo, en las calles lince»[37].

Obsérvese cómo Floridablanca se hace lince de las faltas ajenas al haber analizado el cuadro que le presenta Goya con unos anteojos. Ellos le habrán servido para aumentar los defectos inventados por sus propias pasiones, pues como dice Borja: «en esta Empresa de los anteojos, con la letra SIC ANIMI AFFECTVS. Que quiere dezir. Assí hazen las passiones del Alma. Porque como el que mira con antojos, todo lo que vee, le parece de la color, que ellos son, y assí le parecen las cosas grandes, o pequeñas, conforme a la hechura que ellos tienen: de la misma manera las pasiones y las affecciones del alma, hazen que todo parezca conforme a la passión, que la señorea, poniéndole delante de los ojos de la razón, y perturbándola de manera, que si es con amor, lo que se mira, todo parece bueno, hermoso, fácil y gustoso; si con aborrecimiento, aquello mismo parece malo, feo, áspero, y dificultoso»[38]. Y, mientras el Conde hace esto, el otro personaje y en última instancia el Rey le pagan con la misma moneda, escudriñando una obra suya, el canal de Aragón, que él deja a su espalda descuidado, reconociendo ellos en ella lo «que cuytado no puede o no quiere ver». En este sentido he de añadir que la vanidad de Floridablanca era resaltada por todas las sátiras[39],

37. Precisamente, Vaenius ilustró este adagio en su *Emblemata Horatiana*, en cuya versión española se señalaba: «El presente emblema merecía estar colgado en los Palacios de los Príncipes y en las plazas públicas, para enseñarnos el poco cuydado, que cada uno tiene en el estudio de sí mesmo, y en el conocimiento de sus propios vicios; y con cuanta atención se emplea, en la pesquisa y examen de los agenos, como si esto fuera el remedio, y enmienda de los suyos. Dezia Aesopo, que la mayor parte de los hombres trahían alforjas, en cuya delantera ponían los vicios y defectos de sus próximos y vezinos, para tenerlos más a vista, y a las espaldas echavan las suyas propias. Pero no reparaban los desdichados necios, que mientras que se hazen linces de las faltas agenas, y topos de su misma conciencia; les pagan con la misma moneda, con que escudriñando la alforja de la espalda, reconocen en ella, lo que el cuytado no puede o no quiere ver», y todavía, de otro de los epigramas explicativos del emblema, se extrae la moraleja de que debe tener cuidado quien así actúa, pues otros linces como él le paguen con su mismo pecado, estropeándole su honor: «Quan cierto es que el curioso/En los vicios agenos. /Vive siempre en los suyos descuydado: /No viendo que es forzoso/Que estén los tiempos llenos /De que pague en lo mismo su pecado: /Que si es Topo encerrado /Dentro de su conciencia,/Y Lince en las agenas; /Por eso, a manos llenas, /Mil linces hallará en aquesta ciencia, /Con que su honor se estrague; /Que es justo, quien tal haze, que tal pague». *Theatro Moral de la vida humana en cien emblemas con el Enchiridion de Epitecto, y la tabla de Cebes, philosopho platónico*, Bruselas, 1672, pp. 56-57.
38. Borja, j. (de), *Empresas Morales*, Brusselas, 1680, pp. 92-93. Moffitt (*op. cit.*, 1984, nota 16, p. 24) haciendo referencia a este emblema y a otro semejante de Sebastián de Covarrubias (SOMBRAS SON DE LA VERDAD) apunta: «se pueden considerar los anteojos como algo más que un simple accesorio indumentario [...] se puede demostrar que el gesto de Floridablanca con el *pincinez* tiene una intención satírica».
39. Véase, por ejemplo, «El Raposo, Ministro Principal de un león poderoso» de Ibáñez de la Rentería. Fábula publicada como anónima en el Diario de Madrid el 4 de Agosto de 1788 (Ferrer del Río. a, *Obras originales del Conde Floridablanca y escritos referentes a su persona*, Madrid, 1867, p. XXXI) y que, según E. Helman (*Trasmundo de Goya*, Madrid, 1983, pp. 67-69), sirvió de fuente de inspiración a Goya para realizar el Capricho 41 *Ni mas, ni menos*. Para Moffitt (*op. cit.*, 1984, pp. 18-20) hay una identificación del raposo del *Capricho* con el Floridablanca del *Retrato* del Banco de España. La vanidad, además, se señala como el único motor de las acciones del ministro en la «Conversación curiosa e instructiva que paso entre los Condes de Floridablanca y Campomanes en Julio de 1788»: «porque la vanidad de vuestra merced tanto se encumbra que vive persuadido de que lo sabe todo, y los demás son unos burros» (Ferrer del Río, a, *op. cit.*, 1867, p. 275). Motor al que se añade el del dinero en la «Confesión del Conde de Floridablanca Copia de un papel que se cayó de la manga al Padre Comisario General de los Franciscos, vulgo observantes», para lo cual el Conde escogió el «pasatiempo» de la construcción de canales (Ferrer del Río, a, *op. cit.*, 1867, p. 282).

pero en lo tocante a sus empresas públicas es manifiesta por sus propias palabras en el *Memorial*: «Para la agricultura, que es el primero y más seguro manantial de la subsistencia del hombre y de su riqueza y prosperidad sólida, ha emprendido vuestra majestad las obras de riego, que dejarán sorprendida a la posterioridad más remota»[40]. A nuestro propósito, lo importante es señalar que, mientras el ministro presumía vanidosamente del Canal, este era criticado por sus adversarios, que lo acusaban de enriquecerse y enriquecer a sus amigos con él.

El hecho de que Floridablanca tiene diferente vara de medir sus obras y las de los otros, es decir, que él cuando juzga no es un fiel recto de balanza, es obvio teniendo en cuenta que tiene inclinado su pie izquierdo, que es el más próximo a sus obras. En este sentido, no está de más recordar la cita de Persio recogida por Solorzano: «No imagino que esto es justo, / Peor me parece aquello,/Esto tengo por mejor/ Y esotro tengo por bueno./Pero tú sabes pesar /Lo justo con igual peso, / Y de lo malo disciernes/ Con las balanças lo recto. / Quando una se levanta / Torcido descubre el hierro / O el fiel con el pie inclinado, / Causa engaños manifiestos»[41].

Por otra parte, Goya, al aplicarle a Floridablanca el refrán «en casa topo, en las calles lince», también lo estaba tildando de hipócrita, pues con este sentido lo encontramos utilizado en la «Description du Censeur hypocrite»[42], y, precisamente, de hipócrita, esto es: «hombre bajo, / De corazón torcido, y tan perverso, / que aparenta candor y encubre rayos», era tachado Floridablanca por Grimaldi en una sátira que atacaba a ambos inmediatamente después del nombramiento del primero para la Secretaría de Estado[43].

Pero la vanidad de Floridablanca no solo denotaba hipocresía, sino también soberbia. Goya lo representa mirándose al espejo y enamorado de sí mismo como Narciso. Esto nos lleva al emblema FILAVTIA (el amor a sí mismo) que Diego López comentaba diciendo: «Entre las Emblemas de la Sobervia tendrá lugar esta, en la qual se trata del amor que cada uno tiene a sí mismo y a sus propias cosas [...] escribe Alciato esta Emblema contra aquellos, que apartándose de las leyes, y institutos antiguos, buscan alguna forma, y manera de doctrina nueva, y agrádanse, y enamóranse tanto de ella, y de sus opiniones, que aunque sean de muy grosero, y tosco ingenio, en todo piensan que saben, y entienden alguna cosa, y no

40. Ferrer del Río, a, *op. cit.*, 1867, p. 327.
41. Solórzano, j. (de): *Década VII de los Emblemas de Iuan de Solorçano Pereira traducidos de Orden del Ex^{mo} Señor Principe Duque de Montalto a quien se dedican*, Valencia, 1659, p. 15
42. *Le microcosme contenant divers tableaux de la vie humaine représentez en figures avec une brève exposition en vers François*, Amsterdam, s.f., pp. 42-43. Aunque en la figura y en el epigrama se utiliza el adagio citado, en la glosa introductoria se cita a Mateo 7:05, con el refrán equivalente de «ver la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio». Precisamente, este proverbio servía ya a Georgette de Montenay, en su emblema EIICE PRIMVM TRABEM, para tildar de hipócrita y vano a quien así actúa: «Hipocrita que claro vees/ Las faltas chicas del hermano./Y las tuyas grandes no vees/ Ni les quieres echar la mano./ Las tuyas va primer mirando/ Y pues l´hermano corrigendo,/ Por no ser llamado vano» (*Monumenta emblematum christianorum virtutum tum politicarum, tum Oeconomicarum chorum*, Francofurt ad Moenum, 1619, pp. 102-103).
43. Olaechea, r, *op. cit.*, 1969, p. 111.

quieren seguir el camino que los que saben las verdades, y las que están recibidas por tales, causa muchas vezes esto desasosiego, y desventura, y confiados en sus opiniones estiman en poco, huellan y menosprecian la buena doctrina»[44]. Y, precisamente, el Conde tiene la buena doctrina –los libros y, muy particularmente, el Palomino– tirada por el suelo y a punto de hollarla.

La soberbia y, consecuentemente, la ignorancia de Floridablanca se visualiza, además, por su traje rojo –pues este y el espejo son atributos dados por Ripa a la personificación de este vicio[45]–, por su gigantesca estatura[46] y por no portar espadín, ya que este era un complemento obligado de la moda del momento al «petimetre de serio que se mueve en Palacio»[47]; de hecho, Goya había representado al Conde con espadín en el retrato del Museo del Prado. Su ausencia me lleva a relacionarla con el emblema VICTORIA PARTA: «Suele olvidar el triunpho y la victoria/ Las armas mismas con que fue ganada,/ Y pierde (no sin daño) la memorial/ Del arte militar exercítada./ Mas quien pretende adelantar su gloria/ Jamás del cinto se quitó la espada,/ Y si descanso la victoria pide/ siempre se pone donde no se olvide»[48], que comenta Juan de Horozco, remitiendo, por medio de la metáfora de las armas, a los libros, atacando a aquellos que, al alcanzar un cargo destacado, se olvidan de ellos «porque les deben poco», hecho peligroso para los miembros de los «Consejos de los Príncipes», quienes debieran estar «a punto para dar razón de lo que dixeren, lo que no se puede hazer sin libros».

Pero la necia soberbia de Floridablanca queda claramente manifestada cuando él entra a juzgar en ciencia ajena. Y es que Goya no solo representa a Moniño como protector de las artes –como habían hecho multitud de artistas antes que él con sus mecenas–, sino que para adularlo, al menos aparentemente, lo presenta también como un *connaisseur* dispuesto a emitir un juicio sobre ellas. En este punto verdaderamente chirría la posibilidad de interpretar favorablemente el cuadro, pues reiteradamente en la tradición occidental se avisa al rey –y,

44. López, d, *Declaración Magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato*, Nájera, 1615, pp. 194-196.
45. *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino. Notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti Dall'abate Cesare Orlandi*, Perugia, 1767, T.V, p. 255. Ya Aranda veía cuando menos indecorosos los pantalones rojos que llevaba Floridablanca en la comida al cuerpo diplomático para su presentación como Secretario de Estado: «La inclinación [de Floridablanca] a presentarse con calzón rojo y medias color perdiz se descubre hasta por las costuras» (Olaechea, r, *op. cit.*, 1969, p. 113).
46. En realidad, Floridablanca era un hombre «pequeño», lo que servía a sus detractores, como hemos visto anteriormente, para definirlo como «bajo» no solo física, sino también moralmente. Goya lo presenta, si lo comparamos con su propia figura figurada en el primer término, con una estatura gigantesca. Una vez más, si interpretamos el cuadro favorablemente, podemos decir con Xavier de Salas (*Cuatro Obras Maestras*, Madrid, 1966, p. 93) que Goya se está valiendo «de una convención antiquísima, que representaba así a los más elevados personajes» para ensalzarlo en su *status*; por el contrario, si lo interpretamos en clave irónica, Goya estaría utilizando una vez más una metáfora visual, injustificable desde el punto naturalista, que tuvo un amplio desarrollo en la emblemática y que figura a la soberbia ignorante mediante gigantes, de la cual Goya se valdría en obras posteriores (López Vázquez, j. m, «Goya, los Gigantes y los emblemas», *Goya, Revista de Arte*, 1985, 187-188, p. 220).
47. Rodríguez, a, *Colección General de Trages*, la lám I. Cit. Bozal, v, *Imagen de Goya*, Barcelona, 1983, lám. 82.
48. Horozco Covarrubias, j. (de), *Emblemas Morales*, Segovia, 1589, pp. 99-102.

por consiguiente, a todo gobernante– con historias como la de Zeuxis y Megabizo de que no discuta de pintura[49].

Contra soberbia: humildad

La soberbia de Floridablanca también se resalta por la contraposición de su figura y actitud con la del propio pintor. Si el primero viste aparatosamente de rojo y oro, el segundo lo hace con decoro, conforme a su clase y edad[50]; si uno en actitud arrogante, el otro extremadamente humilde, lo que nos trae a la memoria nuevamente a Borja: «Entre el hombre cuerdo, manso, y bien entendido, y entre el vacio, atronado, y arrogante, dizen que hay la diferencia, que entre las espigas del pan llenas, y vacías: las llenas y cargadas de fruto, están inclinadas, y con modestia; las vacías por el contrario engreídas y con arrogancia [...] Pues no puede haver menos fructo, ni mayor estirilidad, que en el alma, adonde sobra arrogancia y falta el propio conocimiento, de donde ha de venir todo su bien»[51]. De este modo, frente a la arrogancia estéril de Floridablanca, estaría la mansedumbre provechosa de Goya. La virtud de su actitud vendría también manifestada por el efecto en contra luz y el resplandor (sorprendente desde una mera visualización naturalista de la imagen) contra el que se recorta su figura, ya que «ninguna cosa ay que assí haga al hombre insigne, y claro por más que procure esconderse, como el resplandor de la virtud, porque rodeado como de sol embía rayos de su claridad, no solo sobre la tierra, sino sobre el mismo cielo», moralidad última que Horozco extrae de su emblema VIRES INCLINATA RESVMO»[52], mientras que su provecho estaría en último caso manifestado a través de la pintura, cuya invención no se limita a ser una mera

49. Así, en la personificación del «Decoro» por Giovanni Zaratino Castellini, añadida la iconología de Ripa (*op. cit.*, 1897, p. 253), se señala: «Se ha de observar decoro en el hablar cuando se conversare discretamente con los otros, cuidando de no vituperar a ninguno, sino muy al contrario, intentando alabar y no menospreciar las ajenas obras, especialmente en aquellas que no pertenezcan a nuestra profesión y conocimientos. Atiéndase bien a esto, pues muchos hablan de cualquier cosa, queriendo en las más diversas actividades imponer su juicio; y así con su charlatanear, se descubren como indecorosos ignorantes, como aquel Príncipe Megabizo que quiso censurar alguna pintura de las que había en casa de Zeuxis, y discutir con sus alumnos sobre el arte de pintar. Mas Zeuxis le respondió diciendo: *Mientras callabas, viéndote ornado por la púrpura, como Príncipe te admiraban estos jóvenes; mas ahora se ríen de ti, porque quieres discutir lo que no sabes*».

50. Recordemos, nuevamente, la explicación de la personificación de «Decoro» (*op. cit.*, 1987, pp. 262-263): «Mas, volviendo al significado de nuestra figura, diremos que el Decoro lleva en la pierna derecha el grave coturno, para simbolizar que los hombres nobles, ricos y poderosos, en atención a su decoro deben ir con el atuendo más noble posible, el que mejor convenga a su calidad. Mientras que al llevar en la izquierda el sencillo zueco, indica que el hombre menos poderoso y de más baja condición deber ir con sencillez, sin entrar en competencia con los nobles y Príncipes. Así, todo y cada uno, en cuanto al hábito respecta, deben cuidar de la observancia del decoro de acuerdo con la edad y con el grado que ostenten, huyendo siempre los extremos [...] También se ve censurado por Cicerón Publio Clodio por llevar calzas rojas, cosa muy inconveniente para un Senador, siendo este color más propio de la juventud; pues estando en la frescura de la edad, es posible, sin incurrir en el público reproche llevar ropas hermosas y de colores alegres y refinados».

51. Borja, j. (de), *op. cit.*, 1680, pp. 218-219.

52. Horozco Covarrubias, j. (de), *op. cit.*, 1589, p. 3.

copia de la realidad, sino que posee un argumento metafórico, que trasluce todo su ingenio[53] y se encamina a una finalidad didáctica y moral.

Causas por las que la soberbia y la ignorancia de un gran ingenio son conocidas: no saber elegir y no perseverar en el oficio

Y es que, si continuamos con una lectura desfavorable para el Conde, tras mostrárnoslo como un necio soberbio, Goya nos aduce la causa última del proceder de Moñino, pudiéndose extraer, de este modo, de una sátira a una persona concreta, una moraleja aplicable a toda la sociedad. Esta causa radica en la elección mal realizada y en la inconstancia en el oficio elegido, cuya clave encontramos en el comentario a CVIQVE SVVM STVDIVM (cada cual cumpla con su oficio) de Vaenius: «Uno de los puntos más importantes de la vida humana, y en el que deben estudiar los hombres, es escoger a tiempo las profesiones que han de ejercitar [...] Los mayores entendimientos, no son los más propios para el gobierno y la quietud del Reyno, y la República; porque es un raro don de Dios, la moderación de los grandes ingenios. La presunción los engaña, la ambición los precipita, la inconstancia los pierde, y la confianza los arruyna; y ya es tarde cuando la experiencia los socorre. Quien piensa saberlo todo, nunca sabe lo mucho que ignora [...] Dichoso el reyno donde gobiernan los sabios o que los grandes procuran serlo para gobernar. Muchos huvieran disimulado, viviendo privadamente, la incapacidad que publico su mal exercitado cargo. En la elección está todo el daño. Procure cada cual elegir, y perseverar; que en esto consiste el accertar bien lo que havrá elegido». Todavía el epigrama añade: «Pinte el pintor, el docto Doctor cure, / Y el Poeta procure / Hazer sus versos / Y a los más diversos / Exercicios / Artes, Sciencias y Officios, / El Maestro / Acude como Diestro / Y no prometa / El necio, ni se meta / En Sciencia Agena / Sino quiere la pena,/ Que dio Apeles/ A aquel que sus pinceles/ Condenava / Sin arte, quando estaba / A ser juzgada / La tabla mas mirada; / Aunque estos malos / Merezcan, no palabras, sino palos»[54]. Floridablanca posee un gran ingenio, pero «su presunción le engaña» y pensando que lo sabe todo «nunca sabe lo mucho que ignora», de modo que no persevera en el oficio elegido y se mete en ciencia ajena, lo cual lo lleva a ejercitar mal su cargo y mostrar públicamente su necedad, de ahí que Goya le imponga «la pena que dio Apeles, a aquel que sus pinceles condenaba sin arte» diciéndole: «Zapatero a tus zapatos».

Y que Floridablanca se mete a juzgar en ciencia ajena es obvio. En cuanto a que ejercita mal su cargo lo percibimos por su actitud – y lo explicita así incluso la tipología y las convenciones visuales utilizadas en el retrato– que le hace aparentar ser un compañero de impe-

53. Invención que, en último caso, estaría aludida por el papel dispuesto a sus pies con su nombre, la cual Floridablanca también ha despreciado dejándolo por los suelos.

54. *Theatro moral.., op. cit.*, 1672, p. 125.

rio del rey más que un consejero «sujeto y modesto que no haya resolución que la atribuya a su consejo sino al Príncipe». Idea de buen gobierno a la que nos remite el reloj sobre la mesa teniendo en cuenta la empresa VNI REDDATVR (Unos y otros –los consejeros y los secretarios– sean ruedas del reloj del gobierno, no la mano) que comenta Saavedra: «Obran el Reloj las ruedas con tan menudo y oculto silencio, que ni ven, ni se oyen; y aunque dellas pende todo el artificio, no le atribuyen a sí, antes consultan a la mano su movimiento, y ella sola la distingue, y señala las horas, mostrándose al pueblo autora de sus puntos. Este concierto y correspondencia se ha de hallar entre el Príncipe y sus consejeros. Conveniente es que los tenga [...] pero tan sujetos y modestos, que no haya resolución que la atribuyan a su consejo, sino al del Príncipe. Assístanle al trabajo, no al poder. Tenga Ministros, no compañeros de Imperio. Sepan que puede mandar sin ellos, pero no ellos sin él»[55]. Por ello, aunque aparentemente Floridablanca se presente como un compañero de imperio del rey, hasta el punto de querer suplantarle[56], en realidad, esto no es así, porque el rey sí cumple perfectamente con su oficio: primero, actuando como vigilante último de todo lo que acontece en la escena –y, traslaticiamente, en el reino–, siguiendo los consejos dados en este punto por la literatura regio-política[57]; y, segundo, mostrando que aunque sea el ministro quien mueve el gobierno, como hacen las ruedas del reloj, este ha de consultar al rey sus movimientos, de modo que este solo con su mano es quien «señala las horas, mostrándose al pueblo autora de sus puntos» en aquellos asuntos que le son propios[58]. Y negocio suyo propio es el reparto de los beneficios como afirma Baños de Velasco interrogándose sobre ¿SI ES DECENTE A LA MAJESTAD DE UN REY EL QUE PASSEN POR SUS MANOS LOS BENEFICIOS DE MENOS MONTA?: «No conviene que los vasallos experimenten muchos señores; que puedan algunos por ignorancia presumir que es propia la luz de la Luna, y Estrellas, que se comunica a los hombres, sin pagar al sol el debido vasallaje por la claridad que les da. Peligra la ceguera del vulgo fácilmente en este error [...] Notable reparo es el de un artificioso relox de movimiento de ruedas, donde siendo ellos quienes, mueven el curso

55. Saavedra Fajardo, d, *op. cit.*, 1724, p. 364. Sobre la importancia del reloj en la emblemática hispánica y su influjo sobre la retratística véase: Gallego, j, *Visión y símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Aguilar, 1972, pp. 264-266, y González de Zarate, «Las Claves emblemáticas en la lectura del Retrato Barroco», *Goya, Revista de Arte*, 1985, p. 58.

56. Precisamente en la *Copia de un papel que se cayó de la manga al Padre Comisario General de los Franciscos, vulgo observantes* se acusa a Floridablanca de querer suplantar al rey (Ferrer del Río. a, *op. cit.*, 1867, p. 275); acusación que también reflejan los escritos del conde de Aranda (Abol-Brasón y Álvarez-Tamargo, m. (de), *op. cit.*, 2009, p. 106).

57. Véase, por ejemplo, el emblema OFFICIVM REGIS, OFFICIVM CAPITIS (Oficio de Rey, Oficio de Cabeza): «Por lo eminente se le concede a la cabeza el principado de todo el cuerpo, y por esto se comparava a los reyes, siendo indicio, y geroglífico del señorío; lo que también observa Piero Valeriano, y porque de la suerte que la cabeza tiene ojos, assí el Rey debe mirar, y saber lo que tiene en sí, y con la vista escudriñar más que todos sus cosas escondidas, semejante al Aquila Real, que quando se encumbra en los aires, penetra con su vista los pezes que nadan en lo profundo del mar» (Solórzano Pereira, j, *op. cit.*, 1659, p. 65).

58. Como dice Saavedra (*op. cit.*, 1724, pp. 360-361): «[el oficio de rey] es valerse de los Ministros como instrumentos de Reynar, y dexarlos obrar; pero atendiendo a lo que obran con una dirección superior, más o menos inmediata, o asiento, según la importancia de los negocios. Los que son propios de los Ministros traten los Ministros. Los que tocan el oficio de Príncipe, solo el Príncipe los resuelva».

de las horas, es sola la mano la que señala (que sean ruedas símbolo de los Ministros, no a avido Político que lo aya dudado). Es pues el Ministro figurado en la rueda quien obliga en su buen zelo a que se mueva la mano del Rey a señalar el beneficio de su monarquía. Si alguno es merecedor de la honra por entero, señale la mano la hora; si de mediana, la media; y si es menos esfera da los quartos; pero una sola mano exerce todo esto, uno diferentes, debiéndosela el conocimiento a su equidad sin confusión opuesta de otras que señalen. No deben ser los Príncipes como los reloxes de sol, que siendo el magestuoso Planeta quien haze e efecto, es una sombra la que indica el beneficio»[59], y, en el *Retrato*, es la mano del rey quien, señalando una media, otorga a Goya su honra.

Por otra parte, tanto Goya como el tercer personaje han elegido bien su oficio en tanto en cuanto perseveran en él aún en los momentos en los que la fortuna no les es propicia[60], como lo demuestra el hecho de que Goya enseñe sus resultados y el otro personaje el compás, es decir: el instrumento que caracteriza su actividad.

Pero, además, Goya no solo persevera en su oficio, sino que lo ejerce correctamente, pues si observamos la figura de CVIQVE SVVM STVDVM apreciamos como el pintor cumple con su oficio dibujando una esfinge y si recurrimos a Alciato, a quien Vaenius suele remitir frecuentemente, vemos que la esfinge es la protagonista de SVBMOVENDAM IGNORANTIAM (Que la Ignorancia debe desterrarse) cuya moralidad deduce Diego López diciendo: «El Sphinx es la ignorancia, la qual despeñaba a todos sacando al sabio significado por Oedipo, o al que se conoce ... Quiere significar Alciato que el fin de la sabiduría, y aun el principio de ella, es saber conocerse el hombre, y assí nos aconseja el titulo sub movendam Ignorantiam. Ha de quitarse la ignorancia, y quádrale muy bien a la figura deste monstruo sphinx, el qual preguntava al hombre, quien era, y no se conociendo por la grande ignorancia, que tiene de sí mismo, le despeñava. Pero Alciato aconseja al hombre que, si no quiere despeñarse, procure quitar la ignorancia, y conocerse, y luego forçara al sphinx

59. Baños de Velasco y Azebedo, j, , *L. Anneo Séneca Ilustrado en Blasones Políticos y Morales y su Impugnador Impugnado de sí mismo*, Madrid, 1670, p. 308.

60. Ellos están en sombra a diferencia de Floridablanca que se muestra en el apogeo de su fortuna, pues está plenamente bañado por la luz, en lo más alto, y en el lugar principal. Ya Chan (*op. cit.*, 1980, pp. 318-319) señaló que «aquellos a quienes la Fortuna favorece, los inunda de luz; a los otros, los arroja en la oscuridad [...] de donde Goya asimiló exactamente esta idea no está claro, pero es indudable que debió haber calculado cuidadosamente los aspectos de la luz y la sombra de la Fortuna en su *Retrato del Conde Floridablanca*». Por otra parte, añadir que, si tenemos en cuenta la rueda de la Fortuna, Goya estaría iniciando su subida, Floridablanca estaría en el Zenit y el tercer personaje en su declinación, si bien estaría contento con su suerte como evidencia el color gris violáceo de su traje, pues «qualquiera que esté contento con su suerte trayga las ropas moradas. Destas ropas se gastaran muy pocas, porque apenas hallamos hombre contento con su suerte. Y dize Alciato que las trayga, el que pacientemente sufra los enfados de la fortuna, y los estima en poco, porque esto significan los violetas y rosas» (López, d, *op. cit.*, 1615, p. 293 v.). Y que este personaje tenía en poco los cambios de la Fortuna aparece también aludido en la espada con que Goya lo representó en el Retrato del Meadows Museum de Dallas (Texas), ya que, como señala Covarrubias en su Emblema NI SE QUIEBRA, NI SE QUEDA: «Del amigo fiel, en el trabajo/ Como piedra de toque, hazeis prueva,/ Quando fortuna, os derroco, y os traxo,/ De la derecha, a la siniestra, y lleva:/ Si el que os fue en lo alto, es en lo baxo,/ y en estos dos estados os conlleva,/ Es como la preciosa y fina espada,/ Que ni se quiebra, ni tuerce en ser doblada» (Covarrubias, s, *Emblemas morales,* Madrid, 1610, p.172).

que se despeñe el propio»[61]. Al igual que el pintor del emblema de Vaenius, Goya ejercita sabiamente su oficio al desterrar la ignorancia por medio de su arte, en este caso poniéndole a Floridablanca un espejo delante y aconsejándole «que si no quiere despeñarse procure quitar la ignorancia y conocerse», lección muy apropiada, cuanto más para un ministro de estado, pues la emblemática regio-política aconsejaba al rey que APARTE DE SI, A LOS MINISTROS VANOS, Y SOBERVIOS, QUE AVIENDO DE DESHAZERSE PARA OTROS, QUIEREN LUZIR CON DESHAZERLOS, pues: «en usando mal del poder se engendra en el ánimo tanta sobervia, que no se contiene en los límites de su fortuna, ni se contenta con su suerte, aspirando a tal alta dominación como si se le debiera la suprema; y debiendo lucir como la Luna, con los rayos comunicados del sol, afecta luzimiento de sol, y pretende adoraciones debidas a sola la Magestad, con casi trayción disimulada, pues usurpa la grandeza de la Corona. Jactancia es esta, que surtirá los mayores odios, y ocasiona las mayores caydas»[62].

Sobre el imperio de la fortuna

Esta llamada a la fortuna y a contentarse en sus límites está sugerida en el retrato, primero, por los círculos que conforman el patrón decorativo de la alfombra y, segundo, por la representación del Hado en la caja del reloj, justo debajo de la esfera, en tanto que él es la fuerza que, con el Tiempo, hila o moldea[63] la vida del hombre, de ahí que tradicionalmente se sostenga que la propia fortuna, en su inconstancia y malicia, está gobernada por la violencia de los hados[64]. Desde luego, estas referencias a la fortuna y al hado son tan solo avisos, pues en el pensamiento católico no es el hado ni la fortuna quienes rigen la vida del hombre, sino la divina Providencia y las leyes de la naturaleza. Por consiguiente, como constantemente insiste el pensamiento áureo español y Goya repite[65] es la persona quien, ejerciendo su propio albedrío, se forja su prosperidad o su adversidad, ajustando, para conseguir la primera, «siempre la voluntad al poder y la razón a los casos», actuando con constancia y renunciando «a la imprudencia humana y a sus ciegas pasiones»[66].

61. López, d, *op. cit.*, 1615, p. 433 v.
62. Mendo, a, *Príncipe Perfecto y Ministros Ajustados. Documentos Políticos y Morales*, Salamanca, 1647, pp. 358-359. Mendo resume las ideas expuestas por Solórzano en su Emblema CONTRA LOS MINISTROS INCHADOS (*op. cit.*, 1659, pp. 250-292).
63. De ahí que, como en el cuadro del *Destino* en las *Pinturas Negras*, él porte como atributo no un hilo, sino un muñeco.
64. Solorzano Pereira, j, *op. cit.*, 1659, p. 178.
65. El propio Goya ya había utilizado esta misma idea. Véanse mis artículos: «El Capricho 18 *Todos Caerán*: la fatalidad de la fortuna para toda casta de pájaros y el castigo de los necios a manos de las hijas de la necesidad», *Liño, Revista de Historia del Arte*, 2009, 15, pp. 83-95; «El aforismo *Ogni pintore dipinge sé*, Galatea y Goya: El retrato de Don Manuel Osorio y las artes como medio de conseguir la libertad», *Quintana*, 2009, 8, pp. 73-94, y «La Familia de Carlos IV de Goya: una interpretación desde la emblemática», *BSAA arte*, 2010, LXXVI, pp. 263-286.
66. Saavedra Fajardo, d, *op. cit.*, 1724, pp.705-707.

Por lo tanto, Goya parece avisar a Floridablanca que, si no se mantiene en los límites de su fortuna y persiste en su soberbia ignorante, será *fatalmente* derribado, mientras que, a su vez, él está mostrando la esperanza que tenía en el tiempo en que sucedió la escena representada en el cuadro de que si perseveraba constante en su oficio y prudente en los límites de su fortuna, manteniéndose en la virtud, contaría con grandes posibilidades de vencer la fortuna adversa que estaba sufriendo, pues él no solo se estaba valiendo del arte para hacerlo[67], sino también poniendo en práctica los consejos recogidos en la emblemática de cómo SUFRIR Y ENMENDAR LAS ADVERSIDADES[68] . Como de hecho sucedieron una y otra cosa.

67. ARS NATURAM ADIVVAT señala: «Solían los antiguos pintar la fortuna en hábito de muger, y puesta de pies sobre una bola, y Mercurio sobre un asiento muy firme y quadrado, significando que el fundamento, y esto de los estudios y artes liberales era firme, y que los que saben, y deprenden no pueden ser derribados por ningún ímpetu de fortuna, porque tiene siempre de que sustentarse, sacando probecho de las letras o arte que deprendieron» (López, d, *op. cit.*, 1615, p. 253 v y 254 r).
68. Solórzano Pereira, j, op. Cit., 1659, pp. 120-173.

Fig. 1. Goya: *Retrato del Conde Floridablanca*, Banco de España

Índice

Fig. 2: Goya: *Retrato del Conde Floridablanca,* Museo del Prado

Índice

Usos y funciones del retrato en miniatura

Julia de la Torre Fazio
Universidad de Málaga

Resumen: A través de esta comunicación se pretende repasar los principales usos y funciones dados a la miniatura en los siglos XVI y XVII: desde el más puramente íntimo y familiar hasta el galante y el de representación. Igualmente, se analizara su uso en galerías dinásticas y el significado de su presencia en retratos de corte. Por último, se estudia la moda surgida a mediados del siglo XVII de realizar miniaturas transformables a base de diferentes piezas de mica que se sobreponían sobre el retrato.
Palabras clave: retrato, miniatura, siglo XVI, siglo XVII.

Abstract: The aim of this paper is revising the main uses and functions of the portraits in miniature throughout the XVIth and XVIIth centuries: from the most private and familiar to the court portrait including the exchange between lovers. The use of miniatures in dynastic galleries and the meaning of their presence in court portraits will also be considered. Finally, there is an analysis of the miniatures with mica overlays, a fashion that began by the middle of the century.
Keywords: Portrait, miniature, XVIth century, XVIIth century.

Con frecuencia se han asociado los retratos en miniatura a la esfera privada o íntima del poder, en contraposición a los retratos de corte, de carácter solemne y representativo. Efectivamente, en ocasiones, estos retratos tenían un papel eminentemente privado como *memento* de una persona querida y estaban exentos de toda función representativa, reflejaban vínculos de afecto con personas ausentes o muertas, cumpliendo, como bien se ha señalado,

una función semejante a la de las fotografías en la actualidad[1]. La miniatura, mucho más que el retrato cortesano, en tanto que objeto pequeño, que se podía manejar con la mano, que permitía su contemplación desde una distancia mínima y que transpiraba un aire de intimidad familiar del que carecía el retrato de gran formato[2], favorecía el establecimiento de una relación personal y afectiva de tipo «yo-tú»[3]. Su formato pequeño resultaba, además, mucho más práctico en el caso de que hubiera que enviarlas a otros países y, además, abarataba mucho su coste.

Pero la función de las miniaturas de los siglos XVI y XVII va mucho más allá del estrictamente privado, teniendo en ocasiones un uso puramente público, como imagen sustitutiva del rey, y, en las más de las veces, una función fronteriza entre lo privado y lo público[4].

Retratos familiares

Entre las diferentes cortes europeas, cuyos lazos familiares eran muy estrechos, era muy común el envío tanto de retratos de gran formato como de retratos en miniatura. No se trataba en estas ocasiones de representar al hombre de Estado, al soldado o al cortesano en todo su esplendor y magnificencia, sino a la esposa o al amigo[5]. Así, el inventario de bienes de la emperatriz Isabel de Portugal constan dos retratos de los infantes Fernando y María[6] y se sabe que Catalina de Médici enviaba constantemente miniaturas a su familia en Florencia, como demuestra la colección de miniaturas francesas existente en la ciudad[7], entre las que se encuentran las de sus nietas las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. La Infanta Isabel Clara Eugenia, Gobernadora de los Países Bajos, le escribió al Duque de Lerma «todo el adorno de mí aposento son los retratos, con que paso la vida, ya que no puedo gozar los

1. Colomer, J. L., «Uso y función de la miniatura en la corte de Felipe IV: Velázquez miniaturista» en Morales, A. (dir.), *Symposium Internacional Velázquez,* Junta de Andalucía, Sevilla, 2004, p. 341.
2. A propósito de la medalla, en Rodríguez González de Ceballos, A., «Felipe II y la escultura: el retrato de busto, la medalla y la escultura decorativa» en VV. AA., *Felipe II y el arte de su tiempo,* Fundación Argentaria, Madrid, 1998, p. 434.
3. Stewart, S. «The Eidos in the Hand» en Stewart, S., *The Open Studio. Essays on Art and Aesthetics,* University of Chicago Press, Chicago, 2005, pp. 85-98.
4. Acerca de lo límites entre lo privado y lo público veáse Sebastián Lozano, J., «Lo privado es político. Sobre género y usos de la imagen en la Corte de los Austrias» en Sauret Guerrero, T. y Quiles Faz, A. (eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen,* tomo I, CEDMA, Málaga, 2001, p. 683-699.
5. Fumerton, P., *Cultural Aesthetics: Renaissance literature and the practice of social ornament,* University of Chicago Press, Chicago, 1993, p. 70.
6. Tanto su tamaño como su importe indican que se trata de retratos en miniatura. Redondo Cantera, Mª J., *Linaje, afectos y majestad en la construcción de la imagen de la emperatriz Isabel de Portugal,* Congreso Internaciona de Imagen y apariencia, 2008, pp. 3-4.
7. Meloni Trkulja, S., «Ritrattini di autori o personaggi francesi» en Rosenberg, P. (ed), *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine,* Centro Di, Firenze, 1977, p. 235.

vivos»[8]. Isabel de Austria, casada con el rey francés Carlos IX, y hermana de Ana de Austria, le envió a esta un retrato en miniatura pintado por François Clouet en 1572[9]. En una carta a su hija Catalina Micaela, duquesa de Saboya, Felipe II menciona unos retratos de su familia que el duque de Saboya, su yerno, le hizo mandar: «Con lo que me decís de mi nieto he holgado mucho y con un librillo que el Duque me envió de vuestro retrato y los suyos, aunque más me holgaría de veros a vos y a ellos, que no podrían dejar de darme gusto con sus travesuras»[10]. Otro testimonio muy elocuente del uso íntimo de las miniaturas lo relata Sir James Melville, embajador de María Estuardo, a propósito de su visita a la reina Isabel I. En su alcoba la reina le mostró las miniaturas que guardaba en su escritorio: una de María Estuardo, que besó en su presencia; y, envuelta en un papel en el que se podía leer «Mi señor», un retrato del conde de Leicester[11].

Al venir a España, Margarita de Austria, esposa de Felipe III, trajo consigo trece naipes con los retratos de sus padres y hermanos[12]. Finalmente, tanto Juan Pantoja de la Cruz como, posteriormente Bartolomé González y Rodrigo de Villandrando realizaron numerosas miniaturas por encargo de Felipe III y Margarita de Austria para enviar a Alemania y Flandes[13].

La acumulación de estos retratos llevaba en ocasiones a las damas reales a realizar auténticas galerías de retratos no «como ejercicio de gusto sino por sentido genealógico y dinástico, como un recuerdo familiar»[14]. Probablemente la mejor conservada sea la pequeña colección de retratos en miniatura encargada en 1565 por la reina de Portugal, Catalina de Austria, como regalo de bodas a su sobrina, María de Portugal, futura princesa de Parma, para que en la lejana Italia pudiera recordar a sus seres más allegados: el rey don Juan de Portugal y la reina Catalina, el príncipe Juan, Isabel de Braganza, Juana de Austria y la

8. García García, B.J., «Bruselas y Madrid: Isabel Clara Eugenia y el duque de Lerma» en *Albert & Isabella, 1598-1621,* Thomas y Duerloo (eds.), Brerols, Leuven, 1998, pp. 67-77.
9. Mazerolle, F., *Miniatures de François Clouet au trésor impérial de Vienne* (Extrait de la Revue de l´Art chrétien, 1889), Société de Saint-Augustin, Lille, 1889, p. 2.
10. Bouza Álvarez, F., *Cartas de Felipe II a sus hijas,* Turner, Madrid, 1988, p. 132.
11. Lloyd, C. y Remington, V., *Masterpieces in little. Portrait miniaturas from the collection of Her Majesty Queen Elizabeth II,* The Boydell Press, Londres, 1996, p. 12.
12. Sánchez Cantón, F.J., Y Moreno Villa, J., «Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González» en *Archivo Español de Arte y Arqueología,* XXXVIII, Madrid, 1937, p. 131.
13. Kusche, M., *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando y Andrés López Polanco,* Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2007; y de la Torre Fazio, J., *El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III,* tesis doctoral, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 2010. [CD-ROM].
14. Meloni Trkulja, S., *Omaggio a Leopoldo de´ Medici. Parte II. Ritrattini,* Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1976, p. 9. Veáse también, acerca de la etiqueta de palacio, Sebastián Lozano, J., «Etiquetas y arquitectura en los palacios de los Austrias. Una visión desde el cuarto de la reina» en *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte,* tomo II, Universidad de Málaga, Málaga, 2004, pp. 907-917.

propia doña María [15]. Otro caso de galería familiar de pequeños retratos lo constituye la encargada a Bronzino con personajes de la familia Médici y conservada actualmente en el Corredor Vasariano[16].

En la mayoría de las ocasiones las miniaturas eran portadas personalmente por su dueño, bien guardadas dentro de la manga o faltriquera, bien engarzadas en perlas y diamantes y utilizadas como ricas joyas o colgadas de una cadena en el pecho, cerca del corazón, como puede verse en este ejemplar del siglo XVII, curioso por la cantidad de retratitos contenidos en él (fig. 1). Las mujeres las podían llevar también en el extremo de la toca de cabos, cuyas puntas caían sobre el pecho levantándose si no estaban sujetas[17]. Ejemplos de este uso se encuentran tanto en el retrato de *Juana de Portugal* por Rolán Moys (Museo de Bellas Artes de Bilbao) de 1557, como en la miniatura de *Lady Catherine Grey* por Lavinia Teerlinc[18].

La motivación que lleva a encargar miniaturas podía también ser luctuosa. De igual forma que se enviaban periódicamente retratos de la familia a los parientes dispersos por las diferentes cortes europeas de los recién nacidos, de los infantes y del resto de la familia, cuando algún miembro de la familia fallecía, se les hacía retratar muertos, con hábito religioso y una cruz, tal y como serían enterrados, para dar noticia del hecho y guardar su memoria. No se ha conservado ninguna miniatura con este tema pero tanto las descripciones de los inventarios como los retratos de grandes dimensiones con este mismo contenido dan idea de cómo fue este tipo de miniaturas. En la relación de obras pintadas por Bartolomé González se puede leer:

> Otro retrato chico en naipe, de la Reina Nra. Sra. Que está en el cielo, muerta, vestida con hábito de S. Francisco puestas las manos y en ellas una cruz.
> Mas otro retrato de la Sma Infanta Da. Margarita, muerta, en naipe, todo el cuerpo entero, vestido de la misma manera y todos los aderentes que el original grande (...)[19].

Retratos de presentación

A caballo entre lo público y privado se encuentran los retratos de pedida o presentación intercambiados con anterioridad a un matrimonio real y aquellos que se regalaban a embajadores, cortesanos y visitantes de alto rango[20].

15. Jordan, A., *Retrato de Corte em Portugal. O legado de António Moro (1552-1572),* Quetzal Editores, Lisboa, 1994, pp. 43-45.
16. Pope-Hennesy, J., *El retrato en el Renacimiento,* Akal, Madrid, 1985, p. 207.
17. Arbeteta Mira, L., «La joya española. Su evolución en cinco siglos» en *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII,* Nerea y Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1998, p. 24.
18. Coombs, K., *The portrait miniature in England,* V&A Publications, Londres, 1998, p. 26.
19. Sánchez Cantón, F.J. y Moreno Villa, J., *op. cit.,* 1937, pp. 19 y 25.
20. Espinosa Martín, C., «El retrato-miniatura de los regalos diplomáticos españoles en el siglo XVIII» en *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII,* Dirección General del Patrimonio Cultural, Madrid, 1987, pp. 264-268.

En cuanto a los retratos de presentación, además, o en sustitución de los retratos de grandes dimensiones, era usual enviar retratos que sirvieran como primer contacto visual entre los futuros contrayentes. Con este fin, Moro realizó varios retratos en miniatura de María Tudor a petición de su futuro esposo, Felipe II, en 1552[21]. Por su parte, María Tudor recibió un «retrato pequeño» de Felipe II de mano de Tiziano en noviembre de 1553 y algunos años después, Catalina de Médicis mandaba al rey viudo efigies de su hija Margarita para convencerle de casarse con ella[22]. En 1567 se le envió al príncipe Carlos una miniatura de Ana de Austria, con la que se le pretendía casar, que él siempre llevaba encima[23]. Así consta también con ocasión de las fallidas negociaciones para el matrimonio entre el príncipe de Gales y la Infanta María Ana[24]. En este mismo sentido resulta de gran interés la descripción de un retrato desaparecido de la Reina Catalina de Médicis: «Otro retrato, entero, en lienzo al ollio, de la Reyna de Francia, muger del Rey Enrico, con quatro retratos, los tres, de tres hijos, y el otro de una hija la madre tiene el retrato de su marido en la mano derecha, y la hija el retrato del príncipe don Carlos nro. sr. en las manos» en el que aparecen naipes del rey de Francia y del heredero del reino español[25]. Más adelante, viajaría a Inglaterra el retrato del Príncipe Baltasar Carlos dirigido a la entonces candidata a esposa, la Princesa Mary[26].

Regalos reales

También era frecuente que los reyes regalaran retratos con su efigie a personajes ilustres a los que se quisiera distinguir por alguna hazaña o mérito militar o artístico, que sin ser regalos de Estado estrictamente, tampoco pueden considerarse como regalos a título personal. En 1558 Isabel I encargó una miniatura a Hilliard para regalársela a Sir Francis Walsingham con motivo de la victoria sobre la Armada española[27]. Felipe III y Margarita de Austria hicieron «poner en una caxa de diamantes para dar al Almirante de Ynglaterra» unas miniaturas en obsequio a la Corona inglesa[28]. Con frecuencia estos regalos se hacían de un modo más privado para expresar una especial gratitud por parte del rey o la reina. Tal es el caso del naipe de la Infanta María que la Reina Margarita regaló a la condesa de Barajas,

21. Woodall, J., «An exemplary consort: Antonis Mor´s portrait of Mary Tudor» en *Art History,* vol. 14, No. 2, June, 1991, pp. 197.
22. Cloulas, A., «Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas», *Mélanges de la Casa de Velázquez,* 3, 1967, p. 218.
23. Campbell, L., *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries,* Yale University Press, New Haven-Londres, 1990, p. 198.
24. Stratton, S., *The Spanish Golden Age in Miniature,* Rosenbach Museum and Library, New York, 1988, p. 18.
25. Recogido por Serrera, J. M., «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte» en *Alonso Sánchez Coello y el retrato cortesano de Felipe II,* Museo del Prado, Madrid, 1990, p. 54.
26. Harris, E., «Velázquez and Charles I. Antique busts and modern paintings from Spain for the Royal collection», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XXX, 1967, pp. 414-420.
27. Keil, R., *Die Porträtminiaturen des Hauses Habsburg,* Verlag Amartis, Wien, 1999, p. 14.
28. Serrera, J.M., *op. cit.,* 1990, p. 55.

su mejor amiga en España[29]. También el arquitecto Juan Gómez de Mora había recibido de Felipe II, con ocasión de su boda con Inés Sarmiento de la Concha y en reconocimiento a sus servicios, «un rretrato pequeño del Rey Felipe segundo en rraso guarnecido en ébano en treinta reales» y «un rretrato del rey don Felipe segundo pequeño en naype tasado en treinta reales»[30]. Gabriele Ricardo, embajador del Gran Duque de Toscana le envió a éste «retratitos de infantes». Julio Chifleçio mandó a Flandes «un retrato pequeño de don Juan de Austria» y Guillermo Greetrakes hizo lo propio enviando «dos retratitos» a Inglaterra[31]. El gran Velázquez también realizó algunos de estos encargos: «due ritrattini» de Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares para el duque de Mantua, otros dos para el Marqués de Montesclaros y uno de Felipe IV para Francesco I d´Este[32].

Regalos de Estado

Entrando en el uso meramente público de las miniaturas debe comenzarse reseñando su importante papel como regalos entre Estados. El intercambio de regalos se considera la pública confirmación de un acuerdo de amistad entre diferentes países. Entre los numerosos regalos intercambiados con motivo de tratados internacionales o visitas de Estado las miniaturas ocupaban un lugar fundamental no tanto por ostentación y expresión de riqueza y lujo sino como símbolo de cercanía y afecto «para que assí como le hauían entregado sus corazones, con el amor que le hauían cobrado, tuuiese cerca de sí sus retratos, ya que no les era posible gozar continuamente de su presencia»[33]. Francisco I de Francia, en un intento de ganar su favor, regaló a Enrique VIII de Inglaterra los retratos en miniatura de sus hijos cautivos pintados por Jean Clouet[34]. También Enrique VIII envió, años más tarde, regalos a Francia: una miniatura suya y otra de su hija María[35]. Enrique IV de Francia tenía en sus habitaciones privadas una miniatura de Isabel I de Inglaterra[36]. Con motivo de la Conferencia de Somerset House (1604), que ponía fin a la guerra anglo-española, se produjo un

29. Serrera, J. M., *op. cit.,* 1990, p. 53.
30. Varela Merino, L., «El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español» en *El linaje del emperador,* Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Cáceres, 2000, p. 132, nota 99.
31. Morán Turina, M., «Importaciones y exportaciones de pinturas en el siglo XVII a través de los registros de los libros de pasos» en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos,* tomo I, Universidad Complutense, Madrid, 1994.
32. Recogidos por Colomer, J.L., *op. cit.*, 2004, pp. 342-343.
33. Recogido por Ungerer, G., «Juan Pantoja de la Cruz and the circulation on gifts between the English and Spanish courts in 1604/5» en *Sederi: yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies,* nº 9, 1998, pp. 59-78, nota 17.
34. Fletcher, J., «The Renaissance Portrait: Functions, Uses and Display» en *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian,* Yale University Press, Londres, 2008, p. 49.
35. Coombs, K., *op. Cit.,* 1998, p. 19.
36. Fumerton, P., *op. Cit.,* 1993, pp. 70-71.

intercambio de regalos entre las cortes de Inglaterra y España en el que, entre otras muchas cosas, se enviaron miniaturas. Jacobo I de Inglaterra obsequió con miniaturas de Isaac Oliver y Felipe III envió a Inglaterra «una cajita del tamaño de un naipe con los retratos de sus majestades, llena de diamantes»[37].

Retratos dentro del retrato

En ocasiones se le ha dado a los retratos en miniatura una existencia pública que sobrepasa los límites del rol original, haciéndolos visibles en otro contexto, y de forma más duradera, como retratos dentro de un retrato. Así, los retratos en miniatura incluidos en los retratos dinásticos pueden alcanzar la condición de *imago*[38] (*Regis imago rex est*) o, parafraseando a Gállego, «el retrato del rey equivale, casi, a su presencia»[39].

El primero de los retratos en el que se puede ver este esquema es el del rey *Cristián II* de Dinamarca, Noruega y Suecia atribuido al Maestro de la Leyenda de la Magdalena, c.1523 (Museo de Frederiksborg, Hillerod, Dinamarca) en el que el rey sujeta en su mano un pequeño retrato de quien parece su padre, en un claro acto de reivindicación de su estirpe justo en el momento en que una sublevación general le despojaba de su trono en favor de Federico I[40]. Otro claro caso de apelación a la dinastía reinante y a la grandeza de la estirpe se encuentra en el retrato holandés de *Sofía de Bohemia* de c. 1635 (Fundación Yannick y Ben Jakober, Mallorca) en el que la aún niña aparece retratada con tres miniaturas de sus antepasados: sobre la cadena que complementa el vestido aparece su padre Federico V; sobre el pecho, su abuelo Jaime I; y en su mano, su madre, la reina de Bohemia[41].

En España existe toda una serie de retratos de damas reales acompañadas de la miniatura del rey. El caso más temprano de este tipo de esquema se puede observar en el retrato de la *Infanta Juana* (Museo de Bellas Artes de Bilbao) por Moys. Fue retratada en 1557 mientras regentaba los reinos de su hermano Felipe II, en Inglaterra tras su boda con María Tudor[42]. En los extremos que unen su toca de cabos lleva un naipe con el retrato del rey que nos muestra de manera nítida el mensaje: la infanta gobierna, pero lo hace en nombre de su hermano. Idéntico mensaje se quiere comunicar en el retrato de *Isabel de Valois* de Sofonisba Anguissola (Museo del Prado) (fig. 2). Según la investigación más reciente, en esta ocasión

37. Ungerer, G., *op. cit.,* 1998, p. 66.
38. Stoichita, V., «*Imago regis:* Teoría del arte y retrato real en *Las Meninas* de Velázquez», en Marías, Fernando (ed.), *Otras Meninas,* Siruela, Madrid, 1995, pp. 181-203.
39. Sus palabras exactas son: «El retrato del ser amado casi equivale a su posesión». Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro,* Cátedra, Madrid, 1996, p. 218.
40. Floristán, A. (coord.), *Historia Moderna Universal,* Ariel Historia, Barcelona, 2002, p. 171.
41. VU, Y., «Retrato de Sophia de Bohemia» en Aneiros García, R. (coord.), *Principiños,* Xunta de Galicia, La Coruña, 2004, p.68.
42. Martínez Millán, J., «Familia real y grupos políticos: la princesa Doña Juana de Austria (1535-1573)» en Martínez Millán, J., *La corte de Felipe II,* Alianza, Madrid, 1994, pp. 73-106.

la reina consorte representa a su marido ante su propia madre, Catalina de Médicis, en el encuentro que reunió a ambas en Bayona. Muchos retratos de *Isabel Clara Eugenia* la muestran con un retrato, ya sea de camafeo o pintado, de su padre o su hermano. En el del Monasterio de El Escorial (1600), probablemente de Pourbus, la infanta muestra una miniatura de su padre, Felipe II, y en el retrato del Musée des Beaux Arts de Bruselas (1607), probablemente también de Pourbus, muestra el retrato de su hermano, el ya rey Felipe III. En todos los casos los retratos corresponden a momentos en los que las citadas damas ejercieron algún tipo de responsabilidad política[43].

También se encuentran retratos en miniatura en el retrato de *Carlos II niño* del círculo de Sebastián Herrera Barnuevo (c. 1667) del Museo Lázaro Galdiano[44]. En él, el débil príncipe, contrarresta su apariencia enfermiza mediante alusiones a personajes gloriosos de su dinastía: hay, entre otros, un busto de Carlos V; un retrato ecuestre de Felipe IV; un retrato de su madre, la reina Mariana de Austria; en un libro, retratos en miniatura de Felipe II, Felipe III y Felipe IV; y, en primer término, dos naipes inidentificables.

Mención aparte merecen dos retratos de artistas, Tiziano y Zuccaro, con una miniatura de Felipe II en sus manos pues no cabe entenderlos como una alusión política sino como muestra de la categoría y cercanía de los artistas con el rey[45].

Galerías de pequeños retratos

Al igual que los retratos de representación, con frecuencia los retratos en miniatura eran empleados para formar galerías de *uomini famosi*. En este caso, en la mayoría de las ocasiones, las miniaturas usaban retratos de tamaño mayor, de representación, como modelo, de modo que servían para difundir cierta imagen del retratado realizada por los retratistas cortesanos.

La magnífica colección reunida por el archiduque Fernando del Tirol, y conservada actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena, es probablemente la más importante colección de retratos de este género. Se compone de mil setenta y siete pequeños retratos, la mayoría de idéntico formato (13,5 por 10,5 cm), que representan a príncipes,

43. Kusche, M., «Sofonisba e il ritratto di rappresentanza ufficiale nella corte spagnola» en VV.AA., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle,* Leonardo Arte, Milán, 1994 y ficha 24, pp. 234-237; Sebastián Lozano, J., «Spanish intimate portraits in the sixteenth and seventeenth centuries and the role of women in these comissions», en el simposio *Women Art Patrons and Collectors* en la Public Library de Nueva York, 1999, inédito; e *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI,* Universidad de Valencia, 2005, tesis doctoral inédita, pp. 234-235; y Ruiz Gómez, L., «En nombre del rey: el retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Buletina Boletín Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº 2, Bilbao, 2006, pp. 113-116.

44. Mínguez Cornelles, V., «El espejo de los antepasados y el retrato de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano» en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* XLIV, Zaragoza, 1991, pp. 71-82.

45. Sebastián Lozano, J., *op. cit.*, 2001, p. 693.

archiduques, Papas, y otros personajes de gran relevancia, tanto del pasado como contemporáneos[46] (fig. 3).

Usos y funciones del retrato en miniatura fuera del ámbito de la realeza

También fuera del ámbito estrictamente de la Corte, entre las clase aristocrática primero y, a continuación, entre las clases enriquecidas, se realizaban e intercambiaban miniaturas. Al margen de la función meramente pública que podían alcanzar en el círculo de la realeza, las miniaturas tuvieron en este círculo los mismos usos como obsequio que se intercambia entre personas queridas, con el objetivo de que la imagen sustituya la ausencia física. Se añaden además otras funciones como el retrato galante, entre amantes, y, en el siglo XVII, aparecerán los retratos transformables como nuevo divertimento social.

Retratos familiares

Desde su destierro parisino, el otrora secretario real Antonio Pérez envió a su hija un retrato «pequeño por gozarle a escondidas, de miedo que si se lo echan de ver, le privan de él»[47]. Diego de Colón, almirante de las Indias, tenía un naipe de su mujer, «un rretrato muy pequeño como tres dedos metido en una cajita que era rretrato de la duquesa con la guarnición de plata». María de Cardona, hija de Adam von Dietrichstein, del Consejo de Estado Mayor del emperador Rodolfo conservaba pequeños retratos familiares: «otro de doña Isabel de cardona es una chapa de plata», «otro ahobado chiquito en naype que es my señora la marquesa de navarres», «otro ahobado del señor marques de navarres que está en naype» y «otro rretrato del señor diatristan que está en gloria en chapa de cobre»[48]. El cardenal Granvela envía un naipe con el retrato del duque de Villahermosa a su esposa, doña Luisa «porque aunque ausente os tenga siempre en la mano»[49]. En el inventario de las pinturas de Francisco González de Heredia, comendador de la villa de Puebla, leemos: «El retrato pequeño del señor Martín González (...). El retrato pequeño de Mariquita mi sobrina con

46. Kenner, F., «Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol», en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses,* Band XIV, Wien, 1893, pp. 39-171; «Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Spanien und Portugal», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses,* Band XIX, Wien, 1898, pp. 6-155; y *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol,* Verlag der Kunsthistorischen Sammlungen, Wien, 1932.
47. Serrera, J.M., *op. cit.,* 1990, p. 55.
48. Varela Merino, L., *op. cit.,* 2000, p. 128.
49. Recogido por Sebastián Lozano, J., *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI,* Universidad de Valencia, 2005, tesis doctoral inédita, p. 230, nota 375.

su cadenilla de plata (...). El retratillo de mi señora (...). El retrato pequeño del señor Hieronimo González que me embió de Sicilia (...)»[50].

Prueba del éxito de los retratos en miniatura más allá de la familia real es la proliferación de encargos a artistas como Pantoja de la Cruz, Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando, Felipe de Liaño y, hacia mitad del siglo XVII, Eugenio de las Cuevas, Diego de Lucena y Tomás de Aguiar.[51]

Al igual que las damas de la realeza, las damas nobles formarían pequeñas galerías familiares en sus habitaciones, como puede apreciarse en el retrato de *Anne Erskine, condesa de Rothes,* de George Jamesone, 1626 (National Galleries of Scotland) en el que aparece una galería de retratos en miniatura situada en el aposento más privado de la dama, en el que en torno a una escena mitológica de carácter amoroso se disponen varias miniaturas.

Retratos galantes

Cuando el intercambio se produce no entre amigos, sino entre amantes, se les denomina retratos galantes. Fue esta una de las funciones más extendidas de los retratos en miniatura y origen de múltiples controversias entre moralistas, teólogos y demás tratadistas. En sus declaraciones en defensa de los retratos en este contexto, Francisco de Holanda evidencia la polémica:

> si alguno supiere amar muy fiel y castamente, dino es de tener al natural pintado el vulto que ama, ansí para las ausencias de la vida, como para la recordación después de la muerte[52].

La literatura postridentina, con Gabriele Paleotti a la cabeza, condenaba este uso de las miniaturas en 1582, recomendando al pintor encargado de hacer los retratos que los sustituyera por imágenes de la Virgen o de Cristo[53], como puede verse en una pintura de Cornelio Schut de finales del siglo XVII, *La profesión de la Madre Gregoria Francisca de Santa Teresa y de la hermana Úrsula de Santa Rosa* (Convento de San José del Carmen, Sevilla), en la que la religiosa porta una miniatura de Jesucristo en su mano[54]. Además, el formato de la miniatura resultaba especialmente apropiado para imágenes devocionales, ya que «favorecía el encuentro íntimo, el cara a cara entre el fiel y la divinidad»[55].

---

50. Varela Merino, L., *Op Cit.*, 2000, p. 128.
51. Espinosa Martín, C., «Técnica y función de la miniatura en España» en *Las miniaturas en el museo del Prado,* Museo Nacional del Prado, Madrid, 2011, p. 8.
52. Holanda, F. de, *De la pintura antigua,* Visor Libros, Madrid, 2003, p. 255.
53. Campbell, L, *op. cit.*, 1990, p. 194.
54. Recogido por Illán Martín, M., ficha catalográfica 19, *La ciudad oculta. El universo de las clausuras de Sevilla,* Fundación Cajasol, Sevilla, 2009, pp. 198-199. Según la autora, se trata del retrato de un retrato de una monja carmelita pero, visto en detalle, se observa la barba de Jesucristo.
55. Martínez-Burgos, P., «El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma», *Boletín de Arte,* nº 24, Universidad de Málaga, 2003, pp. 24-25.

Sin embargo, el testimonio más extenso a propósito de los problemas derivados del uso galante de las miniaturas se encuentra en Palomino, quien en el capítulo «Cómo ha de examinar el artífice su invención, y purificarla de todos defectos» de *El Museo Pictórico y Escala Óptica* escribe:

> Resta ahora tratar de otro linaje de pinturas, que sin ser desnudas, ni deshonestas, suelen ser accidentalmente provocativas. Estas son los retratos pequeños, que llaman de fualdriquera, y por otro nombre amatorios; en que no podemos negar, que el retrato de su naturaleza, es indiferente, y aun pudiéramos decir, directamente bueno, si los fines y el mal uso no le vician (...). Pero a veces concurren tales circunstancias, que absolutamente le hacen ilícito; como el que solicita el retrato de la amiga, para excitar en su soledad su deleite sensual (...). Pero si al pintor le consta, que el retrato, que le mandan hacer, no es para fin honesto, no lo puede hacer con segura conciencia; y más si la mujer, o cualquiera de los dos son casados, si no es, que sean parientes cercanos, y convenga con ello el marido (...). Supongo que en Francia, Flandes, Alemania, Italia, e Inglaterra, es corriente el tener retratos mayores, y menores de todas las madamas sobresalientes en calidad, y hermosura, sin que de esto se haga melindre, ni misterio alguno; pero en España es más escrupuloso el pundonor. Y así es menester tratar esta materia con diferente recato[56].

Desconoce Palomino las palabras de Juan Rufo, que en sus *Apothemas,* escritos a finales del siglo XVI, ya daba cuenta de la importancia de las miniaturas en el juego galante en una práctica similar a la que Palomino señala en Flandes, Alemania e Inglaterra:

> Vivía en la corte un pintor que ganaba de comer largamente a hacer retratos, y era el mejor pie de altar para su ganancia una caja que traía con cuarenta o cincuenta retratos pequeños de las mas hermosas señoras de Castilla[57].

Se desprende de los textos de Rufo y Palomino que también entre los retratos pequeños se empezaban a crear *Schönheitsgalerie,* galerías de mujeres seleccionadas por su belleza para admiración y «deleite» de los hombres, como ya Felipe II había iniciado en la Antigua Galería del Pardo y como se verán en el Palacio de Nymphenburg y otras galerías del siglo XVIII[58].

Además, en su texto Palomino se hace eco de una preocupación que va más allá de la falta de decoro moral de las imágenes por sí solas[59], y que incide en el uso poco honesto de las mismas, algo extensamente estudiado por Freedberg, quien en su teoría del «amor ante la visión de una imagen», desarrolla la idea de que las imágenes, y muy especialmente los

56. Palomino, A., *El museo pictórico y escala óptica,* 1715-1724, ed. Aguilar, Madrid, 1947, t. II, pp. 264-265.
57. Rufo, J., *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso,* 1596, ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
58. Corresponde a la Dra. Maria Kusche la primera interpretación de la inclusión de la condesa de Waldeck, Margarita de Harrington y Maria Habbayst en la Antigua Galería del Pardo como una incipiente *Schönheitsgalerie.*
59. Véase Rodríguez G. de Ceballos, A., «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco» en *Studies in the History of Art (Œl Greco: Italy and Spain),* vol. 13, National Gallery of Art, Washington, 1984, pp. 153-158.

retratos, son contempladas como seres vivientes que, como tales, provocan sentimientos de una cierta carga sexual[60].

De su uso como «retratos galantes»[61] o simplemente como medio para expresar amistad y cariño, son numerosos los testimonios literarios. Shakespeare los usó como argumento en obras como *Noche de reyes, Hamlet* y *El mercader de Venecia*[62]. Y en España, en la obra de Lope de Vega, también se recurre en diferentes ocasiones a ellos. Así, en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña,* el comendador encarga a un pintor que retrate en un naipe el desdén de su amada; en *La Dorotea,* Fernando, el protagonista, encarga un naipe de su amada Dorotea a Felipe de Liaño; en *La Arcadia,* Cardenia entrega a Frondoso un retrato en una caja; y en *La dama boba,* el padre de Finea le enseña un naipe con el retrato del hombre que le ha buscado como marido. En *El vergonzoso en palacio,* de Tirso de Molina, un despechado Antonio arroja al suelo el retrato de Serafina y en la principal obra de Calderón de la Barca, *La vida es sueño,* juega un papel central el retrato de Rosaura que Astolfo lleva «pendiente del cuello»[63].

Existe igualmente abundante constancia de su intercambio real. En la carta escrita por Lord Seymour a su amada se evidencia el uso cotidiano entre las clases más altas de las miniaturas como regalo. En ella, el Lord pide a su amada una miniatura con su retrato «si le queda alguna»[64]. Y, de un modo mucho más explícito, en las miniaturas de un noble italiano que pierde, literalmente, su corazón, mostrándonos su pecho vacío y, las dos célebres miniaturas inglesas en las que el amante se consume en las llamas de su pasión[65]. También en dos pequeños retratos de Hilliard, el gran miniaturista inglés, se representa el cortejo amoroso: en uno de ellos un amante toma la mano de una mujer que surge de una nube; y, en el otro, un desconocido es colocado delante de una cortina de lenguas de fuego, llamas de pasión, mientras nos muestra el medallón que lleva sobre el cuello[66].

En relación con este uso romántico de las miniaturas, se debe destacar también su presencia en numerosos lienzos de vanitas del siglo XVII. El más célebre de ellos es la *Vanitas* de Antonio de Pereda del Kunsthistorisches Museum de Viena, pero también en otra *Vanitas* (Galeria de los Uffizi, Florencia) del mismo autor; en *El sueño del caballero* (Real Academia de San Fernando, Madrid), cuya autoría se disputan Pereda y Francisco Palacios; y en la *Vanitas con libros* (colección particular, Londres) de Andrés Deleito, encontramos naipes de mujeres junto a otras «vanidades»[67]. Este tipo de «vanidades» está «implícitamente dirigido a un

60. Freedberg, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta,* Cátedra, Madrid, 1992, pp. 374-381.
61. Gállego, J., *op. cit.,* 1996, p. 218.
62. Lloyd, C. y Remington, V., *op. cit.*, 1996, p. 39; y Coombs, K., *op. cit.*, 1998, p. 45.
63. Recogidos por Colomer, J.L., *op. cit.,* 2004, p. 341.
64. Coombs, K., *op. Cit.,* 1998, pp. 19-20.
65. Strong, R., *Artists of the Tudor Court. The portrait miniature rediscovered, 1520-1560,* The Victoria and Albert Museum, Londres, 1983, p. 10.
66. Pope-Hennesy, J., *El retrato en el Renacimiento,* Akal, Madrid, 1985, pp. 285-286.
67. Valdivieso, E., *Vanidades y desengaños en la Pintura Española del Siglo de Oro,* Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002, pp. 37-40 y 44-48.

espectador masculino, al que se invita a considerar la futilidad del saber, el poder, o el amor humanos»[68], vanidad de vanidades.

Retratos dentro del retrato

Fuera del ámbito real existen también otros muchos retratados con miniaturas en sus manos, para mostrar amistad u homenaje a algún personaje. Es el caso, entre otros, del retrato de *Alfonso de Valdés*, c. 1531, obra del taller de Jan Cornelisz (National Gallery, Londres)[69]; del retrato de *Giulio Clovio* por Sofonisba Anguissola, 1556 (colección Federigo Zeri, Mentana); del retrato de *Francesco I de Médici* con la miniatura de su hermana Lucrezia atribuido a Alessandro Allori, c. 1560[70]; de la miniatura de *Lady Catherine Grey* por Lavinia Teerlinc, con la miniatura de su marido colgada del cuello, c. 1560 (colección duque de Rutland, Inglaterra)[71]; del retrato de dama con la miniatura de su marido, de escuela emiliana (Sotheby´s)[72]; y del retrato de *Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz* (Museo del Prado, 1586-1587) en el que, semioculto entre su ropa, la enana esconde un retrato colgado de una cadena[73]. También en el retrato del *Bufón Calabazas* de Velázquez (1628-1629), se observa un naipe, en alusión cómica al carácter galante de los retratos[74].

Galerías de pequeños retratos

La desaparecida colección de Paolo Giovio, en Italia, presentaba el mismo objetivo que las galerías de *uomini famosi* anteriormente reseñadas, a diferencia de que en ella el interés dinástico no existía, como se aprecia en su clasificación en cuatro grupos de hombres célebres: sabios y poetas; humanistas; artistas; y estadistas y estrategas[75]. De similares características era la colección de Leopoldo de Médici en Florencia[76].

---

68. Sebastián Lozano, J., *op. cit.*, 2001, p. 694; y Gállego, J., *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 86.
69. Falomir Faus, M., «Los orígenes del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller» en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, p. 78.
70. Campbell, L., *op. Cit.*, 1990, p. 219.
71. Coombs, K., *op. Cit.*, 1998, p. 26.
72. Subastada en Sotheby´s: Sale N08404, Session 2 | 24 Jan 08, Nueva York.
73. Véase también *Retrato de dama con la miniatura de su marido* (vendido en Sotheby´s el 24 de enero de 2008).
74. Sebastián Lozano, J., *op. cit.*, 2001, p. 694.
75. Ladner, G., «Zur Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (Ambraser Porträtsammlung)» en *Extrait du Bulletin du Comité Internacional des Sciences historiques*, numéro 24, septembre 1934, pp. 271-285.
76. Meloni Trkulja, S., *Ritrattini in miniatura*, Museo Nazionale del Bargello, Florencia, 1988, p. 4.

Retratos transformables

Un último uso de la miniatura, que pone de manifiesto la popularidad que alcanzó a mediados del siglo XVII, es el consistente en superponer a las miniaturas diferentes piezas pintadas en colores opacos sobre mica, que conformaban una galería de disfraces para la miniatura original en lo que se podría decir que se trata de una forma temprana de muñecas recortables, que debió de tener bastante éxito[77]. En el County Museum de Los Ángeles (LACMA) y en el Museo Nacional de Gales se conservan sendos juegos de miniaturas de procedencia holandesa, de hacia mitad del siglo XVII.

Aún más interesante resulta el juego conservado en el castillo de Carisbrooke, Inglaterra, en el que son retratados los propios reyes de Inglaterra, Carlos I y su esposa Henrietta Maria (fig. 4). Completan el juego diferentes piezas de mica que permiten al rey llevar corona, vestirse de guerrero, de mosquetero, e incluso, aparecer tras unos barrotes tal y como transcurrirían sus últimos días de vida. De autor desconocido, puede fecharse el conjunto entre 1650 y 1700. Este tipo de representaciones del rey inglés debió de tener fortuna en su momento, pues, un juego parecido, compuesto por diecisiete piezas de mica –incluyendo la correspondiente a la cárcel, sin duda la más interesante del conjunto- se conserva en la National Portrait Gallery de Londres. Se trata, en ambos casos, de composiciones realizadas tras su ejecución que narran su reinado y su muerte, con la intención de honrarlo como un santo mártir.

En definitiva y, a modo de conclusión, los retratos en miniatura constituyen no solo un género propio por razones estilísticas de adecuación al espacio sino que además y más importante, suponen el inicio de un proceso de acercamiento entre personas alejadas físicamente a cuyo culmen se ha llegado en la actualidad con la proliferación de las redes sociales en internet.

77. Véase también Sánchez López, J. A., «El cielo y el mundo. Mujer vestida de santa, santa vestida de mujer» en Camacho Martínez, R. y Miró Domínguez, A. (eds.), *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder,* Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2001, pp. 231-233.

Fig. 1. Anónimo, *Colgante con miniaturas,* siglo XVII. Subastas Philip Mould

Fig. 2. Sofonisba Anguissola, *Isabel de Valois*, 1565 (Museo del Prado, Madrid)

Fig. 3. Anónimo, *Colección de miniaturas del archiduque Fernando del Tirol (detalle).* Kunsthistorisches Museum, Viena

Fig. 4. Anónimo, *Juego de miniaturas de Carlos I de Inglaterra,* 1650-1700. Castillo de Carisbrooke, Inglaterra

Signos de poder en las testamentarías de don Pedro Fajardo Pimentel y doña María Engracia Álvarez de Toledo, V marqueses de los Vélez

Laura Vargas Peña
David García Cueto
Universidad Complutense de Madrid y Universidad de Granada

Resumen: Entre las estirpes llamadas a desempeñar papeles de gran relevancia en los reinados de Felipe IV y Carlos II se encuentra la casa marquesal de los Vélez. Dos de sus miembros en aquellos años fueron don Pedro Fajardo Pimentel, V marqués de los Vélez (1602-1647), y su segunda esposa, doña María Engracia Álvarez de Toledo (1622-1686). El primero, como virrey al servicio de la corona, y la segunda, como aya del rey Carlos II, lograron una nueva etapa de esplendor para su estirpe, posición que pudo disfrutar su hijo y heredero el VI marqués, don Fernando Joaquín Fajardo y Álvarez de Toledo, que llegó a ser nombrado virrey de Nápoles. Resulta ahora posible profundizar en las biografías de ambos cónyuges gracias al hallazgo de sus respectivos testamentos, así como poner de manifiesto la función que las obras de arte y los objetos suntuarios cumplieron en su vida y después de su muerte como signos de poder.
Palabras clave: V marqueses de los Vélez, pintura, reliquias, conventos, España, s. xvii.

Abstract: Among the lineages expected to play roles of great importance in the reigns of Philip IV and Charles II are the marquises of Los Vélez. Two members of the house that lived during that period were Don Pedro Fajardo Pimentel, 5th marquis of los Vélez

(1602-1647), and his second wife, María Engracia Álvarez de Toledo (1622-1686). The first, as viceroy in the service of the crown, and the second, as governess of King Charles II, achieved a new era of splendor for their race, a position that could enjoy his son and heir Don Fernando Joaquín Fajardo y Álvarez de Toledo, who became viceroy of Naples. It is now possible to delve into the biographies of both spouses thanks to the discovery of their last wills, and highlight the role that art and luxury objects fulfilled in their lives and after their death as signs of power.

Keywords: 5th Marquisis of los Vélez, Painting, Relics, Convents, Spain, 17th Century.

Es una circunstancia notoria cómo los testamentos han sido durante largos siglos unos de los documentos que con mayor fidelidad han reflejado la posición social de aquellos que los otorgaron. En el caso de la nobleza española del siglo XVII, aquellas últimas voluntades se llenan muy a menudo de mandas concebidas como signos del poder ostentado en vida por los finados. Partiendo de esta premisa, nos proponemos en las siguientes páginas analizar cuáles fueron aquellos signos en el caso de un matrimonio de la aristocracia hispana de esa centuria, los V marqueses de los Vélez[1], don Pedro Fajardo Pimentel (1602-1647), y su segunda esposa doña María Engracia Álvarez de Toledo (1622-1686), cuyos testamentos han podidos ser localizados en el Archivo General de la Fundación Casa Medina Sidonia[2].

Don Pedro Fajardo Pimentel, V marqués de los Vélez y IV de Molina, grande de España, nació del matrimonio formado por don Luis Fajardo y Requesens, IV marqués de los Vélez, y doña María Pimentel de Quiñones. Fue bautizado en la localidad murciana de Mula, que era de los señoríos de su casa, el 16 de julio de 1602. Casó en primeras nupcias con doña Ana Girón Enríquez de Cabrera, hija del duque de Alcalá, de la que enviudó en 1627[3]. El único hijo de su primer matrimonio falleció en 1631, el mismo año que Felipe IV le nombró virrey de Valencia, cargo que ocuparía hasta 1635. Contrajo matrimonio por segunda ocasión con doña María Engracia Álvarez de Toledo en 1632, quien le daría nueva sucesión. Al cesar en el virreinato de Valencia, el rey –o más bien su valido el conde-duque de Olivares– le destinó al de Aragón, permaneciendo al frente del mismo hasta 1638. A continuación, el marqués pasó al de Navarra (1638-1640), donde participó con gran éxito

1. Sobre la casa de los Vélez, véase Marañón, G., *Los Tres Vélez. Una historia de todos los tiempos,* Madrid, 1962; Guillamón, F. J., Muñoz Rodríguez, J. D., Sabatini, G. y Centenero de Arce, D., *Gli Eroi Fassardi. Los héroes Fajardo. Movilización social y memoria política en el Reino de Murcia (ss. XVI al XVIII)*, Murcia, 2004; Andújar Castillo, F. y Díaz López, J. (coords.), *Los señoríos en la Andalucía Moderna. El marquesado de los Vélez,* Almería, 2007; Rodríguez Pérez, R. A. y Fernández Franco, J., *Memorial de la Calidad y Servicios de la Casa de Fajardo, Marqueses de los Vélez. Obra inédita del genealogista Salazar y Castro,* Murcia, 2008.
2. Archivo General de la Fundación Casa Medina Sidonia (AGFCMS), legajo 478, *Testamento y codicilo del Ilustrísimo Exmo. Señor Dn. Pedro Fajardo Marqués de los Vélez,* 1641 y 1647, y legajo 448, *Testamento de Dña. Engracia de Toledo y Portugal, mujer del V Marqués Aya que fue del rey Carlos II.* Se citan en adelante como *Test. don Pedro* y *Test. doña Engracia,* 1684. Agradecemos a Dª Caridad López su colaboración y facilidades en la petición de documentos.
3. Alcaina Fernández, P., «D. Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens (1602-1627), V marqués de los Vélez, al servicio de la corona española», *Revista velezana,* 1993, 12, pp. 31-42, en especial p. 32.

en la batalla de Fuenterrabía contra las tropas invasoras francesas. En consideración de aquel acierto en su actividad militar, don Pedro fue requerido poco más tarde para recuperar el territorio catalán, sublevado contra la corona española en 1640. Pero en aquel caso su gestión de la principal operación táctica, la toma de Barcelona, fue un enorme desastre[4]. Tras la estrepitosa derrota y la inapropiada retirada de la ciudad condal, en Madrid Olivares aconsejó al rey que el marqués fuese enviado a Italia sin dársele instrucciones precisas sobre su nuevo destino, y una vez que estuviese allí, se le comunicaría que había de pasar a la embajada de Roma[5]. Aquella etapa de su vida fue iniciada de forma humillante, como recuerda el mismo marqués en un informe que redactaría en 1642, en el que afirmaba que «para llegar a Génova tuve menester de valerme del poco dinero que llevaban mis criados, y allí huviera perecido si no bendiera una hazienda que tenía en este reyno [de Nápoles], consignada para dar satisfacción a algunos acreedores cuyos créditos bienen a quedar en pie por haberles faltado (...) y para sustentarme y sacar a la marquesa de Aragón, haviendo sido también preciso el bender toda la ropa que teníamos y su dote para dar allí satisfacion y llegar con tanta limitación a Valencia»[6].

Antes de partir para la capital pontificia, don Pedro otorgó testamento ante el notario Vicente Gaçull en Catarroja (Valencia), el 2 de agosto de 1641. Dado el momento tan complejo de su biografía en el que dispuso estas últimas voluntades, el marqués apenas entró en cuestiones menores relativas a sus bienes, sino que se centró en las grandes líneas que habían de asegurar su linaje y su patrimonio. Declaró a su segunda esposa doña Engracia como usufructuaria y administradora de toda su herencia, así como tutora de sus hijos[7]. La marquesa no le acompañaría a Italia en este viaje, sino que uniría con él algunos años más tarde, con motivo del inicio de su virreinato en Sicilia. Quedaba así doña Engracia, en ausencia de su marido, como responsable de la casa de los Vélez en España. Don Pedro también dispuso en su testamento que la encomienda de la orden de Calatrava que disfrutaba por voluntad regia pasase al hijo que le sucediese en el título. Ordenó igualmente que tras su muerte su cuerpo se llevase, cuando fuese posible, a la capilla de los Vélez en la catedral de Murcia, demostrando así su interés por reforzar el sentido de continuidad de su linaje también después de la muerte[8].

4. Martínez Ros, F., «La intervención de don Pedro Fajardo y Requesens, V marqués de los Vélez, en la sublevación de Cataluña (1640-1641)», *Revista velezana,* 2008, 27, pp. 46-53.
5. Publicada por Alcaina Fernández 1993, *op. cit.,* p. 35.
6. Archivo General de Simancas (AGS), Catálogo Estado Eclesiástico, legajo 3007/6. Nápoles, 30 de marzo de 1642. Publicado por Alcaina Fernández 1993, *op. cit.,* pp. 34-35.
7. *Test. don Pedro*: «dexo y nombro a la dicha doña María Anna Engracia de Toledo y Portugal, mi muger y mi señora, por usufructuaria señora y mandadora de todos mis bienes y hazienda por todos los días de su vida y por tutora, curadora y general administradora de todos mis hijos e hijas y de los bienes y hazienda de aquellos».
8. *Test. don Pedro*: «ordeno y dispongo que en la parte donde Dios fuere servido que muriere sea depositado mi cuerpo en la yglesia o parrochia de la tal parte donde muriere en un puesto y lugar decente, hasta tanto que aya ocaçion de llevarle y enterrarle en el entierro que tengo en la Yglesia Mayor de la ciudad de Murcia, lo qual se haya a conocimiento y disposición de dichos mis albaceas aquellos que se hallaren cerca de mí al tiempo de mi muerte».

Después de ordenar su eventual sucesión con estas disposiciones testamentarias, don Pedro partió para Italia. Allí se le comunicó por parte de la corona que había de ir a Roma para encargarse de la embajada de Felipe IV ante el papa, siendo aquella misión sumamente compleja por las tensiones generadas en la corte romana tras la independencia de Portugal y por el deseo del nuevo rey portugués de que se admitiese un embajador suyo ante la Santa Sede. La estancia romana del marqués fue complicada y breve, por lo que no tuvo tampoco ocasión allí de atender cuestiones de mecenazgo o coleccionismo. Sí consta que en su séquito se encontraba el capitán y pintor Juan de Toledo, pero no hay noticias por el momento de obras que éste pudiera realizar para el marqués[9].

En 1644, tras la caída en desgracia del conde-duque de Olivares, don Pedro fue nombrado virrey de Sicilia, reuniéndose entonces su esposa con él tras dos años de separación. En la isla también encontró una situación compleja, ya que hubo de hacer frente a la insurrección popular que estalló en octubre de 1647, poco antes de su muerte. Antes de aquel complicado suceso, Felipe IV le instó con una serie de cartas entre 1644 y 1645 a que abandonase el cargo y regresase a Madrid, a lo que el marqués no accedió[10]. A causa de una grave enfermedad que le llevaría a la muerte, don Pedro añadió un codicilo a sus últimas voluntades el 3 de noviembre de 1647 año en Palermo ante el notario Ippolito Hispano. En aquella ocasión revalidó la mayor parte de las mandas establecidas en su testamento, ordenando que desde el lugar en el que muriese, su cuerpo depositado donde sus testamentarios eligiesen hasta que se pudiera llevar a la capilla de su familia en la catedral de Murcia[11]. La única disposición significativa que modificó fue la relativa a la sucesión de la encomienda de Calatrava que disfrutaba por orden regia, ordenando en el codicilo que pasase a su hija doña María Teresa por quedar «muy desacomodada por los enpeños de la cassa de su excelencia y no dexar vienes libres con que dotarla». El marqués acabaría falleciendo aquel mismo día. Su personalidad se dibuja a través de su testamento como la de un aristócrata centrado en la gestión de su patrimonio y en el servicio a la corona, interesado fundamentalmente en proseguir la grandeza de su linaje aunque poco atento a cuestiones artísticas o suntuarias.

Muy distinto será el caso de su segunda consorte doña María Engracia. Esta dama fue hija de don Fernando Álvarez de Toledo y Portugal[12], VI conde de Oropesa, y de doña Mencía Alfonso Pimentel, nacida a su vez del VII duque de Benavente. Tras contraer matri-

9. La embajada del marqués en Roma es considerada en el proyecto en curso de García Cueto, D., *Mecenazgo y representación de los embajadores de Felipe IV en Roma.*

10. Alcaina Fernández 1993, *op. cit.*, p. 41.

11. *Test. don Pedro*: «si Dios Nuestro Señor fuere servido de llebarle de esta presente vida de esta enfermedad o de otra en esta ziudad de Palermo o en otra ciudad de Palermo o en otra de este reyno, su cuerpo se deposite en la parte o sitio religioso que a sus testamentarios pareciere hasta que del dho depósito se conduzga a los Reynos de España y a la capilla del Glorioso Ebangelista San Lucas de la ziudad de Murcia donde su excelencia tiene su entierro».

12. Sánchez Ramos, V., «El poder de una mujer en la corte: la V marquesa de los Vélez y los últimos Fajardo (segunda mitad del siglo XVII)», *Revista Velezana*, 2006, 25, pp. 19-65, en especial p. 24, y Oliván Santaliestra, L., «La dama, el aya y la camarera. Perfiles políticos de tres mujeres de la casa de Mariana de Austria», en Martínez Millán, J. (dir.), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa. Las casas de las reinas*, Madrid, 2009, vol. II, pp. 1301-1356.

monio con el marqués en 1632, los siguientes años de la vida de doña María Engracia transcurrieron junto a su marido en los virreinatos de Valencia, Aragón y Navarra. La marquesa hubo de separarse de don Pedro cuando éste fue destinado a la embajada de Roma, pero se unió de nuevo a él al inicio de su sucesivo virreinato en Sicilia. En su estancia italiana doña María Engracia, que era mujer al extremo devota y piadosa, pudo hacerse con varias importantes reliquias, algunas de las cuales donaría en años sucesivos a diversos pueblos de sus señoríos[13]. Encontrándose en Palermo junto al marqués, estalló la revuelta de la isla contra el poder español, por lo que hubo de abandonar la capital siciliana de forma precipitada, llevando consigo solo sus enseres más preciados.

Tras perder a su esposo en 1647, la marquesa se recluiría durante varios años en la localidad de Vélez Blanco, que era parte de sus señoríos, ocupándose de la reorganización de su extenso patrimonio y de la educación de sus hijos. El 9 de enero de 1648 comenzó a practicarse en Valencia la testamentaría del V marqués. A mediados de ese mismo año, el grueso de las pertenencias de doña María Engracia llegó a Vélez Blanco. Entre ellas se encontraban sus preciadas reliquias, a las que concedió siempre un fuerte valor taumatúrgico. El 4 de julio de 1649, la marquesa dio poderes a don Francisco Ladrón de Guevara para que vendiese en almoneda diversos bienes muebles y alhajas de su difunto marido[14]. En 1650 la dama se encontraba en Murcia, donde su hijo segundogénito don Fernando Joaquín fue nombrado VI marqués de Los Vélez tras alcanzar la mayoría de edad[15]. Ese mismo año, y siendo aún muy joven, el VI marqués mostró su deseo de fundar un convento franciscano en sus señoríos, voluntad que su madre apoyó, escribiéndole al concejo de su villa de Las Cuevas de Almanzora para sugerirle que fundasen un oratorio franciscano en la antigua ermita de San Diego de Alcalá . Respondía así el joven marqués a una tradición de protección de la orden franciscana muy arraigada en su familia[16].

En 1654, ante la inminente boda del heredero del título, la marquesa ordenó que se recuperasen en Valencia una serie de joyas que habían quedado en poder de los herederos de su agente don Francisco Ladrón de Guevara. Entre ellas destacaba una gargantilla de cincuenta perlas y veintiséis zarcillos de oro con tres diamantes cada uno, pendiendo del conjunto otra perla de mayor tamaño[17]. Ya casado el VI marqués, los intereses de la marquesa viuda se centraron en ocuparse de su hija doña María Teresa Fajardo, aún soltera, por lo que en 1657

---

13. Sánchez Ramos 2006, *op. cit.,* p. 23.
14. *Ibídem*, pp. 26-29.
15. El primer hijo de doña Engracia, don Pedro Fajardo, renunció a sus derechos sucesorios para hacerse fraile carmelita profesando con el nombre de fray Pedro de Jesús María.
16. Véase al respecto Agüera Ros, J. C., «Poder, ceremonial y aspectos artísticos en un patronazgo de don Luis Fajardo y Requesens, IV marqués de los Vélez (1619-1622)», en Escavy y Zamora, R. (coord.), *Amica verba. In honorem prof. Antonio Roldán Pérez*, Murcia, 2008, vol. I, pp. 41-66, trabajo centrado en el patronazgo del IV marqués en el convento cartaginés de San Ginés de la Jara, y también Lentisco Puche, J. D., «La fundación de los conventos franciscanos en el marquesado de los Vélez: Vélez el Blanco (1600), Cuevas (1650-51) y Vélez el Rubio (1690)», *Revista velezana*, 19, 2000, pp. 203-210.
17. Sánchez Ramos 2006, *op. cit.,* p. 31.

planeó su instalación en la corte, donde las oportunidades de arreglar un buen matrimonio eran sin dudas mayores. Doña María Engracia cumplió pronto su objetivo, siendo admitida entre las damas de la reina Mariana de Austria. Tras la muerte del infante Fernando Tomás el 1 de diciembre de 1658, único descendiente varón, el futuro de la monarquía hispánica pendía de un hilo. Cuando la reina quedó encinta de nuevo y dio a luz a Carlos II en 1661, la marquesa viuda de los Vélez pasaría a revestir un papel de enorme protagonismo, al convertirse en aya del recién nacido y único heredero de la corona[18]. Aquel cargo, que desempeñaría con rigor y severidad, le llevaría a convertirse durante la posterior regencia de Mariana de Austria en uno de los personajes más poderosos del ambiente palaciego. Dada la enorme fragilidad del príncipe, la Vélez ejerció una función clave en aquella delicada coyuntura, de mucha mayor relevancia que cualquier otra aya en la historia de la Casa de Austria. No conociéndose ningún retrato de doña María Engracia, cobran un valor muy especial los retratos de la regente Mariana de Austria en los que aparecen directas alusiones visuales a la crianza del futuro Carlos II. El más significativo de éstos es el debido a los pinceles de Juan Bautista Martínez del Mazo, del que se conocen tres versiones casi idénticas[19]. Aparecen detrás la reina (fig. 1), situados en la pieza ochavada del Alcázar, el príncipe Carlos acompañado de doña María Engracia –que le sujeta con unos tirantes para que pudiera permanecer de pie- la hija de esta doña María Teresa Fajardo, y otra dama en hábito de viuda, probablemente doña Leonor de Zúñiga, condesa de Sástago[20].

La relación de la marquesa viuda de los Vélez con la reina regente fue excelente durante más de una década, así como también hubo apreciable sintonía entre ella y el controvertido confesor y valido de la soberana, el padre jesuita Everardo Nithard, haciendo tales circunstancias que doña Engracia se situase en el bando de las damas «nitardas», partidarias del valimiento del jesuita. En la facción contraria se situaban doña Elvira Ponce de León, marquesa viuda de Villanueva de la Valdueza y camarera mayor de la reina desde 1654[21], y otras damas de antiguas vinculaciones con la soberana, como Leonor de Velasco. Estas dos últimas señoras se integraban así en el bando de las «austriacas», partidarias de la influencia del emperador en la corte madrileña.

Pero el exilio temporal de la reina a Toledo ante el ascenso de don Juan José de Austria en 1676 provocó la desconfianza de la soberana hacia la marquesa, que llegó a apoyar al bastardo real. Además, una nueva coyuntura se originó en la corte en 1679, cuando Carlos II se casó con María Luisa de Orleans. La camarera mayor de la nueva reina sería doña Juana

18. López-Cordón Cortezo, M. V., «Las mujeres en la vida de Carlos II», en Ribot, L. (coord.), *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, 2009, pp. 108-139, en especial pp. 114-115.
19. National Gallery de Londres, Museo del Greco en Toledo y Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico). Esta última es una versión a escala reducida.
20. Véase al respecto Llorente, M., «Imagen y autoridad de una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder», *Studia Histórica. Historia Moderna*, 2006, 28, pp. 211-238, en especial p. 214.
21. López-Cordón Cortezo, M. V. «Entre damas anda el juego. Las camareras mayores de palacio en la Edad Moderna», *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, 2, pp. 123-152, en especial p. 147.

de Aragón, V duquesa de Terranova[22], con quien la Vélez encontraba muy poca sintonía. Asimismo, eran ya por entonces muy notorias las voces que tachaban a doña Engracia de excesivamente altiva y severa, cualidades que habían hecho mella en la delicada conciencia de Carlos II, quien desde tiempo atrás sentía auténtico pavor de la marquesa y otras damas de palacio. Los últimos años de su vida siguieron transcurriendo en el alcázar, a la búsqueda de un renovado favor real que no acabaría de llegar, pese a algún éxito en sus estrategias. En el verano de 1680 su rival la duquesa de Terranova fue relevada de su cargo. No tuvo tampoco buen trato con el duque de Medinaceli, quien en absoluto favoreció la recuperación de sus prerrogativas durante su privanza en palacio. El duque cayó en desgracia en 1685, y poco más tarde, el 1 de enero de 1686, la marquesa falleció en Madrid[23].

La piedad de doña María Engracia fue muy notoria en su tiempo, condicionando esta misma cualidad el destino de algunos de sus bienes más preciados tanto en vida como después de muerta a través de sus disposiciones testamentarias. Resulta muy elocuente al respecto el sermón pronunciado tras el fallecimiento de la marquesa viuda en Murcia, en el que se decía: «Entraos por las sacristías de Mula, y Vélez; y en las prendas de su devoción, hallaréis los actos positivos de su entendimiento. Oy son calizes en muchos templos, los que en su mesa fueron vasos; urnas del Santísimo sus tocadores; el oro, las perlas, el coral en las Custodias, sus tapizerias, en colgaduras; sus ricas camas, en doseles para los altares; sus vestidos más costosos, en galas de la Reyna de los Ángeles. No solo dava lo que tenía, para que se gastase en el culto divino sino que se atareaba su excelencia y hacía que ninguna de sus damas se viese ociosa en su Palacio dedicándose todas a las labores para acrecentar los adornos de los templos»[24].

Frente a las nulas menciones en el testamento de su marido don Pedro a obras de arte y objetos suntuarios, el de doña María Engracia, otorgado en 1684, es notablemente rico en mandas relativas a pinturas, esculturas, reliquias y piezas de orfebrería de muy diversa naturaleza. Tales mandas permiten ahora recomponer al menos en parte cuáles fueron los bienes de la aristócrata, así como retejer la tupida red de parientes y amigos en la que transcurrió su vida. Son al igual un inequívoco ejemplo del valor que estas obras artísticas y suntuarias asumieron como signos del poder de la finada.

22. Sobre ella, véase López Cordón 2003, p. 148.
23. Rectificamos, a la vista de la testamentaría y del inventario de bienes, la fecha de fallecimiento de la marquesa indicada por Sánchez Ramos 2006, *op. cit.*, p. 51, que es la de 1 de julio de 1686.
24. Briz Albornoz, J., *Sermón fúnebre, y panegírico a la muerte de la Excelentísima Señora Doña Mariana Engracia de Toledo y Portugal, Marquesa de los Vélez*, Murcia, 1686, pp. 23-25.

Las pinturas en el testamento de doña María Engracia

Como muestra de su enorme piedad, doña Engracia reunió una notable colección de arte religioso, que en parte empleó en sus mandas testamentarias para reforzar el favor de la familia real. Así, dispuso que se entregase a Carlos II «una imagen de Nuestra Señora con el Niño en braços guarnecida de plata que tengo en el doselico de la cavezera de la cama y una pintura en obalo con dos cavezas de niños con marco dorado que tengo en mi oratorio», pidiéndole al tiempo que se acordase de encomendarla a Dios y que perdonase los errores que había podido cometer en su real servicio. Solicitaba además al monarca que renovase para sus herederos la pensión que ella disfrutaba, alegando que sus bienes iban a ser empleados en satisfacer deudas y legados, y de este modo quedaban sus familiares «en gran desamparo»[25]. También a la reina María Luisa dispuso se le entregase otra imagen devocional, que era una «Nuestra Señora de la Encarnación pintada en christal guarnecida en concha embutida de pasta suplicándola me perdone esta corta demostración de mi buena ley y cariño». Por supuesto, la reina madre Mariana de Austria, gran valedora del ascenso de la marquesa en la corte, fue también recordada en el testamento:

> A la Reyna Madre nuestra señora, se llevará una pintura de Nuestra Señora de la Pureza y otra de Santa Ana con Nuestra Señora en los braços de mano de Jordan que están en forma de obalo con marcos de hebano y suplico a su Magestad perdone los defectos que hubiere tenido en su servicio asegurándose no habrán sido hierros de voluntad y pongo a sus pies a mis hijos y nietos suplicándola los favorezca como lo espero de su benignidad y que ampare mi pobre familia como me tiene ofrecido.

Resulta significativo que el autor de las dos pinturas que entregó a la reina madre fuese el napolitano Lucas Jordán, quien ya gozaba por entonces de gran reputación en Madrid. Su hijo el VI marqués fue un importante coleccionista de obras de Jordán[26], quedando como muestra fehaciente de aquel interés una pareja de lienzos del pintor donados por el aristócrata a la capilla de San Lucas de la catedral de Murcia. Además, el VI marqués propició

25. *Test. doña Engracia*: «Mando que en muriéndome yo se lleve a el Rey nuestro señor una imagen de Nuestra Señora con el Niño en braços guarnecida de plata que tengo en el doselico de la cavezera de la cama y una pintura en obalo con dos cavezas de niños con marco dorado que tengo en mi oratorio para que su Magestad se acuerde de hacerme encomendar a Dios y le suplico me perdone los defectos que he tenido en su servicio que ninguno a sido de voluntad, pues siempre he anhelado a el mayor acierto en él. Pongo a sus reales pies mis hixos y nietos para que su Magestad los honrre como hixos y nietos míos y como siempre espero se lo sabrán merecer continuando su Magestad en ellos las muchas honras que siempre me ha hecho y tiene ofrecido hacer de que voy muy asegurada. Y suplico a su Magestad mande se me continúe la situación que me tiene hecha de los ocho mil ducados en el segundo dos por ciento quarta parte en plata de la renta de diezmos de la mar en que oy los tengo respecto de ser esta la renta principal que dexo para satisfacer mis deudas y legados. Y también le suplico se compadezca de mi pobre familia pues por mis pocos medios y muchas deudas quedan en gran desamparo».
26. Nicolás Martínez, M. M., «Lujo, ostentación y poder. A propósito de las casa marquesal de los Vélez», en Camacho Martínez, R. (coord.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, 2011, pp. 65-92, en especial pp. 91-92.

que llegasen a la colección real algunas de las primeras obras de Jordán presentes en la misma[27].

Seguramente, los ejecutores testamentarios de doña Engracia entregaron a Mariana de Austria los dos lienzos mencionados, aunque no se encuentran reflejados con claridad en el inventario póstumo de los bienes de la reina madre. Doña Mariana poseyó diecinueve obras de Jordán, en lienzo y en lámina, encontrándose tal vez las legadas por su antigua camarera mayor entre los «doce lienços de la Vida de Nuesttra Señora que dicen es (*sic*) de mano de Jordan», o puede que la pintura de la Virgen de la Pureza fuera entonces identificado como «un lienzo del mismo tamaño que las láminas que dicen es de la misma mano de Nuestra Señora de la Asumpcion»[28]. Sea como fuere, no parece posible identificar por el momento las obras legadas por doña Engracia a la reina en la importantísima colección de obras de Jordán conservada hoy en el Patrimonio Nacional[29].

Su hijo el VI marqués fue instituido principal heredero de los bienes de la finada, pero muy especialmente doña Engracia quiso hacer constar que le legaba dos obras de especiales resonancias monárquicas que evidenciaban la cercanía de su casa a la del rey. Eran «un escriptorio de yluminacion con su bufete que tiene por remate un relox de luz que por haver estado en la Cámara del Rey nuestro señor es alaja muy de mi cariño; también le mando una estatua pequeña del Rey nuestro señor, (que esté en el cielo) de bronze vaciado con guarniciones de filigranas de oro». Aquella rara estatuilla ecuestre de Felipe IV se registra tiempo después en el inventario de los bienes de don Fernando Joaquín[30].

Como consecuencia de los vínculos de su esposo y su hijo con los virreinatos españoles en Italia, doña Engracia poseyó también varias obras de José de Ribera. Una de ellas la destinó a su hija política, la VI marquesa, que representaba a «Nuestro Señor partiendo el pan». A su prima doña María Bernarda de Toledo, duquesa consorte de Alba, le destinó igualmente «una pintura de Santa Theresa de medio cuerpo de mano de Joseph de Ribera».

27. Aterido Fernández, A., «Pintores y pinturas en la corte de Carlos II», en Ribot, L. (coord.), *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, 2009, pp. 187-218, en especial pp. 203 y 213. Aterido recuerda cómo a finales de la década de 1670 el VI marqués envió desde Nápoles a Carlos II el importante lienzo de Jordán *Mesina restituida a España*, hoy en el Museo del Prado, «que si bien no era su primera obra en llegar a Madrid, supuso la carta de presentación de su estética triunfalista por la que sería tan buscado». El marqués envió más obras de Jordán desde Nápoles al rey, algunas de las cuales, como Aterido ha puesto de manifiesto en este mismo trabajo, sería enviadas por la reina Mariana de Neoburgo a su hermano el electo palatino Juan Guillermo.

28. Archivo General de Palacio (AGP), Registros, 246, *Inventario de los bienes de Mariana de Austria que se encontraban a su muerte en el Alcázar de Madrid*, 1696. Recogido por Hermoso Cuesta, M., *Lucas Jordán y la corte de Madrid*, Zaragoza 2010, apéndice documental, pp. 55-56.

29. Véase sobre estas Pérez Sánchez, A. E. (comisario), *Luca Giordano y España*, catálogo de exposición, Madrid, 2002.

30. Nicolás Martínez, M. M., «La colección de escultura y orfebrería de don Fernando Joaquín Fajardo, marqués de Los Vélez y virrey de Nápoles (1675-1683)», *OADI, Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 2011, 3, pp. 122-145.

El lienzo no se conserva hoy en la Casa de Alba, pudiendo tal vez identificarse con el que formó parte de la colección Forum Filatélico (fig. 2)[31].

A su hijo primogénito, el padre carmelita fray Pedro de Jesús María, le destinó «una imagen antigua de Nuestra Señora con el Niño en los braços dándole el pecho pintada en tabla y su marco de hebano y un Christo Crucificado de mano del Dominiquino con su almarico de hebano y los libros que están en el pie: y una lámina con un Christo Cruzificado con marco dorado que rescataron los Padres Mercedarios Calçados en Argel y me le dió el General para que le aga poner en el convento que le pareciere encargando a los religiosos me encomienden a Dios». Aquellos preciosos objetos de devoción demostraban sin dudas el gran afecto de doña Engracia por su primogénito. Existe un interesante dibujo de Domenichino que representa *Cristo Crucificado* en las colecciones de Windsor Castle (fig. 3)[32], tal vez relacionado con la singular obra que estuvo en posesión de doña Engracia y que pasó a su hijo fraile. Consta que fray Pedro se encontraba en el convento de carmelitas de la Vega en Pastrana en 1657, y puede por tanto que las obras legadas por su madre acabasen en aquella fundación.

Sus nietos también estuvieron presentes en sus últimas voluntades. A uno de ellos, el duque de Fernandina, le legaba «una pintura de San Nicolás de Vari con el marco dorado y espejo», y a otra nieta, la monja Antonia María de la Concepción, «religiosa en el convento de la Concepción Franciscana de Oropesa», le mandaba «una pintura de San Antonio en lienzo con el marco negro». Por último, «a doña Bernarda Theresa mi nieta religiosa en las Huelgas de Burgos un San Antonio de bulto con el Niño hechado en los braços». Fueron por tanto selectas obras de arte las que doña Engracia quiso entregar como recuerdo suyo a los seres más allegados de su familia.

Las reliquias de doña Engracia

Como antes se mencionó, doña Engracia fue una apasionada coleccionista de reliquias, confiando en el poder taumatúrgico y sanador de las mismas, llegando a convertirse en una de los impulsores del afianzamiento del gusto por lo sobrenatural en la corte de Carlos II[33]. La más preciada reliquia en posesión de la marquesa fue una ampolla que contenía una muestra de la Leche Virginal de María, la cual dispuso fuera entregada a la capilla funeraria

31. Agradecemos al señor Jorge González el habernos confirmado la inexistencia de esta obra de Ribera entre las que integran actualmente las colecciones artísticas de la Casa de Alba. Hay una réplica con variantes de la *Santa Teresa* de Fórum en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Véase al respecto Spinosa, N., *Ribera. La obra completa,* Madrid, 2008.
32. Pope-Hennesy, J., *The Drawings of Domenichino at Windsor Castle,* Nueva York y Londres, 1948, p. 103, cat. nº 1221.
33. Sánchez Belén, J. A., «El gusto por lo sobrenatural en el reinado de Carlos II», *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea,* 1982, 3, pp. 7-34.

que los marqueses poseían en la catedral de Murcia (fig. 4)[34]. La sustancia milagrosa procedía de la reliquia análoga conservada en el convento de San Luis de Nápoles, de la que se extrajo una cierta cantidad de Leche Virginal por orden del papa para serle regalada al virrey don Juan Alfonso Pimentel, conde de Benavente. El conde la legó a su hija doña Mencía Alfonso Pimentel, condesa de Oropesa, pasando a su vez a la hija de esta, que era doña María Engracia[35]. Ahora, en el momento de su muerte, la marquesa quiso que la valiosa reliquia se integrase en el patrimonio de la capilla funeraria de la estirpe de Los Vélez en la catedral de Murcia, ordenando que si no tuviera la ampolla con la Sacratísima Leche una custodia adecuada en el momento de su muerte, se le hiciere de plata sobredorada hasta ciento cincuenta ducados de peso. Advertía que no podría nunca considerarse de propiedad del cabildo catedralicio de Murcia, y para que así fuese, disponía que se custodiase en un sagrario de nueva factura en el altar de la mencionada capilla, de manera que para abrirlo se necesitasen tres llaves. Una la tendría el deán, otra un capellán y la tercera el criado que atendiese en Murcia los intereses de su hijo el VI marqués de los Vélez[36].

Esta importante manda fue cumplida muy tardíamente, en 1714. Fue en ese año cuando su hija doña María Teresa Fajardo y Requesens, por entonces duquesa consorte de Montalto, comunicó al cabildo de la catedral de Murcia su decisión de hacer efectiva la disposición de la difunta marquesa, siendo entonces entregada la reliquia para su conservación en la capilla-panteón de San Lucas en la catedral murciana. La preciada ampolla de la Leche Virginal se entregó en un ostensorio de plata sobredorada guarnecido de diamantes, encontrándose aún hoy todo el conjunto en el tesoro de esa catedral[37].

Fue probablemente a esa misma hija, la duquesa consorte de Montalto, a la que destinó «la urna de la casa del Gloriosso San Joachin y otra de San Miguel guarnecida de filigrana de oro con la carta y reliquias de Nuestra Madre Santa Theresa y todas las reliquias y ymajenes que yo tengo conmigo, las que están a la cabecera de mi cama y las demás reliquias que se hallaren en el oratorio y escriptorio para que las tenga con la veneración que espero».

---

34. Sobre esta capilla, véase Rodríguez G. de Ceballos, A., «La capilla funeraria de los Vélez en la catedral de Murcia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M.*, 2004, 16, pp. 45-53.
35. Pérez Sánchez, M., «Arcas de prodigio. A propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia», *Imafronte*, 1999, 14, pp. 195-210, en especial p. 205, nota 31.
36. *Test. doña Engracia*: «Declaro que yo tengo una reliquia de la Leche de Nuestra Señora que con un milagro continuado manifestan su certeza; esta hordeno que en falleciendo yo se lleve a la capilla de San Lucas de Murcia y sino dexare hecha una custodia en que esté puesta para su mayor guarda y que con más seguridad de no ronperse la redoma se pueda adorar en la octava de su asumpcion, se hará de plata sobre dorada de hasta ciento y cinquenta ducados de plata de peso y hechuras y si yo la dexare hecha se conservará en la que estuviere. Y con esta reliquia no ha de tener dependencia ni adquirir dominio ninguno en Cavildo de la Santa Iglesia por que se a de poner en un sagrario que para este efecto se ha de hacer por mi quenta en el altar de la misma capilla con tres llaves: que la una ha de tener el Deán de la Santa Yglesia, otra el capellán más antiguo de los dos que dexo ordenado aya en ella en conformidad de la fundación de dos capellanías que adelante se menciona y la otra el criado que el marqués mi hijo tubiere en aquella ciudad para la solicitud de sus negocios y dependencias o el que fuere señor de su casa».
37. Pérez Sánchez 1999, *op. cit.*, p. 205.

Su hijo y principal heredero, el VI marqués, recibió «la reliquia de San Diego que traigo conmigo», y la mujer de éste «una reliquia de Santo Thomas de Villanueba que está en un relicario de plata sobre dorado en mi oratorio». A su cuñada doña Ana Mónica de Córdoba y Zúñiga-Pimentel, condesa de Oropesa, le legó «un relicario con una esponja de San Nicolás de Vari, y una ymagen de Nuestra Señora la Hermosa de medio cuerpo con manto morado y marco de hebano». A la hija de esta última destinó «una reliquia de San Carlos Borromeo en una urna de christal que un nuncio le dió a su Magestad asegurándole la certeza». Aquel prelado habría seguramente que identificarlo con Vitaliano Visconti Borremeo, milánes y descendiente del santo, presente en Madrid como nuncio entre 1664 y 1668, o tal vez con el también pariente de San Carlos Federico Borromeo, al frente de la nunciatura madrileña entre 1668 y 1670. Por último, doña Engracia legó a otra de sus sobrinas, la condesa de Talará, «un diente de Santa Lucia con guarnicioncita de oro el testimonio de él se hallará en la arquilla que está en medio del altar del oratorio».

Además de reliquias y pinturas, doña Engracia también dispuso el reparto de ciertas joyas y relojes de su propiedad. A su hijo político el duque de Montalto, doña Engracia legó un reloj de noche con su bufete, mientras a su nieta la duquesa de Fernandina destinó otro curioso reloj «en echura de un león puesto en urna de cristales». A doña María Ignacia de Mendizábal le dejó su propio reloj, así como un san Miguel de piedra «que está en mi oratorio». También su sobrina doña Josefa de Toledo recibió un reloj, junto con «un jardín de filigrana de plata que en las fuentes y quadros tiene algunos ámbares». A su hermana doña María destinó «un jardín compañero».

Donaciones a conventos y capillas

La marquesa dispensó a lo largo de su vida una especial protección a los carmelitas descalzos, orden en la que había profesado su hijo primogénito don Pedro, renunciando para ello a sus derechos sucesorios sobre la casa de los Vélez. Doña Engracia dispuso ser enterrada en el convento de Santa Ana de Madrid, de carmelitas descalzas, habiendo de llevar su cadáver «con el santo [hábito] de mi padre San Francisco, de cuia horden soy tercera y hermana y enzima el havito de Nuestra Señora del Carmen Descalzas». Había de enterrarse en el sepulcro de las monjas, sin ostentación alguna. Como muestra del afecto que profesaba a aquel convento, le hacía entrega de «el Christo en el sepulcro que está en una urna de hebano y cristales». Doña Engracia tuvo un especial recuerdo a la casa carmelita de Alba de Tormes, donde reposan los restos mortales de Santa Teresa, a la que destinó «un candelero de tres braços de plata de Alemania para que se ponga en el camarín de Nuestra Madre Santa Theresa»[38].

---

38. No se menciona este singular candelabro de plata en la guía de Gutiérrez Robledo, J. L., *Alba de Tormes. Monasterio de la Anunciación de Nuestra Señora de carmelitas descalzas,* Madrid, 2008.

También favoreció en sus mandas a las carmelitas descalzas de San José, en Zaragoza, ordenando que «para la capilla de Nuestra Señora de la Concepción se dará un frontal y casulla de cañamaço de diferentes puntos, un San Joseph con un Niño de la mano que está sobre el bufetillo y estrado y es de escultura y un Anjel de Guarda pequeño de bulto que rescataron en la mamora los frailes Trinitarios Descalços y por mayor devoción le tengo en la forma que le trajeron»[39].

Los conventos e iglesias que gozaban de su directa protección en las villas y pueblos de sus señoríos también fueron recordados en su testamento. Así, dejó una partida para que anualmente se celebrasen las fiestas «de San Pedro de Alcántara en el convento de San Luis de Religiosos de San Francisco de Vélez el Blanco y la otra a Santa Rosolea (*sic*) en la Parroquial de Santiago de Vélez el Blanco». Muchos de los frontales de altar que poseía los destinó a la capilla «que tengo tomada para San Pedro de Alcántara en el convento de San Luis de Vélez y si yo no hubiere dexado acabado el retablo se acabará por mi quenta y la ropa blanca de mi oratorio se repartirá en esta capilla y la de Nuestra Señora del Consuelo»[40]. Los retablos laterales de la iglesia conventual de San Luis en Vélez Blanco, entre los que estaría éste donado por doña Engracia, desaparecieron en la Guerra Civil, constando que estaban abundantemente ornados por columnas salomónicas[41].

La localidad murciana de Mula se vio igualmente favorecida, destinando la marquesa a la capilla de Nuestra Sra. del Consuelo en la iglesia de San Miguel «un frontal el que hubiere mejor fuera de los citados y dos jarras de plata que hay en el oratorio para flores»[42]. También la villa de Las Cuevas de Almanzora fue recordada por doña Engracia, ordenando que «la ymajen de la Concepción, San Juan y el Niño que están en mi oratorio se llevarán a San Antonio de las Cuebas», convento franciscano fundado por deseo de su hijo don Fernando Joaquín en los primero años de la década de 1650.

Además de la mencionada reliquia de la Leche de la Virgen, doña Engracia destinó a la capilla panteón de Los Vélez en la catedral de Murcia un cáliz, un Cristo Crucificado, y «quatro candeleros de plata que por haverlos allado en la entienda del Arçobispo de Burdeos el Marqués (que esté en el cielo) quando el Socorro de Fuenterravia quiero que se conserbe

39. Sobre este convento, que se trasladó a un edificio contemporáneo, véase Sarasa Sánchez, J., «El convento de San José de carmelitas descalzas de Zaragoza en su etapa fundacional», en María Isabel Viforcos Marinas, M. I. y Campos Sánchez-Bordona, M. D., *Fundadores, fundaciones y espacios de la vida conventual: nuevas aportaciones al monacato femenino,* León, 2005, pp. 231-242.
40. Sobre este convento, fundado en tiempos del IV marqués de los Vélez, véase Gil Albarracín, A., «El convento de San Luis de Vélez Blanco, decano de los franciscanos en las tierras almerienses del marqués de los Vélez», en Peláez del Rosal, M. (coord.), *El franciscanismo en Andalucía. Clarisas, Concepcionistas y Terciarias regulares,* Priego de Córdoba, 2006, 393-460; Roth, D., «El convento de San Luis, obispo (Vélez Blanco)», *Revista Velezana,* 2008, 27, pp. 60-77.
41. Molina Jiménez, P. M. y Navarro López, E. M., «El retablo de la iglesia de San Luis de Vélez Blanco. Estudio histórico-artístico», *Revista Velezana,* 2006, 25, pp. 115-134. Sí se conserva en parte el retablo de la capilla mayor, realizado hacia 1630-1632, en el que se integran diversos lienzos del pintor Jacobo Vospulio, fallecido en la localidad en 1643.
42. Sobre este templo, véase Peñalver Sánchez, M. J., «Iglesia de San Miguel, Mula», *Memorias de patrimonio,* 5, 1999, pp. 67-73.

allí esta memoria»[43]. Hacía con aquella donación alusión directa a la campaña de Fuenterrabía, el principal éxito militar de su difunto esposo.

Al margen de las capillas mencionadas, doña Engracia también quiso favorecer otra que era propiedad de sus sobrinos los condes de Oropesa, situada en el palacio de éstos y dedicada a la Virgen de Loreto. La marquesa dispuso que con el pago de la pensión que el rey le debía, se hiciera una lámpara y un frontal para el altar de esa capilla[44].

En definitiva, después de todo lo visto, las mandas testamentarias de ambos cónyuges se revelan no solo como un deseo de favorecer a los familiares, miembros de la realeza, amigos e instituciones con los que habían estado vinculados en vida, sino también como una estudiada proyección hacia el futuro del poder que los V marqueses habían detentado en vida. Al mismo tiempo, puede deducirse que su relación con el arte estuvo más condicionada por la búsqueda de prestigio y de distinción social que por el goce artístico en sí mismo, circunstancia que también compartían con un amplio sector de la nobleza hispana del Siglo de Oro.

43. Estos candelabros probablemente se encontraban en la capilla todavía a finales del siglo XVIII. Véase al respecto Nicolás Martínez, M. M., «La plata de la capilla de los Vélez de la catedral de Murcia», en J. Rivas Carmona(coord.), *Estudios de Platería*, Murcia, 2008, pp. 485-504.

44. *Test. doña Engracia*: «desta merced del Rey nuestro señor aya la parte de empleo que fuere necesaria para hacer un frontal al altar y una lámpara a la capilla de Nuestra Señora de Loreto que está en la casa de mis sobrinos los condes de Oropesa. [...] Ytten mando que el frontal y lámpara que dexo mandado para la capilla de Nuestra Señora de Loreto de mis sobrinos los condes de Oropesa se haga de suerte que el frontal sea blanco de telas de oro o plata y la lámpara sea proporcionada al oratorio».

Fig. 1. J. B. Martínez del Mazo, *Detalle del retrato de Mariana de Austria,* 1666. Toledo, Casa de El Greco

Fig. 2. José de Ribera, *Santa Teresa de Jesús*, Madrid, antigua colección Fórum Filatélico

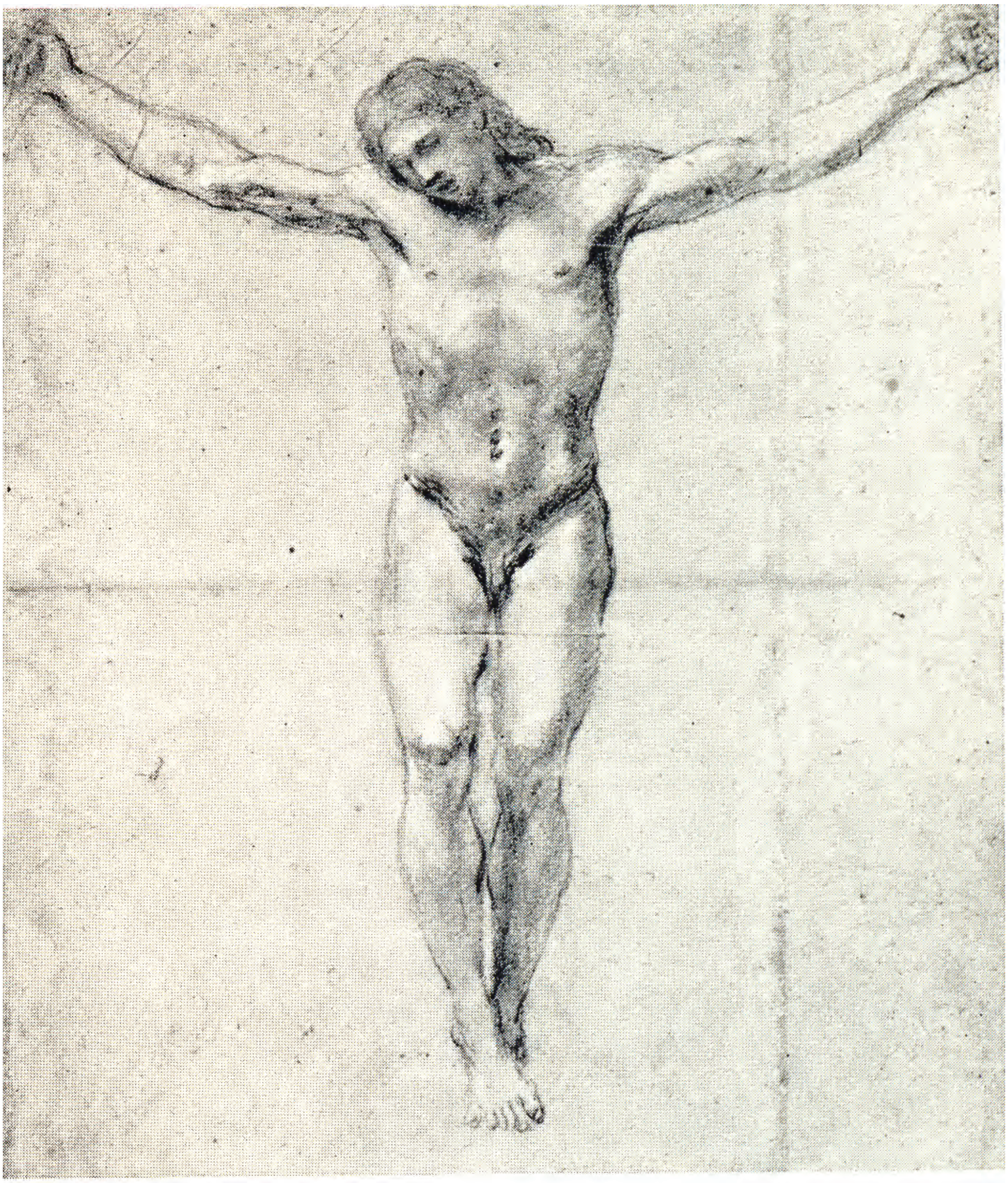


Fig. 3. Domenichino, *Cristo Crucificado*. Windsor Castle, Colecciones de S.M. la reina Isabel II

Fig. 1. Relicario de la Sacratísima Leche de la Virgen María, Murcia, Catedral

La imagen del poder de los españoles en la corte francesa a través de las artes durante la segunda mitad del siglo XVII

Margarita de Alfonso Caffarena
Universidad de Granada

Resumen: La imagen de los españoles que la corte francesa quiso divulgar a través de las distintas manifestaciones artísticas a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVII fue muy ambigua y variable. En estas creaciones que fueron empleadas por la monarquía de la casa borbónica como una herramienta propagandística, se puede percibir un cierto sentimiento de rechazo y al mismo tiempo de admiración hacia los temas en los que los miembros del país vecino ocupaban un papel relevante.
Palabras clave: España, Francia, corte, pintura, escultura, artes decorativas, grabado, siglo XVII.

Abstract: The Spanish image that the French court tried to spread through the different artistic expressions during the second part of the 17th century has been very ambiguous and changeable. In these creations, which were employed by the Bourbon monarchy as a propagandistic tool, we can perceive some feelings of rejection and at the same time of admiration to the topics in which the members of the neighboring country had a relevant role.
Keywords: Spain, France, court, painting, sculpture, decorative arts, engraving, 17th century.

Las imágenes de los españoles en la corte francesa a lo largo de la Edad Moderna fueron muy abundantes. En lo que respecta al siglo XVII, es sobre todo a partir del año 1659, con la

firma de la Paz de los Pirineos, cuando se comenzó a elaborar un programa de representación más complejo, en el que las imágenes de los españoles percibidas a través de las distintas manifestaciones artísticas lograron traducir la constante inestabilidad política existente entre ambas naciones. Los diversos períodos de enfrentamientos y de alianzas fomentaron la creación de abundantes obras de arte con un discurso iconográfico que proponía una doble concepción del español, tanto desde un punto de vista hispanófobo como del hispanófilo.

Si bien con la instauración de la dinastía borbónica en el territorio español a principios del siglo XVIII se inauguró un episodio muy próspero para las relaciones artísticas franco-españolas, ya desde mediados de la centuria anterior, las constantes coaliciones que se sellaron entre las dos naciones favorecieron la aparición de una etapa muy floreciente en los intercambios culturales, durante los breves momentos de paz.

Dentro del imaginario creado para representar las relaciones con España, fueron constantes las duras críticas contra el país vecino, sobre todo durante las guerras de Devolución y de Holanda, en las que se ensalzaron las victorias de Luis XIV. No obstante, también fueron abundantes las alusiones a las distintas alianzas que se firmaron a través de los tratados de los Pirineos, el de Nimega o el de Aix-La-Chapelle. Las tensiones existentes entre ambas potencias fueron perceptibles tanto en un país como en otro, no solo en los encuentros diplomáticos y los testimonios de los miembros de la corte, sino también en los textos satíricos, los panfletos, la arquitectura, la pintura, la escultura, el grabado y las artes decorativas.

Tras la toma de poder por parte de Luis XIV y el final de los enfrentamientos con su tío Felipe IV, las relaciones con el reino español mejoraron considerablemente. En primer lugar, porque los orígenes de la reina madre eran españoles y habiendo demostrado su fidelidad a la nación gala, después de defender su posición de regente durante tantos años de revueltas internas, pudo finalmente mostrar abiertamente su admiración por la cultura española tras la firma de la Paz de los Pirineos.

Una de las obras que mejor plasma la unión de las dos naciones tras la firma de aquel tratado es la obra de Theodoor Van Thulden del Museo del Louvre *La alianza de Francia y de España* de la década de los años sesenta del siglo XVII, que presenta un fuerte componente alegórico. La composición es presidida por María Teresa de Austria y Luis XIV y en el lateral izquierdo de la obra, junto a la figura del rey está presente el gallo, como símbolo del territorio galo y al lado de María Teresa de Austria, se halla el de la orden del Toisón de Oro. Aunque en ocasiones la presencia de signos del zodiaco hacía referencia a las distintas naciones, en este caso la representación del signo de Virgo, que aparece centrado en la parte superior de la composición, no hace alusión a ninguna potencia en concreto, sino más bien al signo del zodiaco bajo el cual nacieron los dos soberanos. En esta alegoría del Tratado de los Pirineos el pueblo presencia la unión de los reyes de Francia implorando su merced. Los soberanos se encuentran bajo la tiara papal que actúa como una referencia al catolicismo, entre dos columnas con las que se podría establecer un paralelismo con las columnas de Hércules. Sobre ellas se sitúan la granada y la flor de lis como símbolos de los escudos de cada casa real. En el lado en el que se ubica la infanta se rememora también el pasado de la

dinastía de la que esta proviene, con la imagen de un emperador vestido de romano, situado a su derecha y con otra figura en la parte superior de la obra vinculada a la religión por su parecido con santa Teresa de Jesús.

Otra obra con un componente menos simbólico y más histórico es el tapiz del encuentro del rey francés con Felipe IV de la serie *La historia del rey,* una de las más célebres ejecutadas en el reinado de Luis XIV, que lleva a cabo una narración ilustrada del gobierno del monarca desde el año 1654 hasta 1668. Esta obra conmemora la reunión de los dos monarcas el 6 de junio de 1660, tras la firma del acuerdo de la paz que se produjo el año anterior. En este tapiz, el diseño de Charles Le Brun muestra a los dos soberanos al mismo nivel, sin marcar grandes diferencias entre uno y otro. Sin embargo, en las décadas posteriores, no ocurrió lo mismo en las pinturas que reflejan el encuentro entre Luis el Grande y el hijo del monarca español.

Asimismo, el tapiz permite comprobar cuáles eran desde la perspectiva francesa las principales diferencias de la moda del reino vecino con la del país galo. Los viajeros que conocieron a algunos miembros de la corte española como madame de Motteville, madame de Montpensier y más tarde la condesa d'Aulnoy o Muret, ya expresaban el desagrado que les producían los atuendos de los españoles. No fueron escasas las palabras dedicadas por estos franceses a la moda española. La condesa d'Aulnoy afirmaba sobre la indumentaria española que le resultaba un tanto extraña e incómoda por el uso del guardainfante[1], prenda que llevaba la infanta en su primer encuentro con el rey francés y cuyo uso perduró durante varias décadas del siglo XVII. Por otra parte, madame de Motteville encontraba que la forma de acicalarse de las mujeres de la corte vecina deslucía el físico de las españolas[2]. Igualmente el fuerte rechazo hacia la moda española se puede observar a través del análisis de los retratos de María Teresa de Austria, realizados una vez después de haber atravesado la frontera pirenaica. En ellos se percibe un cambio radical de todos sus ropajes sin mantener ningún rasgo español. También la vestimenta española en los hombres fue condenada en distintas ocasio-

1. Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, *Viaje por España en 1679 y 1680 y cuentos feéricos,* v.1, Barcelona, 1962, p.106: «El traje de la condesa de Lemos me pareció tan extraño, insisto, que me impuso cierta preocupación...Un espantoso guardainfante ».
   Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, *op. cit.*, v.1, 1962, p.174: «Las mujeres llevaban hasta hace algunos años guardainfante de un tamaño monstruoso, que las incomodaba e incomodaba también no poco a los demás. No había puertas bastante anchas para que pudiera pasar una mujer con guardainfante. »
   Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, *op. cit.*, v.2, 1962, p.75: «Me pusieron un guardainfante de un tamaño espantoso –es preciso llevarlo en presencia de la Reina-, y no sabía qué hacer de aquella extraña máquina».
2. Motteville, Françoise de, *Mémoires pour servir à l'histoire d'Anne d'Autriche: épouse de Louis XIII, roi de France,* Amsterdam, 1723, pp. 389 y 340 : «L'Infante Reine étoit coiffée en large le jour de son mariage. Son habit était blanc, & d'une assez laide étoffe, en broderie de Talc, car l'argent étoit défendu en Espagne. Elle avait des pierreries enchassées dans beaucoup d'or. Ses beaux cheveux étoient cachés sous une maniere de bonnet blanc de sa tête, qui étoit plus propre à la défigurer qu'à lui donner de l'ornement, mais malgré son habit nous apperçûmes sa beauté».

nes por los franceses[3] en cuyos atuendos, al contrario que en el caso español, abundaban los coloridos más vivos, los lazos y los volantes.

Uno de los hechos que hizo que la presencia de temáticas ligadas a los españoles conociera un mayor éxito en la corte francesa fue la llegada de la nueva reina María Teresa. Al proceder de la corte madrileña, la joven soberana posibilitó que la presencia española volviera a aumentar considerablemente en el foco parisino en los primeros años del matrimonio real, aunque pocos años después se viera bastante reducida. Al igual que en el caso de Ana de Austria, una de las imágenes de María Teresa que la monarquía borbónica difundió fue la de la reina mensajera de la paz pero también de portadora de la fertilidad[4]. Esto quedó de manifiesto en algunas obras de teatro y poemas de la segunda mitad del siglo XVII y de la centuria posterior que celebraban la unión de Francia con el reino vecino.

Son numerosas las obras de arte que plasman esta idea. Esto se puede contemplar en el lienzo de Simon Renard de Saint-André de *Ana y María Teresa de Austria con los atributos de la paz y la concordia* del año 1664, del Museo Nacional de los castillos de Versalles y del Trianon, en el que la reina madre es reconocida como aquella que, tras los años de conflicto, promovió la firma del tratado de los Pirineos y su nuera aparece como la soberana, que selló a través de su matrimonio con el Rey Sol la alianza entre las dos naciones. El encuentro de las dos infantas españolas en el territorio extranjero es plasmado por el artista como un episodio que llevaría la bonanza al reino francés.

El deseo de rememorar en ocasiones la procedencia de la infanta María Teresa no solo se basa en la conveniencia de mostrarla como hija de Felipe IV, sino también como heredera de tres casas reales distintas como señala Jean-Frédéric Schaub: «De la casa de Austria ha recibido la piedad que marca a todos los Habsburgo; de la de Borgoña, la magnanimidad, el valor guerrero y la magnificencia; de la casa de España, la prudencia en la acción y la perseverancia en el consejo»[5].

El vinculo que se estableció entre los españoles y la religión fue tan fuerte que algunos autores como Mathieu de Magnes llegaron a considerar que el oponerse a los españoles suponía enfrentarse a la misma cristiandad[6]. La necesidad de enfatizar la condición de españolas, herederas de los grandes emperadores de la dinastía de los Austrias de las reinas francesas Ana y María Teresa se puede percibir en muchos de los textos que les dedicaron, como en las oraciones fúnebres. En aquellas de María Teresa de Austria se refuerza la imagen

3. Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, *op. cit.*, v. 2, 1962, p. 225: «Los caballeros vestían trajes negros bordados con oro, plata, sedas y azabaches; llevaban en el sombrero plumas blancas jaspeadas de varios colores, una rica escarapela de diamantes...Llevaban, además, los caballeros capa negra recogida debajo del brazo...».
4. Gravette de Mayolas, Antoine. *Colección de opúsculos dedicados á S.M. la Reina de Francia Dª Maria Teresa de Austria*, París, década de 1660, p. 10: «Auguste & foecunde Princesse! ... Vous nous avez donné la Paix, ... Pour Couronner nostre destin, Vous donnez encor un DAVPHIN...».
5. Schaub, Jean-Frédéric, *La Francia española las raíces hispanas del absolutismo francés,* Madrid, 2004, p. 235.
6. García Cárcel, Ricardo, *Leyenda negra: historia y opinión*, Madrid, 1992, p.101: «Mathieu de Magnes, abad de St. Germain considera que toda política antiespañola es anticristiana».

de una reina extremadamente dedicada a la causa religiosa[7] como fundadora de hospitales[8], defensora de la Contrarreforma y luchadora contra los herejes[9] como se puede apreciar en el retrato que Louis Ferdinand Elle realizó de ella, representada como santa Elena del año 1665 o en el grabado de la Biblioteca Nacional de Francia, *La reina elevada al cielo por las virtudes* de 1684. Como señala Schaub los paralelismos establecidos entre las infantas españolas y reinas de Francia recurren con mucha frecuencia a la herencia que estas soberanas tenían de las grandes reinas españolas como el caso de Isabel la Católica[10]. Estas virtudes que se le atribuyen a María Teresa de Austria pasarán igualmente a ser cualidades con las que se vincule a su esposo Luis XIV.

No obstante, los discursos hispanófilos se vieron sucedidos por otros con un carácter mucho más provocador en los tiempos de los enfrentamientos bélicos. Estos momentos favorecieron el surgimiento de vastos programas de contrapropaganda. La presencia extranjera del pueblo limítrofe en Francia se vio acompañada en algunas ocasiones por un notable rechazo o xenofobia hacia el español, pues aún quedaba el recuerdo de la guerra que enfrentó tantos años a los dos países. Antes de la llegada de María Teresa a París, ya se expresaba en la corte francesa, en ciertas ocasiones, el desprecio hacia la cultura española e incluso también hacia la italiana, puesto que muchos miembros de la casa real opinaban que la influencia del cardenal y la reina, ambos extranjeros, podía afectar negativamente en las decisiones que tomara Luis XIV una vez alcanzada su mayoría de edad.

Aunque durante la primera mitad del siglo XVII las aspiraciones de Felipe IV de dominar todo el panorama europeo fueran duramente condenadas por el país galo, en la segunda mitad de la centuria, más que la necesidad de reprochar la actitud de los miembros del pueblo vecino por este motivo, la imagen que se intentó difundir de España era la de un país sometido al reino francés por las constantes derrotas que conoció y que cedieron a su paso la supremacía a la casa borbónica.

7. Cadroy, R. P. *Le Triomphe de la mort, ou Discours funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche,... prononcé devant monseigneur le chevalier de Soissons et par son ordre, dans la chapelle du prieuré de Noyers, le 10e jour de septembre, par le R. P. Cadroy,* Auxerre, 1683, p.10 : «Ha qui pourroit dire combien de fois elle s'est retirée aux Carmelites de la ruë du Boudoir, pour se cacher au bruit & à l'éclat du monde; Combien de fois disoit elle à ses cheres confidentes qu'elle étoit fatiguée & rebutée des vanités & des grandeurs de la Cour, & qu'elle eût souhaité de passer sa vie dans le silence & l'obscurité du Cloître... elle pratiquoit sur le Trône les vertus de la Religion la plus severe».
8. Cadroy R. P., op. cit, 1683, p. 9 : «...elle entre dans les Hôpitaux, elle s'approche des malades, elle les sert, mais s'est sans aversion & sans horreur... Le Roy à beau luy dire quelle ne doit pas s'exposer dans des lieux si puants & infects, elle l'asseure qu'elle ne risque rien & qu'elle ne sent point de mauvaise odeur; parce qu'elle consideroit les pauvres comme les membres de JESUS-CHRIST!».
9. Buenaventura de Soria, Juan, *Breve historia de la vida y virtudes de la ... princesa doña Maria Teresa de Austria, infanta de España y reina de Francia,* Madrid, 1684, p.19: «Tenia extrema aversión contra todos los que querían introducir alguna novedad en la Religión Católica».
10. Schaub, Jean-Frédéric, *op. cit.,* 2004, p. 248: «Las oraciones fúnebres pronunciadas en homenaje a María Teresa de Austria también constituyeron excelentes ocasiones de evocar la memoria de Isabel en textos de difusión importante».

Las derrotas militares de la segunda mitad del Seiscientos conllevaron junto con la pérdida de algunos territorios, otras duras consecuencias, como la disminución de la consideración a nivel europeo que desde hace siglos mantenía el cuerpo diplomático español[11]. Las medallas realizadas sobre los principales acontecimientos del reino de Luis el Grande de la imprenta real de 1723 reflejan la evolución de los hechos históricos entre las dos naciones europeas. Una de ellas pone de manifiesto la superioridad del francés ante el español tras el incidente del asunto *Watteville,* en el que el embajador español se excusa por los hechos cometidos contra la corona francesa ante el rey, el nuncio del papa y los ministros extranjeros de la corte francesa. Esta imagen de sumisión del español ante el francés fue empleada con mucha frecuencia en los períodos de enfrentamientos a lo largo de toda la centuria.

Las obras de arte en las que aparecen representaciones de españoles no intentan únicamente reflejar la enemistad existente entre las dos grandes potencias a nivel político, también pretenden mostrar la superioridad del francés ante el español a nivel cultural. Esto se aprecia en algunas obras en las que la moda española, mucho más sobria y austera, contrasta con aquella francesa más ornamentada. Entre los grabados que mejor expresan esta idea nos encontramos con *Los Españoles sin la R* de la Biblioteca Nacional de Francia que presenta un carácter burlesco y fue diseñada como almanaque para el año 1677, durante la guerra de Devolución. En ella los españoles aparecen buscando la letra R, que el pueblo vecino le ha quitado de su abecedario, como símbolo de la pérdida de la ciudad de Aire-sur-la-Lys. En este caso para distinguir al español del francés se le retrata con golillas y con el cabello corto, que tanto fueron criticados por el pueblo galo.

Dentro de las muchas obras cargadas de una fuerte simbología y muy interesantes que se realizaron en los primeros años de reinado de Luis XIV, algunas aluden frecuentemente a la astrología y a los animales para vincularlos a las distintas potencias[12]. Por ello no es de extrañar que aún se conserven piezas como el marco de plata dorada de la colección del Museo Victoria and Albert fechado en 1677, analizado por Gérard Mabille, que también presenta un claro mensaje contra la potencia española. El *Mercure Galant* esclarece algunos datos sobre el origen de la obra ejecutada por el orfebre Germain como un regalo del abad Le Houx a Luis XIV[13]. En él se celebraba también el triunfo de Francia ante España y Holanda. Su contenido fuertemente propagandístico demuestra a través del empleo de animales como el

---

11. Stradling, R. A., *Felipe IV y el gobierno de España, 1621-1665,* Madrid, 1989, p. 221: «Luis XIV exigió a su suegro que reconociese la preferencia de los diplomáticos franceses sobre los españoles en todas las cortes de Europa. En 1662, amenazado por lo que era casi un ultimátum, Felipe IV renunció al privilegio que habían tenido los embajadores de España durante más de un siglo, de ocupar el lugar preferente en las ceremonias cortesanas. Tal concesión fue el fin de la reputación, un tremendo golpe para el pundonor del rey y, en el terreno puramente político, una derrota más general y decisiva que cualquier revés sufrido en el campo de batalla».
12. García Cárcel, Ricardo, *op. cit.,* 1992, pp. 61 y 62: «Esta dualidad león-gallo la veremos repetida a lo largo del siglo XVII. Durante la revolución catalana el estatuto del gallo pasaría a adscribirse a Cataluña».
13. Mabille, Gérard, «Orfèvrerie et mobilier dans les collections de Louis XIV», *L'Homme et le roi,* 2009, p. 236 : «C'est dans le *Mercure galant* que se trouve la solution. Le chroniqueur y décrit minutieusement le présent que fit au roi un certain abbé Le Houx en 1677».

gallo, el león y el águila el modo en el que la potencia gala somete victoriosa a la dinastía de los Austrias.

Una vez concluidas las guerras de Devolución y de Holanda, se volvió a originar una etapa de alianzas en las que además de firmar la paz de Nimega, se acordó el matrimonio de Carlos II con la sobrina de Luis XIV María Luisa de Orleans, lo que permitió la renovación de los lazos culturales existentes entre los dos países.

Las obras que se llevaron a cabo para conmemorar los distintos tratados de paz transmitían un mensaje que incidía en la idea de que el monarca francés era siempre aquel que les otorgaba la paz a sus enemigos, como se aprecia en la pintura sobre el Tratado de Aix-la-Chapelle de 1668 del castillo de Versalles, en la que el rey es el que hace la entrega de las ramas de olivo como símbolo de paz. Igualmente, dentro de las obras cuyo tema alude a los tratados de paz que se ejecutaron tras los años de conflicto bélico, de nuevo surgen los mensajes de superación de la potencia española. Un ejemplo de ello es el grabado en el que los franceses proclaman su victoria ante España y Holanda llamado *El acuerdo de las naciones por medio de la Paz* de 1679 de la Biblioteca Nacional de Francia. Este almanaque muestra a Francia como el país que le otorga la paz a todas aquellas naciones que se la solicitan, como afirma su cartela. Junto a ella, se halla un retrato de Luis el Grande y en la parte inferior de la composición las alegorías de la holandesa, tocando el clavecín y del español, que toca la guitarra celebrando el final de la guerra. Esta imagen idealizada por parte de los franceses de sus pueblos vecinos muestra a Francia victoriosa y aplaudida, no solo por sus ciudadanos, sino también por aquellos de las otras naciones con las que firmó el acuerdo de paz, como se aprecia en la imagen del centro de la composición sobre las negociaciones, según un dibujo de Louis Lichery[14].

También se ejecutaron otras pinturas de la escuela flamenca que reflejan de manera más evidente la intencionalidad de difundir una imagen de inferioridad del español ante el francés en las que se representa a Luis XIV junto a Carlos II sellando la paz. Dentro de este imaginario el rey francés suele dirigirse a su cuñado y sobrino como si éste estuviera en una situación de notable subordinación y obediencia hacia el monarca francés. No obstante, en las obras en las que se plasma el encuentro entre Luis XIV y Felipe IV décadas antes para entregar la mano de su hija a su sobrino, los dos monarcas aún se hallan en el mismo nivel, sin presentar ninguna reacción de sometimiento de un soberano hacia el otro.

Otro de los grabados que conmemora la victoria de los franceses es el almanaque de *Los efectos del sol* de la Biblioteca Nacional de Francia del año 1680, en el que bajo el carro de Apolo, guiado por Luis el Grande, se encuentran brindando por la paz los representantes de Francia, Dinamarca, Alemania, Holanda y España, cuyo representante es identificado por la golilla. Bajo esta escena, entre los dos hombres que trabajan y limpian los deshechos de la

14. Ausoni, Alberto, «Musique et propagande monarchique dans les almanachs illustrés sous le règne de Louis XIV», *La Gazette des Beaux-arts*, 1997, p. 47 : «Au centre de l'image, gravée d'après un dessin de Louis Lichery, on voit, comme dans un bas-relief, la réunion des négociateurs, commentée de vers flatteurs signés M.D.M».

guerra, como señalan sus cartelas, en el medallón que se ubica sobre el almanaque, se puede ver la imagen de la ceremonia de casamiento de María Luisa de Orleans, que se llevó a cabo como fruto de estas alianzas en las que Francia se presenta como la vencedora.

Dentro de las manifestaciones artísticas realizadas en esta segunda mitad de la centuria, las derrotas españolas son constantes pero en otros casos se puede observar la idea del sometimiento de los españoles ante el pueblo vecino no solo para que cesara la guerra, sino también para solicitar una nueva unión de ambos países mediante el matrimonio de María Luisa de Orleans y de Carlos II, tras la firma de la paz de Nimega. Esta táctica para aliarse con el país fronterizo no solo lograba que no supusiera una mayor amenaza para la estabilidad de la política francesa, también favorecía las relaciones con él para que la casa borbónica encontrase un mayor apoyo una vez después de haberse producido el fallecimiento del rey Carlos II.

Uno de los grabados que refleja la frágil situación de la política española ante los miembros del reino limítrofe es el diseño para una de las medallas de la imprenta real de 1723. En él se concibe a los españoles como vecinos que se hallan en una situación de inferioridad que les obliga a inclinarse ante el rey galo para solicitar la mano de María Luisa de Orleans. En esta escena el embajador extraordinario el marqués de los Balbazes se encuentra sometido a la voluntad del monarca, quien finalmente le concedió la mano de su sobrina para prometerla con su cuñado.

Finalmente, la voluntad de estrechar los lazos con la potencia española se produce por el deseo de imponer la dinastía borbónica en el territorio hispano asignando un candidato capaz de suceder a Carlos II, como sucedió con el ascenso al trono de Felipe V. Junto con las imágenes de los españoles como representantes de la paz y de la religión católica, el arte de Estado francés incidió también en mostrar la necesidad del reino vecino para encontrar a un sucesor de Carlos II, tras las dificultades que tuvo a lo largo de sus matrimonios para hallar un heredero. Con el incumplimiento del pago de la dote de la infanta María Teresa por parte de Felipe IV, la renuncia de sus derechos de sucesión al trono español quedó anulada. Ante esta situación, Luis XIV ya preveía la posibilidad de darle un heredero francés a la corona española. Esta intención de los monarcas franceses se pudo percibir desde el nacimiento del primer hijo de María Teresa de Austria, puesto que como afirma Jean-François Dubost de los divertimentos realizados para el Delfín de 1661, en ellos ya se celebraba no solo el nacimiento de éste como futuro rey de Francia, sino también la posibilidad de que se le vinculara a la monarquía española años después[15].

A estos hechos se ha de sumar igualmente la necesidad de entroncar a la dinastía de los Borbones con la de los Austrias. Son abundantes las comparaciones que se establecieron entre los emperadores españoles y Luis XIV para resaltar las ambiciones imperialistas del rey francés, que recordaban al prestigioso pasado de los monarcas hispanos. Por ello, si de

15. Dubost, Jean-François. «La cour de France face aux étrangers la présence espagnole à la cour des Bourbons au XVIIe siècle», *Les cours d'Espagne et de France au XVIIe siècle*, 2007, p. 163.

la primera mitad de siglo se conservan numerosas críticas por parte los franceses hacia las conquistas españolas, una vez forjada la paz en 1659, con la cesión de la hegemonía de España a Francia, fueron esta vez los españoles aquellos que enjuiciaron con más dureza las pretensiones del pueblo vecino que presentaba a su monarca glorificado como el máximo dirigente europeo.

Una de las obras de finales de la centuria, estudiada por Hendrik Ziegler[16], que presenta un carácter más polémico es la escultura de Luis XIV de Domenico Guidi y concluida por Pierre Legros el joven, realizada entre 1697 y 1699. Esta obra a través de un mensaje puramente provocador muestra a Francia victoriosa ante la dinastía de los Austrias, simbolizada a través del globo, sobre el cual se apoya el monarca francés representado como emperador, al mismo tiempo que pisa con la otra pierna el león, para reforzar su imagen de superioridad ante las restantes potencias europeas, sobre todo ante España. Esta escultura señala que la hegemonía hispana había finalizado para ser retomada por la casa francesa, sobre todo en el año de realización de la obra, en el que ya le quedaban pocos años de vida al soberano español.

El análisis de las obras de arte de esta segunda mitad de siglo, en las que aparecen representados personajes y hechos vinculados a la comunidad española, nos muestra el modo en el que el amplio imaginario creado para retratar a los miembros de esta nación fue puesto al servicio del Estado francés para fomentar sentimientos de rechazo o admiración, según las necesidades que tuviera la monarquía en un determinado momento político. Estas imágenes relatan las relaciones que mantuvieron las dos naciones durante los períodos intermitentes de guerra.

Este compendio de obras artísticas que sirvieron para configurar la visión que los franceses tenían del pueblo limítrofe estuvieron bastante idealizadas y aunque intentaron mostrarlo como una potencia en decadencia, no llegaron a presentar a un enemigo excesivamente frágil que pudiera desprestigiar al francés victorioso. La voluntad de expresar a través de este imaginario a una España debilitada y sometida ante el poder francés a lo largo de toda la segunda mitad de la centuria, ya permitía entrever la intención de la casa borbónica de implantar su dinastía en el reino vecino, de cuyo rey no se esperaba que dejara a ningún hijo heredero que le pudiera suceder en el trono.

Luis XIV intentó a lo largo de su extenso reinado asimilar ciertos rasgos con los que se solía vincular a los miembros de la monarquía hispánica, por su herencia materna. No obstante, en las obras analizadas se observa que de la misma manera que Francia pretendía quedar ligada a España, de la que había adquirido una fuerte influencia, también intentaba mostrar un fuerte rechazo hacia esta, para mostrarse ante los ojos de las otras naciones como una potencia más fuerte que aquella de la que obtuvo el relevo de la hegemonía europea.

16. Ziegler, Hendrik. «Le lion et le globe», *Louis XIV espagnol?* , 2009, p. 76.

Esta compleja relación de ruptura y acercamiento hacia el mundo hispánico, por parte de la corte de Luis XIV dio, lugar al nacimiento de unas obras que presentaban mensajes tan cambiantes como la complicada situación política que vivían ambos países, puesto que «Superar la contradicción que suponía desear la herencia hispánica al mismo tiempo que se la combatía, fue uno de los principales retos a los que el rey Luis tuvo que hacer frente desde su subida al trono en 1643 y hasta su muerte en 1715».[17]

17. Valladares Ramírez, Rafael, «Felipe II y Luis XIV», *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País,* 1997, nº 33, p. 144.

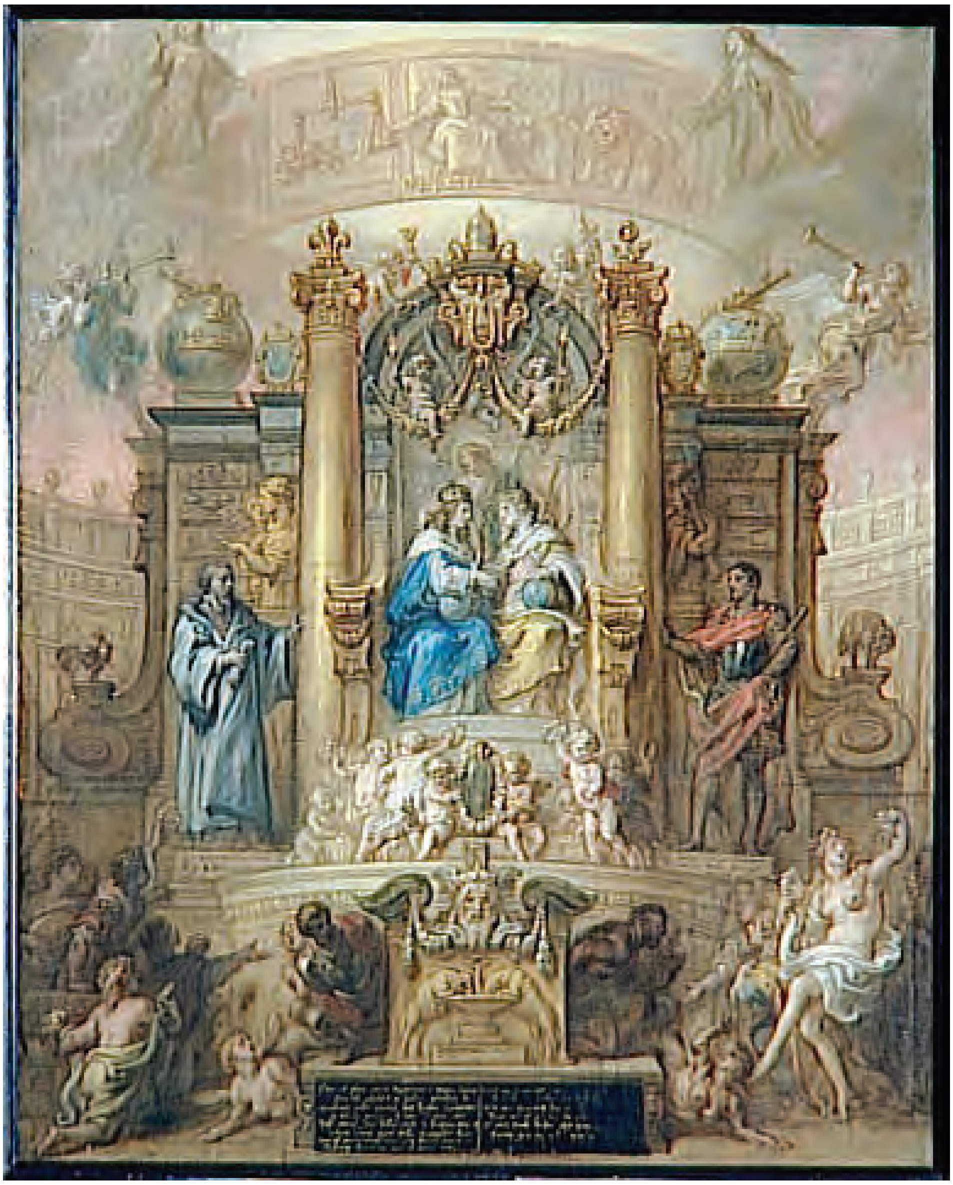


Fig. 1. *La alianza de Francia y España*, Museo del Louvre, década de los años sesenta del siglo XVII

Fig. 2. *Los españoles sin la R*, Biblioteca Nacional de Francia, 1677

Fig. 3. *Los efectos del sol,* Biblioteca Nacional de Francia, 1680

«Al soberano nombre de Austria encumbran»: poder, rango y apariencia en los retratos de las infantas de España

María Albaladejo Martínez
Universidad de Murcia

Resumen: En la segunda mitad del siglo XVI, Gálvez de Montalvo, en su obra *El pastor de la Fílida* (Madrid, 1582), ensalzaba a las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela y destacaba a ambas por hacer honor y elevar la magnificencia de la Casa de Austria con su imagen bella y majestuosa. Hijas del poderoso monarca Felipe II e Isabel de Valois, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela encarnaron el poder de la monarquía absoluta de Felipe II y contribuyeron a personificar sus virtudes. Partiendo del análisis de sus retratos y de diversas fuentes, el presente trabajo profundiza en el conocimiento del lenguaje áulico, destacando la iconografía y los símbolos donde quedaba de manifiesto la gloria del soberano.
Palabras Clave: Infanta, apariencia, representación, poder, monarquía.

Abstract.: In the second half of the 16th century, Galvez Montalvo, on his play *El pastor de la Fílida* (Madrid 1582),praised the infants Isabella Clara Eugenia and Catherine Michelle of Spain and highlighted both for honouring and boosting the magnificence of the House of Habsburg with their beautiful and majestic image. Daughters of the powerful monarch Philip II and Isabella of Valois, Isabella Clara Eugenia and Catherine Michelle embodied the power of the absolute monarchy of Philip II and they contributed to embody their virtues. Taking the analysis of their portraits and different sources as a starting point, this essay deepens on the knowledge of the courtly language, highlighting the iconography and the symbols where the glory of the sovereign is illustrated.
Keywords: Infant, appearance, representation, power, monarchy.

La apariencia o aspecto exterior definida como aquello «que se presenta a la vista pero, que muchas veces suele ser diverso de lo que se ofrece a los ojos»[1], podía formar parte de una simulación o, una representación, un término que significa «hacer presente una cosa»[2], «la exhibición de algo»[3], pero también, «autoridad, dignidad, carácter, o recomendación de la persona»[4], aquellos valores que la infanta de España transmitía y se manifestaban en la puesta en escena del poder real.

En España, donde no existía la ley sálica, la infanta como descendiente y posible heredera del rey tenía la misión de mostrarse como digna sucesora de su imperio, reflejar sus valores y asegurar la supervivencia de su dinastía.

Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, hijas Felipe II y de su tercera esposa Isabel de Valois, encarnaron a través de su imagen el poder de la monarquía hispánica y contribuyeron con su apariencia a encumbrar y transmitir sus valores.

Así lo señalaba Gálvez de Montalvo, en su obra *El pastor de la Fílida*, escrita en1582. La sexta parte de esta novela pastoril, constituye un homenaje a las damas más bellas de la corte, siendo las cuatro esposas de Felipe II y las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, las más destacadas en el «Canto de Erion», cuyos versos dicen así:

> Las dos Infantas que en el ancho suelo
> con sus rayos clarísimos deslumbran
> como dos nortes es que estriba el cielo,
> como dos soles que la tierra alumbran.
> Son las que a fuerza de su inmenso vuelo
> al soberano nombre de Austria encumbran,
> bella Isabel y Catalina bella,
> esta sin par y para sí igual aquella [5].

1. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Edición Facsímile, 1726 (Edición de 1990).
2. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Edición Facsímile, 1737 (Edición de 1990).
3. Bouza, Fernando, *Imagen y propaganda. Capítulos del reinado de Felipe II, Capítulos de Historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998. Resulta muy interesante su visión sobre la importancia de la apariencia del monarca Felipe II y, el análisis que realiza de ella.
4. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 1737.
5. Gálvez de Montalvo, Luis, *El pastor de la Fílida*, Madrid, Edición, introducción y notas de Julián Arribas Rebollo, 2006, p. 553, (1ª edición 1586). Resume de manera extraordinaria la importancia de la apariencia de las hijas de Felipe II, su papel simbólico y político. Como dice Gálvez de Montalvo la belleza de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela enaltecía al monarca y hacía honor a su dinastía. De igual manera cabe señalar la relevancia de este escrito para conocer las damas que formaban su séquito y con las que compartían lecciones en el Liceo, la academia de lectura y poesía fundada por Felipe II tratada más adelante en relación con la educación de las infantas.

Isabel Clara Eugenia nació en la madrugada del 12 de agosto de 1566, en la Casa del Bosque de Segovia. Su rostro ya reflejaba la herencia de la dinastía de Austria. La primera vez que el embajador francés Forquevaux la contempló dijo de la recién nacida que era una niña con «la frente ancha; la nariz un tanto grandecilla como la de su padre; no así la boca, que no guarda parecido alguno con la de éste, aunque no peca de pequeña; muy blanca de rostro, (...) en suma, sus rasgos todos auguran para el porvenir, una gran belleza»[6].

Catalina Micaela nació en el Alcázar de Madrid, el 10 de octubre de 1567. La infanta también fue descrita, en una carta del embajador Forquevaux a su abuela Catalina de Médicis, como la «criatura más linda nunca vista»[7]. Según el embajador, esta era más menuda de cuerpo que su hermana, morena, de rasgos más finos y pequeños, con una belleza más dulce y serena que la hacían más delicada y refinada que Isabel Clara Eugenia[8], valía «más que dos hijos», dijo la duquesa de Alba en una de sus cartas[9].

Las infantas, que gozaron de muy buena salud y de una destacada belleza, comenzaron a ser retratadas desde muy niñas. Los pintores de corte Alonso Sánchez Coello, Sofonisba Anguissola y Juan Pantoja de la Cruz, fueron los principales autores de sus retratos, los creadores de la imagen oficial de las infantas y de la iconografía áurea que las acompañó a lo largo de su vida, creando un modelo que a partir de entonces fue el habitual para enaltecer sus figuras y encumbrar a la monarquía hispánica[10]. Vestidas de traje de etiqueta, adoptando una posee y actitudes que reflejaban su alteridad, las infantas aparecían rodeadas de elementos que exaltaban y prestigiaban la imagen de la institución a la que encarnaban.

La apariencia entonces, en el retrato cortesano, era la manifestación sensible de la gloria del soberano. El rostro, carente de alma, era una facción neutra e inexpresiva de la apariencia de la monarquía, que no buscaban la trasmisión de sus emociones, sino mostrar unas aptitudes que ratificaban su derecho a ejercer su misión en la tierra, con todos los privilegios que

6. Douais, Celestin, *Dépêches de M. de Fourquevaux, Ambassadeur du roi Charles IX en Espagne, 1565-1572,* Paris, Librairie Plon, 1944, pp. 11-14.
7. Douais, Celestin, *op. cit.,* 1944, p. 281. Carta a Catalina el 17 de octubre de 1567: «Il lu pleut que je descendisse seoir lad dame infante et vous puis assurer madame que elle est une très belle petite princesse avec les traits du visage plus doux que l´Aisne. Je ne pue seoir les yeux car elle dormit mais a ce que´ay sceau ils sont vers et les cheveux tirant sur le brun. Il n´est possible de seoir une petite créature plus jolie».
8. Amezúa y Mayo, Agustín, *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568): Estudio biográfico,* Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1949, p. 419.
9. Morel Fatio, Alfred, «la duchesse d´Albe. D. María Enríquez et Catherine de Médicis», *Bulletin Hispanique,* 1905, 7, pp. 360-387. En una carta con fecha de 18 de agosto de 1566, la duquesa de Alba le escribe a Catalina de Médicis lo siguiente: «Elle me dit que toujours lui avoit esté aulnat d´avoir une fille comme un fils. Et est vrai, Madame, que Sa Majesté me le deist a Madrid plus a de cinq mois même J´en suis aise, fait elle, pour ce que le Roy mon mary, me faict entendant qu´Il est plus alze d´ avoir lad fille que si ce fut un masle».
10. Para conocer mejor esta figura, son muy interesantes los trabajos de Kusche, María: «Sofonisba Anguissola en España», *Archivo español de arte,* 1989, Tomo 62, Nº 248, pp. 391-420; *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores. Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys,* Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2003. También el de Perlingieri, Ilya Sandra, *Sofonisba Anguissola: the first great woman artist of the Renaissance,* New York, Rizzoli International Publications, 1992.

ello implicaba[11]. En sus retratos, los rostros inertes de las infantas propugnaban esas ideas. Cuando Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela fueron retratadas por primera vez en 1568 por Alonso Sánchez Coello (Madrid, Convento de las Descalzas Reales), sus semblantes imperturbables, les concedían una serenidad impropia para dos niñas de uno y dos años de edad. De esta manera, el distanciamiento y la inexpresividad del rostro se imponía en estas figuras cuyo objeto era representar el carácter atemporal y heroico de la monarquía (Fig. 1).

Asimismo, la fisionomía reconocible en ambas, hace evidente que su parecido físico fue desapareciendo a medida que fueron creciendo. De acuerdo a sus retratos, la infanta Isabel Clara Eugenia poseía la nariz y la barbilla prominente, el labio belfo y el cabello rubio, los cuales delataban su vinculación a la dinastía de Habsburgo y le imprimían rotundidez y atractivo en su rostro gracioso y bello. En cambio, Catalina Micaela era más morena, de perfil facial redondeado y de rasgos más estilizados y equilibrados, que la hacían más semejante a Isabel Valois.

La indumentaria y el aderezo del cuerpo constituían instrumentos fundamentales para embellecer y transmitir la estirpe real de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, siendo el traje de etiqueta, la vestimenta que aparece siempre en sus retratos desde que eran muy pequeñas.

Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela se ataviaron con trajes y aditamentos que superaban en lujo y profusión a los del rey. Lo suntuario encarnado en los materiales más preciosos, ricos y exóticos se convirtieron en vehículo eficaz para la configuración de un modelo femenino, síntesis perfecta de la condición regia.

El traje de etiqueta se componía de diversas piezas que, además de cumplir una funcionalidad, completaban el simbolismo de este atavío. Ciertos artilugios que se intuían y se percibían en el exterior, contribuían a que las infantas exhibiesen una apariencia distinguida y adecuada a la moral de la época. A través de ellos, el traje femenino español se convirtió en un autentico, artificio de lujo, casi una jaula dorada, para ensalzar y proteger a la infanta de España. Estos artificios eran el verdugado y las tablillas de pecho. Ambos se apropiaban del cuerpo, lo ocultaban, limitaban sus movimientos y lograban unas dimensiones en el espacio que establecían una distancia simbólica y física entre sus súbditos, otorgaban empaque a sus figuras y contribuían a que la aparición de la infanta se asemejara a una puesta en escena con tintes que oscilaban entre lo teatral y lo sacro.

El verdugado, vestido a continuación del manteo, se trataba de un armazón de madera colocado a modo de falda. Recibía este nombre porque estaba realizado con verdugos, ramas o renuevos de un árbol, utilizados a su vez, por los verdugos para azotar a sus víctimas[12].

11. Checa, Fernando, *Felipe II: un príncipe del Renacimiento: un monarca y su época*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999. Se desarrolla esta idea a propósito de la imagen que daban los pintores de Felipe II. Para Checa, el retrato cortesano acentuaba «la distancia y majestad del joven Felipe, presente (....), en su ya inexpresivo rostro».

12. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Edición Facsímile, 1739 (Edición de 1990).

Su flexibilidad permitía crear aros que se forraban y se acoplaban a una enagua, dándole al vestido exterior una gran amplitud[13].

El verdugado nació dentro de la corte castellana hacía 1468. Cuenta el cronista, Alonso de Palencia, que fue Juana de Portugal esposa del rey Enrique IV, El Impotente, «quien, para disimular un embarazo fruto de sus devaneos fuera de su matrimonio, inventó un traje que llevaba este artilugio»[14]. Su uso se extendió por los reinos de Castilla y Aragón. En sus principios resultó ser una moda muy llamativa duramente censurada. Fray Hernando de Talavera, confesor de la reina Isabel la Católica, fue su principal detractor[15]. De sus tratados, dice Bernis, «se deduce que los verdugos se llevaban con caderas postizas», y quedaban totalmente al descubierto o parcialmente vistos[16]. Sin embargo, en el siglo XVI el verdugado carecía de caderas y quedaba oculto. El traje femenino más ceñido a la cintura y, a la manera de un triángulo invertido, se impuso creando una nueva silueta, seña de la estética y moral de la época. El verdugado, signo de la identidad de las clases altas, fue una moda muy distendida dentro del círculo cortesano y nobiliario, apenas utilizada por el pueblo llano, ya que era una pieza muy incómoda, que impedía la libertad de movimientos en el trabajo[17].

La saya o basquiña y jubón eran las piezas exteriores que configuraban el traje de etiqueta. La saya era un vestido de cuerpo entero y alto, muchas veces cerrado en su parte inferior

13. Bernis, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid. Instituto Diego Velásquez, 1979. Los verdugos o, aros de mimbre, se solían coser sobre la parte exterior de la falda. Se forraban con tela, generalmente de distinto color y diferente género que la tela de la falda. Así, además de servir de armazón, eran un elemento de adorno.
14. La reina, según versión castellana del texto original escrito en latín, «vino a precipitarse en una nueva culpa que por algún tiempo logró mantener secreta, merced al traje que de intento había adoptado tiempo antes. A su ejemplo todas las damas nobles españolas usaban vestidos de desmesurada anchura, que mantenían rígidos en torno al cuerpo multitud de aros, durísimos, ocultos y cosidos bajo la tela, de suerte que hasta las más flacas parecía con aquel traje corpulentas matronas y a todos podría creérselas próximas a ser madres».
15. Este fraile dedica la cuarta parte de su tratado *Sobre los pecados que se cometen en el vestir*, a demostrar que «el hábito susodicho, deshonesto y peregrino, de las caderas y verdugos, se debió y pudo muy bien vedar en la manera que fue vedado» y cuenta que «en la muy noble villa de Valladolid fue ordenado por el prelado eclesiástico so pena de excomunión no traxesen los varones camisones con cabezones labrados, ni las mujeres, grandes ni pequeñas, casadas ni doncellas, hiciesen verdugos de nuevo ni traxesen aquella demasía que agora usan caderas. Y los sastres, que no las hiciesen de allí en adelante se mandó con la misma pena». Tal escándalo le causaron que dedicó todo un capítulo de su tratado a demostrar mediante doce razones que los verdugos eran merecedores de la pena de excomunión lanzada contra las mujeres que lo usasen. Algunas de estas razones merecen ser recordadas por el expresivo lenguaje con que se exponen. Sirvan de ejemplo las siguientes: «Es ávito muy vano y sin provecho, porque aunque las caderas andan así demasiado arropadas todo lo de abajo hueco y apartado de las piernas, de suerte que el ávito y vestido fue inventado para cubrir y abrigar, y este traje ni cubre ni abriga». «Es ávito deshonesto y muy desvergonzado porque muy ligeramente descubre y muestra las piernas, pies; las cuales parte, la naturaleza, uso común y universal de todo el mundo desde el principio del, quiso que las mujeres traxesen cubiertas, guardadas y ocultas. Es otrosí ávito muy deforme y mucho feo, las hace muy gruesas y tan anchas como luengas dejan de parecer mujeres y parecen campanas».
16. Bernis, Carmen, *op. cit.*, 1979.
17. Boucher, François, *Historia del vestido de Occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, S. A., 1965.

por alamares y puntas[18]. Estaba provisto de cola y a menudo se vestía con mangas puntiagudas. Por el contrario, la basquiña era una «falda exterior cerrada y sin cola»[19], acompañada de jubón, un cuerpo a juego alto y cerrado, de talle más acentuado[20]. Su terminación en pico era mucho más enfatizada que la de la saya, lo que subrayaba la esbeltez de la cintura, decorada con un lujoso cinto también con forma picuda[21].

Tal y cómo se observa en sus retratos, las mangas podían ser de punta, terciadas o redondas y colgantes o de casaca. Estas últimas eran mangas tubulares y aplastadas, que como su propio nombre indica, se dejaban caer por encima de los hombros. En la indumentaria infantil fueron muy utilizadas, ya que permitían sujetar de forma delicada y decorosa a los hijos de los monarcas cuando estos aún eran muy pequeños. Ello se aprecia en la miniatura atribuida a Isabel Sánchez Coello (New York, Hispanic Society), donde las infantas sujetan a su hermano Felipe, de solo siete años, de las mangas colgantes de su traje[22]. Conforme a ello, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela aparecen en sus retratos infantiles ataviadas con dichas mangas.

Sus vestidos, confeccionados, según las cuentas de la Casa de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, con suntuosos tejidos de seda, brocados y bordados, ponían la nota de color en la corte de Felipe II, sacralizaban y enaltecían sus figuras.

Sin embargo, sus retratos ponen de manifiesto la importancia que la etiqueta concedía al color negro. El predominio del color negro fue uno de los aspectos más característico del atuendo español durante el reinado de Felipe II. Este color tan codiciado desde el descubrimiento de América, se obtenía del palo de Campeche, región situada en México de donde provenía esta raíz que producía un colorante con una tonalidad muy oscura y brillante, hasta entonces nunca vista. De esta manera, el palo de Campeche, junto con el escarlata o cochinilla, fue uno de los tintes más significativos en la vestimenta de los monarcas y elevadas personalidades[23].

18. Tejeda, Margarita, *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España,* siglos XVII y XVIII, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
19. Bernis, Carmen, «La moda en la España de Felipe II» en *Alonso Sánchez Coello y el retrato de Corte de Felipe II,* Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 92.
20. *Ibídem.*
21. Bernis, Carmen, *op. cit.*, 1990.
22. Kusche, María, *op. cit.*, 2003, p. 384.
23. Roquero, Ana, *Tintes y tintóreos de América: catálogos de materias primas y catálogo de materias primas y registro etnográfico de México,* Centro América, Andes Centrales y Selva Amazónica, 2006. Del palo de Campeche se obtenía un tinte muy codiciado de color negro muy intenso. Éste, además de contribuir al enriquecimiento en matices de la paleta del tintóreo, según Roquero «contribuyó a otro importante avance tecnológico: la obtención de un negro «ala de cuervo» por un procedimiento más sencillo que los practicados en el momento, y sin dañar las fibras. Cuando Felipe II, de cuyos dominios procedía la madera, adopta el negro para el traje de ceremonia había enviudado dos veces, y también se había erigido en máximo defensor del catolicismo. Su propósito podía ser pues el de ofrecer una imagen de luto y severidad. La misma intención de austeridad por otra parte por la que vestían de negro sus contemporáneos protestantes. Sin embargo, los retratos de la familia del Emperador más bien parecen mostrar que sobre ningún soporte lucen mejor las perlas que sobre un fondo de tafetán o terciopelo negro».

La corte Borgoñona fue quien adoptó este color a finales del siglo XIV y lo transmitió a España y al resto de cortes europeas. En Inglaterra Enrique VIII y, posteriormente María Tudor, tras su matrimonio con Felipe II, vistieron de negro en diversas ocasiones. En Francia, Enrique II también lo adoptó[24]. Pese a ello, fue Felipe II quien lo popularizó interesado en transmitir el espíritu sobrio y humilde de la Contrarreforma[25].

Según la historiadora Marzia Cataldo Gallo, «El negro tuvo una difusión creciente, proporcional a la expansión política de España y «favorecida» por la gravísima crisis, provocada por la reforma luterana, que en los primeros decenios del siglo XVI sacudió los cimientos de la Iglesia Católica Romana. El negro fue recomendado como símbolo de seriedad y rigor tanto por los seguidores de la Reforma como de la Contrarreforma»[26]. Baldassare Castiglione en su libro *El cortesano,* lo señalaba con estas palabras: «me parece que tiene más gracia y autoridad el vestido negro que el de otra colora»[27]. El uso de este color entonces, en la monarquía española, reflejaba la fusión de dos negros: el negro de los reyes y príncipes nacidos en la corte de Borgoña, emblema de lujo y distinción, y el negro de la Contrarreforma, que pregonaba pureza y simplicidad[28].Todo ello, unido a la oportunidad de hacer desaparecer los últimos coletazos de la colorida moda musulmana, contribuyeron también a su difusión y a su adopción como una seña de identidad de los monarcas españoles[29].

Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela vistieron a la española instaurándose a través de ellas una moda nacional de entidad propia, que hacía presentes los valores que la monarquía, acorde con la Contrarreforma, quería transmitir. El hermetismo del traje de etiqueta, la contundencia de sus formas y la ausencia de escote imponía un elocuente decoro acentuado por la utilización del color negro (Fig. 2).

El uso de la gorguera o lechuguilla también fue una de las principales señas de identidad del traje cortesano español que las hijas de Felipe II lucieron. Este cuello de encaje rizado, que apareció en la indumentaria cortesana en la segunda mitad del siglo XVI, recibió este nombre por su semejanza con «las ondas de las lechugas encarrujadas», que comenzaron

---

24. Laver, James, *Breve historia del traje y la moda,* Cátedra, Madrid, 2006, p. 90.
25. Felipe el Bueno fue quien el responsable de que el color negro se instaurase definitivamente en la corte de Borgoña, como una seña de identidad de sus príncipes. Este rey mantuvo el luto por la muerte de su padre, Juan sin miedo, asesinado en 1419, estableciendo una costumbre que España heredó junto a su protocolo.
26. Cataldo Gallo, Marzia, «la moda española y la Génova del siglo XVII» en Piero Boccardo, José Luis Colomer y Clario Di Fabio (dirs.) *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas,* Madrid, Fundación Carolina, Fernando de Villaverde Ediciones, 2004, pp. 149-156. Respecto a la indumentaria femenina dice también esta autora que «se intentó idear un tipo de vestido apto para comunicar con inmediatez los conceptos de seriedad, rigor y control de las pasiones que caballeros y damas debían poner en el centro de su existencia». Ello explicaría el cambio hacía un atuendo más sobrio.
27. Castiglione, Baltasar, *El Cortesano,* Traducción de Juan Boscán. Estudio preliminar de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Libros de Antaño, 1873, p. 8. Además de ser el color de los grandes cargos eclesiásticos, el negro fue un signo de elegancia, poder y distinción dentro de la sociedad civil.
28. Pastoureau, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental,* Buenos Aires, Katz, 2006, p. 185. Cabe señalar que la ética protestante se apoderó de este color como símbolo de su moral, también austera y humilde, prolongación de la doctrina iconoclasta. En relación a ello, dice Pastoureau «el negro protestante y el negro católico, en efecto, parecen encontrarse»
29. Bernis, Carmen, *op. cit.,* 1979; Bernis, Carmen, *op. cit.,* 1990.

siendo pequeñas y en su tiempo, dice Covarrubias «habían crecido tanto que más parecían hojas de lampazos, que de lechugas»[30]. En los retratos de Isabel Clara Eugenia de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela se puede conocer el uso y evolución de este cuello, elaborado con el más rico encaje de puntas de Flandes.

Su tamaño, su rigidez y blancura la convirtieron pronto en un símbolo de linaje. Solo aquellas personas que no trabajaban con sus manos, podían llevar un artefacto, cuyas dimensiones impedían mover la cabeza airosamente, y cuyo color exigía limpieza e higiene[31]. De esta manera, aunque en un principio, los ademanes severos y poco naturales, que propició esta moda fueron incomprendidos y criticados en otras cortes europeas, posteriormente convirtieron a la monarquía española en una de las más elegantes y admiradas.

Junto a la gorguera, el chapín fue un accesorio muy destacado. Éste consistía en un zapato de creación española, sin punta y sin talón, que proporcionaban gran altura, gracias a sus tacones de corcho. A pesar de que alcanzaron gran un éxito en Venecia y allí, muchos historiadores han situado su origen, se fabricaron especialmente en Valencia[32]. Las infantas los utilizaron en gran número, favoreciendo su puesta en escena, asemejando sus andares a una «danza». Los chapines se vestían sobre botillas y se abrochaban por medio de capelladas a la altura del empeine con lazos. Podían ser de cuero con motivos repujados, forrados con terciopelo o raso y los más lujosos con virillas de plata y piedras preciosas, que decoraban hasta el tacón[33]. Las cuentas de la Casa de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela manifiestan el uso notorio de este calzado que, conforme al decoro establecido, nunca llegó a ser representado en sus retratos[34]. De ello da testimonio, Hernando de Talavera en su *Tratado sobre la demasía en el vestir, calzar y comer,* escrito en 1477, donde decía así:

> E avn porque la honestad y verguença ha de ser mayor en las personas ecclesiasticas y en las mugeres que en los seglares y en los varones por esso los clérigos y mugeres trahen y han de traher ropas luengas que cubran pies e piernas y no tanto los varones[35].

30. Covarrubias, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española,* Madrid, Castalia, 1995.
31. Laver, James, *op. cit.,* 2006.
32. Bernis, Carmen, *op. cit.,* 1979. El término hapín, aparece en textos valencianos en la forma tapín En torno al tema del origen de este calzado hay cierta controversia. Aunque muchos historiadores aseguran que la moda del chapín fue originaria de Venecia, los testimonios más antiguos del uso de este calzado en esta ciudad, según Bernis, se sitúan a finales del siglo XV, mientras que en España, las noticias de tapineros, se remontan al siglo XIII, cuando se repobló Valencia después de la conquista. Desde entonces, dice esta autora, «existieron en esa ciudad, como dos oficios distintos, los zapateros y los tapineros», los cuales se inmiscuían en el oficio del otro.
33. Sousa, Francisco, *Introducción a la historia de la indumentaria en España,* Madrid, Istmo, 2007, pp. 133-134.
34. Frías, Heriberto, *La escritura enjuiciada,* México, Fundación de Letras Mexicanas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2008, p. 360. Ser doncella en el siglo XVI en España, dice este autor, «ser siendo virgen sin ojos y sin pies, y debéis entenderlo por el recogimiento y loables costumbres, no viendo ni deseando más de lo justo, y así fácilmente hallará la doncella marido».
35. Talavera, Hernando (de), *Tratado sobre la demasía en el vestir, calzar y comer, Granada, 1496.* Recogido por Castro, Teresa, «El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª, Medieval,* 2001, t. 14, pp. 11-92.

En sus retratos, otros efectos y objetos lujosos las presentaban como las hijas de un monarca muy poderoso. Un ejemplo lo constituye el retrato que en 1584 Alonso Sánchez Coello realizó de Isabel Clara Eugenia junto a la enana Magdalena Ruíz. En él, la infanta aparece distinguida y bella. Su imagen mayestática queda reforzada por la presencia de la enana. Su saya blanca-dorada y el copete con un hermoso joyel le otorgan la impronta de una gran heredera. El camafeo que recoge en su mano derecha muestra que pertenece a la línea sucesora de Felipe II, cuyo busto aparece en esta joya que la infanta enseña orgullosa. Su figura protegida bajo el dosel cubierto por un tejido de brocatel confirma este parentesco y le concede una gran autoridad. Asimismo, sus aptitudes humanas para el gobierno quedan de manifiesto a través del gesto de su mano izquierda, apoyada sobre la cabeza de la enana en actitud de cariño pero también de mando y protección (Fig. 3).

A menudo, las infantas eran retratadas de pie, de cuerpo entero o tres cuartos, en un plano frontal o un tanto contrapicado, favoreciendo la visión magna de sus figuras[36]. Las manos, dos elementos primordiales en el retrato cortesano, se colocaban de manera delicada sobre el pecho o señalando un atributo, signo de la majestad, virtud de las infantas y poder y riqueza de la monarquía[37].

Las joyas fueron complemento esencial para expresar el prestigio económico del que gozaba la Corona y, en ocasiones, para representar los lazos familiares que les unían a ella, siendo en este sentido el camafeo, una de las más significativas. El retrato *de Isabel Clara Eugenia junto a la enana Magdalena Ruíz* es por ello, uno de los ejemplos más importantes.

La infanta Isabel Clara Eugenia fue retratada, portando esta joya con la imagen de su padre, por varios artistas. El primero fue Alonso Sánchez Coello en 1584 (Madrid, Museo Nacional del Prado), después Juan Pantoja de la Cruz en 1599 (Madrid, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial) (Fig. 2), Blas del Prado en 1586 (Toledo, Museo de Santa Cruz) y por último, Felipe de Liaño en un cuadro con fecha desconocida (Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real). Esta alhaja, no solo hacía a la infanta fácilmente reconocible, sino

36. Muchos historiadores han profundizado en este tema escogiendo otras figuras relevantes. Conforme a ello cito algunos ejemplos: Llorente, Mercedes, *Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder*, en «Studia Histórica moderna», Número 28, 2006, pp. 211-238.; Cómez Ramos, Rafael, *La imagen de poder en Pedro I de Castilla*, en «E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales», 2007, Número 3; Luna Fernández, Juan José, *La representación del poder en la pintura de retrato en España durante el siglo XVIII*, en Cabañas Bravo, Miguel, López-Yarto Elizalde, Amelia, Rincón García, Wifredo, *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 291-304; Checa, Fernando, *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento Madrid*, El Viso, 1999; Bouza, Fernando, *Imagen y propaganda. Capítulos del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998.

37. A falta de un estudio que profundice en el lenguaje de las manos, en el retrato cortesano, cito por su importancia las obras de Carrasco Martínez, Antonio, «Fisionomía de la virtud. Gestos, movimientos y palabras en la cultura cortesano-aristocrática del siglo XVII», *Reales Sitios*, 2001, 38/147, pp. 26-37, y de Bernis, Sofía, «Gestos y comportamiento dentro de un traje» en *El Quijote en sus trajes*, Madrid, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes Ministerio de Cultura, 2005, pp. 27-40.

que presentaba a Isabel Clara Eugenia como la heredera más fiel de Felipe II y de Isabel de Valois[38].

En el año de 1565, Isabel de Valois fue retratada por Sofonisba Anguissola presentando en su mano derecha un camafeo con la imagen de su esposo, el rey Felipe II[39]. Conforme a ello, esta serie de retratos no solo vinculaban a la infanta Isabel Clara Eugenia a la familia de los Habsburgo sino también, a la dinastía de los Valois.

Desde el punto de vista político, señalar la vinculación, de Isabel Clara Eugenia a la dinastía Valois, fue un propósito que embargó los intereses de Felipe II durante los años en los cuales el trono francés estaba vacante para una futura reina. Estos retratos se realizaron en los años en los cuales, Felipe II se planteó convertir a Isabel Clara Eugenia en reina de Francia, primero por medio, de su casamiento con Enrique III de Valois, y, posteriormente tras su muerte, iniciando una lucha para reivindicar los derechos que a la infanta le correspondían por parte de madre al trono francés[40].

El camafeo mostraba también, este estrecho vínculo que existía entre Isabel Clara Eugenia y su padre. Los fallecimientos de los descendientes varones de Felipe II, convirtieron a Isabel Clara Eugenia en la asesora más fiel del monarca, y en candidata al trono de España y reina, si las circunstancias así lo hubieran exigido. Su carácter resuelto y perspicaz de hermana mayor y, sin duda, el inmenso amor que sentía su padre por ella, favorecieron su imagen insigne y el respeto de sus vasallos. Especialmente, cuando participaba junto al rey en reuniones de estado y daba sus opiniones políticas, gozando de privilegios como estar presente en los Consejos y en las Cortes de los reinos de España, como las convocadas en 1592 en Aragón, en donde presentó a Isabel Clara Eugenia como su heredera[41].

En los retratos de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela además de las joyas, guantes, pañuelos del más rico encaje y animales exóticos enaltecían la imagen de la monarquía y daban idea de los gustos refinados y aficiones de las hijas de Felipe II.

En diversas ocasiones especialmente, cuando las infantas eran pequeñas, fueron representadas con mascotas de exótica procedencia. Muestra de ello es el loro gris africano que

38. Kusche, María, *op. cit.*, 2003, pp. 431-432.

39. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V *El arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): Un reino imaginado*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1999.

40. Sobre las relaciones políticas entre España y Francia, véase Schaub, Jean-Frederic, *La Francia española: las raíces del absolutismo Francés,* Madrid, Historia S.A. 2004.

41. Schaub, Jean-Frederic, *op. cit.*, 2004, p. 94; Cock, Henry, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia,* Editado por Alfred Morel-Fatio y Antonio Rodríguez Villa, Madrid, Imprenta Real, 1876. El príncipe Carlos falleció el 24 de julio de 1568 tras haber sido confinado en el Alcázar de Madrid. Acusado de ofrecer su apoyo a los rebeldes flamencos, Felipe II ordenó su arresto el 18 de enero de 1568. El príncipe que amenazó con quitarse la vida se negó a comer muriendo de hambre tan solo seis meses más tarde. Tras la muerte de sus tres hijos Fernando, Diego y Carlos Lorenzo, fruto de su matrimonio con su cuarta esposa Ana de Austria, se temió por la vida de Felipe III, el único descendiente varón al trono; Rabbe, Alphonse, *Compendio de la Historia de España desde la conquista de los romanos hasta la revolución de la isla de León*, Madrid, Gran Patio del Palacio Real, 1824, p. 98, «Este débil niño», cuya salud fue muy frágil, concedió a Isabel Clara Eugenia una gran importancia como primogénita y heredera al trono español.

Isabel Clara Eugenia porta en su mano en el retrato que Sofonisba Anguissola realizo de ambas infantas en el año de 1571 (Londres, Palacio de Buckingham).

Asimismo, en sus retratos, el mueble, por su belleza y por la riqueza de sus materiales era una muestra del poder político y adquisitivo de la Corona española a finales del siglo XVI. Las infantas fueron representadas en diversas ocasiones, de pie junto a ciertos muebles como la silla o sillón frailero, muy habitual en sus pinturas. Según Nieto González y Azofra Agustín «fue en el retrato de Carlos V pintado por Tiziano en 1548, cuando apareció por primera vez uno de los sillones fraileros que dotarían de jerarquización a los retratos del siglo XVI y especialmente a los de la siguiente centuria».

En la corte, solamente los miembros de la monarquía y aquel que se considerase digno de ello, podía tomar asiento. El hecho de que aparezca un sillón frailero en los retratos de las infantas indica que ostentaban ese privilegio. Sin embargo, en España era costumbre que las mujeres se sentaran sobre almohadones, siguiendo la tradición morisca, que aún en el siglo XVI persistía[42].

Desde la antigüedad, dice Junquera y Mato, «solo los dioses o los reyes tenían derecho al asiento; los héroes, como Eneas, se tenían que contentar con el duro suelo, con una piedra» . De esta manera, el mueble aparece a lo largo de la historia, como un objeto de la cultura occidental hecho para los altos estamentos. Signo de poderío y majestad, fue el centro de atención de pensadores y artistas como Alberti, quien ideó una serie de teorías sutiles para que el mueble, en consonancia con la morada, reflejase el carácter y la calidad de su dueño[43]. Mesas, doseles, sillas y sillones entre otros muebles, representaban entonces la condición regia de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela.

También es importante señalar, que junto al mueble, suntuosos textiles en forma de tapiz, cubiertas de mesa y cortinas, contribuían a que la puesta en escena fuese más representativa.

En el Siglo de Oro, la cortina se convirtió en uno de los elementos característicos de la pintura. No solo favorecía el toque teatral y dramático de las escenas pictóricas sino que

42. Bernis, Sofía, *op. cit.*, 2005, pp. 27-40. Bernis señala que «el derecho de asiento, regulado por la procedencia, es también de tradición medieval». Según esta autora, el señor, o el invitado de mayor rango, tomaban asiento en la silla principal, que generalmente llevaba brazos y respaldo, para una mayor honra, situada en el lugar con mejor visibilidad. Sentarse, asimismo, requería aprender ciertos ademanes. La espalda debía de estar recta, sin apoyarse en el respaldo y los brazos se mantenían en abiertos en arco «dejando reposar livianamente la mano o la muñeca sobre la cruz del brazo; una pierna se adelanta, y otra se retrae flexionada bajo el asiento». En el ceremonial, las infantas tomaban asiento sobre almohadones según la tradición morisca.

43. Este autor recoge la siguiente cita de Alberti: «Oggi impariamo non solo quale sia la vera masserizia, ma insieme l´ottimo civilísimo vivere, diventare virtuoso adoperare la virtú, vivere lieto e fare cose delle quali non dubiti».

además, era un elemento decorativo, que por la calidad del tejido y su ornamentación con brocado, reflejaba también la posición social de cada individuo (Fig. 4)[44].

En las cuentas del sastre de las infantas René Geneli se han hallado cortinas confeccionadas exclusivamente para retratar a la familia real, pudiendo observar la suntuosidad de las telas y de sus ornamentos. De esta manera, «en 24 de julio de 1591 se hicieron tres cordones de seda verde, tejidos los dos de atres baras de largo con su borla cada uno en redadas con su botón encima y el otro cordón para en lugar de una cadenilla de dos varas de largo que fueron dos o tres cordones para una cortina de tafetán verde de un rretrato de la serenísima ynfanta Doña Catalina»[45], la cual ya no residía en la corte española.

Dentro de ese interés por crear un ambiente solemne, a la altura del retratado, el paisaje también se convirtió en un recurso que el lenguaje áulico utilizaba para situar al personaje en un espacio y en un contexto concreto y, determinar, en ocasiones, su linaje y sus notables hazañas. En el primer retrato que Alonso Sánchez Coello realizó en 1568 de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, aparece una ventana desde donde se divisa una vista del Alcázar que no parecía real, ya que ni desde la habitación de las niñas, ni tampoco desde la casa del tesoro donde estaba el taller de Alonso Sánchez Coello, se vislumbraba la fachada sur de este edificio. Sin embargo, las razones para introducir esta imagen de fondo, dice la historiadora Kusche «pudieron deberse al interés por mostrar al espectador los avances del palacio y reflejar la familia a la que pertenecían las niñas, situándolas junto al emblema de la monarquía del momento. De esta manera, lo que en realidad se muestra es un paisaje que pertenecía a un dibujo de Vingaverde o Viñas sobre una escena cotidiana de palacio, que impide saber desde donde fueron retratadas realmente las infantas»[46]. (Fig. 1)

El retrato cortesano, como escenario de propaganda al servicio de la realeza, constituye entonces un testimonio fundamental para conocer la imagen y representación del poder y del poderoso. En él, la Infanta, como descendiente del monarca y posible heredera al trono, representaba la hegemonía y los valores de la Corona española haciendo gala de su ideología y de la grandeza y riqueza de sus reinos a través de su apariencia regia y de los atributos correspondientes a su rango. En sus retratos Isabel Clara Eugenia y Catalina encarnaron los valores morales y estéticos de su linaje, representando el modelo de la princesa de su tiempo, enseña de la identidad de su reino y del poder de la monarquía española de Felipe II.

44. Torre García, Encarnación (de la), *Los Austrias y el poder. La imagen en el siglo XVII*, en «Historia y Comunicación Social», Número 5, 2000, pp. 13-29. Esta historiadora cita que la cortina «simboliza Grandeza». Asimismo, según recoge en este texto, la cortina se suele representar de diversos modos: como un cortinaje de fondo, que cierra el espacio y sirve de marco al representado y, como un telón colocado en primer plano, para separar al retratado del espectador y crear un espacio imaginario.

45. Archivo General de Palacio (AGP), Sección Administrativa, Legajo 5214, Expediente 2. Año de 1591.

46. Kusche, María, *op. cit.*, 2003, p. 315. La vista corresponde a la Torre Dorada. La construcción de este torreón fue una de las aportaciones a este edificio de época medieval, durante el reinado de Felipe II. Cuando el monarca trasladó la corte a Madrid, en el año de 1561, inició una serie de reformas en este edificio y la creación de esta torre nueva. El arquitecto fue Juan Bautista de Toledo, autor de El Escorial.

Fig. 1. Alonso Sánchez Coello, *Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela* (det.), Madrid, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales

Fig.2. Juan Pantoja de la Cruz, Isabel Clara Eugenia (det.), Madrid, Museo Nacional el Prado, inv. P0717

Fig.3. Alonso Sánchez Coello, *Isabel Clara Eugenia Junto a la enana Magdalena Ruíz* (detalle de Magdalena Ruíz), 1584, Madrid. Museo Nacional del Prado, inv. P0861

Fig.4. Anónimo, *Catalina Micaela* (detalle de una cortina de terciopelo verde con listas brocadas y una mesa cubierta por el mismo tejido), hacia 1585, Madrid, Colección particular del marqués de Leganés cedida a la Colección Lázaro Galdiano

El lenguaje alegórico al servicio del poder: el caso del nacimiento del infante Carlos Clemente de Borbón

María José López Terrada
Universidad de Valencia

Resumen: La presente comunicación muestra la continuidad que tuvo el lenguaje alegórico al servicio de la monarquía española a partir de la lectura de varias obras relativas al nacimiento del Infante Carlos Clemente de Borbón en 1771. En este contexto es importante tener en cuenta que, a pesar del nuevo concepto de alegoría que surge durante la Ilustración, la *Iconología* de Cesare Ripa, publicada por primera vez en Roma en 1593, continuó siendo no solo una autoridad para los teóricos del arte de la época, sino también una de las fuentes básicas que permiten actualmente interpretar los distintos elementos simbólicos que componen este tipo de representaciones. No obstante, la interpretación de las obras artísticas que conmemoran el nacimiento del primer nieto de Carlos III demuestra tanto el empleo como la actualización de este complejo lenguaje en el seno de la institución académica.

Palabras clave: iconografía, lenguaje alegórico, Carlos III, Academia de Bellas Artes, grabado, pintura, siglo XVIII, siglo XIX.

Abstract: This paper demonstrates the continuity in the allegorical language used by the Spanish monarchy, taking as its point of departure an examination of a number of works related to the birth of prince Carlos Clemente de Borbón in 1771. Despite the developing conceptualization of allegory that emerges during the Enlightenment, it is important to note that Cesare Ripa's *Iconología* –first published in Rome in 1593– con-

tinued to be not only an authoritative text for theoreticians of art, but also one of the basic sources that permit modern scholars to interpret the various symbolic elements that make up these types of representations. An interpretation of the works of art that commemorated the birth of the first grandson of Charles III demonstrates, on the one hand, the continued use of resources such as the Iconología, and on the other, development over time of this complex language in the very heart of the academy.

Keywords: Iconography, allegorical language, Charles III, Royal Academy of Arts, engraving, painting, eighteenth century, nineteent century.

En el comienzo de su estudio dedicado al simbolismo del león en relación con la monarquía hispánica, Víctor Mínguez advierte: «Desde la época medieval y hasta nuestros días la iconografía artística de las monarquías europeas se ha apoyado habitualmente en elementos simbólicos de muy variada índole. Objetos, animales, astros, colores y atributos de todo tipo han servido para desarrollar discursos políticos y propagandísticos sustentados en los diversos lenguajes simbólicos: la heráldica, la emblemática y la alegoría principalmente. Muchos de estos símbolos han pervivido en la memoria popular y hoy en día no hay que ser historiador para poder identificar el águila bicéfala con la casa de Austria, el Sol con Luis XVI, las columnas «Plus Ultra» con Carlos V o el yugo y las flechas con los Reyes Católicos. Estos símbolos reconocidos socialmente no son sin embargo mas que la punta de un inmenso iceberg. La iconografía política de la Edad Moderna es riquísima, compleja, densa y polivalente y solo estudios en profundidad nos permiten descubrir todas las implicaciones que se esconden detrás de una imagen simbólica áulica»[1]. El objetivo de la presente comunicación es contribuir a este estudio mostrando la importancia, la continuidad y la actualización que tuvo este lenguaje simbólico al servicio de la monarquía española a partir de la lectura de cuatro obras relativas al nacimiento del infante Carlos Clemente de Borbón en 1771. La elección de este tema está determinada no solo por la significación histórica de este acontecimiento, hecho que explica por sí solo que se convirtiera en un tema digno de ser representado, sino también por las nuevas exigencias que el pensamiento ilustrado introdujo en el lenguaje alegórico de la época.

El 19 de septiembre de 1771, día de San Jenaro, tras seis años de matrimonio, nacía en San Lorenzo de El Escorial el primer hijo de María Luisa de Parma y el futuro Carlos IV, entonces Príncipes de Asturias. El esperado infante fue bautizado con los nombres de Carlos Clemente en honor a sus padrinos, su abuelo el rey Carlos III y el Papa Clemente XIV. Este anhelado nacimiento parecía asegurar la sucesión y el porvenir de la Corona española y, en consecuencia, se desplegó una intensa actividad propagandística cuyo máximo exponente fue la institución de la Real Orden de Carlos III creada por este monarca bajo la advocación

1. Mínguez, V., «*Leo fortis, rex fortis*: el león y la monarquía hispánica». En: Mínguez, V.; Chust, M. (eds.), *El imperio sublevado: monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, p. 57.

de la Inmaculada Concepción[2]. Lamentablemente, el infante murió repentinamente siendo muy niño, el 7 de marzo de 1774, pero hasta ese momento nada parecía augurar una vida tan corta. Se conserva, de hecho, un retrato de Anton Raphael Mengs (1728-1779), realizado a los diez o doce meses, donde aparece como un lozano bebé .

Evidentemente, el nacimiento del infante Carlos Clemente fue muy pronto el tema de numerosas obras literarias y artísticas en las que con frecuencia se recurría al complejo lenguaje áulico heredado de los siglos precedentes. No obstante, es importante tener en cuenta los cambios producidos en la imagen de la realeza en nuestro país durante esta centuria. Como indica María de los Ángeles Pérez Samper: «la Monarquía española del siglo XVIII, como sucesora de la nueva Monarquía creada por los Reyes Católicos y engrandecida por los Austrias, sin renunciar a sus raíces y a su herencia, en las que radicaba su legitimidad, buscará por todos los medios no solo su conservación (...), sino también, y sobre todo, presentarse como promotora del cambio, de la modernización y del progreso. Tras la poderosa imagen de la Monarquía de los Austrias, decaída a lo largo del siglo XVII, en el siglo XVIII los Borbones tratarán de construir su propia imagen, una imagen nueva, reformista, propia del siglo de la Razón y de las Luces, una imagen a la vez española y europea, inspirada en la Monarquía francesa de Luis XIV, la más poderosa y la más prestigiosa en el momento de la llegada al trono de Felipe V, pero que no quería ser una mala copia, sino que buscaba ser fiel a sí misma, creando un modelo propio. Monarquía y dinastía se combinaron para crear un estilo original y distintivo. La Monarquía española proseguía su historia de siglos, pero renacía de sus cenizas como una nueva ave fénix, mostrando un nuevo rostro más joven, bello y atractivo». Como afirma más adelante, «el manifiesto más expresivo de la Monarquía española de los Borbones en el siglo XVIII» fue el «espléndido Palacio Real de Madrid»[3].

2. Como indica Rincón García, W., «Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III», *Fragmentos*, 1988, nº 12-14, pp. 154-161: «El decreto creador de la Orden y sus estatutos fue dado el día 24 de octubre, por ser este día en el que la princesa salió a misa por vez primera con el recién nacido. El Papa Clemente XIV la aprobaba por bula dada en Santa María la Mayor de Roma el día 21 de febrero de 1772». La noticia, sin embargo, se difundió antes por la Corte. El 10 de octubre de 1771, la *Gaceta de Madrid* anunciaba: «para dexar a la Posteridad un permanente testimonio del gozo que el feliz nacimiento del Infante ha exercitado en el real ánimo del Rey, y recordar perpetuamente a la Nación las gracias que toda ella debe al cielo por suceso tan venturoso, el soberano ha instituido la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III».
3. Pérez Samper, M. A., «La imagen de la monarquía española en el siglo XVIII», *Obradoiro de Historia Moderna*, 2011, nº 20, pp. 106 y 127.

Son precisamente los frescos de este Palacio una de las manifestaciones artísticas que mejor ilustran el paso del lenguaje alegórico barroco al neoclásico[4].

Durante el siglo XVIII, el concepto de alegoría y su lenguaje siguió siendo esencial en el ámbito de la institución académica pero, al menos desde el punto de vista teórico, se exigía su clarificación. El pensamiento ilustrado rechazó y ridiculizó la noción de imagen cifrada como depositaria de una antigua revelación o «sabiduría divina», tan apreciada por los artistas renacentistas y barrocos[5]. Esta postura está perfectamente representada en las propuestas de Johann Joachim Winckelmann, que consideró que los elementos simbólicos que conforman las alegorías debían fijarse por convención y reunir, ante todo, tres cualidades: la sencillez, la claridad y la gracia[6]. Este fue el objetivo de los compendios alegóricos publicados desde mediados del siglo XVIII y principios del XIX, que evidencian la influencia de las ideas ilustradas y la necesidad de adecuar el lenguaje simbólico a los nuevos tiempos. A este grupo pertenece la *Iconologie par figures* de Gravelot y Cochin (París, 1791), que tuvo una amplia difusión y aceptación[7]. La consulta de este tipo de fuentes resulta fundamental para los historiadores del arte a la hora de «descifrar» las representaciones artísticas del periodo que incluyen personificaciones nuevas o «actualizan» los símbolos tradicionales. Sin embargo, a pesar de los intentos por simplificar el lenguaje alegórico, la deuda que tienen estos modernos tratados respecto a las imágenes codificadas por Cesare Ripa en su *Iconologia* es incuestionable. Muchas de sus personificaciones son idénticas en lo esencial y gran parte

4. Entre los autores que se han ocupado de esta cuestión se encuentran Checa Cremades, F., «Los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico», *Archivo Español de Arte*, 1992, nº 258, pp. 157-178; López Torrijos, R., «El significado de la obra de Fabre en la historiografía artística». En: *VII Jornadas de arte. Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, 1995, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 253-260; López Terrada, M. J.; Jerez Moliner, F., «La alegoría de la Orden de Carlos III de Vicente López. Anotaciones al texto de Francisco José Fabre», *Goya*, 1997, 258, pp. 322-332; López Terrada, M. J., «La pervivencia del lenguaje alegórico en la Academia valenciana: *La representación de las Bellas Artes* (*ca.* 1801) de Miguel Parra». En: *Actas del XV CEHA* (addenda), *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en la red)*, Palma de Mallorca, 2008; Alba Pagán, E., «Vicio y virtud en la alegoría de exaltación monárquica: del fin del Antiguo Régimen al liberalismo». En: Zafra R.; Azanza, J. J., *Emblemática trascendente*, Pamplona, 2011, Sociedad Española de Emblemática, Universidad de Navarra, pp. 137-150.
5. Gombrich, E. H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1983, Alianza, pp. 283-291.
6. Winckelmann, J. J., *Ensayo sobre la alegoría*, 1766. Esta misma actitud fue adoptada, entre otros, por el valenciano Gregorio Mayáns que consideraba la pintura alegórica «de mayor deleite» por ser «más ingeniosa». En su *Arte de pintar*, escrito en 1776 y publicado por primera vez en 1854, afirma: «La invención de la pintura alegórica debe tener dos circunstancias. La primera es que sea necesaria para representar alguna cosa perteneciente a la historia; porque sería impertinente y molesto querer expresar lo que sencillamente puede entenderse por superfluos y dificultosos rodeos. La segunda circunstancia de la invención de la pintura alegórica es que sea inteligible, para lo cual es necesario un genio fecundo y sutil». Edición de 1996, pp. 127-128.
7. Gravelot; Cochin, Charles-Nicolás, *Iconologie par Figures ou traité complet des Allégories, Emblèmes & Ouvrage utile aux Artistes, Aux Amateurs, et pouvent servir à l'éducation des jeunes persones*, 4 vols., a París, Chez Le Pan, sin fecha (*ca.* 1791). Edición consultada: facsímil de Minkoff, Genève, 1972 y Alberú Gómez, M. C., *Gravelot y Cochin. Iconología*, México, 1994, Universidad Iberoamericana. Este tratado fue realizado por dos célebres grabadores franceses del siglo XVIII: Hubert-François Bourguignon, llamado Gravelot, que murió repentinamente en 1773, y Charles-Nicolás Cochin, el joven que continuó la obra. Sobre esta *Iconología* y su significación, puede verse el artículo de Ramírez, F., «Una *Iconología* publicada en México en el siglo XIX», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1983, nº 53, p. 95-125.

de sus atributos, procedentes del repertorio de los bestiarios, los jeroglíficos y los objetos emblemáticos más convencionales, resultan incomprensibles si no se conoce el texto del autor italiano.

Publicada por primera vez en Roma en 1593, la *Iconología* de Ripa fue objeto de numerosas ediciones, traducciones y adaptaciones, convirtiéndose desde el siglo XVII en el catálogo de imágenes y personificaciones de conceptos abstractos más divulgado entre los artistas[8]. Parece oportuno recordar que la *Iconología* fue el primer texto en el que se codificaron sistemáticamente las imágenes procedentes de la Antigüedad clásica, de la Biblia y de la simbología medieval, del mundo de las medallas, los jeroglíficos y de los emblemas, traduciendo estas formas figurativas en representaciones alegóricas. Durante mucho tiempo, el libro de Ripa fue considerado una obra clásica, «casi una cita de autoridad plástica, dejando libre y abierta al artista la posibilidad de acomodar su representación a un código simbólico que ya le venía dado»[9]. Entre los numerosos testimonios de esta trascendencia puede citarse el caso de Antonio Palomino, que en su célebre *Museo pictórico* (1715-1724) recomendó la *Iconografía* como la mejor compilación de figuras simbólicas y morales, además de citarla como autoridad en los programas iconográficos narrados o realizados por él[10]. Esta misma dependencia, que inevitablemente implica una representación visual compleja, se advierte en la producción de muchos artistas de la época, entre los que se encuentran las grandes personalidades que trabajaron en la decoración del Palacio Real de Madrid. Giaquinto, Tiépolo, Mengs, y pintores españoles como los Bayeu, Maella, o Vicente López, revistieron el Palacio de frescos con alegorías, divinidades y héroes mitológicos.

La dificultad para descifrar el lenguaje empleado por estos artistas fue claramente puesta de manifiesto por Antonio Ponz en los comentarios que dedicó a los frescos del Palacio Real de Madrid: «Si las pinturas son los libros que enseñan a los idiotas y a toda persona ignorante de las letras, ¿cómo les ha de enseñar unos libros enigmáticos, que después de haberlos examinado sujetos de la mayor instrucción, se quedan ayunos en gran parte, y a veces en el todo de lo que contienen?. Bueno fuera, supuesto de estar tan radicada esta práctica de representar asuntos por medio de figuras fantásticas, que hubiera una explicación en las mismas paredes, y techos donde está, y en donde fácilmente pudiera leerse cuál fue la

---

8. Ripa, Cesare, *Iconologia, overo descrittione dell´Imagini universali cavate dall´Antichitá et da altri luoghi, da Cesare Ripa. Opera non meno utile che necesaria à Poeti, Pittori et Scultori, per rappresentare le Virtù, Vitii, Affeti, et Passioni humane*, Roma, 1593. La edición consultada corresponde a la traducción de la edición sienesa de 1613, con introducción de A. Allo Manero, *Cesare Ripa. Iconología*, Madrid, 1987, 2 vols., Akal.
9. Allo Manero, Prólogo de la *Iconología* de Ripa, Madrid, 1987, vol. I, p. 21. Sobre la repercusión de esta obra, puede verse también el valioso estudio de Praz, M., *Studies in Seventeenth -century Imagery*, , Roma, 1975, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 199-203. También puede resultar útil, fundamentalmente por la adaptación y desarrollo de sus imágenes, el repertorio de Maser, E. A., *Baroque and Rococo pictorial imagery: the 1758-60 Hertel edition of Ripa's Iconologia*, New York, 1971, Dover.
10. Palomino de Castro y Velasco, A. A., *Museo Pictórico o Escala óptica*, Madrid, 1715-1724. Edición consultada: Buenos Aires, 1944, 2 vols., Poseidón.

idea del Pintor, o dueño que la empleó»[11]. La explicación del sentido de estos frescos fue la tarea realizada por Francisco José Fabre en su *Descripción de las alegorías del Palacio Real de Madrid*, publicada en Madrid en 1829[12]. Para la realización de la obra, Fabre tuvo que demostrar sus conocimientos de iconografía y mitología, de manera que, en las notas de sus descripciones, se recogen las fuentes literarias e iconográficas en las que se basó para enfrentarse, en pleno siglo XIX, a la lectura de las composiciones alegóricas creadas por los artistas que trabajaron en el Palacio Real de Madrid[13]. Por esta razón, la información proporcionada por este autor también ha contribuido en gran medida a posibilitar la lectura y conocer el origen de las alegorías que se realizaron para conmemorar el nacimiento del infante Carlos Clemente.

La primera de las alegorías que vamos a analizar es la medalla en estampa realizada por Jerónimo Antonio Gil (1732-1798)[14] (fig. 1). Este grabado, encargado por la Academia de la Historia, sirvió para ilustrar la *Oración* pronunciada en esta institución con motivo del nacimiento del primer nieto de Carlos III, discurso que permite interpretar la elección de los distintos elementos que lo componen[15]. A la derecha, en el anverso de esta medalla, figuran los bustos superpuestos de los Príncipes de Asturias, el futuro Carlos IV y María Luisa de Borbón, mientras que el reverso lo ocupan las alegorías de la Monarquía española, con el infante en brazos, y la Religión, que aparece dispuesta a acogerlo en su seno. Sobre ellas, dos nubes se abren para dejar que el espacio se ilumine con los rayos de Dios Padre, utilizando para ello el símbolo tradicional del nimbo triangular que encierra su nombre escrito con caracteres hebraicos[16]. Esta composición ilustra las palabras pronunciadas en la *Oración de la Real Academia de la Historia* antes referida y el mensaje propagandístico que con este tipo de obras se quería transmitir. Por un lado se hacía referencia a la ansiada continuidad de la dinastía; por otro, a la alianza tradicional entre la Monarquía y la Iglesia Católica: «Para complemento y premio del amor de V. M. á su Pueblo, y de el que este tributa á su REY, á los PRINCIPES, y á toda la AUGUSTA FAMILIA, el Omnipotente concede á V. M. un Nieto, que perpetúe

11. Ponz, A., *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, 18 vols., Madrid, 1772-1794, Joaquín Ibarra, vol. IV, pp. 14-16. La opinión de este ilustrado es una buena muestra de la discusión sobre la práctica de la alegoría que se dio en el seno de la academia, tanto por la oposición al barroco como por la exaltación de la claridad como propiedad de la belleza artística. Sobre esta cuestión, puede verse también el estudio de León Tello, José María; Sanz Sanz, María M. Virginia, *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, Valencia, 1979, Institución Alfonso el Magnánimo, pp. 85-86, donde se explica que los académicos valencianos fueron mayoritariamente favorables a la utilización de este lenguaje.
12. Fabre, F. J., *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Palacio Real de Madrid, hecha por orden de S. M.*, Madrid, 1829, por D. Eusebio Aguado, Impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa.
13. López Torrijos, R., «José Francisco Fabre y las alegorías del Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 1995, nº 125, pp. 2-8.
14. Villena, E., «Anton Raphael Mengs y Tomás Francisco Prieto, artífices de la medalla conmemorativa del matrimonio de los príncipes Carlos y María Luisa, *Numisma. Revista de Estudios Numismáticos*, Madrid, 1999, nº 243, pp. 160-161, fig. 90. Se trata de un cobre, talla dulce, de 150 x 80 mm.
15. *Oración de la Real Academia de la Historia al Rey N. S. Con motivo del nacimiento del infante*, Madrid, 1771, por Don Antonio de Soto, impresor de la Academia.
16. Entre los tratadistas españoles que recogen esta simbología se encuentra Palomino, Antonio, *Museo Pictórico y Escala óptica con el Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1715-1724, vol. II, cap. IV, p. 153.

entre los Españoles las virtudes y heroicos hechos de FELIPE V, y tome por modelo para su imitación las gloriosas acciones de su AVUELO (sic.) en España y en Italia: herencia no menos digna, que la del Cetro. (...) Quiso V. M. aceptar la oferta del Romano Pontífice para ser Padrino de Infante, y V. M. mismo á nombre de su Santidad, y en el propio sacó de pila á su Augusto Nieto: desempeñando el timbre de REY CATÓLICO por su dignidad, por su religión, y por su afecto al Padre común de los Fieles CLEMENTE XIV, cuyo respetable nombre se puso también al INFANTE en memoria de su Padre espiritual, y de la concordia que se mantiene entre el imperio y sacerdocio»[17].

Desde el punto de vista iconográfico, la Religión está personificada bajo la figura de una «noble mujer» con sus atributos tradicionales cuyo significado se explica en la *Iconología* de Ripa[18]. El más evidente es la cruz, dispuesta tras ella, «que o bien simboliza al mismo Cristo Nuestro Señor Crucificado, o sino, como cosa de Cristo, sirve en definitiva como gloriosa enseña y estandarte de la Cristiana Religión a la que deben y dedican los Cristianos la veneración más alta, pues en ella reconocen el singular beneficio que de la redención recibe». A sus pies aparece un libro abierto que «representa las Santas Escrituras, revelaciones y tradiciones de las que está formada la Religión e inscrita en nuestros ánimos». A su izquierda se dispone un pequeño altar «sobre el cual estará ardiendo una llama de fuego». En este contexto, parece oportuno identificarla con la llama de la caridad o del amor divino, cuyo fuego simboliza la oración que se eleva hacia el cielo como el humo del incienso[19].

La representación de España o de la Monarquía española es más interesante y compleja pues, como veremos, en obras fechadas exactamente en el mismo año - 1771, momento del nacimiento del infante- se recurre a imágenes distintas. Como señala Rosa López Torrijos, la historia de la alegoría de la monarquía hispánica es de gran envergadura pues está «formada a base de incorporar y transformar elementos mitológicos, históricos e iconográficos utilizados anteriormente en obras muy diversas»[20]. En consecuencia, me limitaré a exponer, siguiendo a Carlos Reyero, las dos formas más frecuentes bajo las que aparece la

17. *Oración, op. cit.*, 1771, pp. 28 y 32.
18. Ripa, *Iconologia*, vol. II, pp. 259-263.
19. Este último atributo es igualmente compartido por la representación alegórica de la Piedad. Parece interesante destacar que, desde el punto de vista formal, su representación sigue muy de cerca a la que aparece en el grabado del tratado de Gravelot y Cochin, *Iconologie*, 1791, vol. IV, p. 21. En su *Iconología*, Ripa propone dos interpretaciones para el fuego en relación con la Religión. Por una parte, «el fuego sobre el altar se utilizaba en los sacrificios en numerosas y antiquísimas naciones, haciéndose así hasta la venida de Cristo, quien aplacó la ira Divina no con la sangre de Toros o Corderos, sino más bien con su propia carne, su propia sangre y su propia persona, ocultándose luego milagrosamente con miras a nuestra salvación, bajo las especies del Pan y el Vino en el Santísimo Sacramento de la Eucaristía». Por otra, «con el fuego se muestra la pura y sincera devoción de nuestra mente, dirigida hacia Dios, lo que es cosa apropiada y conveniente al sentir religioso». Este último es el sentido que le da Fabre en su *Descripción*, 1829, p. 2, cuando explica la representación alegórica de la Religión realizada por Giaquinto en el Palacio Real de Madrid: «El fuego que arde en el altar significa la oración que se eleva, como el humo del incienso, hasta el supremo trono del Omnipotente».
20. López Torrijos, R., «Mitología y alegoría al servicio de la monarquía hispánica». En: Alpers, S. *et al.*, *Historias inmortales*, Barcelona, 2002, Fundación de Amigos del Prado, p. 196.

alegoría España durante el siglo XVIII: como Minerva o como una figura femenina con sus atributos tradicionales[21]. La elección de Jerónimo Antonio Gil consiste en identificarla con Minerva, la Atenea griega. Como es sabido, se trata de una de las principales divinidades de la antigua Grecia y Roma y, al igual que Apolo, una fuerza benévola y civilizadora. En la mitología griega era hija de Júpiter y nació de su cabeza completamente armada. Su imagen más habitual es la de una figura femenina con casco, armadura y lanza, aunque aquí este último elemento no aparece. Considerada inicialmente como la diosa de la guerra, asumió posteriormente el papel de protectora de las ciencias y las artes y, por encima de todo, fue la deidad de la sabiduría[22]. De hecho, en su lectura política, la literatura emblemática la utilizó frecuentemente como imagen de la sabiduría que debe tener el Príncipe[23]. Tras esta alegoría, puede verse el escudo de armas de España con las dos columnas de Hércules y la leyenda *plus ultra*, atributo sobre el que volveremos más adelante.

Parece interesante destacar que estas dos alegorías, representadas de modo muy similar, protagonizaron igualmente uno de los frescos realizados por Francisco Bayeu (1734-1795) para el Dormitorio de los Príncipes, hoy Salón de Tapices, del Palacio Real de Madrid: *Las Órdenes de la Monarquía española*, iniciado en 1764. Como explica Fabre, en esta obra: «La *Monarquía española* está expresada por una matrona cuyo aspecto y continente anuncian la majestad. Está vestida a lo heroica con yelmo en la cabeza, armada su diestra con la lanza, teniendo embrazado el escudo con la siniestra, y adornando el pecho con la cabeza de Medusa, denotando con ella el terror que su denuedo inspira a sus enemigos, así como su traje y armadura, semejante a la de Minerva, significan su prudencia, magnanimidad y sabiduría. En demostración de su fe se ve a su derecha en acto de proteger la *Religión*, simbolizada por una bella virgen con la cabeza cubierta con un velo que denota sus santos misterios: con la mano derecha tiene la insignia de nuestra redención, la que está contemplando, y con la izquierda en acto de ofrecer una llama, que indica la Oración y el ardor de la Caridad»[24].

La relación de Minerva con la Monarquía española aparece asimismo en la estampa con la *Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Clemente, hijo del Príncipe de Asturias* (1771) dibujada por Luis Paret (1746-1799) y grabada por Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805)[25] (fig. 2). Se trata de un grabado más complejo desde el punto de vista simbólico porque,

---

21. Reyero, C., *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Madrid, 2010, Siglo XXI, pp. 2-10.
22. Hall, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1987, Alianza, vol. II, p. 95.
23. González de Zárate, J. M., *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, 1987, Tuero, pp. 79-80
24. Fabre, 1829, p. 60.
25. Carrete, J.; De Diego, E.; Vega, J. (1985), *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. I. Estampas españolas. Grabado 1550-1820*, Madrid, 1985, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, vol. I, p. 379, nº 4. Se trata de cobre, talla dulce, de 310 x 200 milímetros. La estampa se reproduce también en el estudio de Carrete Parrondo, J.; Checa Cremades, F.; Bozal, V., *El Grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Madrid, 1987, Espasa Calpe, p. 621 donde se indica que una de las novedades del XVIII fue, precisamente la «aparición de estampas conmemorativas, bien de acontecimientos de la familia real o bien con motivo de hechos históricos».

además de elementos alegóricos y mitológicos, también se incluye la referencia a la creación de la Real Orden de Carlos III que, como se ha señalado, fue instituida por este monarca en acción de gracias por el nacimiento de su nieto. En la parte inferior, como en respuesta a las exigencias de Ponz, un texto explica de forma muy concisa la imagen: «España conducida por Himeneo al Templo de Minerva, presenta al INFANTE recién nacido ante las aras de la Diosa. En el escudo de esta se ven gravadas las insignias de la Orden de CARLOS III y algunos amores descubren el signo feliz en que nació el INFANTE. Al REY y PRINCIPES Nuestros Señores consagra esta Obra y su leal rendimiento Juan Antº Salvador Carmona».

La composición de esta lámina viene determinada por la diagonal que parte de la alegoría de la Monarquía con el infante en brazos, se prolonga con Himeneo y enlaza en la parte superior con Minerva. El humo que desprenden las llamas de un pequeño altar dispuesto en primer plano inunda toda la composición, de manera que el ámbito terrenal en el que reposa su pie la Monarquía parece fundirse con el divino. En este caso, España no se representa de forma tradicional como una «majestuosa matrona», sino que adquiere un aspecto más joven y dirige amorosamente su mirada hacia el niño. Es posible que esta modificación se deba a su identificación con María Luisa de Parma, que tan solo tenía veinte años cuando dio a luz, hecho que justificaría a su vez la presencia de Himeneo, el dios que preside los matrimonios, pues gracias a su unión con el Príncipe de Asturias se aseguraba la continuidad de la Monarquía. En cualquier caso, sus atributos están tomados de la iconografía tradicional. Aparece coronada y el manto real que la cubre lleva los castillos y leones heráldicos. Este manto descansa sobre el león que le acompaña, símbolo del dominio, la fuerza y el coraje de la monarquía hispánica, que apoya sus garras sobre las dos esferas alusivas a España y las Indias[26].

Junto a la Monarquía se sitúa Himeneo, que en la mitología clásica era el dios de las ceremonias matrimoniales[27]. En las representaciones artísticas, esta deidad menor es junto a Cupido uno de los personajes más frecuentes que aparecen con motivo de las fiestas nupciales, incluidas las de la realeza[28]. En esta ocasión aparece como un hermoso joven alado, con flores sobre su cabeza y regazo, levantando con la mano derecha su atributo más carac-

26. Sobre el simbolismo concreto del león en relación con la monarquía hispánica, puede verse el ya citado el artículo de Mínguez, 2004, pp. 57-94.
27. Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1981, Paidos, pp. 268-269, recoge, a partir de las fuentes clásicas, las diversas tradiciones sobre sus orígenes y los distintos mitos que explican que su nombre fuese invocado durante la ceremonia de la boda.
28. Rodríguez Moya, I., «Iconografía de la ceremonia nupcial y el matrimonio en la cultura simbólica europea I». En: *Emblemática trascendente*, Pamplona, 2011, Sociedad Española de Emblemática, Universidad de Navarra, pp. 731-748. Para el caso español, puede verse López Torrijos, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, Cátedra, especialmente la p. 371.

terístico: la antorcha nupcial[29]. Himeneo dirige su mirada hacia Minerva que, como señala la explicación del propio grabado, lleva en su escudo las insignias de la Orden de Carlos III. En realidad, estas insignias se reducen a la cruz de la Orden, sin la tradicional banda, que se compone «de ocho brazos iguales entre sí, que rematan en otros tantos globos lisos; en sus contornos tiene unas fajas de esmalte blanco, y en centro llamas de azur; entre los brazos cuatro flores de lis de oro; sobrepuesto un escudo ovalado, su campo esmaltado de amarillo claro con ráfagas amarillas más oscuras, y en la parte exterior una orla de esmalte azul, colocada en la misma imagen de la Concepción de relieve, cuyo manto es esmaltado de azul con estrellas de plata, y la túnica y media luna blancas. En el reverso tiene otro escudo sobre esmalte blanco; en el centro de éste la cifra de Carlos III de esmalte azur y en su contorno y del mismo esmalte la inscripción *Virtuti et merito*. Dicha cruz pende de una corona»[30].

La lámina se completa en la parte superior con un imponente y sinuoso manto bajo el que se disponen dos *putti* alados con una guirnalda de flores y una balanza. Este último elemento simbólico, que se corresponde al signo zodiacal de libra, también se explica en el texto del grabado cuando se indica que «algunos Amores descubren el Signo feliz en que nació el infante». Ripa justifica este atributo tradicional del mes de septiembre del modo siguiente: «En cuanto al símbolo de Libra, se pone para mostrar que en dicho tiempo llega el Sol a aquel signo, produciéndose por entonces el Equinoccio o igualación de las noches con los días»[31].

Todavía más compleja es la *Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Clemente* grabada por Pedro Pascual Moles (1741-1797) a partir de un dibujo de Nöel Hallé (1711-1781)[32] (figura 3). La comercialización de esta estampa no solo se produjo en España sino también en Francia, siendo anunciada en el *Mercure de France* en marzo de 1772: «Estampa alegórica sobre el nacimiento del hijo del príncipe de Asturias, compuesta por N. Hallé pintor del rey de Francia y grabada por P. P. Moles, español, de las academias reales de España. Esta estampa que tiene diez y siete pulgadas y media de largo es distribuida en París, por Buldet, calle de Gêvres; y por Chéreau, calle Saint-Jaques; precio, 3 libras. Esta estampa, ingeniosamente compuesta representa en medio del templo de la Inmortalidad al rey de España

29. Esta imagen de Himeneo es muy similar a la realizada por Luis López en el fresco con el tema *La diosa Juno en la mansión del sueño* (1829), que fue encargado por Fernando VII para decorar su Dormitorio. Como indica Díaz Gallegos, C., «Las decoraciones murales en la planta principal del Palacio Real de Madrid», *Arbor*, 2001, CLXIX, 665, p. 67 y 72, esta composición sustituyó a otra de Domenico Tiépolo con un tema similar, *La diosa Juno en su carro*, «debido al cambio de gustos artísticos experimentado en el siglo XIX». En su descripción, Fabre (1829), p. 238, remite al conocido tratado de Cartari, *Immagini colla spozicione degli Dei degli Antichi*, Venecia, 1556, explicando que Himeneo aparece «bajo el aspecto de un bellísimo joven con alas en la espalda, la llama del amor casto sobre su graciosa cabeza y la antorcha nupcial en la mano: dos hermosos genios conducen por los aires su amable yugo, adornado con mirto y rosas».
30. Costa y Turell, Modesto, *Tratado completo de la Ciencia del blasón*, Barcelona, 1856. Citado en el artículo de Rincón, 1988, p. 149.
31. Ripa, *Iconologia*, vol. II, p. 77.
32. Subirana i Rebull, R. M. (1990), *Pasqual Pere Moles i Corones (València 1741- Barcelona 1797)*, Barcelona, Biblioteca de Barcelona, p. 156, nº 63. Se trata de un buril sobre cobre de 475 x 305 mm.

coronado con laurel y revestido con la armadura de un héroe de la Antigüedad. El príncipe y la princesa de Asturias le ofrecen, por las manos de la Fecundidad, el feliz fruto de su himen. La Fama que toma su esfuerzo en lo alto del templo se apresura a anunciar el acontecimiento que hace la felicidad de los españoles. Podemos leer en la parte inferior de la estampa versos latinos relativos al tema representado. Estos versos han sido compuestos por el abad [Joaquín] Moles, hermano del grabador»[33].

La síntesis del contenido de este grabado que se publicaba en 1772 dejaba, sin embargo, por explicar algunos elementos que sí figuran en otra inscripción que aparece en el propio grabado: «La Fama en lo alto Templo de la Inmortalidad llama la atención de todo el Orbe a ver el suceso mas feliz para España. Esta tiene todos sus ojos bañados de regocijadísima alegría, puestos en el Heroe que la gobierna, por ir viendo perpetuarse el Español Cetro en su Augusta Real Casa. La Fecundidad la presenta en nuevo Real Fruto de la Providencia sobre su Reyno, nacido de sus dos Hijos unidos con el vinculo, y ardiente amor de la llama de Hymeneo. El Principe à su lado, la Princesa desde su lecho, y hasta el tierno Infante desde las mantillas vibran à una acia el Monarca los rayos de sus ojos, y encienden tanto el fuego del amor que les tiene, que se derrite en ternura su corazón paterno».

En este caso, la alegoría de España, que efectivamente dirige su mirada a Carlos III, recupera su aspecto tradicional de «majestuosa matrona», disponiéndose a sus pies el león con el globo y la espada, símbolo del valor ibérico. A diferencia de las dos obras anteriores, no es la Monarquía sino la Princesa María Luisa –la Fecundidad–, la que lleva al infante en brazos. De esta forma puede verse también en otras obras relacionadas con el nacimiento de Carlos Clemente y la institución de la Orden de Carlos III. Es el caso del grabado realizado por Joaquín Ballester (1740-1795) a partir de un dibujo de José Camarón (1730-1803) (*ca.* 1771, Museo de la Ciudad de Valencia) que representa a Carlos III y a los príncipes de Asturias adorando a la Inmaculada Concepción, donde María Luisa sostiene a su hijo mientras la alegoría de la Monarquía se dispone junto a ella, de espaldas. Lo mismo sucede en el lienzo de Agustín Gasull transformado por José Vergara (1726-1799) en la *Presentación a la Inmaculada, por su madre la Princesa de Asturias Doña María Luisa de Parma, del recién nacido Infante Don Carlos Clemente*[34].

Sobre los Príncipes de Asturias volvemos a encontrarnos a Himeneo, mientras que en la parte superior se reserva para la Fama. Esta última y conocida alegoría adopta la forma de una joven alada con dos clarines. Se representa «muy sutilmente vestida» con alas y entre

33. Jiméno, F., «Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pasqual Pere Moles en París», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Bellas-Arts de Sant-Jordi*, 2005-2006, XIX, p. 155. Los versos latinos a los que se hace referencia dicen: PASCHASIUS MOLES PARISIIS AERE INCIDENES, / LIBERNTERQUE DICANS CATHOLICO REGI SUO: / CAROLUS HISPANIS REX EST, QUO IUSTIOR ALTER/ NEC PIETATE FUIT; NEC BELLO MAIOR, ET ARMIS: / CUIQUE NEPOS HAERES NATUS, SPES ALTERA REGNI. / HOC ERIT AETERNUM PER PROLEM ET IURE, ET AMORE».

34. Sobre estas obras puede verse el estudio de Llorens Herrero, M.; Catalá Gorgues, M. A., *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Valencia, 2007, Generalitat Valenciana, pp. 372-374 y 208.

las nubes para indicar la velocidad con que recorre el universo, mientras que los clarines o trompas aluden al «grito o renombre universal esparcido por las orejas de los hombres»[35]. La única figura que, a pesar de la inscripción, no es fácil de identificar es la mujer sedente que se dispone en un plano superior al que ocupa la familia real, entre nubes y bajo un ampuloso dosel. De acuerdo con el texto explicativo solo puede tratarse de la Providencia, aunque no se presenta con sus atributos habituales: el cetro y el cuerno de la abundancia[36]. Estos últimos han sido sustituidos por otro relacionado igualmente con Hércules y la Monarquía española: las dos columnas coronadas con la leyenda *plus ultra* que aparecen en el escudo oval que sostiene[37]. El hecho de que la conocida divisa de Carlos V aparezca en relación con la dinastía borbónica y, más concretamente, con el reinado de Carlos III, no es un caso aislado. En los frescos del Palacio Real de Madrid es frecuente encontrarlas, bien como aparecen en el escudo, o bien mostrando al propio Hércules arrancándolas[38]. Fabre explica en varias ocasiones esta imagen: «Las columnas de Hércules eran los dos extremos de España y África, que forman el estrecho de Gibraltar, mirado por los antiguos como el término que la naturaleza había puesto á la navegación y conquistas de los hombres; y así

35. Ripa, vol. II, p. 396. Parece interesente destacar nuevamente que, desde el punto de vista formal, la representación de esta alegoría sigue muy de cerca a la propuesta en el tratado de Gravelot y Cochin *Iconologie*, 1791, vol. IV, p. 59.
36. Durante el reinado de Carlos III, esta personificación se incluyó en otras obras artísticas como, por ejemplo, en el fresco de Francisco Bayeu *La Providencia presidiendo las virtudes y facultades del hombre* de la actual Sala de Instrumentos Musicales del Palacio Real de Madrid, pintado entre 1770 y 1771. Según la descripción de Fabre, 1828, p. 271, que sigue citando a Ripa como fuente: «la Providencia está simbolizada por una hermosa matrona sentada en un trono de luz cercado de resplandores y ángeles: tiene en sus manos benéficas la cornucopia y el cetro mostrando el globo de la tierra. Está en sitio tan elevado y rodeada de gloria para mostrar que la Providencia es la sabiduría y poder soberano que gobierna al universo; lo cual indica mas particularmente el cetro que tiene en la mano dirigido hacia la tierra, porque sus contados paternales presiden y atienden a cuento en ella existe con tanto orden y tan admirable economía; por la cornucopia de frutos están expresados todos los dones que debemos a su omnipotencia para el socorro de nuestras necesidades». Esta misma imagen aparece en otros tratados de iconología y simbología de la época como el *Diccionario de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado* de Francisco Martínez, Madrid, 1788, pp. 341-342.
37. Como explica López Torrijos, *op. cit.*, 2002, pp. 197-198, el Hércules de la mitología clásica fue un personaje relacionado con España en algunos de sus relatos más antiguos y representativos», entre los que se encuentra «la captura de las vacas del tirano Gerión que habitaban en Tartesos, para lo cual hubo de matarle y en cuyo reino dejó como recuerdo unas columnas que recibirían después del nombre del héroe». De éste y otros «episodios narrados en los más famosos textos de la mitología clásica (...) saldrán, con otras muchas variaciones y transformaciones, los textos medievales españoles sobre Hércules y la historia de España que incorporan al héroe como personaje «histórico» del reino y le dotan de nuevas atribuciones y relatos. (...) Pero cuando realmente triunfa Hércules en su relación con España es en el reinado de Carlos V, quien recoge la tradición borgoñona de Hércules como fundador de la dinastía. Esto vino subrayado por la elección de la divisa de Carlos V –las columnas con el famoso *plus ultra*- inventada en Flandes dentro del contexto humanista europeo, pero que al estar ligada a una de las hazañas del héroe en España, hizo que esta se identificase pronto con ella transformándola poco después en el *non plus ultra* más famoso aún. Hércules, el héroe dotado de mayor fuerza física y moral de toda la mitología, vino pues a caracterizar a Carlos, heredero de una monarquía cuya extensión comenzaba entonces a ser ilimitada. La misma autora ofrece un desarrollo más amplio de esta cuestión en *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, 1985, pp. 116-185.
38. Según Díaz Gallegos, *op. cit.*, 2001, p. 65: «Hércules aparece reiteradamente en los techos del Palacio, aludiendo al origen mítico de la Monarquía española como personificación de la virtud heroica y ejemplo para Reyes y Príncipes», alusiones que habían sido ampliamente difundidas por la literatura emblemática.

la acción de arrancar Hércules dichas columnas, manifiesta que por tan memorables expediciones se extendieron los conocimientos acerca del globo». Esta aclaración no le debió parecer suficiente, pues añadió una nota en la que indicaba que las *Columnas de Hércules* fue el «término de los conocimientos geográficos durante muchos siglos. Carlos V, vencedor de África y América, adoptó por divisa estas columnas para manifestar que había extendido sus conquistas más allá de las de Hércules; por lo cual puso la inscripción PLUS ULTRA». No obstante, en relación con nuestro tema, su presencia se hace especialmente significativa en el fresco de *La Apoteosis de la Monarquía española* que Tiépolo pintó en la Antesala del Salón de Trono, donde aparece «Hércules, dios y rey de la España mitológica, en acto de sentar las dos famosas columnas que separan a Europa de África y el Océano del Mediterráneo, que expresaban el término de las expediciones de aquel héroe, y que son uno de los emblemas de la Monarquía española»[39]. Este fresco, al igual que *La Gloria de España con sus estados y sus provincias,* realizado igualmente por Mengs, se ha interpretado como un reflejo de la nueva orientación política introducida por la Casa de Borbón en España través del lenguaje alegórico «la cual alcanzaría su máximo desarrollo durante el reinado de Carlos III. Así se unía la idea de la glorificación de la Monarquía Española, inmersa, de lleno, en la corriente europea de la Ilustración, con su no menos glorioso pasado»[40]. Las columnas de Hércules serían, en definitiva, una buena muestra de la apropiación de los atributos tradicionales de la monarquía hispánica. El sentido concreto que este motivo adquiere en el grabado se explica además si se consideran las alegorías que se realizaron en 1781 con motivo del nacimiento del infante Carlos Eusebio, donde volverá a estar presente. En este año, la Academia de Bellas Artes de San Fernando definió de igual modo el asunto de pensado de primera clase para la pintura y la escultura. Entre los diversos elementos que debían componer estas alegorías se encontraba: «la Arquitectura puesto un brazo sobre vestigios de las columnas de Hércules, y señalando la inscripción PLUS ULTRA, [lo que] manifestará deberse esperar nuevas felicidades del Infante»[41].

La última de las obras conmemorativas que vamos a considerar es la *Alegoría del nacimiento del infante Carlos Clemente* por la que Jacinto Gómez (1746-1812) obtuvo el premio de primera clase de pintura en el concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San

39. Fabre, *op. cit.*, 1829, pp. 13, 18 y 103.
40. Díaz Gallegos, *op. cit.*, 2001, p. 63.
41. Azcárate Luxán, I. *et al.*, *Historia y Alegoría: Los Concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, 1994, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 141.

Fernando en 1772 (fig. 4)[42]. La elección de este tema «no fue tal, pues el vicepresidente, Alfonso Clemente de Aróstegui, notificó en junta académica el nacimiento del Infante Carlos Clemente, primer hijo de Carlos IV, acontecimiento que la Academia debía celebrar y ensalzar»[43]. El asunto se describió del modo siguiente: «Se representará á Dios en forma de un venerable anciano, en acción de encomendar la custodia del recién nacido á los Santos ángeles á San Lorenzo y á San Genaro»[44]. De acuerdo con este enunciado, Jacinto Gómez realizó una sencilla composición triangular cuyo vértice superior está ocupado por «Dios sentado en su trono celestial [que] indica con su mano al niño que reposa en brazos de la monarquía, representada como un personaje femenino coronado y acompañado del simbólico león. Tras ellos dos ángeles y unos angelillos que sujetan el escudo de la monarquía. El tercer vértice lo ocupan San Genaro y San Lorenzo que, arrodillados sobre una nube, son perfectamente identificables, el uno como obispo con un báculo y el otro con la parrilla del martirio»[45].

La presencia de estos dos santos en la escena se justifica en la *Oración* de la Academia de San Fernando que se dedica a Carlos III con motivo del nacimiento del infante, cuando se alude al origen de esta alegoría: «encargue desde luego á la Pintura el diseño de un luminoso Quadro, en que represente al Supremo Hacedor, que complaciéndose en la vista de una bella Criatura, encomienda á los Santos Ángeles su custodia, y asimismo la guardia á los dos valerosos Soldados de Christo el Español Lorenzo y el Napolitano Genaro, por el lugar y el dia de su nacimiento»[46]. Como puntualiza Wifredo Rincón, la presencia de San Jenaro «mártir, patrono de Nápoles –reino que lo fue de Carlos III– «se explica por «la coincidencia de celebrarse su fiesta el mismo día 19 de septiembre, día del nacimiento de Carlos Clemente,

42. Sobre este óleo sobre lienzo de 125 x 165 centímetros, que se encuentra en depósito en el Museo Municipal de Madrid, ver Azcárate, *op. cit.*, 1994, pp. 123-124 y 303. En este estudio se reproduce igualmente la *Alegoría con el nacimiento del infante Carlos Clemente* con la que Gregorio Ferro (1742-1812) obtuvo el segundo premio, pero que lamentablemente no puedo analizar ahora para no extenderme. No obstante, creo interesante anotar que en 1999 apareció en el mercado artístico el boceto para el cuadro con la misma alegoría que Mariano Illa (1748-1810) realizó para opositar a este Concurso. Por otra parte, Rincón, *op. cit.*, 1988, p. 152, da noticia de otra obra que conmemora el mismo acontecimiento. Se trata de un dibujo, que atribuye probablemente a Antonio González Velázquez (1723-1793), en el aparece «la figura del niño infante protegido por la alegoría de España. A ambos lados San Jenaro y San Lorenzo. Ángeles les rodean y en el ángulo izquierdo aparece San Miguel, sometiendo al demonio-dragón con una cruz. Corona la composición la figura de Dios Padre». Este último pintor parece ser el autor de la *Alegoría del nacimiento de un infante* del Museo Lázaro Galdiano que tradicionalmente se ha atribuido a Charles de la Traverse (*ca.* 1727-1786). No he incluido esta compleja alegoría porque no se refiere al nacimiento de Carlos Clemente, sino al de Carlos Eusebio (1780-1783). Sobre esta última obra, puede verse el artículo de Cánovas del Castillo, S., «En torno a la atribución de un cuadro del Museo Lázaro Galdiano a Charles de la Traverse», *Goya*, 2004, nº 301-302, pp. 241-248.

43. Azcárate, *op. cit.*, 1994, p. 123.

44. *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en Junta Pública de 5 de julio de 1772*, Madrid, Por Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. y de la Real Academia, 1772, p. 26.

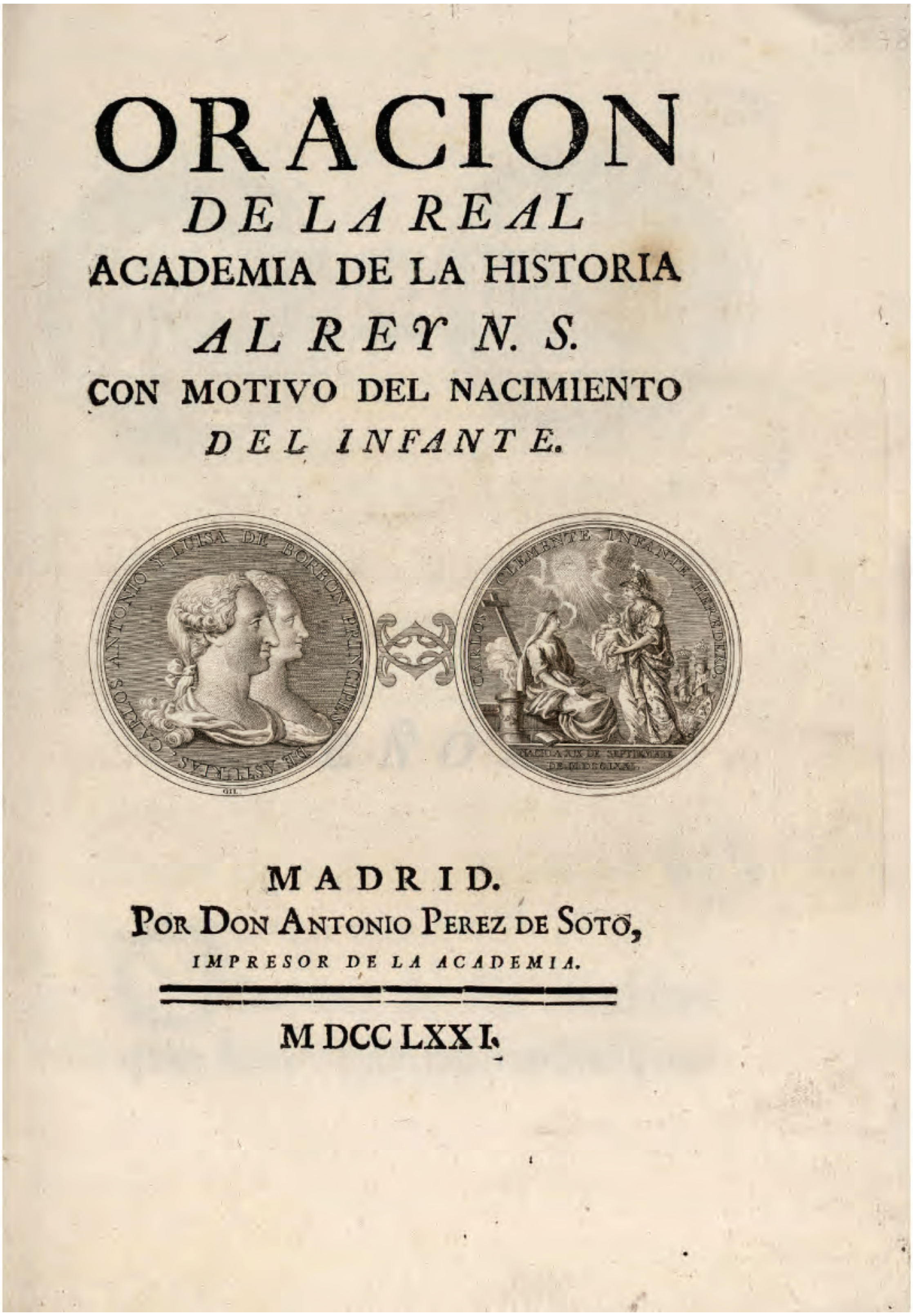
45. Azcárate, *op. cit.*, 1994, p. 124.

46. *Oración de la Real Academia de S. Fernando al Rey Nuestro Señor con motivo del feliz nacimiento del infante*, Madrid, 1771, por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. y de la Real Academia, p. 12.

colocándose este nombre, junto a otros, en el momento de su bautizo. También es fácil de explicar la presencia de San Lorenzo, por haber nacido el infante en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, cuyo templo está colocado bajo la directa advocación de este santo diácono aragonés»[47].

A diferencia del grabado de Moles, el contenido de este lienzo volvía a remitir a la alianza de la Monarquía española con la Iglesia Católica, utilizando para ello un lenguaje alegórico mucho más claro que, sin embargo, seguía estando al servicio del poder.

47. Rincón, *op. cit.*, 1988, p. 153.



ORACION
DE LA REAL
ACADEMIA DE LA HISTORIA
AL REY N. S.
CON MOTIVO DEL NACIMIENTO
DEL INFANTE.

MADRID.
POR DON ANTONIO PEREZ DE SOTO,
IMPRESOR DE LA ACADEMIA.

M DCC LXXI.

Fig. 1. Jerónimo Antonio Gil, *Alegoría del nacimiento del infante Carlos Clemente*, 1771.
Ilustración para la portada de *Oración de la Real Academia de la Historia al Rey N. S. con motivo del Nacimiento del Infante*, Madrid, Antonio Pérez Soto, 1771. Madrid, Biblioteca Nacional

Fig. 2. Juan Antonio Salvador Carmona, *Alegoría del nacimiento del infante Carlos Clemente, hijo del Príncipe de Asturias*, 1771. Madrid, Museo Municipal

Índice

Fig. 3. Pedro Pascual Moles, *Alegoría del nacimiento del infante Carlos Clemente, hijo del Príncipe de Asturias*, 1771. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

Fig. 4. Jacinto Gómez, *Alegoría del nacimiento del infante Carlos Clemente*, 1772.
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Ventura Rodríguez: la imagen del perfecto arquitecto en el siglo XVIII

Dra. Marina Gacto Sánchez
Universidad Católica San Antonio de Murcia[1]

Resumen: Nuestro estudio analiza las fuentes literarias que describen la proyección social del célebre arquitecto español Ventura Rodríguez, cuya imagen queda contrastada con el retrato realizado por Francisco de Goya. Abordamos así la representación del poder en relación no solo con su propia realidad biográfica, sino con el ámbito académico. La difusión de su imagen en estampa adquiere en la colección Iconografía Hispana su propia definición y singularidad. El presente estudio parece necesario para entender mejor el carácter de artista maldito que ha perseguido a Ventura a lo largo del siglo dieciocho. El análisis del arte a través de la literatura resulta esencial para la definición de unos modelos que han de servir para la descripción física, intelectual y moral de los artistas. El uso contrastado de las mismas nos brinda importante información para afrontar la definición operativa de la imagen del artista y concretar el campo de actuación en lo relativo a su fisiognomía, su comportamiento y apariencia.

Palabras clave: poder, retrato, estatus, sociedad, apariencia.

1. Este trabajo es parte del proyecto de investigación Imagen y Apariencia (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10. Agradezco especialmente a D. Cristóbal Belda, catedrático del Dpto. de Historia del Arte en la Universidad de Murcia, su constante apoyo profesional así como sus relevantes aportes, críticas y sugerencias durante el desarrollo de la presente investigación.

Abstract: Our study relies on the analysis of literary sources describing the social projection of the famous Spanish architect Ventura Rodríguez, whose image is contrasted with the portrait by Francisco de Goya. We approach the representation of power in relation not only to the biographical fact, but to the academic world. The dissemination of his image in print acquires in the Hispanic Iconography collection its own definition and uniqueness. Our brief study is needed for the better understanding of the nature of haunted artist given to Ventura throughout the eighteenth century.

The analysis of art through literature becomes essential to the definition of models used for describing the physical, intellectual and moral development of artists. Both art and literature provide important information to define the artist's image and to outline the field of action in terms of its physiognomy, behavior and appearance.

Keywords: Power, portrait, status, society, appearance.

Introducción

En este breve estudio nos acercarnos a la representación del arquitecto Ventura Rodríguez y a la estimación de su trabajo sobre las bases de la realidad y la apariencia, perfilando la imagen que contribuye a proyectar y focalizando su importancia en el marco histórico del período cronológico abarcado.

Tanto la biografía como el retrato comenzaron a aparecer a consecuencia de la fama y de la posición social que el artista llega a alcanzar. Su forma de vestir, los elementos que integran el entorno en el que se representan, la intencionada imagen ideal que proyectan de sí mismos o los escritos elogiosos que revelan aspectos de su personalidad más allá de lo desvelado por las propias obras de arte, son aspectos prácticamente desconocidos que merecen una investigación detallada. El estatus de su profesión y su valoración a través fuentes literarias, permiten intuir la existencia de motivaciones y propuestas concretas que hay que valorar para conocer la función y el lugar que este artista ocupó en la sociedad estamental y rígidamente jerarquizada propia del Antiguo Régimen.

La formación del perfecto arquitecto en el siglo XVIII

En el siglo XVIII no se había impuesto aun el neologismo italiano «arquitecto» como designación del artífice mayor de obras de fábrica. En la construcción participan numerosos oficios con distintos cometidos y responsabilidades: canteros, albañiles, carpinteros, alarifes, yeseros, maestros de obra y arquitectos. Todavía tenían vigencia los términos que

acuñara Sebastián de Covarrubias publicados en 1611: maestro de obras, albañil y alarife[2]. Por otra parte, el empleo creciente del término Arquitecto, con intención de diferenciarse del Maestro de Obras, dejaba latente la necesidad de un cambio teórico, social y científico que distinguiese ambas figuras. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se va a empezar a diferenciar, en ambientes cultos, entre la figura del «maestro en arquitectura» como máximo exponente de la profesión, mientras el término «albañil» empieza a quedar reducido para designar artífices de menor preparación[3].

A partir de la creación de la Academia de San Fernando o San Carlos, y desde 1777, dentro del ámbito de la construcción será necesario oficialmente el título de arquitecto expedido por una de las citadas Academias. Es en un decreto de 23 de Noviembre cuando se estipula que siempre que un concejo proyecte una obra pública habría de consultar a la Real Academia, remitiendo los proyectos para que esta concediese su aprobación; dos días después se remitiría igualmente a los obispos y prelados, a lo que se añade el deseo del Monarca de no emplear más madera en los retablos y altares, no solo con objeto de evitar incendios sino para poner fin al gasto ocasionado por los dorados expuestos a ennegrecerse y afearse en breve tiempo. Los diseños de los edificios públicos deberán desempeñarse solo por los arquitectos cualificados. Es más, en 1761 los académicos ruegan al Rey se imponga a los cabildos de catedrales y ayuntamientos de capitales de provincia el nombramiento como arquitecto titular de un arquitecto aprobado por la Academia, resolución que adoptará el monarca en 11 de enero de 1765. Durante la crisis que supondrá la guerra de la Independencia, las Cortes de Cádiz, aprobaran la libertad de trabajo en febrero de 1813. Esta ley será abolida con frecuencia durante los cambios políticos hasta la definitiva desligación de los gremios el 6 de diciembre de 1836, cuando pasarán a ser corporaciones de voluntaria pertenencia.

Por los cambios legislativos que podemos observar a lo largo de la centuria, se registran numerosos casos de intrusismo, con conflictos y denuncias en todo el territorio peninsular. Estos conflictos legales se registraban especialmente entre vecinos de una ciudad y extranjeros carentes de carta de examen, entre maestros alarifes y arquitectos de la Academia, y entre arquitectos y retablistas. Las críticas a los alarifes, tanto en por su falta de formación como por la ejecución de sus obras, tuvo a finales del siglo XVIII mucha repercusión dentro del desarrollo de las artes en la península.

La creación de una Academia donde se enseñara Arquitectura había sido repetidamente demandada pero, al constituirse, algunas de sus atribuciones entrarán en conflicto con las Ordenanzas proclamadas por determinadas Cofradías. Una de estas será la Congregación de

2. Cit. en Bonet Correa, Antonio, en «La Arquitectura y el Urbanismo», cap. 1, vol. XXVI, *Las Artes* en *«Historia de España»* de Menéndez Pidal, Ramón, Madrid, 1986.

3. Peña Velasco, Concepción de la, «Declaración de aptitud para el ejercicio de alarife en el siglo XVIII: la consecución de la maestría», en *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XLIII, 1985. Nota (1) cita del Archivo Episcopal de Murcia, legado s.n., carta dirigida al Obispo Diego de Rojas en 1757 donde la denominación de albañil supone un demérito: «meros albañiles sin inteligencia ninguna de arquitectura».

Arquitectos de Nuestra Señora de Belén en su Huida a Egipto. Esta Cofradía de Maestros de Obras, según E. Vera Iñiguez[4], adquirió en 1688 plena confirmación por la Autoridad Eclesiástica. Elaboraron unas Ordenanzas que nunca se llegaron a aprobar, pero se trataba de una propuesta que no nos deja indiferentes ya que su origen fue el inicio de la mejora de la profesión, estas Ordenanzas constaban de 17 artículos[5].

En el primer artículo, tras exponer el origen, dignidad y utilidad del arte de la Arquitectura, atribuye a la codicia e ignorancia los perjuicios que se experimentan en las fábricas de Corte y de toda España. Los redactores manifiestan que solo podrá utilizar el nombre de Maestro de Arquitectura o Alarife, aquel que esté examinado y admitido en la Congregación. En el segundo apartado se niega la posibilidad de participar en obras a los que no hayan estudiado lo recomendado en los artículos 13 y 14. Estos conocimientos que se citan, parecen deudores de los requeridos por Vitrubio, aunque el hecho de señalar la necesidad de leer y escribir indica que muchos maestros eran analfabetos, situación que se querría erradicar. El requisito de conocer las lenguas latinas e italianas responde a la obligación de conocer los libros que en ese momento se divulgaban[6].En el artículo 15 se especifica que no se admite a examen para Maestro Arquitecto a quien no tenga cuatro años de estudios teóricos o en la Academia que su Majestad ha fundado en esta Corte o con alguno de los Arquitectos aprobados

Este deseo reformador dentro de la disciplina arquitectónica en España se encuentra marcado por los condicionamientos sociales de la decadencia y la búsqueda filosófica de un nuevo sistema político y cultural. Un contexto que cuenta con paralelismos en la Europa moderna y que Caveda reafirmará a través de la necesidad de un estudio de la Historia de la Arquitectura española:

> Cuando las naciones más cultas consideran el examen de los monumentos artísticos no solo como un medio de ilustrar sus propios anales, sino como una parte muy esencial de los estudios literarios, y un comprobante seguro de la civilización de los pueblos, apenas se comprende que la España, desde muy antiguo ocupada por los más influyentes en los destinos de Europa, teatro de su cultura y de su gloria, engrandecida con las magníficas inspiraciones de sus artes, carezca hoy de una Historia de la Arquitectura

4. Véase Navascués Palacio, Pedro, «Sobre titulación y competencias de los arquitectos en Madrid (1775- 1825)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1975, LXI, pp. 123- 162.
5. Vera Iñiguez, Enrique, *Las 100 mejores partidas sacramentales.* Parroquia de San Sebastián de Madrid. Madrid, 1970.
6. Véase León Tello, Francisco José, *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*. Madrid, 1981 y *La estética española en el siglo XVIII,* Valencia, 1979.

La figura del arquitecto en la literatura artística

Durante el siglo XVIII será la figura del arquitecto la que adquiera una creciente estima artística, lo que también incide en los tratados especulativos sobre este arte. Esta estimación se cimenta en el reconocimiento de unas facultades psíquicas peculiares y en la atribución de unas funciones específicas en el ejercicio de la edificación. No solo se delimita su personalidad sino que los tratadistas lo distinguen con relación a otros oficios dedicados a la construcción. El proceso de diferenciación y distinción se acelera a través del siglo y culmina con el establecimiento de las Academias. Solía admitirse que el arquitecto requiere invención profunda y capacidad de juicio, aptitudes que se podían desarrollar pero no adquirir. Como decía García Berruguilla «los arquitectos presto se crían ellos, pero artífices cría Dios uno de mil a mil años; gran misterio es el que siempre de lo bueno ha de haber poco»[7].

Los estudios en el siglo XVIII sobre la actividad artística genial se acentúan. Mientras Palomino se esfuerza en mostrar al artista con un don especial y un carisma innato, Mayans y Luzán permanecen en una línea racionalista que también encontraremos en Pedro de Silva. Decía este académico en el discurso pronunciado en la sesión de 1772 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que:

> Cualquiera que no tenga un poco de aseo en la delineación sabrá en un mes copiar el Vignola, pero no es eso saber Arquitectura, idear una obra de fantasía no es tampoco muy difícil, porque encontrando un inconveniente se desprecia aquella y se emprende otra; aplicar las reglas del arte, los conocimientos que produce la experiencia, las ideas que suministra el ingenio y las observaciones a que den ocasión los monumentos de la antigüedad a las circunstancias y casos particulares que ocurren en el día, y a los fines para que se fabrica, eso es lo que tiene que saber un profesor perfecto y esto se adquiere con el diario estudio, con la práctica así en el papel como sobre el terreno, con la meditación y examen filosófico de estos mismos principios y finalmente con el conocimiento de la antigüedad que es la que os dará, estudiosos arquitectos, ejemplares dignos de la imitación[8].

En la enumeración de las propiedades que definen la vocación del arquitecto, los autores de los tratados dedicados a este arte exponen los caracteres que hemos visto atribuidos al artista en general, si bien con la matización derivada de la índole peculiar de su trabajo. El libro de Bails constituye una de las principales fuentes. Su teoría de la creación responde a los principios intelectualistas del academicismo: la acción imaginativa requeriría «ingenio vivo, gusto formado, mucha reflexión y raciocinios bien concertados»[9]; observa igualmente que el arquitecto necesita mucho juicio, mucho ejercicio y también mucho gusto. Diego de

7. García Berruguilla, Juan, *Verdadera práctica... para un prefecto Architecto...*, Madrid, 1747, p. 130.
8. Silva, Pedro de, «Oración sobre la imitación en las Artes», leída en *la Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los Discípulos de las Nobles Artes hechas por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 5 de Julio de 1772*, por D. Joachin Ibarra, Madrid, 1772, pp. 61-62.
9. Bails, Benito, *Elementos de las Matemáticas*, Vda. De Ibarra, Madrid, 1779-1787, p. 759.

Villanueva exige al arquitecto la claridad mental y el recto juicio que Silva pedía a todos los artistas[10]; así pues, este se diferenciaría del albañil por la capacidad mental de poder imaginar cada una de las partes del edificio y su totalidad.

A pesar de estos avances y de la mejora de los privilegios por parte de los miembros de la propia institución académica, algunos arquitectos, como Juan de Villanueva, anhelaban volver a los antiguos obradores familiares. Al aparecer un centro que oficializaba la pedagogía artística, el obrador había perdido su sentido, pero paradójicamente la enseñanza impartida en la academia no convencía por completo.

Resulta interesante la valoración que realiza el Marqués de Ureña en torno a la figura del arquitecto, remitiéndose al texto bíblico para diferenciar la labor de un verdadero maestro en las edificaciones de un aficionado al indicar que Moisés acudió a dos constructores cuando pudo Dios «haber dotado de ciencia competente» al caudillo de Israel y también al texto donde Salomón solicita los servicios de un arquitecto a pesar de haber recibido instrucciones precisas de David sobre el levantamiento del templo[11]. «Buen ejemplo da a los que sin conocimiento alguno, tomando por reglas sus caprichos y despreciando el arte se arrojan a hacer y deshacer en el templo» [12]. No solo distingue al arquitecto del mero constructor, sino que delimita el rango profesional del verdadero artista frente al mero aspirante según su formación.

Bails, muestra la capacidad de invención como la mayor facultad del arquitecto, y aludiendo a otras condiciones afirma que «todos estos socorros no bastan para formar a un Arquitecto si no le acompaña el ingenio que es el talento y el don de la invención»[13]. Aconseja que aquel que no tenga el don tome mejor otro ejercicio. Valora la personalidad del artista, porque queda plasmada en la obra; el genio del artista es inherente a su trabajo y así su legado nos trasmite parte esencial del conocimiento de aquel. Bails cree en la teoría imitativa de la naturaleza cuando afirma que el hombre no crea, sino reproduce y a su vez transforma esas reproducciones pues «ejercita todas esas trasformaciones o imitaciones el ingenio padre legitimo de todas las artes»[14].

El debate de Ponz se centra en definir al artista científico o filósofo en un intento de encontrar un nuevo lugar a la práctica artística en la sociedad de su tiempo. Para él resultará necesario un profundo cambio de conciencia, cuando afirma desde un punto de vista práctico que: «sería una cosa de gran importancia que la arquitectura se considerase un principal ramo de educación en los grandes y poderosos. Acaso después de la Religión no habría otro de que resultasen mayores ventajas al Estado»[15]. La Academia será para Ponz la guardiana

10. Villanueva, Diego de, *Colección de diferentes papeles críticos sobre toda las partes de la Arquitectura...,* Valencia, 1766, p. 2.
11. Ureña, Marqués de, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música en el templo...,* por D.J. Ibarra, Madrid, 1785, p. 20.
12. Ureña, Marqués de, *Ibídem,* pp. 135-155
13. Bails, Benito, *op. cit.*, 1779-1787, p. 8.
14. Bails, Benito, *op. cit.*, 1779-1787, p. 675.
15. Ponz, Antonio, *Viaje de España en que se da noticia...* t.4, 2ªed., Madrid, Joachin Ibarra, 1779, p. 7.

del buen gusto y una celosa defensora del mérito del arquitecto, que por su labor útil es un gran contribuyente al avance de la sociedad.

El conde de Teva inserta sus reflexiones dentro de una concepción ilustrada de la cultura general y de la realidad. En lo que se refiere a la arquitectura, colocará a la cabeza de sus fines el decoro civil; esta es una pedagogía que trata de revisar, en el plano teórico, las viejas tipologías y de crear otras nuevas para una mayor adherencia a las exigencias prácticas[16].

Nunca las artes habían tenido una función tan esencial para el desarrollo de las sociedades hasta el desarrollo de este pensamiento académico. El Arte, y en particular la arquitectura, aparecía a los teóricos como uno de los medios más eficaces para reformar, y para informar a la sociedad. Con ello la figura del arquitecto ganaba mayor relevancia social. El conde de Teva alecciona a los profesores, como creadores y formadores dentro de sus labores, destacando su importancia para la sociedad: «Y vosotros, profesores, vez que grandes fines son los que tenéis que cumplir, quan vasto y extendido el campo que habéis de correr, que elevación debe resplandecer en vuestras ideas, que grandeza, que nobleza (y no soberbia) en vuestro proceder para que las obras correspondan al fin de las artes que profesáis»[17]

Pedro de Silva en su discurso, crea una correspondencia entre retórica y arte exaltando la utilidad de la figura del arquitecto, pero abogando por el orden y comodidad de sus obras[18]

Un arquitecto ejemplar: Ventura Rodríguez

Ventura Rodríguez será visto como un «artista maldito» en vida, que Jovellanos retratará como un referente que alumbró una nueva arquitectura. Su imagen de reformista ha sido analizada por Reese[19], y según éste su obra aparece como una reflexión sobre la historia de la Arquitectura española y una revisión de la misma. Se trata de un artista con carácter científico y con actitudes marcadamente historicistas. Este movimiento hacia una nueva arquitectura, alejada del clasicismo, tiene en el resto de Europa un paralelismo con lo que será la obra de los Ledoux o Boullée, e incluso del propio Juan de Villanueva.

La búsqueda de la libertad va a dominar las opciones que a final de siglo presidirán la crítica jovellanista. El Elogio a Ventura Rodríguez se revela con todas las evidencias como demostración de la importancia decisiva que va a tener el concepto de la Historia en el marco de las luces. Los ideales de Jovellanos sobre la arquitectura quedan definidos en el *Elogio de las*

16. «Discurso del conde de Teva...» en *Informe sobre los estudios de Arquitectura en la Academia de Bellas Artes,* 6 de Noviembre de 1792, es importante porque delimita las competencias en el campo arquitectónico entre aparejador y arquitecto, desechando la vieja idea del Maestro de Obras y el Académico de mérito «pr. que yo no comprehendo qe. pueda haber otro Maestro en la Arquitectura, sino el Arquitecto.» pp. 82- 83. A.R.A.B.A.S.F Sig. 5-192-1.
17. «Discurso del conde de Teva...», *Ibídem,* p. 85
18. «Oración de Don Pedro de Silva» en *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los Discípulos de las Bellas Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 5 de julio de 1772,* Por D.J. Ibarra, Madrid, 1772, 16 pp., pp. 52- 53, B.A.S.F. Sig. C-10132.
19. Reese, Thomas, *The architecture of Ventura Rodriguez,* New York, Garland Publishing, 1976.

Bellas Artes, donde expresará un claro interés por lo herreriano. Como recuerda en el Elogio a Ventura Rodríguez, va a dar lugar a las Noticias de Llaguno-Ceán, a partir de las cuales el mito de lo herreriano-purismo queda consagrado en la historiografía española. La formación de los arquitectos barrocos es descrita en Jovellanos como resultando en: «privados de conocimientos matemáticos; ignorantes de los principios de su profesión y entregados a su solo capricho, violaban a porfía todas las máximas de la razón y el gusto, y se alejaban más y más cada vez de la belleza, que no puede existir fuera de ellos».

Al estudiar la literatura artística relativa a la arquitectura es necesario citar las fuente biográfica fundamental del siglo XVIII: la producción manuscrita que Llaguno legó a Cean con más de mil biografías y reseñas biográficas de arquitectos (comenzando con los tiempos del rey don Pelayo y finalizando con el capitulo LXVIII, en que trata de don Teodoro de Ardemans y de su sucesor en la obras reales de Felipe V[20]). Ceán clasificó y ordenó el manuscrito, añadiendo notas, índices y finalmente un apéndice de arquitectos neoclásicos, desde 1734, enlazando con la biografía de Juvarra y terminando con la de Silvestre Pérez, su amigo fallecido en 1825. En especial Ceán se centra en las vidas de Ventura Rodríguez, Sachetti y Juan de Villanueva, artistas que conoció y cuyas obras coinciden con sus propias concepciones estéticas. Según el estudio de las fuentes utilizadas por Ceán[21] podemos encontrar tratados biográficos como el de Vasari o el de Milizia. En cuanto a biografías personales se valió del *Elogio* de Jovellanos para la vida de Ventura. En la introducción es citado como «restaurador de la arquitectura en España» y analiza su formación indicando que, si bien no estuvo en Roma, fue capaz de aprender con la observación de las maravillas romanas, árabes y góticas que encontró sin salir de la península.

Mencionamos, para entender mejor el carácter de artista maldito que ha perseguido a Ventura, el pasaje en que Ceán cita la realización de obras llevadas a cabo por Ventura, y cuando nombra las fuentes del Prado explica:

> La cloaca que desagua fuera de la Puerta de Atocha. Obra muy interesante y recomendable por su objeto y por su firme construcción. Sobre el arco de la desembocadura hay grabada, una inscripción, que quiero copiar aquí por ser la única que conozco en que se nombre á Rodriguez, después de haber trazado y dirigido tantas obras de consideración; y por evitar al pasagero la molestia de leerla en un sitio de tanta inmundicia y fetidez, destinado para perpetuar la memoria del reformador de la arquitectura en España en el siglo XVIII.

D.O.M
AVSPICE. CAROLO. III. HISPANIARVM
ET. INDIARVM. REGE. SVPREMIQUE

20. Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración, por el Excmo. Señor Don Eugenio Llaguno y Amirola, Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos.* Madrid, Imprenta Real, 1829, t. IV.
21. Cervera Vera, Luis, «Fuentes bibliográficas en las «Noticias de los Arquitectos» de Llaguno y Ceán-Bermúdez» en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 1979, no. 49, pp. 31-97.

CASTELLAE. SENATVS. IVSSV. HVNC.
AQVAEDVCTVM. DCCCL. PASSVVM. AD
PVRGANDAM. VRBEM. ET. AQVAS.
PLVVIAS. A. VIA. ARCENDAS. S. P. Q.
MADRIDENSIS. FIERI. CVRAVIT. ANNO.
A. CHRISTO. NATO. M.DCC.LXXVI
BONAVENT. ROD. ARCH.

Los textos de Ponz y de Jovellanos sobre Ventura Rodríguez presentan al arquitecto como un destacado reformista, un estudioso apasionado por la historia nacional, a cuyo través descubrirá las razones de la nueva arquitectura y su ejemplaridad civil. La figura de Rodríguez es mostrada, con las vicisitudes profesionales y de su tiempo, como el símbolo del nacimiento de una nueva arquitectura. Su carácter modélico se hace patente en la obra de Jovellanos, como instaurador de la nueva arquitectura moderna en España. Jovellanos será un ardiente defensor de la restauración de las artes, elogiando la obra de Ponz como «ardiente partidario del buen gusto». En el discurso retórico que caracteriza al siglo XVIII, donde la inventio, la dispositio, y la elocutio se encuentran transferidas a la cultura figurativa.

La imagen ideal del perfecto artista se corresponde pues con la fidelidad estricta a la semblanza que de don Ventura Rodríguez hace Jovellanos «Grande en la invención por la sublimidad de su genio, grande en el ornato por la amenidad de su imaginación por la exactitud de su gusto, reunió en sí mismo todas las dotes que constituyen una arquitecto consumado, y se hizo digno de ser propuesto á la posteridad como modelo»[22]. Parece como que Jovellanos haga alusión Rodríguez como «artista maldito», para aludir al prototipo del artista ilustrado.

Esta denominación es usada para referirse al arquitecto, ya que aunque en los comienzos su éxito parecía no conocer límite, su trabajo no corrió tanta suerte con la llegada al trono de Fernando VI, quien encarga al arquitecto francés Jacques Marquet importantes obras en Aranjuez. En 1753 presentará en la Academia «en defensa del honor de la arquitectura, como profesor, y director q.e es de ella, y academico de la insigne de s. Lucas de roma» donde comparará la pintura con la arquitectura, «preferencia y superioridad entre todas las Artes; pues ella sola es principal, y juzga y aprueba las operaciones de todas las demás... precisa que en la academia no haia preferencia particular ni general en ninguna de las tres...»[23]. En 1747 había presentado un Memoria, como aparejador de obras reales, por el que pretendía que S.M. le confiriese «en propiedad el empleo de Maestro Director de Arquitectura de la nueba Rl. Academia de Madrid: para que en inteligencia de lo que este interssado

22. Jovellanos, Gaspar Melchor de, «Elogio de Ventura Rodríguez, Arquitecto Mayor de esta Corte» en *Obras publicadas e inéditas de Don Melchor Gaspar de Jovellanos,* vol.I, Madrid, 1858, p. 369. [Pronunciado en la Sociedad económica de Madrid y adicionado con notas del mismo autor]
23. Noviembre 5 de 1753, *Ventura Rodríguez a Señor Don Tiburcio Aguirre,* A.R.A.B.A.S.F. Sig. 5-61-4.

expone, y de que S.M. se halla enterado de ser ciertos sus antecedentes estudios (...)»[24], que nunca llegó a hacerse efectivo.

Tras la muerte de aquel, el nuevo rey, Carlos III, lo aparta de las Obras Reales nombrando, en 1760, como Maestro Mayor de las Obras Reales al palermitano Francesco Sabatini, quien ya había trabajado para él durante su etapa como rey de Nápoles y Sicilia (en la construcción del Palacio Real de Caserta, obra que dirigió su maestro y suegro Luigi Vanvitelli). No obstante, fue tal la cantidad de encargos que recibió, sobre todo de particulares, que sus obras se encuentran repartidas por toda la geografía española. Es nombrado en 1766, por parte del Consejo de Castilla, supervisor de los planos de todos aquellos edificios que necesitaban la licencia del Consejo para su construcción; es decir, pasaban por la jurisdicción de Ventura Rodriguez todos los proyectos que tenían que ser enviados a la Contaduría General de Arbitrios y Propios del Reino (órgano dependiente del Consejo de Castilla, creado por real decreto de 30 de julio de 1760, para supervisar y controlar las finanzas municipales de todos los reinos de España).

Este carácter de artista «nacional», fue puesto en valor por Jovellanos en el momento en el que, tras la muerte de Preciado de la Vega, la escuela de Azara en Roma no funcionaba como era debido. Jovellanos pone en duda los beneficios de la ciudad eterna para los estudiantes al referirse al talento de Ventura Rodríguez, que nunca había estado en Roma aunque por ello había sufrido críticas. Lo que parece decir Jovellanos es que ya no es necesario viajar a otra cultura, sino que el artista tiene ejemplos reivindicables en su propia nación. La crisis del mito del viaje a Roma se agudizará con los años, dando lugar a un nuevo destino, París.

«Vosotros, los que para rebajar su mérito habéis repetido con tanta afectación *Nunca estuvo en Roma,* venid, observarle, acompañadle en este estudio, y decidme después si los largos y distantes viajes, que tanto aumentan cada día el rebaño de los serviles imitadores, han enseñado a ninguno lo que aprendió en sus curiosas expediciones este genio meditador y profundo».

Su marcada relación arquitectónica hispanista se muestra desde 1760, cuando influye mucho en él la obra de Juan de Herrera y el estilo de placas para la composición de alzados, aunque la planta y el espacio sigan siendo barrocos. Obtuvo el título de Maestro Mayor del Ayuntamiento de Madrid en 1764 y sus informes fueron decisivos para el ordenamiento urbano de la capital. Sin embargo, nada le pudo compensar de la pérdida del favor real, a lo que se unió el fracaso de algunos proyectos como la Puerta de Alcalá o la basílica de San Francisco el Grande. A todo ello se añadió la muerte de su esposa en 1776, esposa en terceras nupcias e hija del también arquitecto Torcuato Cayón. Nueve años más tarde fallecerá este genio de la arquitectura y baluarte del neoclasicismo español.

El retrato más famoso que nos ha llegado de este arquitecto es el realizado por Goya. Se trata de un óleo sobre lienzo ejecutado en 1784 y que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Estocolmo. Para comprender este retrato realizado a manos de otro ar-

24. A.R.A.B.A.S.F Sig. 1-3-5.

tista resulta necesario destacar la mutua amistad que existió entre ambos. Sánchez Cantón[25], haciéndose eco de las leyendas sobre la juventud de Goya publicadas por Charles Iriarte, destaca el episodio de la beca de estudios que en 1763 Godoy presentó por parte de la Academia. El ejercicio, que consistía en dibujar a lápiz una *Estatua de Sileno*, fue ganado por Gregorio Ferro. Parte de este tribunal estaba formado por Antonio González Velázquez y Ventura Rodríguez, que posteriormente se convertirá en el protector de Goya.

En 1784 la faceta de Goya como retratista ya ha quedado asentada definiendo en sus retratos la materia y el carácter humano del representado. Esto queda también patente en este cuadro, en el que el artista rebosa cordialidad con un gesto amable y una sonrisa cercana. El sentimiento de esa amistad y respeto mutuo es palpable, tanto en el ámbito personal como en el profesional. En este momento de su vida, como ya hemos visto a través de su biografía, Ventura era un arquitecto de gran fama, renombre y título académico.

El rostro destaca frente al resto de la figura, que queda abocetada a excepción del protagonismo de la vestimenta referida a la corbata y al encaje de puño, cuyas calidades quedan delicadamente sugeridas por medio de trazos rápidos. Se trata de una obra que denota, por parte del autor, un interés por satisfacer sus impulsos personales con independencia del goce artístico; su estética compacta y minuciosa nos recuerda a los retratos de Mengs.

Ventura señala con su mano los planos de su obra más reputada, la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, aunque Camón Aznar[26] sugiere que podría tratarse de un guiño a la obra del propio Goya, que ejecutó en este templo su primera gran pintura, la decoración de la bóveda del Coreto.

Dentro de la Colección de la Iconografía Hispana de la Biblioteca Nacional encontramos cuatro retratos realizados sobre la figura de Ventura Rodríguez, dos de ellos son grabados de finales del siglo XVIII, basados en el retrato de Goya. El tercero ilustra el «Semanario Pintoresco Español» y el cuarto es una fototipia hecha por Hauser y Menet que ilustraba la biografía que Luis Pulido le dedicó en 1898.

Se trata de un retrato desde el cariño y el respeto de una sellada amistad, un elogio que Goya regaló al artista, como también años después haría Jovellanos al leer en la Real Sociedad de Madrid el 19 de enero de 1788:

> Dotado de un entendimiento exacto y profundo, de una imaginación fecunda y brillante, y de un carácter reflexivo y grandioso, ni podía ser incierta su vocación, ni tardíos los testimonios de su aprovechamiento.[27]

Lo que Jovellanos ansía, como algo necesario para la gloria y ornato de la nación, eran artistas eminentes. Ventura Rodríguez se convertirá en el insigne arquitecto patrio, imagen y símbolo de dicha profesión, gloria de España.

25. Sánchez Cantón, Francisco Javier, «Goya en la Academia», *Archivo Español del Arte*, Madrid, 1929, p. 193.
26. Camón Aznar, José, *Goya: 1797*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Zaragoza, vol. 4, 1982, p. 158.
27. VV. AA. *El arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785)* cat. exp., Madrid, Museo Municipal, 1983.

> (...) pero ni es posible que en una nación su número abunde, porque solo en uno que otro se puede hallar esta feliz reunión de genio, doctrina y aplicación que los produce, ni cuando lo fuese sería posible emplearlos, porque no lo sería recompensarles dignamente. De ahí es que una nación, sin renunciar a la esperanza de tener artistas eminentes, debe aspirar a aumentar el número de los buenos: aquéllos son necesarios a su gloria; estos a su provecho.

Consideración final

Este trabajo conduce a establecer un balance final sobre la consideración social del trabajo de Ventura Rodríguez y del oficio de arquitecto en la España del siglo XVIII. A través del retrato plástico realizado por Francisco de Goya y de la representación literaria de Jovellanos, obtenemos una imagen de perfecto arquitecto, que contrasta con la realidad profesional que sufrió al ser apartado de las obras que se gestaban en el seno de la Academia.

De este modo, se destaca la necesidad de cuestionar las investigaciones que se han realizado en torno a la figura del arquitecto español en el siglo XVIII, especialmente en relación a su imagen. Las publicaciones acerca de la estructuración social en este período cronológico son abundantes, pero las referidas a dicho oficio no sobrepasan la media docena. Se ha analizado la imagen del artista desde el punto de vista de la valoración de su trabajo, pero no considerando la representación y apreciación de sí mismo, al menos en la bibliografía española. Los estudios de los tratados artísticos también presentan un denso campo de investigaciones realizadas, pero los estudios biográficos referidos a la figura del artista y aquellos que ofrecen una imagen de su personalidad están aún por desvelar en lo que se refiere a muchos aspectos de la figura del creador.

Fig. 1. Francisco de Goya, 1784. *Arquitecto Ventura Rodríguez.* Óleo sobre lienzo, 107 × 81 cm. Nationalmuseum Stockholm

Las élites criollas cubanas a través del retrato en la colección de pintura española del siglo XIX del Museo Nacional de Cuba

Martha Elizabeth Laguna Enrique[1]
Universidad de Salamanca

Resumen: A través de cuatro retratos de la colección de pintura española del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba exploramos el interés de las familias adineradas cubanas por los encargos de ese género pictórico dirigidos a los más prestigiosos artistas ibéricos de la centuria, las huellas de las élites criollas dentro del sistema colonial español y sus vínculos con la oligarquía metropolitana, que evidencian las estrechas relaciones entre las expresiones artísticas y los símbolos de poder.
Palabras clave: pintura española, siglo XIX, retratos, burguesía, aristocracia, Cuba.

Abstract: Through four 19th century Spanish portraits belonging to the National Museum of Fine Arts of Cuba, I explore wealthy Cuban families interest in this pictorial genre whose works were commissioned to the most prestigious Iberian artists of the century. At the same time, I trace the influence of the local elites within the Spanish colonial system and its links with the metropolitan oligarchy and how this demonstrates the close relationships between art production and symbols of power.
Keywords: Spanish painting, 19th century, portraits, bourgeoisie, aristocracy, Cuba.

1. Titular de una beca para iberoamericanos del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (Beca MAEC-AECID).

Durante la primera mitad del siglo XIX la isla de Cuba se convirtió en la máxima suministradora internacional de azúcar y de café. Las consecuencias derivadas de la revolución haitiana favorecieron el vertiginoso despegue económico de la mayor de las Antillas y, como resultado de la diversificación de mercados, el volumen comercial de sus exportaciones aumentó ostensiblemente. La burguesía criolla supo aprovechar esta situación consiguiendo un enriquecimiento acelerado, basado en la multiplicación del trabajo esclavo, unido a una dinámica gestión en la modernización de la industria y la introducción pionera de adelantos tecnológicos como la máquina de vapor, el trapiche hidráulico y el ferrocarril, este último inaugurado en Cuba diez años antes que el primer tramo de ferrocarril peninsular.

En efecto, la Cuba del siglo XIX fue una próspera colonia española y la oligarquía nativa gozó de un gran apogeo, que se incrementó aún más, debido a las adversas condiciones que atravesaba España por esas fechas, determinadas por la invasión napoleónica, la independencia de los territorios coloniales de la América hispana y la inestabilidad política y económica del período. No obstante, a pesar del auge económico conseguido, las clases dominantes criollas mantuvieron a ultranza su fidelidad a la Corona, con la intención de conservar los beneficios proporcionados por la esclavitud y la economía de plantación. También fueron creciendo sus reclamos a España, en la búsqueda de mayores libertades para sus actividades comerciales y las oportunidades de participación en las decisiones políticas y militares de la metrópoli. Para perpetuar y reforzar sus ascendentes privilegios, las poderosas familias criollas necesitaban formar parte de las redes del poder hispano. Así, a través de alianzas matrimoniales con la aristocracia y la jerarquía militar peninsular, establecieron lazos de parentesco, que le permitieron acceder a los círculos de poder metropolitanos. En otros casos, rindieron incondicionales y extraordinarios servicios a la Corona, válidos para obtener títulos nobiliarios u honores militares.

Conocidos son los fuertes vínculos económicos y políticos entre el criollo Joaquín Beltrán de Santa Cruz, conde de Santa Cruz de Mopox y San Juan de Jaruco y Manuel Godoy, príncipe de la paz y duque de la Alcudia; la furibunda labor a favor de los absolutistas del habanero Vicente de Quesada y Arango, marqués de Moncayo o las destacadas participaciones de sus tíos, Rafael y Andrés de Arango y Núñez del Castillo en el levantamiento del dos de mayo y la batalla de Bailén, respectivamente; ejemplos todos de la presencia estratégica de algunos representantes de las clases altas cubanas en la vida política española, que en varias oportunidades fueron caracterizados por los artistas de la época.

Recordemos que el retrato como género pictórico experimentó su período más fecundo durante la centuria decimonónica, debido al aumento considerable de sus comitentes tras las revoluciones burguesas. Dada su capacidad para generar gran cantidad de encargos, el retrato se estableció en un sitio privilegiado y fue ejecutado de manera frecuente por la mayor parte de los mejores pintores españoles de ese siglo, que en determinados casos se erigieron como asiduos y excelentes retratistas. En Cuba el gran poder adquisitivo alcanzado por las élites criollas le permitió acceder al mercado de ese género en la península, convirtiéndose en clientes de los artistas más importantes de la época, prueba de ello son las obras de distintos autores que reflejan a figuras fundamentales de la etapa colonial. La colección de pintura

española del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana atesora algunos retratos fundamentales para el estudio de este tema. Dentro de ellos sobresalen cuatro obras de especial interés que abordaremos a continuación.

Retrato del general José Pascual de Zayas y Chacón (*ca.* 1818-20)

Vicente López Portaña, tras su nombramiento como primer pintor de cámara de Fernando VII en 1815, se convirtió de inmediato en el retratista predilecto de la sociedad cortesana madrileña, tanto de los altos personajes políticos, militares y eclesiásticos, que protagonizaron el reinado de ese monarca, como de los funcionarios que estaban a sueldo de la Corona. Ciertamente, el *Retrato del general José Pascual de Zayas y Chacón* constituye la obra más representativa del quehacer del artista valenciano presente en la colección de pintura española del siglo XIX del museo cubano[2], a pesar de haber sido un trabajo que ha pasado algo inadvertido en la mayoría de las antologías y estudios dedicados al pintor[3].

Este cuadro corresponde a la segunda etapa de su producción pictórica que abarca desde 1814, momento de su llegada a Madrid, hasta la muerte de Fernando VII, en 1833. En este trabajo el artista se ajustó con total precisión a los esquemas del retrato militar oficial y de aparato, resultando muy cercano por su composición a otros ejemplos de su repertorio más conocidos como el retrato de *El Mariscal Suchet*, realizado en 1813 (Castillo de Vernon, duquesa de la Albufera), y otros pintados después, como el *Retrato del General José O´Lawlor* (Colección Bermúdez de Castro, Madrid), fechado por el propio Vicente López en 1829 y el de *Pedro Alcántara de Toledo y Salm Salm, XIII duque del Infantado*, datado hacia 1827, resueltos con esquemas muy similares, siguiendo los modelos compositivos de ascendencia francesa de finales del siglo XVIII difundidos por toda Europa, que fueron utilizados anteriormente por Francisco de Goya, en retratos como *El General Urrutia* (Museo Nacional del Prado, Madrid), ejecutado en 1798.

El personaje aparece representado de cuerpo entero, luce uniforme de teniente general y ostenta sobre el pecho la gran cruz laureada y banda de San Fernando, la cruz conmemorativa de las Juntas Provinciales de la Batalla de Talavera, que se otorgó el ocho de diciembre de 1810[4], la de la Guerra de la Independencia y Prisioneros Militares y, entre esas dos, la medalla de Sufrimientos por la Patria que fue instituida por Fernando VII, a través de la Real

2. Este lienzo perteneció a la colección del abogado habanero Pedro Miguel Romero y Ferrant (1904-1986), V conde de Casa Romero y IV marqués de Casa Núñez de Villavicencio y Jura Real. El dieciocho de junio de 1962 fue transferido al Museo Nacional de Cuba por el Instituto Nacional de Reforma Agraria (INRA).
3. José Luis Díez García al analizar esta obra, llama la atención sobre esta cuestión. Díez García, j. l.: *Vicente López (1772-1850)*. Vol. II. Madrid, 1990, p. 190.
4. «Crónica Interior». *La revista militar: periódico de arte, ciencia y literatura militar*. 1850, Vol. 7, p. 183.

orden de seis de noviembre de 1814[5]; además de los dos escudos de distinción apreciables en el brazo izquierdo del retratado, por encima de la bocamanga. Uno de esos escudos lo recibió por su destacada actuación en la defensa del arsenal de El Ferrol, mientras combatía en el regimiento de Asturias, suceso en que sufrió una importante herida de bala de fusil en el brazo derecho[6]. El otro elemento distintivo de la valía militar del retratado es el sable de honor, que lo obtuvo por la Batalla de Albuera, donde incluso sus superiores valoraron la posibilidad de ascenderle a teniente general, aunque finalmente no resultó promocionado y como consuelo recibió ese sable[7].

La figura del general José Pascual del Espíritu Santo de Zayas-Bazán y Chacón resulta poco conocida tanto en España como en Cuba, aunque recientemente se han publicado algunos estudios que rescatan del olvido su interesante biografía[8]. Nacido en el seno de una familia de posición acomodada, era el quinto hijo de Manuel José Ignacio de Zayas-Bazán y Beltrán de Santa Cruz (1747-1799), casado con María Loreto Josefa Luisa Lutgarda Chacón y Duarte (1743-1799)[9]. José Pascual vio la luz en La Habana el cinco de junio de 1772 y fue bautizado en la Catedral de esa ciudad el veintitrés de junio siguiente. Cuando apenas había cumplido la edad de once años fue enviado a España, donde sentó plaza como cadete menor de edad en el regimiento de infantería de línea de Asturias. Después de cuatro años fue nombrado subteniente el veintiocho de abril de 1788. Su amplia trayectoria militar nos describe su participación en numerosas batallas y su admirable actuación durante la Guerra de Independencia española.

---

5. La medalla de Sufrimientos por la Patria fue instituida por Fernando VII para recompensar a los militares que con motivo de la Guerra de Independencia fueron hechos prisioneros por los franceses, una medalla de oro de tamaño de una peseta para oficiales y cadetes, y de plata para la tropa, con una cadena grabada alrededor y, en su centro, un castillo con la inscripción *Sufrimientos por la Patria*. Serrador Añino, r.: «Condecoraciones militares (II)». *Militaria. Revista de Cultura Militar*. 1994, nº. 6, p. 145.
6. Maroto, j. y Zurdo, a.: «Don José de Zayas, un general poco conocido de la guerra de independencia». *La Guerra de Independencia. Estudios*. 2001, Vol. I, p. 108.
7. El triunfo de Albuera supuso que las Cortes de Cádiz declararan Benemérito de la Patria al ejército español. A pesar de la sobresaliente actuación de José Pascual de Zayas y Chacón en Albuera, su promoción terminó demorándose una y otra vez. Maroto, j. y Zurdo, a.: *op. cit*., 2001, pp. 152-153.
8. Maroto, j. y Zurdo, a.: *op. cit*., 2001, pp. 105-164.
9. De ese matrimonio nacieron doce hermanos: María Ignacia Josefa de Jesús, Luis José María, Catalina, María de la Trinidad, José Pascual del Espíritu Santo, Inés María Josefa Escolástica Joaquina, María de Jesús Josefa, María de los Dolores Josefa, Bartolomé Manuel José, Francisco José, Antonio María José del Milagro y Fernando José Coleto de Zayas y Chacón. Zayas de la Portilla, j. b.: *Orígenes. Compendio Histórico-Genealógico del linaje Zayas. Descendencia del Infante Don Jaime de Aragón*. Missouri, 2003, p. 224.

En diciembre de 1805, siendo ayudante de campo de su pariente el teniente general Gonzalo O'Farril y Herrera (1754-1831)[10], pasó a Toscana para establecer en su trono al rey de Etruria y, tras casi año y medio en Florencia, logró su ascenso a sargento mayor. Con el mismo jefe militar regresó a la península a finales de 1807 y se incorporó como comandante en el regimiento de infantería de la Princesa[11]. En abril de 1808 fue comisionado secretamente a Bayona por la Junta Suprema de Madrid para informar a Fernando VII de los sucesos que amenazaban a la monarquía y los planes de guerra. Asimismo, realizó acciones de valor en la batalla de Medina de Rioseco y se distinguió notablemente en las de Talavera, Ocaña, Medellín y Albuera. Por sus méritos durante la guerra, el monarca lo condecoró con la primera cruz laureada de San Fernando de tercera clase, la banda de San Fernando –ambas pueden apreciarse en el retrato– y la de Carlos III, nombrándolo poco después su ayudante. Posteriormente fue designado virrey del Perú, cargo que renunció, continuando en Madrid hasta 1820, en que se juró la Constitución de Cádiz. José Pascual de Zayas, hombre de completa confianza de la plantocracia de Cuba y de Fernando VII resultó electo diputado a Cortes por La Habana entre 1820 y 1822[12]. En marzo de 1823, a la caída del régimen constitucional en España, cuando la corte se trasladó a Sevilla, fue nombrado capitán general de Madrid para preservar el orden en la capital, mientras llegaba el ejército del duque de la Angulema. Antes de entregar la plaza, José Pascual de Zayas reprimió fuerte-

10. Gonzalo O'Farril y Herrera fue bautizado en la Catedral de La Habana el treinta y uno de enero de 1754 y se convirtió en uno de los cubanos más importantes de su época, dado su reconocimiento en la esfera política y militar como teniente general de los Reales Ejércitos, inspector general de infantería, ministro extraordinario de Prusia, director general de artillería, comisario regio para determinar los límites entre Francia y España, ministro de guerra y presidente del Consejo. Los sucesos posteriores constatan su adscripción afrancesada en el transcurso de la etapa napoleónica en España. Sirvió a Bonaparte como ministro de guerra y lo acompañó más tarde a Francia. No regresó nuevamente a España puesto que Fernando VII le retiró su empleo, dignidades y sus bienes fueron confiscados y puestos a la venta por Real orden. Más tarde el propio rey lo rehabilitó en sus funciones y reconocimientos. Falleció en París el diecinueve de octubre de 1851 y recibió sepultura en el Cementerio de Pere Lachaisse. Santa Cruz y Mallén, f. x. de: «Del Pasado-Por el Conde San Juan de Jaruco. Militares cubanos en el extranjero». *Diario de la Marina*. 04-agosto-1946 y Santa Cruz y Mallén, f. x. de: *Historia de familias cubanas*. Vol. 3. La Habana, 1942, p. 338. Por otra parte, Gonzalo O'Farril y Herrera y José Pascual de Zayas y Chacón, junto a otros militares habaneros como Rafael y Andrés de Arango y Núñez del Castillo, conformaron durante la época colonial una red de criollos estrechamente relacionados entre sí, así como con peninsulares, a través de lazos familiares, de amistad e intereses políticos y económicos. Piqueras Arenas, j. a.: *Las Antillas en la era de las luces y la revolución*. Madrid, 2005, pp. 344-346.
11. Rodríguez Ferrer, m.: «Introducción. Sobre nuestra civilización en la América en general y de la de Cuba en particular». *Revista Contemporánea*. 1886, nº. 63, p. 249.
12. Zayas y Chacón, j. p. de: *Reclamación hecha por los representantes de la isla de Cuba contra la ley de aranceles, sobre las restricciones que esta impone al comercio de dicha isla*. Madrid, 1921.

mente a las turbas realistas al mando del aventurero francés Jorge Bessières, que pretendieron hacerse con la capital española[13].

El veintitrés de mayo de 1823 el duque de la Angulema entró en Madrid, mientras José Pascual de Zayas se retiraba con sus hombres. Hecha la entrega formal, se dirigió con su columna hacia Andalucía y, después de la Capitulación de Cádiz, en octubre de 1823, pidió y obtuvo su cuartel para la villa gaditana de Chiclana. Reinstaurado el absolutismo, la Junta Superior de Purificaciones sacudida por el reaccionario espíritu de aquella época, decidió despojarlo de empleo, sueldo y condecoraciones[14].

En tal decisión también pudo haber influido la conocida filiación francmasónica de José Pascual de Zayas que fue gran Maestro de una sociedad secreta, durante el período de 1820 a 1823. De esa forma lo explica Patricio de la Escosura en un artículo fechado en abril de 1876 donde al referirse al personaje que nos ocupa, manifiesta su militancia en una de los principales grupos de Francmasonería de la época, de rito escocés, vinculado con las logias extranjeras y que representaba el elemento menos político y más moderado de esas asociaciones clandestinas[15]. Esta última información ha sido omitida hasta hoy, en los contados textos que abordan la figura del general.

José Pascual de Zayas y Chacón fue sorprendido por la muerte en Chiclana. Poco antes de fallecer, pero sin que hubiese recibido comunicación oficial alguna, le fueron devueltos sus títulos y honores[16]. Según los historiadores españoles que se dedican al estudio de la Guerra de Independencia, Zayas no fue un general de ejército como Cuesta, Castaños, Venegas, Lapeña, Blake, etc., sino que perteneció al segundo escalón de los jefes militares que lucharon durante toda la contienda en condiciones desfavorables, subordinados a las decisiones de los jefes superiores. Además, junto a Lardizábal fue uno de los más brillantes de su tiempo y, tal vez, el mejor en su condición[17].

---

13. El aventurero francés Jorge Bessières nació en 1780. Para librarse del servicio militar en su patria se fugó a España, entrando como traductor a las órdenes del general Guillaume Philibert Duhesme. Tras decidir ingresar en el ejército francés, pasó posteriormente a las tropas españolas, donde alcanzó el grado de teniente coronel. Además fue el cabecilla de una sublevación republicana que tuvo lugar en Barcelona, por la que fue condenado a muerte. Más tarde fue indultado e ingresó al año siguiente, en pleno Trienio Liberal, en el partido realista defensor del absolutismo fernandino. Al regreso de Fernando VII recibió de éste el nombramiento de general, al parecer *a cambio de unos documentos comprometedores*. En 1825 protagonizó otra sublevación, esta vez de carácter ultra-absolutista, por la que fue encarcelado y fusilado un año más tarde. Díez García, j. l.: *op. cit.*, 1990, p. 202.
14. Pezuela y Lobo, j. de la: *Diccionario geográfico, estadístico, histórico, de la isla de Cuba*. Vol. IV. Madrid, 1866, p. 692.
15. Escosura, p. de la: «Recuerdos Literarios-Reminiscencias Biográficas. Artículo VIII. Los Numantinos». *La Ilustración Española y Americana*. 1876, nº XXIII, pp. 410-411.
16. José Pascual de Zayas y Chacón contrajo nupcias en España con María de Jesús Landa, natural de Chile, que falleció de forma repentina el doce de julio de 1826. El matrimonio tuvo una hija llamada María de la Concepción Zayas y Landa, que nació en España hacia 1802 y residió en la península toda su vida. Zayas de la Portilla, j. b.: *op. cit.*, 2003, pp. 288, 355.
17. Maroto, j. y Zurdo, a.: *op. cit.*, 2001, p. 107.

Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda *(1840)*

La datación de este retrato[18] debe ser posterior al episodio de ceguera temporal que sufrió Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina entre 1838 y 1840. Resulta probable que la joven escritora, que según las biografías todavía en esa época se encontraba residiendo en Sevilla, haya posado para el pincel del artista en la capital andaluza, poco tiempo antes del regreso de este último a Madrid, ocurrido en 1841. Asimismo, existen amplias posibilidades de que esta efigie se encontrara entre las seis que hacia 1843 ya le habían realizado a la escritora, sin que quedara plenamente satisfecha con ninguna de ellas. Al respecto apuntó en una carta dirigida a Antonio Neira de Mosquera:

> (...) Siento no poder complacer a usted enviándole el retrato que me pide. Seis tengo, y ninguno tiene la mejor semejanza conmigo. Parece que mi fisonomía es irretratable. Últimamente, mi editor, deseando poner mi retrato litografiado al frente de la novela que se está publicando, hizo sacar uno, que salió parecido como un huevo a una castaña, por manera que no he consentido en que se diese como retrato mío. Pienso hacer otro ensayo con Madrazo [...].[19]

María Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga está considerada como una de las grandes escritoras de la literatura hispanoamericana del siglo XIX. España y Cuba comparten las glorias de esta destacada literata que llenó de orgullo a ambas naciones por las obras que desarrolló. Aunque su figura está estrechamente vinculada con la evolución del romanticismo en la península, también se le incluye dentro de la historia de la literatura cubana y latinoamericana. Sus sentimientos hacia la tierra que le vio nacer, por entonces colonia de España, quedaron plasmados en muchas de sus composiciones.

El veintitrés de marzo de 1814 nació en Puerto Príncipe, actual provincia de Camagüey (Cuba) y, según refieren las numerosas biografías dedicadas a su figura, sintió desde muy temprana edad su afición por las letras. Era hija de Manuel Gómez de Avellaneda y Gil de Taboada Escalante y Ocaña, natural de la villa de Constantina (Sevilla), militar de la marina española[20], nombrado caballero de la orden de Carlos III por Real decreto fechado el tres

18. Este retrato fue propiedad de los descendientes de Pablo Bosch y Barrau (1862-1915), vocal del Real Patronato del Museo del Prado de Madrid. En fecha no definida la obra pasó a manos de la familia cubana de los marqueses de Pinar del Río. El tres de febrero de 1954 fue donada al Museo Nacional de Cuba por María Josefa Ruiz de Olivares (1879-1954), marquesa viuda de Pinar del Río, en memoria de su único hijo Rafael González de Carvajal y Ruiz (1904-1945), formando parte del conocido legado Rafael Carvajal. Aparece en el Registro General de Adquisiciones y Donaciones de Objetos del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba con el número de orden general 9.041 de 1955, nº. 9.
19. VV.AA.: *Pintura española y cubana y litografías y grabados cubanos del siglo XIX (Colección del Museo Nacional de La Habana)*. Madrid, 1983, pp. 12-13.
20. A.G.I. (Archivo General de Indias): Ultramar, 82: «Relaciones de méritos y servicios de Manuel Gómez de Avellaneda».

de marzo de 1795[21], y de la camagüeyana Francisca Arteaga y Betancourt[22]. En abril de 1836 se trasladó a Europa con su familia y después de una corta estancia en Burdeos, residió un año en La Coruña y más tarde en Sevilla. Hacia 1839 escribió en la capital andaluza su primera novela titulada *Sab* y al año siguiente estrenó su drama teatral *Leoncia*. En 1846 contrajo matrimonio con el valenciano Pedro Sabater (1816-1846), jefe político de la provincia de Madrid y diputado a las Cortes, que murió a los pocos meses, casando de nuevo en 1855 con el capitán de artillería Domingo Verdugo Massieu (1819-1863), conocida figura política, ayudante de campo del rey Francisco de Asís, gentilhombre de Cámara y diputado a las Cortes. Tras resultar su segundo esposo gravemente herido en un atentado de que fue víctima en 1858, el matrimonio viajó por diferentes lugares de España y Francia. Posteriormente, su cónyuge fue designado para un cargo oficial en Cuba y, por esa razón, Gertrudis Gómez de Avellaneda regresó a La Habana en noviembre de 1859.

Tras su retorno a la isla caribeña, se le tributó un emotivo homenaje nacional en el Teatro Tacón de La Habana el veintisiete de enero de 1860. Durante ese período de residencia en Cuba contribuyó al movimiento de renovación poética, fundó y dirigió la revista *Álbum cubano de lo bueno y de lo bello* y colaboró junto a los mejores escritores del país en la labor reformadora iniciada por la *Revista de La Habana*. Más tarde, al quedar viuda nuevamente en 1863, Gertrudis Gómez de Avellaneda se trasladó a los Estados Unidos en compañía de su hermano Manuel. Después pasaron por Londres y París, hasta que se produjo su regreso a la capital española en 1864. Durante los cuatro años siguientes fijó su residencia en Sevilla, donde llevó una vida de retiro, *(...) y la ilustre poetisa vivió desde entonces únicamente para la religión y la caridad hasta que terminaron sus días*[23]. Falleció en su casa madrileña de la calle Ferraz, a los cincuenta y ocho años de edad, el uno de febrero de 1873[24].

El artista describe con detenimiento algunos pequeños elementos del atuendo como los pendientes, los anillos y el monóculo, que en este caso aparece como clara alusión al mundo del teatro. El amable rostro de la joven, esa nostalgia y melancolía que emerge de su mirada, el delicado contorno de sus facciones, están invadidos por esa armonía cálida que recorre

21. A.H.N.E. (Archivo Histórico Nacional de España): ESTADO-CARLOS_III, EXP. 927: «Expediente de pruebas del caballero de la orden de Carlos III, Manuel Gómez de Avellaneda y Gil Taboada Escalante y Ocaña, natural de Constantina».

22. El veinticinco de julio de 1810 Francisca Arteaga y Betancourt se casó con Manuel Gómez de Avellaneda y Gil de Taboada en la parroquia de la Soledad de Puerto Príncipe, actual provincia de Camagüey (Cuba). Éste era comandante militar de la marina española, caballero de la Real orden de Carlos III, hijo de Manuel Gómez de Avellaneda y Escalante y María Gil de Taboada y Ocaña, naturales de Constantina, en Sevilla. Santa Cruz y Mallén, f. x. de: *Historia de familias cubanas*. Vol. I. La Habana, 1940, p. 46 y A.H.N.E.: ESTADO-CARLOS_III, EXP. 927.

23. Ossorio Y Bernard, m.: «Apuntes para un diccionario de escritoras americanas del siglo XIX». *El Álbum ibero americano*. 1892, Vol. V, nº. 3, p. 32.

24. La bibliografía dedicada a la vida y la obra literaria de Gertrudis Gómez de Avellaneda es muy variada, tanto en España como en Cuba, por lo que resulta imposible recoger todos los títulos publicados hasta la fecha. Chacón y Calvo, j. m.: *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Las influencias castellanas: examen negativo*. La Habana, 1914; Cuesta Jiménez, v.: *Sangre en los labios. Contribución al estudio de la vida de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Güines, 1943 y Vitier, C.: «Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Lo cubano en la poesía*. 1970, pp. 127-130.

todo el cuadro. El rojo de la cortina y el mantel que cubre la mesa lateral crean una conjunción perfecta con el amarillo oro de la vestimenta y el dorado de sus alhajas, reiterado en el tintero, estableciéndose un énfasis manifiesto sobre la figura de la escritora, aportándole carácter e intensidad. Pareciera como si su imagen resplandeciera bañada por esa luz clara que invade la estancia, dirigida desde el lado izquierdo y que acentúa el efecto de color del vestido. Por consiguiente, esas tonalidades doradas, que básicamente emanan de sus ropajes, pudieran relacionarse con la tradición barroca hispalense en la que muy a menudo se inspiró Antonio María Esquivel y muchos otros artistas andaluces contemporáneos.

Interesante resulta la caracterización de sí misma, que por la fecha en que fue ejecutado este retrato aportaba la Avellaneda:

> Soy soltera, huérfana, pues perdí a mi padre siendo una niña y mi madre pertenece a un segundo marido. Soy sola en el mundo, vivo sola, excéntrica bajo muchos conceptos. Aunque no ofendo a nadie tengo enemigos, y aunque nada ambiciono se me «acusa» de pretensiones desmedidas. Mi familia pertenece a la clase que llaman noble, pero yo no pertenezco a ninguna clase. Trato lo mismo al duque que al cómico. No reconozco otra aristocracia que la del talento[25].

Este bello *Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda* en la plenitud de su juventud, que testimonia un momento muy concreto de su biografía, cuando la hispanocubana comenzaba a dar sus primeros pasos en el mundo literario, constituye un destacado ejemplo de la obra del sevillano Antonio María Esquivel. Aunque, por supuesto, si hablamos de la imagen de la Avellaneda, no debemos pasar por alto la magnífica efigie de la escritora a sus cuarenta y tres años, cuando se encontraba en pleno apogeo de su carrera literaria, que nos legó Federico de Madrazo[26]. La Avellaneda de Madrazo, a diferencia de la de Esquivel es una dama madura, segura de sí misma, vencedora de múltiples reveses personales, y que a pesar de ello, conserva la fragilidad y la mirada lánguida de la joven retratada por el maestro hispalense.

Retrato de José Rodríguez López *(1872)*

Este espléndido retrato constituye el ejemplo más significativo de la producción de Federico de Madrazo y Küntz que se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes de La

---

25. Cotarelo y Mori, e.: *La Avellaneda y sus obras: Ensayo biográfico y crítico*. Madrid, 1930, p. 430.
26. Óleo sobre lienzo, 117 x 85 cm, nº de inventario: 3569. Museo Lázaro Galdeano, Madrid. Díez García, j. l.: *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid, 1994, pp. 280-281.

Habana[27]. En esta oportunidad el artista apeló al prototipo retratístico para la representación oficial de políticos, industriales y aristócratas, inaugurado en 1850 por Vicente López con el *Retrato de Alejandro Mon*, que se conserva en el Museo Nacional del Prado de Madrid, y al que Federico de Madrazo recurrió en múltiples ocasiones como en el *Retrato de Juan Manuel Manzanedo González, I marqués de Manzanedo y I duque de Santoña* (1876). Cuando el artista recibió el encargo para ejecutar la obra, ya era un maestro consagrado de la pintura española decimonónica y los ecos de sus grandes éxitos estaban muy valorados en Ultramar. Con toda certeza, ello influyó en los deseos de José Rodríguez López de poseer un retrato con su firma, lo cual podría interpretarse como un signo de distinción y poder. Aunque en el propio cuadro la fecha definitiva que colocó Madrazo fue el veintitrés de febrero de 1872, este lienzo figura en el inventario manuscrito del artista entre los retratos pintados en 1870: *277. Retrato de «cuerpo entero», del Sr. Rodríguez para la Habana...20.000 (reales)*[28], de lo cual se deduce que probablemente el autor comenzó a realizar el trabajo o formalizó el compromiso dos años antes de concluirlo, firmarlo y entregarlo.

A pesar de tratarse de una obra de encargo, donde el pintor debía ceñirse en gran medida al gusto y las exigencias del comitente, podemos percibir muchas de las características presentes en los trabajos de Federico de Madrazo ejecutados durante la cuarta etapa de su producción, a partir de 1868. El artista consiguió captar con naturalidad la personalidad del retratado, que posa con cierta distinción, aunque sin idealizaciones que lo hagan distante o frío. De hecho, para afianzar esta idea, representó con total veracidad la frente ancha y despejada que muestra una calvicie en progreso, la expresión del rostro con el entrecejo levemente fruncido y la profundidad de la mirada del personaje, dirigida al espectador. El modelo aparece retratado de pie, de cuerpo entero, vestido con un elegante traje negro y ostentando la gran cruz y banda de la Real orden de Isabel la Católica[29].

Durante años la figura de José Rodríguez López ha pasado totalmente ignorada en el contexto cubano e incluso en el museo que custodia su retrato se desconocen datos fundamentales de su biografía. Como resultado de nuestro estudio sacamos a la luz algunos aspectos interesantes de la vida de este personaje, que por su posición política en la época

27. Aunque en las fichas y expedientes de obras del Museo Nacional de Cuba no consta la procedencia del cuadro, ni su fecha de entrada a la institución habanera, conocemos con toda certeza que este retrato perteneció a la colección de Oscar Benjamín Cintas y Rodríguez, que lo recibió por herencia familiar, ya que el personaje representado era su abuelo materno. En un reportaje publicado en la revista *Carteles* de abril de 1949 apareció la fotografía de esta obra ocupando una de las paredes principales de la casa del coleccionista en el Vedado de la capital cubana. «Cuba poseerá la mejor pinacoteca latinoamericana». *Carteles.* 1949, nº. 14, p. 57.

28. Diez García, j. l.: «Federico de Madrazo. El Inventario de sus pinturas». *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. 1994, p. 452.

29. La Real orden americana de Isabel la Católica fue instituida por Fernando VII el veinticuatro de marzo de 1815, teniendo por objetivo premiar la lealtad y el mérito a favor de la defensa y conservación de los dominios coloniales. Estaba compuesta por caballeros, comendadores y grandes cruces. Posteriormente, por Real decreto del veintiséis de julio de 1847 se reorganizó esta orden, tomando el nombre de Real orden de Isabel la Católica, suprimiéndose el término americana. «Real orden americana de Isabel la Católica». *Repertorio general de noticias políticas, civiles, económicas y estadísticas de Europa, y más particularmente de España, para 1823*. Madrid, 1823, p. 269.

colonial, dejó de tener interés para el discurso nacionalista y patriótico, que floreció tras el advenimiento de la República en 1902, afianzado con el posterior triunfo de la Revolución socialista del uno de enero de 1959, que omitió aquellas figuras cuyas actuaciones no le resultaban afines.

José Rodríguez López fue un rico terrateniente azucarero cubano, dueño de dotaciones de esclavos e ingenios[30], perteneciente a una de las familias de comerciantes más importantes del siglo XIX en Sagua La Grande[31], provincia de Las Villas (Cuba). El protagonista contrajo nupcias con María Dionisia Machado y tuvieron varios hijos. A partir de una sentencia del Tribunal Supremo de Madrid hecha pública en 1893, tenemos noticias de que los sucesores de la pareja se llamaban Jesús Ramón, Isabel Natalia y Josefa Amalia Rodríguez Machado[32]. Esta última estaba casada con Lorenzo Cintas y García[33]. Precisamente, de ese matrimonio proviene el prominente coleccionista de bellas artes y hombre de negocios, Oscar Benjamín Cintas y Rodríguez (1887-1957), promotor de la Fundación Cintas de Nueva York.

José Rodríguez López fue el primer presidente del Casino Español fundado en Sagua La Grande en 1871, en la calle de Luz y Caballero, entre Martí y Maceo, elegante edificio que fue destruido en su totalidad por una inundación que se produjo en junio de 1906[34]. Quizás el aspecto más llamativo de la biografía del retratado está estrechamente vinculado con su labor al frente de esa institución y su filiación como comandante del batallón Primero de Ligeros del cuerpo de voluntarios[35]. En efecto, los voluntarios constituyeron una decisiva fuerza integrista y antirreformista creada en mayo de 1850, para garantizar la defensa del orden colonial en la Gran Antilla[36]. Las directivas de los casinos españoles y la oficialidad de los cuerpos de voluntarios generalmente coincidían, como en el caso de nuestro protagonista.

En 1871 como reconocimiento a los servicios brindados a la Corona española y por los méritos conseguidos con su actuación en defensa de los intereses de la metrópoli, José

30. Por ejemplo, José Rodríguez López fue propietario del ingenio azucarero *Las Nieves* localizado en Sagua La Grande. VV.AA.: *Güines, Santo Domingo y Majibacoa. Sobre sus historias agrarias*. La Habana, 1999, p. 405.
31. Susini, l.: *Real e Imperial Fábrica «La Honradez»*. La Habana, 1867, pp. 167-168.
32. «Recurso de casación en la forma en asunto de Ultramar (8 de Noviembre de 1892)». *Jurisprudencia civil: Colección completa de las sentencias dictadas por el Tribunal Supremo en recursos de nulidad, casación civil e injusticia notoria y en materia de competencias desde la organización de aquellos en 1838 hasta el día*. Tomo 72. Madrid, 1893, pp. 354-357.
33. Lorenzo Cintas García fue concejal de Sagua La Grande en 1879. Alcover y Beltrán, a. m.: *Historia de la villa de Sagua La Grande y su jurisdicción*. Sagua La Grande, 1905, pp. 298, 337.
34. Alcover y Beltrán, a. m.: *La Inundación de Sagua en los días 16 y 17 de junio de 1906. Telegramas y correspondencias dirigidas a «El Mundo» de La Habana*. Sagua La Grande, 1906.
35. *Directorio general y comercial de la isla de Cuba y La Habana*. La Habana, 1875. Incluye listados de los miembros de los Casinos Españoles de Cuba y los cuerpos de voluntarios en muchas poblaciones de la isla.
36. Ribó, j. j.: *Historia de los voluntarios cubanos: hechos más notables en que ha tomado parte aquel benemérito cuerpo, fines de su creación, refutación de los cargos dirigidos al mismo y apuntes biográficos de sus principales jefes*. Vol. I. Madrid, 1876, p. 499 y Roldán de Montaud, i.: *La restauración en Cuba. El fracaso de un progreso reformista*. Madrid, 2001, pp. 35-36.

Rodríguez López fue agraciado con la Real orden de Isabel la Católica[37], destinada a «(...) premiar la lealtad acrisolada a España y los méritos de ciudadanos españoles y extranjeros en bien de la Nación y muy especialmente en aquellos servicios excepcionales prestados a favor de la prosperidad de los territorios americanos y ultramarinos»[38]. Asimismo, José Rodríguez López poseía importantes inversiones en banca, aunque al parecer su posición financiera fue a menos antes de su fallecimiento ocurrido el once de abril de 1886[39].

Contrariamente a lo que sugiere el profesor e investigador Jack Weiner en su texto *Biography of a Bibliophile and Owner of a 1605 Quijote: Oscar Benjamín Cintas y Rodríguez (1887-1957)*[40], José Rodríguez López fue un esclavista, y como tal, opuesto a la abolición del negocio del contrabando de esclavos en la isla. De hecho, el diecisiete de marzo de 1873 en una reunión de la junta magna de hacendados y propietarios de esclavos convocada por la directiva del Casino Español de Sagua La Grande, que por aquel entonces estaba bajo su presidencia, se presentó un proyecto que contenía tres cuestiones fundamentales: la organización del trabajo, la inmigración de colonos y los peligros de la prohibición de la esclavitud. Según las crónicas de la época, la reunión fue muy animada y, no obstante, lo concurrido de los salones del Casino Español, los presentes no expusieron criterios antiesclavistas[41].

Retrato de la marquesa de Balboa *(1894)*

Durante la década de 1890 el joven Joaquín Sorolla y Bastida se convirtió en un retratista de moda, muy considerado entre los sectores de la alta sociedad española, así como entre la oligarquía cubana, que conocía ampliamente los éxitos cultivados por el artista valenciano.

37. «Orden de Isabel la Católica». *Guía de forasteros (Año económico de 1872-1873)*. Madrid, 1872, p. 216; «Orden de Isabel la Católica». *Guía oficial de España*. Madrid, 1878, p. 172; «Real orden de Isabel la Católica, instituida por el rey Don Fernando VII en 24 de marzo de 1815». *Guía oficial de España*. Madrid, 1883, p. 175; «Orden de Isabel la Católica. Caballeros Grandes Cruces españoles con expresión del año de su elección». *Guía oficial de España*. Madrid, 1886, pp. 179, 981 y «Caballeros Grandes Cruces españoles con expresión del año de su elección». *Guía oficial de España*. Madrid, 1884, p. 174.
38. «Real decreto 2.395/1998, del 6 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de la orden de Isabel la Católica». *Normas básicas sobre protocolo y condecoraciones*. 2003, pp. 35-54.
39. «Recurso de casación en la forma en asunto de Ultramar (8 de noviembre de 1892)». *op. cit.*, 1893, p. 357.
40. Weiner, j.: «Biography of a Bibliophile and Owner of a 1605 *Quijote*: Oscar Benjamín Cintas y Rodríguez (1887-1957)». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 2010, vol. XXX, nº. 2, p. 177.
41. Alcover y Beltrán, a. m.: *op. cit.*, 1905, p. 271.

En *Retrato de la marquesa de Balboa*[42] el pintor representa a la modelo de espaldas, con el rostro ladeado hacia la derecha, envuelta en un marco oval. Un lujoso vestido de encaje blanco deja al descubierto la nuca de la joven y el cuello engalanado con un collar de perlas de ocho vueltas con un gran broche de zafiro en el cierre. En perfecta conjunción los pendientes con lágrimas de perlas y la corona, que recoge su cabello en un moño alto, decorada con piedras multicolores, probablemente rubíes y esmeraldas, cuyas puntas rematan en perlas y brillantes. El blanco del vestido acentúa la banda de moaré de color azul cobalto con una franja blanca en el centro, que luce terciada desde el hombro derecho hasta el costado izquierdo, atributo que indica su pertenencia a las Damas Nobles de la Real orden de la reina María Luisa desde el trece de junio de 1879[43], única distinción española reservada exclusivamente a las señoras[44]. Sin embargo, según el reglamento de la orden, el morado y el blanco eran los colores establecidos para la banda y, curiosamente Sorolla utilizó el aluminato de cobalto para la franjas de los extremos de la cinta.

Bernardino de Pantorba -seudónimo utilizado por José López Jiménez (1896-1990)-, autor de estudios amplios y documentados sobre el pintor valenciano, refiere en *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, que existe un *Retrato del señor Balboa* del que expresa lo siguiente: *Firmado, Figura en el cuaderno familiar un Retrato de M. Balboa, por el que Sorolla cobró en 1894, 6.000 pesetas*[45]. Por tanto, teniendo en cuenta la coincidencia en la fecha y demás referencias, debe tratarse del *Retrato de la marquesa de Balboa*, custodiado actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. La pintura fue realizada a partir de una fotografía, conservada en el archivo del Museo Sorolla de Madrid y que también apareció publicada en las páginas de *El Fígaro (Revista Universal Ilustrada)* después del fallecimiento de la protagonista. Por esa razón aparece mucho más joven, ya que en 1894 –año de ejecución del retrato–, la

42. Este retrato responde a un encargo realizado por el matrimonio Balboa a Joaquín Sorolla que lo terminó en 1894. Al año siguiente la obra se exhibía en la residencia habanera de los propietarios, hecho que queda demostrado a partir de una reseña publicada en las páginas de *El Fígaro* en 1895. Posterior al fallecimiento de Inés María Goyri y Adot, protagonista de la pintura, las propiedades del matrimonio fueron heredadas por su sobrina, Inés Goyri de Balaguer, y, entre ellas, este cuadro, tal como lo demuestra la etiqueta que aparece al dorso del mismo, que no se corresponde con el nombre de la retratada, como ha sido identificado en el museo cubano, sino con el de la segunda dueña de la obra. El veintiséis de junio de 1985 el retrato ingresó a las colecciones del Museo Nacional de Cuba, producto de una transferencia realizada por la galería de arte *La Acacia* del Fondo Cubano de Bienes Culturales. «Joaquín Sorolla». *El Fígaro*. 1895, nº. 8, p. 136.
43. «Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa». *Guía oficial de España*. Madrid, 1880, p. 157; «Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa». *Guía oficial de España*. Madrid, 1890, p. 169; «Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa». *Guía oficial de España*. Madrid, 1891, pp. 155, 893; «Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa». *Guía oficial de España*. Madrid, 1892, pp. 171, 886 y «Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa». *Guía oficial de España*. Madrid, 1912, pp. 178, 852.
44. Instituida oficialmente por Real decreto de Carlos IV, fechado el veintiuno de abril de 1792, la orden estaba destinada a recompensar a las damas nobles que por sus servicios, virtudes y pruebas de adhesión a la familia real se hiciesen acreedoras de ella. Poseer la banda de la orden de Damas Nobles era mostrarse socialmente en la cumbre del honor de una mujer en aquella época. Gijón Granados, j. de a.: *La Casa de Borbón y las Órdenes Militares durante el siglo XVIII (1700-1809)*. Madrid, 2009, pp. 188-194 y Ceballos-Escalera y Gila, a. de: *La Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa (fundada en 1792)*. Madrid, 1998, p. 29.
45. Pantorba, b. de: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1953, p. 199.

marquesa debió tener unos cincuenta y dos años de edad. Quizás esa fotografía fue realizada cuando la protagonista recibió la noticia y los atributos de pertenencia a la Real orden, momento en el que tendría unos treinta y siete años de edad.

Inés María de la Concepción-Jorge de Goyri y Adot, Beazcoechea y Viedma nació en La Habana el veintitrés de abril de 1842 y fue bautizada en la parroquia del Sagrario de la Catedral de esa ciudad, el veintiocho del mes inmediato. Era hija del adinerado comerciante bilbaíno Francisco Xavier Goyri y Beazcoechea (n. 1792)[46], presidente del Banco Español de La Habana desde 1855[47] y antiguo corresponsal del Banco de San Fernando, casado con la criolla Inés María de los Dolores Adot y Viedma (m. 1864). El matrimonio tuvo otro hijo llamado Francisco de Goyri y Adot, que ocupó el cargo de síndico procurador general del Ayuntamiento de La Habana en 1853 y llegó a ser director del Banco Español de la capital cubana hasta su muerte ocurrida en 1869[48]. Entre los bienes heredados por los hermanos Goyri al fallecimiento de sus progenitores se encontraban varias fincas urbanas, potreros, ingenios, una hacienda para cría de ganado, numerosas acciones de varias compañías de ferrocarriles, otras inversiones en el Banco Español de la Isla de Cuba, de la Segunda Compañía de Vapores de La Habana y una importante cantidad de esclavos[49].

El veintisiete de abril de 1868, Inés María Goyri y Adot contrajo matrimonio con Pedro José Navarro de Balboa y Montañez, nacido en Razbona, partido judicial de Cogolludo, en Guadalajara de Castilla, el nueve de abril de 1828. Este último fue regidor del Ayuntamiento de La Habana entre 1874 y 1876, teniente de alcalde de la misma ciudad, senador del reino por la provincia cubana de Puerto Príncipe, jefe de Administración, jefe de la sección de la Secretaría del Gobierno Superior Civil, consejero de la sección de Hacienda del Consejo de Administración de la isla de Cuba[50] y vicepresidente de la directiva del Partido Unión Constitucional[51], formación política que controló el panorama cubano entre 1868 y 1895, constituyéndose en aliado indispensable para el poder colonial metropolitano[52].

46. Fue bautizado en la parroquia del Señor Santiago en Bilbao y era hijo de Juan Goyri Urrejola y Theresa Beazcoechea Jaureguibarría. A.H.E.B. (Archivo Histórico Eclesiástico de Biskaia): Bautismos-Registros originales. Signatura 0684/001-00, p. f. 85.
47. A.H.N.E.: Ultramar, 47, EXP. 5: «Memoria del Banco Español y emisión de billetes con el expediente del Banco Español de La Habana»; «Noticia». *La Esperanza*. 1855, nº. 3.410, p. 3 y «Noticia». *La Época*. 1855, nº. 2.058, p. 3.
48. Francisco de Goyri y Adot contrajo nupcias con la criolla Magdalena de la Hoz y Erzuardi. De ese enlace matrimonial nacieron cuatro hijos: Inés, María Teresa, Amelia y Francisco. Resulta particularmente curiosa la historia de Amelia Goyri de la Hoz que se casó con su primo segundo José Vicente Adot y Rabell. Esta joven falleció a la edad de veinticuatro años y en la actualidad es conocida como *La Milagrosa* del Cementerio de Colón de La Habana, cuyos restos descansan en uno de los panteones más visitados de esa necrópolis, ya que la leyenda popular le atribuye poderes sobrenaturales. Aruco Alonso, l. a.: *La milagrosa del Cementerio de Colón de La Habana*. La Habana, 1994.
49. A.N.C. (Archivo Nacional de Cuba): Fondo Protocolos Notariales. Protocolo de Castro, 19 de febrero de 1869; A.N.C.: Fondo Escribanías Judiciales. Escribanía de Varios. Legajo 132, nº. de orden 1.648.
50. Nieto Cortadellas, r.: *Dignidades nobiliarias en Cuba*. Madrid, 1954, pp. 59-61 y Santa Cruz y Mallén, f. x. de: *Historia de familias cubanas*. Vol. 5. La Habana, 1944, pp. 191-192.
51. «Comentarios». *El Correo Militar*. 1890, nº. 4.301, p. 1.
52. Amores Caredano, j. b.: *Cuba y España, 1868-1898. El final de un sueño*. Pamplona, 1998, pp. 130-135 y PORTELA Miguélez, m. j.: *Redes de poder en Cuba en torno al partido Unión Constitucional, 1878-1898*. Cádiz, 2004.

Entre las condecoraciones que ostentaba Pedro Navarro encontramos la gran cruz de la orden de Isabel la Católica desde 1870, comendador y luego gran cruz de la Real y distinguida orden de Carlos III, caballero de la orden del Santo Sepulcro y poseedor de la cruz blanca con placa de la orden del Mérito Militar. Además, por Real decreto de Alfonso XII, fechado el quince de octubre de 1880, y el subsecuente Real despacho del diez de febrero de 1882, le fue otorgado el marquesado de Balboa[53], en atención a los merecimientos de su padre, el general José de la Trinidad Navarro de Balboa y Álvarez Godoy, natural de Lorca, que fue veterano de la Guerra de Independencia española, ministro de Gobernación, ministro interino de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, entre otros cargos significativos.

Tal como hemos analizado, Pedro Navarro de Balboa fue un peninsular que ocupó cargos significativos en el Gobierno Superior Civil de Cuba. El vínculo matrimonial de este alto funcionario con Inés María Jorge Goyri y Adot, le propició enlazar con una familia adinerada, perteneciente al sector bancario de la isla e importante propietaria agrícola y ganadera. El acceso al patrimonio heredado por su cónyuge, unido al capital propio, le permitió gozar de una situación financiera privilegiada, incluso llegó a convertirse en uno de los principales accionistas del Banco Español de La Habana. Puede afirmarse que había logrado completar el ciclo iniciado con un matrimonio conveniente y cerrado con la consecución del más elevado elemento de prestigio social de su época: la nobleza, que posibilitaba su inclusión en los espacios de poder de las élites peninsulares. El primer marqués de Balboa falleció el dieciocho de abril de 1897[54], dejando viuda a su esposa, Inés María Jorge de Goyri y Adot, que murió el seis de noviembre de 1911, en su palacio de la calle Egido de La Habana Vieja[55], sin dejar descendencia[56].

53. Alonso de Cadenas López, a. y Barredo de Valenzuela, a.: «Marqueses, Condes, Vizcondes y Barones». *Hidalguía*. 1994, nº. 242, p. 112.
54. Su defunción se encuentra en la parroquia de Jesús, María y José de la capital cubana, con fecha del día posterior. Nieto Cortadellas, r.: *op. cit.*, 1954, pp. 59-61.
55. El conocido palacio de Balboa ocupa toda una manzana formada por las calles Zulueta, Egido, Gloria y Apodaca de La Habana Vieja. Esa magnífica residencia constituye uno de los ejemplos más destacados de la arquitectura neoclásica de la capital cubana. Weiss Y Sánchez, j. e.: *La arquitectura colonial cubana. Siglos XVI al XIX*. Sevilla-La Habana, 1996, pp. 342, 381-382.
56. La noticia de su muerte fue publicada por la prensa periódica madrileña y habanera. «Noticias de Sociedad: la Orden de Damas Nobles de María Luisa». *La Época*. 1913, nº. 22.354, p. 2 y «Ha muerto la marquesa de Balboa». *El Fígaro*. 1911, nº. 46, p. 688.

Fig. 1. Vicente López Portaña. *Retrato del general José Pascual de Zayas y Chacón* (*ca.* 1818-1820). Óleo sobre lienzo, 225 x 160,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana. Inv.: 93-605

Fig. 2. Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina. *Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda* (1840) Óleo sobre lienzo, 125,4 x 94,6 cm. Firmado en el extremo inferior izquierdo: *A. Esquivel ft. 1840.* Colección Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana. Inv.: 93-103

Fig. 3. Federico de Madrazo y Küntz. *Retrato de José Rodríguez López* (1872). Óleo sobre lienzo, 208 x 131 cm. Firmado y fechado en el billete sobre la mesa: *L.S.M.B. / Fed. de Madrazo. / 23 Feb*[o]*. 1872*. Inscripción en el billete superior: *Habana. Exmo. S*[r]*. D. José Rodríguez / López / Sagua La Grande*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana. Inv.: 93-620

Fig. 4. Joaquín Sorolla y Bastida. *Retrato de la marquesa de Balboa* (1894). Óleo sobre lienzo, 58,5 x 47 cm. Firmado y fechado en el centro a la izquierda: *J. Sorolla / 1894*. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana. Inv.: 85-343

La imagen de Nicolás de Azpeitia. La victoria militar y la victoria frente a la muerte

Miren de Miguel Lesaca
Universidad del País Vasco

Resumen: Natural de Azpeitia, Nicolás Sáez de Elola fue capitán de Pizarro en la conquista del Perú. Recompensado y distinguido por su participación en la captura del Inca Atahualpa en la ciudad de Cajamarca, regresó del Perú colmado de unas riquezas que se tradujeron en su capilla póstuma, la Capilla de la Soledad, construida hacia 1560 aproximadamente. La escena de la Victoria que preside el mausoleo y arcosolio del comitente, inserta en un arco triunfal, continúa la estela de la representación de las victorias militares del Emperador Carlos V, en clara referencia a la virtud heroica y triunfal y a la virtud alegórica. El triunfo de la virtud se hace presente en la pinceladura de Azpeitia, obra única y excepcional en el País Vasco, adalid del pensamiento y los preceptos renacentistas.
Palabras clave: Nicolás de Azpeitia, grisallas, victoria, Cajamarca, Renacimiento, Carlos V, Guipúzcoa.

Abstract: Nicolás Saez de Elola, natural of Azpeitia, was captain of Pizarro in the conquest of Peru. Rewarded and honored for his role in the capture of the Atahualpa Inca in Cajamarca, returned from Peru filled with some wealth that resulted in his posthumous chapel, called *Capilla de la Soledad*, about 1560. The scene of the victory which presides over the mausoleum and arcosolium from the principal, inserted into a triumphal arch, is represented as the military victories of the Emperor Charles V, in clear reference to

the heroic and triumphant virtue, and to the allegorical virtue. The triumph of virtue is present in the paintings of Azpeitia, unique and exceptional work in the Basque Country, example of the renaissance thought and precepts.
Keywords: Nicolás de Azpeitia, Paintings, Triumph, Cajamarca, Renaissance, Charles V, Guipúzcoa.

¿Existe mayor gloria que la victoria militar y mayor dignidad que la victoria sobre la muerte? Más de un personaje histórico y más de un particular afortunado ha debido de plantearse semejante pregunta en algún momento de su vida. ¿Y qué mejor manera de responder a la misma que mediante una imagen y un monumento funerario póstumo? Siempre que las posibilidades económicas lo han permitido, hombres y mujeres han escogido ser retratados en la cima de su poder, siendo la fama y la virtud sus consejeras y compañeras más cercanas. El renacimiento y el siglo XVI no fueron excepción a tales sentimientos y aspiraciones, más bien los potenciaron basándose en el humanismo que abogaba por el individualismo del ser.

Al igual que tantos otros hombres cuyos destinos y vivencias quedaron entretejidos con las empresas transoceánicas, nuestro protagonista Nicolás Sáez de Elola, natural de Azpeitia, Guipúzcoa, embarcó joven hacia las américas. La suya fue una vida de éxito militar, ya que siendo hombre de a caballo a las órdenes de Pizarro, participó en la conquista del Perú, en la captura del Inca Atahualpa en Cajamarca, y en el posterior reparto del oro[1]. Aun desconociéndose las directrices vitales de la mayoría de los particulares, el éxito obtenido en las conquistas resulta incomprensible sin su presencia. Es de suma importancia la aportación de cada uno de los protagonistas, sus logros militares, y lo que trascendió de ellos, fortunas, títulos y cargos de relevancia, que en nuestro caso concreto se tradujeron en un espacio de enterramiento puramente renacentista, digno representante de los ideales humanistas del XVI.

Capilla manierista en Azpeitia

La fortuna que Nicolás Sáez de Elola amasó en Perú se tradujo en la fundación de obras pías y capellanías, una cátedra de gramática, y dotes para doncellas pobres de Azpeitia[2], entre otras disposiciones. Sin embargo, sería su obra póstuma la que le conferiría fama per-

1. Su biografía completa se puede consultar en De Miguel Lesaca, M., «Nicolás Sáez de Elola, intrépido Capitán en la Conquista del Perú. El oro de Cajamarca», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 2011, tomo 67, número 1-2, pp. 11-41.
2. Dato contenido en su testamento, *Testamento de Nicolás Sáez de Elola vecino de la villa de Azpeitia en que entre otras cosas funda varias capellanías y obras pías en dicha villa nombrando por patrono de ella a la dicha villa de Azpeitia, y en caso de no cumplir las claúsulas de este testamento manda suceda en el patronato el regimiento de esta villa de Azcoitia. Otorgose en Azpeitia, a 14 de diciembre de 1553 ante Juan de Aquemendi*, Archivo Municipal de Azkoitia, Azkoitia (AMA), papeles indiferentes sobre varios asuntos, Leg. 25, nº 6.

petua. Corría el año 1560 y la villa guipuzcoana de Azpeitia veía cómo iban finalizando las obras de construcción de la denominada Capilla de la Soledad[3]. A día 16 o 17 de diciembre de 1553 fallecía Elola, estipulando en su testamento cuál habría de ser su lugar de enterramiento y el montante para la edificación del recinto[4]. Erigida en la zona de la epístola de la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia, su forma y simbología nos remiten a un espacio completamente renacentista[5], obra maestra y caso excepcional en el País Vasco, donde el gótico había calado muy hondo[6]. De planta de cruz griega inscrita en cuadrado y cubierta de cúpula casetonada, la capilla de la Soledad aúna el simbolismo de las plantas centralizadas de corte religioso e inspiración imperial, con la majestuosidad de la cúpula como representante de la divinidad y el mundo celestial. Y si las líneas arquitectónicas del

3. Si bien la fecha exacta no está del todo clara, en 1560 se procede al traslado del cuerpo de Nicolás Sáez de Elola a la capilla, además de oficiarse los responsos por la memoria de su padre, fallecido en fechas ligeramente posteriores al hijo.
4. *Testamento de Nicolás Sáez de Elola...* Hay que hacer hincapié en el hecho de que cuando Nicolás Sáez de Elola fallece, en su testamento únicamente dispone de cuál habrá de ser su lugar de enterramiento, concretamente, el solar que para ello tenía comprado en la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu. Serán sus albaceas y testamentarios, los representantes del concejo de Azpeitia los que tomarán medidas para la convocatoria de un concurso público en el que se decidirá al maestro cantero que llevará la obra y la traza que adoptará.
5. El concejo de la villa de Azpeitia incidirá con tesón en el hecho de que la obra sea totalmente renacentista. AHPG20009_A_0764r_A_0765v, condiciones del concejo.«*(...) Y será todo en todo estilo al Romano, puesta cada cosa en forma y medida según (...) de hombres artistas sin mezcla alguna con lo moderno (...) que no haya de poner escrúpulo alguno de por ello ser la obra falsa*».
6. «Tierra de emigrantes, el País Vasco solo podría interesarse por «lo romano» desde el exterior de sus fronteras, y a través de los filtros de los intereses de sus protagonistas –los clientes más que los artífices– y de las experiencias artísticas de los destinos de su inmigración». Marías; F.: «El Renacimiento «a la Castellana» en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a «lo antiguo»», *Revisión de Arte del Renacimiento,* Ondare, cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1998, p. 19. Se citan personajes de la talla de Juan Pérez de Lazarraga (contador y secretario de la reina Isabel la Católica), Alonso de Idiaquez (Consejero de Estado y secretario de Carlos V), Rodrigo Mercado de Zuazola (obispo de Ávila) y Martín de Zurbano (obispo de Tuy) en Guipúzcoa. Queda claro que los ejemplos renacentista del País Vasco siempre respondieron a la llamada de los intereses de los particulares, no siendo un estilo artístico predominante en la zona. Se coincide en el hecho de que la recepción de los modelos renacentistas no tiene una respuesta homogénea en el País Vasco. Si bien las condiciones económicas que se vivieron en el s. XVI fueron favorables, hecho que haría prever una fiebre constructiva (por lo menos en lo que a espacios públicos se trata, iglesias etc.), no se refleja ni en la cantidad ni en la excesiva calidad. Algunos ejemplos se escapan como excepción, la Universidad de Oñati y la propia Capilla de la Soledad de Azpeitia. La representatividad del Renacimiento no queda a la altura del desarrollo tanto económico, como político y social. Sí es cierto que, en contraposición, el enriquecimiento individual y la bonanza económica colectiva trajo consigo la eclosión del caserío, tal y como lo concebimos actualmente. La prosperidad y sensación de seguridad que se vivió en el s. XVI hizo que los antiguos caseríos medievales dieran paso a edificaciones abiertas al exterior, con numerosas ventanas ricamente decoradas. El tema de la influencia y el arraigo del renacimiento en el País Vasco se estudia en Barrio Loza, J. A., «Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco», *Revisión del arte del Renacimiento,* Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales, Donostia-San Sebastián, 1998, pp. 33-56; Cendoya Echaniz, I., «Reflexiones en torno al arte del s. XVI en Gipuzkoa», *Revisión del arte...,* pp. 157-166; Marías, F., «El Renacimiento "a la castellana" en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a "lo antiguo"», *Revisión del arte...,* pp. 17-31.

propio continente nos remiten al ideario humanista, la escultura y pintura manierista no hacen sino exaltar y potenciar el mensaje unitario del recinto funerario[7].

Todos y cada uno de los lienzos de la capilla se muestran pincelados con grisallas[8] de extraordinaria calidad, presidiendo la pared septentrional el arcosolio del comitente, formado por un arco abierto en la pared en el que encaja la cama sepulcral. Consta de dos cuerpos y remate mediante cornisa, frontispicio triangular y tímpano. A imitación de las alegorías fluviales romanas o como las alegorías del paso del tiempo de las Tumbas Mediceas, dos figuras femeninas recostadas y cubiertas con sendos paños y capas ondulantes cierran el conjunto. La estatua yacente de Nicolás Sáez de Elola luce, haciendo gala del rango que ostentó como capitán de Pizarro en la conquista del Perú, una preciosa armadura, casco profusamente decorado, con su peto, espaldar, hombreras, manoplas, faldaje, grebas y rodilleras, además de espuelas, siendo el conjunto fiel testimonio de su estatus y de toda una época. Como curiosidad, el yelmo y la visera o celada bajadas ocultan por completo el rostro de Elola, rasgo infrecuente en la representación funeraria de los sepulcros españoles en el siglo XVI[9]. Y enmarcada en el arco de medio punto del sepulcro, haciendo juego con el tono castrense del conjunto, la imagen de la victoria, representada mediante un jinete sobre su montura pisando una esfera terrestre de grandes proporciones, sobre un fondo de lanzas y con una ciudad en la zona inferior derecha. La zona inferior izquierda está ocupada por representaciones de árboles y ramajes, entre los cuales se adivina una cartela en la que actualmente no se lee la leyenda que probablemente situara la escena en el contexto histórico. Es de subrayar la maestría técnica y perspectiva de la pinceladura, ya que en la misma se reproduce el arco triunfal de medio punto casetonado que contiene el arcosolio, avanzando la figura de nuestro protagonista a través del arco y creando una sensación de profundidad y volumen que dotan a la escena de un movimiento sobrecogedor (Fig. 01).

7. Fue en el año 2002 cuando, gracias a las ayudas convocadas por la Diputación Foral de Guipúzcoa para la rehabilitación de las infraestructuras de la Capilla de la Soledad, quedaron al descubierto una serie de grisallas que asemejaban al Juicio Final de Miguel Ángel, tras la retirada de la repolicromía de finales del XIX. Las catas de limpieza dejaron al descubierto una extensa superficie pincelada bajo el estrato de policromía del XIX, que si bien no alcanzaba la totalidad de los muros (debido a fatales actuaciones, como la apertura de un nicho), cubría casi por completo los lienzos de la capilla. Tras la restauración global finalizada en el 2006, las grisallas renacentistas lucen en su plenitud, en la capilla, bajo coro, coro superior y sacristía.
8. Se desconoce la fecha de la finalización de las labores pictóricas, aunque estando la capilla operativa en 1560, se estima que sean posteriores, aunque muy cercanas en el tiempo.
9. Se localiza un ejemplo similar de yacente con el rostro cubierto en Tuy, Galicia, en la persona de Don Álvaro de Deza, en la iglesia de Santa María de Tebra. Villaverde Solar, Mª. D., «La representación de la muerte en Galicia durante el siglo XVI», *Cuadernos de Estudios Gallegos,* enero-diciembre 2008, LV, N.º 121, pp. 235-262. Sobre los sepulcros españoles, véase Redondo Cantera, M. J., *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía,* Madrid, 1987.

Escena de la victoria militar. Origen

Habremos de remontarnos al 15 de noviembre de 1532. Las fuerzas de los españoles se habían situado en las inmediaciones de Cajamarca, en total, 62 hombres de a caballo y 106 de a pie. Se sabía que el inca Atahualpa se encontraba en las cercanías a la espera de un encuentro con Pizarro, encuentro que se hizo efectivo al día siguiente, 16 de noviembre. El inca y sus nobles se dirigieron a la plaza de Cajamarca, en la que Pizarro había apostado a sus hombres escondidos en diversos edificios, además de vigilar las entradas a la plaza mediante sus huestes de a pie[10]. Tras la primera toma de contacto entre Atahualpa y fray Vicente de Valverde y después de que aquel arrojara las sagradas escrituras al suelo, se dio la señal de ataque. Los capitanes, entre los que se encontraba Nicolás de Azpeitia[11] salieron en galopada atacando con lanzas, espadas y armas de fuego. El pavor que suscitaron los caballos y el ruido de las cabalgaduras hizo que la superioridad numérica de los indios no fuera sino un mero detalle, ya que no contabilizándose baja alguna entre los cristianos[12], fueron cientos los indígenas que fallecieron aquella jornada, bien por la asfixia provocada en la huida descontrolada[13], bien aplastados por los caballos.

Al capítulo de la captura de Atahualpa le sucedió el reparto del oro del rescate del mismo, así como su ejecución. El tesoro del inca se repartió en 1533 entre los hombres de Cajamarca, distinguiendo económicamente a los hombres de a caballo y hombre de a pie. Nicolás de Azpeitia se encuentra en el listado de los hombres de a caballo, destacando

10. Los cronistas de indias recogen este dato, con ínfimas diferencias y con diferentes grados de intensidad. Véanse las crónicas de Cieza de León, Francisco de Xerez, y los estudiosos posteriores, tales como Gomara, Lockhart etc. Xerez detalla la disposición de los hombres, repartidos en tres capitanías, escondidos del alcance de la vista de los indígenas. Xerez, F., (Ed. de Concepción Bravo), *Verdadera relación de la conquista del Perú*, Crónicas de América 14, Historia 16, Madrid, 1985. Una descripción similar se recoge en Ispizua, S., *Los vascos en América. Historia de América*, Libro IV, «La itálica», Madrid, 1917, p. 225. Según Ispizua, Pizarro se había reservado a 20 de sus mejores soldados junto a él para la captura del inca.
11. En América, Nicolás Sáez de Elola será conocido con el apellido de Azpeitia, su pueblo natal. La totalidad de documentos que a su persona se refieren en relación a su estancia en Perú lo reconocerán con el nombre de Nicolás de Azpeitia. Era muy usual que los hombres de origen vasco tomaran como apellido su pueblo natal, existiendo muchos casos similares. Tal es el caso de su compañero Gaspar de Marquina, Pedro Navarro y un largo etcétera. Véase Lockhart, J., *Los de Cajamarca. Un estudio social y biográfico, de los primeros conquistadores del Perú*, Lima, 1986.
12. La forma más correcta de denominar a los conquistadores americanos, atendiendo a la terminología utilizada por los propios cronistas, es de «gente», «hombres», «españoles», «cristianos», «hombres de a pie» y «hombres de a caballo». Lockhart, J., *op. cit.*, 1986, p. 32.
13. «Como los indios vieron el tropel de los caballos, huyeron muchos de aquellos que en la plaza estaban; y fue tanta la furia con que huyeron, que rompieron un lienzo de la cerca de la plaza, y muchos cayeron unos sobre otros. Los de caballo salieron por encima dellos hiriendo y matando, y siguieron el alcance». Xerez, F., *op. cit.*, 1985, p. 112. Para hacernos una idea aproximada de lo desproporcionado de las bajas de uno y otro bando, citar que Xerez habla de la muerte de los treinta mil hombres presentes en la plaza, más dos mil que quedaron tendidos en el campo.

además de en labores de contador y escribano, en temas militares[14]. Cieza de León da un listado detallado de nombres y la suma de la totalidad del tesoro, un millón trescientos veintiséis mil quinientos treinta y nueve pesos[15]. A nuestro hombre, a Nicolás de Azpe[16] como lo cita el autor, le correspondieron 8.880 pesos de oro y 339 marcos de plata, más tres octavas partes[17], una fortuna no vista en las conquistas anteriores. Así y solo así se entiende que un hombre del que se desconoce el alcance económico familiar e incluso el origen del linaje del mismo, pudiera costearse una capilla tan del gusto de nobles y reyes.

Fijémonos en la escena de Azpeitia. Inserto en un arco triunfal, Nicolás Sáez de Elola se hace representar sobre su caballo, espada en mano, pisando con fuerza una esfera que abarca el 70% de la escena de la victoria (Fig. 01), sobre un fondo de lanzas con el portaestandarte en un plano más adelantado, y una ciudad en la zona derecha, con una torre visiblemente desproporcionada que sobresale respecto al resto de las edificaciones.

Sin lugar a dudas, la escena se ciñe con total fidelidad narrativa y plástica al relato de los cronistas de indias en relación a la toma de Cajamarca por parte de los cristianos. Para tal afirmación existen tres puntos clave. El primero de ellos, el portaestandarte. Conocemos lo acaecido en la plaza de Cajamarca, no así cómo comienza. Lockhart señala que a la visión del estandarte ondeando se descargó la artillería sobre el séquito de Atahualpa, siendo el alférez de Pizarro quien habría de enarbolar el estandarte, a lo que seguiría el rugido de las trompetas[18]. Las diversas crónicas de la conquista divergen en detalles nimios, siendo la señal del estandarte común a todos ellos. Cieza de León cita que cuando Pizarro «alzó una to-

---

14. Del total del contingente de Pizarro, solo dos hombres tenían acreditada experiencia militar en Europa. El resto de los hombres eran gentes experimentadas en el nuevo mundo, con suficiente pericia en el manejo de las armas. Hay que tener presente que en la época de la conquista ninguno de los grupos estudiados por Lockhart estaban exentos de realizar la guerra. Tanto escribanos, como el clero y demás grupos estaban avocados a luchar por los intereses de la conquista y la corona, además del interés personal propio. Véase al respecto Lockhart, J., *op. cit.*, 1986, pp. 31-39. Entiéndase además que la diferenciación de entre hombres de a caballo y hombres de a pie viene motivada por la dificultad económica de conseguir una montura. Los hombres de la conquista del Perú tuvieron que costearse su propio equipo y jamás lucharon por un sueldo o soldada, por lo que nunca se consideraron a sí mismos como «soldados». El fin último de los hombres de conquista fue el reparto del botín de guerra. Ibidem., pp. 31-32.
15. Cieza De León, P. de, (Edición de Carmelo Sáenz de Santa María), *Descubrimiento y conquista del Perú*, Crónicas de América 17, Historia 16, Madrid, 1986, pp. 178-180.
16. Ibidem. Cieza recoge el apellido Azpe o Aspa en lugar de Azpeitia, ya que nuestro protagonista rubricaba su nombre con dicha abreviatura, Nicolás de Azp[a]. La única rúbrica que se ha documentado hasta la fecha de puño y letra de Nicolás de Azpeitia, se documenta en el Harkness Collection, Library of Congress, 66.
17. Con pequeñas diferencias respecto a la cantidad de plata recibida, el dato se recoge en Lockhart, J., op. cit, 1986. López de Caravantes en la trascripción que realiza al documento del escribano Pedro Sánchez, también se hace eco de los nombres de los conquistadores, si bien escribe el nombre de Nicolás como Nicolás de Azpitia. En su caso, repite las mismas ganancias en peso que las que menciona Lockhart, 8.880 pesos de oro, 339 marcos de plata más tres (Lockhart citaba tres octavas partes). Véase López De Caravantes, F., *Noticia General del Perú*, Madrid, 1985. El autor cita las palabras de Pedro Sánchez y su acta del reparto del oro y la plata. Por su parte, Cúneo-Vidal recoge las mismas citas que Caravantes, pero modifica el nombre de Nicolás, y lo nombre como Nicolás de Azapitia. Cúneo-Vidal, R., *Vida del conquistador del Perú Don Francisco Pizarro y de sus hermanos Hernando, Juan y Gonzalo Pizarro y Francisco Martín de Alcántara*, Barcelona, 1925, pp. 265-271. Ispizua solo anota los nombres de los vascos (entre ellos, Nicolás de Azpitia), omitiendo una relación de nombres más extensa. Ispizua, *op. cit.*, 1917, p. 241.
18. Lockhart, J., *op. cit.*, 1986, pp. 23-24.

alla señal para mover contra los indios, soltó Candía los tiros»[19]. Según la versión de Xerez, el Gobernador «se armó un sayo de armas de algodón»[20]. Gomara por su parte recoge que Pizarro «mandó sacar el pendón y jugar la artillería, pensando que los indios arremeterían. Como la seña se hizo, corrieron los de caballo a toda furia»[21]. Presscott también se hace eco del detalle narrándolo de la siguiente manera: «Pizarro vio que había llegado la hora. Agitó una bandera en el aire, que era la señal convenida: partió el fatal tiro de la fortaleza, y entonces salieron el capitán y sus oficiales a la plaza»[22]. Del Busto Duthurburu señala que «alguien agitó la toalla blanca para que la viera Candía»[23].

El segundo punto gira en torno a la figura del anteriormente citado Pedro de Candía[24]. Si prestamos atención al margen superior derecho de la pinceladura de Azpeitia, observaremos la presencia de dos elementos similares que parecen desprender una significativa humareda. (Fig. 1). Las crónicas peruanas son muy certeras en su descripción. Hay alguna que otra ligera variante respecto a la señal de ataque convenida, aunque casi todas las fuentes coinciden en que, tras la señal del estandarte, Candía habría de disparar para que comenzara la lucha entre cristianos e indios. Cieza de León relata que ante la inminente llegada del inca a la plaza de Cajamarca, Pizarro ordenó que se pusieran «unos tirillos en lugar alto que estaba diputado para ver los juegos o hacer los sacrificios, y que Pedro de Candía los soltase cuando se hiciera cierta seña»[25]. Xerez dice que Pizarro «mandó al capitán de la artillería que tuviese los tiros asentados hacia el campo de los enemigos, y cuando fuese tiempo les pusiese fuego»[26], saliendo todos los cristianos a la voz de *Santiago!*, a lo que Oviedo añade que «soltaron los 2 tiros de pólvora, è tocaron las trompetas»[27]. Gomara continúa la estela de los anteriores y relata que «puso Francisco Pizarro una escuadra de arcabuceros en una torrecilla de ídolos que señoreaba el patio»[28]. Hemming, parafraseando a Mena, dice que Pizarro «apostó a Pedro de Candía, capitán por Su Majestad, con ocho o nueve escopeteros y cuatro tiros de artillería»[29]. Presscott narra que Candía y unos cuantos soldados y

---

19. Cieza de León, P. de, *op. cit.*, 1986, p. 157.
20. Xerez, F., *op. cit.*, 1985, p. 112.
21. López De Gomara, F., *Historia General de las Indias y vida de Hernán Cortés*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, p. 172. En la página 170 se adelanta el dato de que para la captura del inca «ninguno hablase ni saliese a los de Atabaliba hasta oír un tiro o ver el estandarte».
22. Presscott, W., *Historia de la Conquista del Perú con observaciones preliminares sobre la civilización de los incas*, Madrid, 1851, p. 103. La descripción de este autor está basada en Pedro Pizarro, Xerez, Oviedo y Zárate.
23. Del Busto Duthurburu, J. A., *Francisco Pizarro. El Marqués Gobernador*, Madrid, 1965, p. 127.
24. De origen cretense, Pedro de Candía era el «único de los 168 que puede ser fácilmente descrito como soldado profesional». Había servido como artillero en Italia y formó parte de la guardia real española. Lockhart, J., *op. cit.*, 1986, p. 35. Véase la biografía de Candía en Lockhart, J., *op. cit.*, 1986, pp. 142-145.
25. Cieza de León, P. de, *op. cit.*, 1986, p. 155.
26. Xerez, F., *op. cit.*, 1985, p. 109.
27. Fernández de Oviedo y Valdés, G., *Historia General y Natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano*, Madrid, 1855, p. 173.
28. López de Gomara, *op. cit.*, 1979, p. 170.
29. Hemming, J., *La conquista del Perú*, México, 1982, p. 32, en referencia a las palabras de Cristóbal de Mena, cronista del Perú.

la artillería, «comprendiéndose bajo este imponente nombre dos pequeños falconetes, se estableció en la fortaleza»[30]. Lockhart relata que, siendo Candía capitán real de la artillería, «estuvo a cargo de algunas piezas de artillería pequeñas y unos cuantos arcabuceros, unos siete u ocho a lo más. Con ellos produjo los truenos de Cajamarca»[31], siendo la expresión «trueno» de lo más acertada para la descripción de las pinturas guipuzcoanas.

El tercer y último punto que corrobora la representación de la historia personal de Elola en el Perú se basa en la descripción que realizaron los cronistas de indias sobre la ciudad de Cajamarca. Obsérvese la desmesurada torre del primer plano de la grisalla, con la curiosa escalera exterior de caracol (Fig. 1). La ciudad, europeizada en su tratamiento, bien podría tratarse de Sevilla, centro neurálgico de todos los indianos que regresaron colmados de oro[32], la propia Azpeitia[33] o cualquier otra ciudad española, europea e incluso americana de mediados del siglo XVI[34]. Sin embargo, nótese que en la descripción de la ciudad de Cajamarca realizada por numerosos cronistas, además de referenciar la grandeza de la misma, se hace especial hincapié en la presencia de una torre con escalera de caracol, idéntica a la representada en Azpeitia. Xerez cita sobre la plaza de Cajamarca que «es mayor que ninguna de España, toda cercada con dos puertas, que salen a las calles del pueblo». Y sigue: «por la delantera de esta plaza, a la parte del campo, está incorporada en la plaza una fortaleza de piedra con una escalera de cantería». Cita una segunda fortaleza, «asentada en un peñol, la mayor parte de él tajado. Esa es mayor que la otra, cercada de tres cercas, hecha subida con caracol»[35]. Según Presscott, «otra fortaleza había además en el terreno elevado que dominaba a la ciudad, de piedra también, y rodeada por tres murallas circulares, o más bien una sola muralla que la rodeaba en forma de espiral»[36]. Del Busto Duthurburu añade que Cajamarca «en su cúspide tenía una pequeña fortaleza de tres cercas a la que se llegaba por una escalera de caracol»[37]. E Ispizua relata que «por la parte del campo y adosada a la

30. Presscott, *op. cit.*, 1851, p. 101.
31. Lockhart, *op. cit.*, 1986, p. 143.
32. Al respecto, Cieza de León dice que «estas cosas no dejo yo de pensar que es así, cuando me acuerdo de las piezas tan ricas que se vieron en Sevilla llevadas de Caxamalca, adonde se juntó el tesoro que Atahualpa prometió a los españoles, sacado lo más del Cuzco». Cieza de León, P. de, *Crónicas del Perú. El Señorío de los incas*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2005, p. 244. Y Gomara relata que «envió Pizarro el quinto y relación de todo al emperador con Fernando Pizarro, su hermano; con el cual se vinieron a España muchos soldados ricos de veinte, treinta, cuarenta mil ducados; en fin, trajeron casi todo aquel oro de Atabaliba, e hinchieron la contratación de Sevilla de dinero, y todo el mundo de fama y deseo. López de Gomara, *op. cit.*, 1979, p. 177.
33. En el momento en el que se pincelan las grisallas de Azpeitia, existían en el centro urbano unas cuantas casas torre o casas palaciegas, así como la propia iglesia de San Sebastián de Soreasu, con su gran torre.
34. Véase el tratamiento plástico que se confiere a las ciudades americanas en las ilustraciones de las crónicas peruanas, por ejemplo, Grabados pertenecientes a la *Historia General de las Indias* de Francisco López de Gomara, capítulo CXXXIV, ediciones de 1544-1545, *op. cit.*, 1979, Fig. 04.
35. Xerez, F., *op. cit.*, 1985, pp. 103-104. Fernández de Oviedo relata idéntica disposición de la fortaleza con su escalera exterior de caracol. Fernández de Oviedo, G., *op. cit.*, 1855, p. 168.
36. Presscott, W., *op. cit.*, 1851, p. 98.
37. Del Busto Duthurburu, J. A., *op. cit.*, 1965, pp. 110-111.

plaza, había una fortaleza, de piedra, con escalera de cantería para subir por ella»[38]. Parece probado, por tanto, el origen descriptivo de la ciudad.

La imagen de Nicolás de Azpeitia en la esfera de las victorias imperiales

El léxico arquitectónico y plástico de la creación guipuzcoana orbita en la esfera de las victorias imperiales. La decoración mural referente a la victoria de Cajamarca, con su consiguiente contextualización triunfal *all´antica*, está en estrecha relación con la plástica que rodea la figura de Carlos V. Nuestro protagonista, cual Miles Christi, blande la espada al servicio de la corona imperial y los intereses de esta, siendo asimismo abanderado de la evangelización del continente americano. Y es que la estrecha relación del poder político y religioso de la época se basaba en que la corona era uno de los principales pilares sobre los que se sustentaban la religión y el papado.

En el momento en que Carlos V alcanza la distinción imperial, su imagen comienza a adquirir un carácter mítico, y a envolverse de un aura de heroicidad, virtuosismo y clasicismo, este último rasgo, claro descendiente de la grandeza del extinto imperio romano del que se proclama sucesor. En un contexto de grave enfrentamiento en el seno del Sacro Imperio Romano y de oposición a su persona, el aparato propagandístico de Carlos V trata de exaltar su figura como Emperador victorioso y virtuoso, garante de la estabilidad política de un imperio al que representa, tanto en su persona como mediante una plástica que incidirá en la representación lineal de los sucesos más significativos y en la contextualización de los mismos en un entorno simbólico y alegórico[39]. Los arcos de triunfo, asociados a las victoriosas y triunfales entradas del Emperador, serán las revitalizadas construcciones que configuren la política de Carlos V, de la misma manera que su entorno áulico propondrá una serie de convencionalismos dirigidos a la exaltación de la supremacía de la persona imperial.

En este contexto, el principal motivo de representación imperial serán las diversas batallas libradas por Carlos V, acontecimientos que acompañarán la evolución de la figura del emperador y su proyección en la plástica contemporánea. Con la batalla de Pavía, 1525, se inicia una iconografía heroica de gran repercusión en la creación artística. La imagen de la batalla trasmite «un complejo panorama de referencias heroicas, políticas, imperiales y jurídicas»[40], aderezadas con el clasicismo como «lenguaje formal que se impone en las dis-

38. Ispizua, S., 1917, *op. cit.*, p. 220.
39. Checa Cremades, F., *Carlos V y la imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, 1999. «La realidad del gobierno de Carlos V tuvo que ceñirse a una práctica guerrera cuyos enemigos no fueron solo los infieles mahometanos, sino también los herejes centroeuropeos, la monarquía francesa e incluso el mismo Papa. Fuerzas tan potentes no podían ser contenidas con ideales caballerescos, ni con torneos singulares, como el propio Carlos pretendió en algún momento, sino con la realidad de una práctica bélica que pronto se vio reflejada en estampas, cuadros y tapices», p. 226.
40. Checa Cremades, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 85.

tintas cortes europeas»[41]. La campaña de Túnez, 1535, fue, de entre las batallas imperiales, la que mayor difusión plástica obtuvo[42], y en la que la imagen de Carlos V queda completamente imbricada a la «imagen imperial como figura romana»[43]. El Palacio de Granada será la sede donde con mayor énfasis se recoja el testigo de la representación imperial, con figuraciones y alegorías en la fachada –Victoria, Fama, Abundancia–, ocho frescos con la campaña de Túnez, grutescos etc., concibiéndose el Palacio «como imagen de la morada del héroe militar que basa su triunfo en la práctica de las virtudes»[44], siendo «el argumento último» el de la «prudencia del príncipe»[45].

La asimilación del paganismo clásico también está presente en la iconografía imperial. Habiendo referido la palabra héroe, cabría citar a personajes míticos como Hércules, cuya moralidad será frecuentemente utilizada en la exaltación del virtuosismo imperial. Hércules se asimila con los *uomini famosi*, «hombres famosos por su virtud»; y en este sentido, conviene recordar que Hércules fue considerado patrón de los Reyes de España[46] e incluso aparece en la plástica peninsular como referencia a Cristo» [47].

He aquí los elementos que, unidos en partes proporcionales, dan de resultas la imagen heroica, mítica, simbólica, virtuosa y militar de Carlos V en la famosa batalla de Mühlberg de 1547, en la que los príncipes protestantes de la liga de Smalkalda fueron vencidos a orillas del Elba. El levantamiento de dicha facción supuso un duro revés a la idea de la unificación y centralismo imperial, por lo que en este momento, y más que nunca, la campaña militar auspició la fijación de la imagen imperial asociada al emperador Carlos V a modo de «héroe guerrero que participa de manera directa en los acontecimientos bélicos»[48]. La contienda militar de Mühlberg fue trasladada a imagen como otras tantas veces antes, sirvan de ejemplo, el retrato ecuestre realizado por Tiziano, los grabados de Enea Vico, las pinturas salmantinas de Alba de Tormes y las navarras del Palacio de Oriz.

Los ejemplos plásticos citados se centran en la exaltación de la victoria militar auspiciada por la virtud de los contendientes victoriosos y en la recreación de un contexto alegórico que subraye la lectura de las virtudes presentes. Las narraciones, aun basándose en un mismo acontecimiento, representan la historia desde diversos puntos de vista, uti-

41. *Ibídem*, p. 86.
42. Checa Cremades, F., *op. cit.*, 1999, p. 227.
43. Checa Cremades, F., *op. cit.*, 1987, p. 86. Tras a campaña tunecina, se inicia un periplo por Italia, viaje en el que Carlos V no hace sino afianzar sus intereses políticos, y con ellos, su figura heroica y clásica, presentándose a sus súbditos como «renovador de la antigua grandeza romana y como nuevo Escipión», p. 94.
44. Ibidem, p. 113.
45. Checa Cremades, F., *op. cit.*, 1999, p. 228; Checa Cremades, F., *op. cit.*, 1987, pp. 113-114.
46. Efectivamente, tal y como lo recogiera Jiménez de Rada, Hércules era considerado antecesor mítico de la monarquía española. Jiménez de Rada, R., *Historia de los hechos de España*, introd.., trad., notas e índices de Juan Fernández Valverde, Madrid, 1989, pp. 66-71
47. González de Zárate, J. M., *La literatura en las Artes. Iconografía e iconología de las Artes en el País Vasco,* Donostia, 1997, p. 121. Este mismo autor vuelve a hacer hincapié en el tema de Hércules en el citado libro, en el apartado dedicado a «La mitología y su significación sacra. El friso de la portada de Santa María de Viana».
48. Checa Cremades, F., *op. cit.*, 1999, p. 257.

lizándose dos «sistemas de lenguajes», «la crónica realista» y la «acumulación meramente denotativa de la alegoría y el jeroglífico»[49]. El paso del Elba, la captura de algunos de los príncipes rebeldes y la posterior victoria de Carlos V son el eje principal de las mencionadas crónicas pictóricas, si bien en Alba de Tormes se exalta la figura del Duque de Alba[50], y en Oriz se «abandona toda referencia religiosa y mítica»[51] a favor de una imagen objetiva de la batalla[52].

El grabado de Vico (Fig. 2) es la obra que de manera más explícita aúna la narración histórica y la alegoría y simbolismo de una serie de elementos que fortalecen el mensaje de la victoria como consecuencia de la virtud[53]. Tomando como referencia el *Comentario de la guerra de Alemania* de D. Luis de Ávila y Zúñiga[54], Vico retrata al contingente del emperador cruzando el río Elba, con la ciudad de Mühlberg y su torre poligonal como telón de fondo. La narración objetiva refleja las técnicas militares del momento, arcabuces, cañones, etc, mientras que la alegoría y emblemática del grabado se condensa en la presencia de las figuras que rodean el marco ovalado. Las personificaciones del interior del marco parecen señalar «la difusión y fama eterna de la victoria militar», mientras que las mujeres de un plano superior se refieren a «las principales virtudes que propiciaron el éxito en tan trascendente hecho de armas»[55]. La lectura detallada de cada uno de los elementos presentes refuerza el lenguaje codificado de las victorias señaladas en líneas superiores. La plástica objetiva se apoya en la alegoría para justificar la necesidad de unos actos militares que, alimentados por la virtud heroica, engendran la Gloria y la Fama eternas.

Las pinturas de Alba de Tormes (Fig. 3), localizadas en el torreón de la armería, siguen a pies juntillas el esquema del grabado de Vico. Al episodio de lo sucedido en Mühlberg-combate bélico sobre el fondo de la ciudad en cuestión- se le suma un riquísimo repertorio renacentista formado por Virtudes, Victorias, Cíclopes y Alegorías. La suma y disposición de todo ello– planta circular de la torre, arquitecturas fingidas, perspectivas etc.– forma el marco idóneo para la magnificación de la persona de Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, el Gran Duque, realzando «su verdadera contribución al feliz término de la guerra en

49. *Ibídem*, p. 258.
50. Para el estudio sobre las pinturas de Alba de Tormes véase Martínez de Irujo y Artázcoz, D. L., *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*, leído en el acto de su recepción pública el 18 de marzo de 1962, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1962.
51. Checa Cremades, F., *op. cit.*, 1999, p. 266.
52. Las pinturas de Oriz han sido estudiadas por Sánchez Cantón; Sánchez Cantón, F. J., *Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1944.
53. Sobre el estudio del grabado de Enea Vico, véase García Arranz, J. J., «Documento histórico y exaltación simbólica en un grabado de Enea Vico: El ejército del emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg», *NORBA-ARTE*, vol. XXII-XXIII, 2002-2003, pp. 5-27.
54. Rosell, C., *Historiadores de sucesos particulares*, Madrid, 1858. El tomo I recoge la crónica de Ávila y Zúñiga sobre el *Comentario de la guerra de Alemania*, pp. 410-449. La batalla de Mühlberg se localiza en las pp. 439-444.
55. García Arranz, J. J., *op. cit.*, 2002-2003, p. 15.

Alemania»[56]. Carlos V apenas aparece en primer término, lugar preponderante reservado para la figura del Duque, en el que se aprecia un claro programa de propaganda personal.

Las pinturas del palacio de Oriz (Fig. 03), por su parte, fueron realizadas para la conmemoración de la batalla en la que participó la familia Cruzat, dueños y señores del citado palacio[57]. Las grisallas renacentistas se acompañaban de pasajes del Antiguo Testamento y frisos con danzas de niños desnudos, tondos de figuras míticas y bucráneos, equilibrando la temática militar con la alegórica y religiosa a partes iguales.

La idea de la recreación de la victoria militar auspiciada por la virtud heroica está igualmente presente en Azpeitia. La perspectiva frontal-inferior de la representación plasma la esencia del ataque de los cristianos a Cajamarca, patente en la verticalidad del telón de lanzas, rota por la ondulación del estandarte, la tensión del gesto y la musculatura del portaestandarte y por supuesto, el predominio y la preponderancia de la esfera y el caballero del primer término. Su rostro queda oculto por el yelmo-recordemos que aunque inusual, la figura yacente del arcosolio de Nicolás Sáez de Elola también se muestra con la visera del yelmo bajada–, y el retrato individual resulta secundario. Lo fundamental es la narración lineal y literal del episodio de Cajamarca, la narración objetiva, clara y transparente, la ilustración de un momento concreto, de una táctica militar concreta y un equipamiento castrense concreto.

Tampoco debemos olvidar que a menor escala y con menor proyección pública se editaron, insertas en ediciones coetáneas, ilustraciones de los sucesos acaecidos en las indias. La Historia General de las Indias escrita por López de Gomara y publicada en sucesivas ediciones, recogía las imágenes de los acontecimientos más relevantes de la conquista del Perú, México, etc. Sirva de ejemplo la toma de Cuzco por Almagro, que sitúa la narración bélica en una ciudad reflejada al uso de las ciudades españolas o europeas (Fig. 4), resultando una clara referencia comparativa con la toma de Cajamarca pincelada en el lienzo septentrional de Azpeitia.

Exaltación del individualismo. Alegorías

La exaltación de las victorias individuales y de conjunto, así como las virtudes que propiciaron las mismas, fueron tema recurrente en la representación de dibujos, grabados, tapices y pinturas renacentistas. En un momento en el que la emblemática y la simbología se consolidan como vehículos de trasmisión y exaltación de sucesos trascendentes y como proclamas en las que la virtud se postula como principio básico para nobles y hombres de bien[58], la pinceladura de Azpeitia rubrica uno de los capítulos pictóricos más importantes

---

56. Martínez de Irujo y Artázcoz, D. L., *op. cit.*, 1962, p. 43.
57. Véase Sánchez Cantón, F. J., *op. cit.*, 1944, p. 63.
58. Al respecto es imprescindible la mención de la obra de Maquiavelo, en la que la virtud asociada al poder militar se muestra como un requisito necesario e imprescindible. Maquiavelo, N., *El Príncipe*, Köln, 2007.

del País Vasco. Los testamentarios de Elola proponen un exquisito programa pictórico en el que se aúnan temas religiosos como la redención y resurrección, con escenas de claro regusto castrense, entre las que se incluye el momento de la victoria militar. La batalla está representada en toda su crudeza, en el arco triunfal del arcosolio no hay cabida para las alegorías ni los simbolismos, no así en los registros superiores, dos figuras femeninas esculpidas, otras dos figuras igualmente femeninas con guirnaldas y el escudo imperial.

Atendiendo a una disposición compositiva neoplatónica, el registro inmediatamente superior a la victoria que nos centra se compone de dos mujeres recostadas sobre el frontispicio, con sendas palmas en sus manos y cubiertas con ondulantes vestiduras que dejan al descubierto parte de su anatomía. Dispuestas simétricamente, entre ambas sujetan una cartela cuyo comienzo reza «Birtus», por lo que se entiende que ambas figuraciones son alegorías de la virtud, del concepto de Virtud en mayúscula. Como refuerzo de su significado se pincelan las figuras superiores portadoras de una guirnalda. No hay inscripciones que ayuden a la certera lectura de cada una de las alegorías presentes, aunque no erraremos si suponemos que allende la virtud, prefigurarán la fama y la gloria, atendiendo al gusto renacentista de perpetrar la memoria del difunto y elevar y potenciar las cualidades del mismo. Largamente estudiadas en la obra de Ripa[59], tanto la primera como la segunda son claras candidatas a acompañar un potentísimo mensaje de victoria heroico-militar y victoria de la virtud.

La emblemática también tiene cabida en el lienzo de Azpeitia. En un intento de formalizar y sentar las bases del Renacimiento, que volvía la vista hacia las fuentes clásicas queriendo «legalizar» la adopción de las mismas, se recuperan lenguajes «perdidos» reconvirtiéndolos en nuevos lenguajes plásticos y didácticos. En 1517 aparece traducida al latín la obra Hieroglyphica de Horapollo[60]. Y el pistoletazo de salida final en lo que a emblemática compete lo da el *Emblematum Liber* de Alciato[61], nacido como soporte intelectual para el pensamiento humanista.

En menor medida que la narración objetiva y la alegoría, la emblemática, tan claramente identificable en los programas de Alba de Tormes[62], la Batalla de Mühlberg de Vico[63], las grisalla del Palacio de Oriz[64], también está presente en la pinceladura de Azpeitia. En relación a la virtud, Alciato propone el emblema XIV, *Consilio et virtute chimaeram superari hoc est, fortiores et deceptores*[65] que trata sobre la victoria del virtuoso caballero Belerofonte sobre la

59. Ripa, C., *Iconología I y II,* Madrid, 1987. Aunque posterior en el tiempo a las grisallas de Azpeitia, la obra de Ripa influyó notablemente en el arte del siglo XVII.
60. Horapolo, *Hieroglyphica,* (Ed. J. M. González de Zárate), Madrid, 1991.
61. Alciato, A., *Emblemas,* (Ed. S. Sebastián), Madrid, 1993.
62. El conjunto pictórico aúna imágenes bélicas con figuras alusivas a las Virtudes, Prudencia, Fortaleza, Justicia entre otras. Martínez de Irujo y Artázcoz, D. L., *op. cit.,* 1962.
63. A las figuras alegóricas de la Fama y la Victoria se suman, entre otras, las representaciones de un ciervo, cuya cabeza está siendo picoteada por un águila, y una grulla, que sustenta un guijarro.
64. Las pinturas de Oriz, como los ejemplos anteriores, resultan de la conjunción de las pinturas de motivo militar con escenas del Antiguo Testamento y temas alegóricos. Sánchez Cantón, F. J., *op. cit.,* 1944.
65. Alciato, A., *op. cit.,* 1993, p. 45.

Quimera. Montado sobre Pegaso y blandiendo su lanza, el protagonista vence al monstruo divino en un ensayo didáctico y moralista, en el que si bien el caballero representa «la sabiduría y el buen consejo, la quimera es la suma de una variedad de muchos vicios y una fuerza de muchas cosas»[66]. A ello se suma el emblema CLXXVII[67], cuya imagen muestra un yelmo de celada bajada rodeado de abejas, y cuyo lema dice La Paz engendrada por la Guerra. Con el título *Ultorem Ulciscitur Ultor*, de la obra Devises Heroïques[68], se aprecia un segundo emblema con yelmo de visera bajada, y una lanza en la parte trasera de la composición.

Las águilas y las esferas sobre las que estas se sostienen son asimismo portadoras de mensajes emblemáticos, tal es el caso del emblema XXXIII de Alciato, titulado *«Las divisas de los fuertes»*[69], del *«Ardua deturbans, vis animosa quatit»*, en el que se aprecia un águila con alas extendidas sobre un cráneo[70], o el emblema XXXII de La Perrière en el que el águila con sus alas desplegadas contiene a un enjambre de moscas[71]. En el arte cristiano, el águila se considera como símbolo de la virtud, de la elevación del espíritu y el alma y como estandarte del imperio romano[72]. Como tal, el simbolismo clásico del águila se materializa en tumbas como la florentina de Leonardo Bruni, de mediados del siglo XV[73]. Y en relación a la lucha contra la serpiente (el mal), el águila representa el bien[74]. La esfera, por su parte, puede considerarse atributo de la ocasión, la fortuna y la opinión[75], símbolo del poder y del universo, de la universalidad y la totalidad. Así, si el águila alude a la virtud y la esfera a la fortuna, se obtiene un panegírico laudatorio de la figura de Nicolás Sáez de Elola, su virtud y su moral.

66. Tervarent, G. de, *op. cit.*, 2002, p. 45.
67. Alciato, A., *op. cit.*, 1993, p. 219.
68. Paradin, C., Devises Heroïques, Lion, 1557, p. 65. El lema de la edición de 1551 decía *«Nescia mens hominum fati»*, *«la mente no conoce el destino del hombre»*.
69. Alciato, A., *op. cit.*, 1993, p. 67.
70. *«La fuerza supera grandes cosas»*, Paradin, C., op. cit, p. 87; García Arranz, J. J., *op. cit.*, p. 21.
71. La Perrière, G., *Le theatre des bons engines*, París, 1544.
72. Tervarent, G. de, *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, 2002, pp. 28-33. Se cita que el pensamiento del siglo XVI hay ocasiones en que la virtud y la fortuna vienen asociadas, siendo la virtud representada mediante el águila o con el ave como atributo. Para ello alude al libro Hércules de Panosky en el que se recoge una lámina de Crispin van de Broeck en la que se ve al héroe y sobre él la virtud (llevada por un águila) y la Fortuna (sobre su rueda) abrazándose. Cirlot analiza el águila desde el punto de vista de la fuerza y la elevación. Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, 1997, pp. 71-72.
73. Panofsky, E., *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Londres, 1964, pp. 67-96.
74. Wittkower, R., *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid, 2006, pp. 23-68. «A la vista de la tradicional naturaleza solar de los gobernantes, es muy natural que la victoria del águila sobre la serpiente siguiera desempeñando un papel importante en la simbolización de la victoria. El símbolo se transfiere aquí a la esfera política y se aplica, como en la antigüedad, al gobernante divino», p. 67.
75. *Ibídem*, p. 233.

La victoria militar y la victoria frente a la muerte

Las lanzas y el portaestandarte presagiaban que la escena representada sobre el mausoleo de la capilla no era sino una imagen estática de un acontecimiento vivido, un fotograma de la vida de Nicolás de Elola, la crónica plástica de uno de los más renombrados capítulos de la conquista del Perú. Así, la batalla de Cajamarca ocupa un lugar preeminente dentro de la organización y del programa pictórico[76] de la capilla.

El individualismo del Renacimiento abogaba por monumentos que, aunando simbolismo clásico, alegórico y por supuesto, cristiano, más la inclusión de triunfantes pasajes biográficos, respondieran a «los deseos de perennidad y gloria»[77] vigentes en el ideario humanista europeo del siglo XVI. La ostentación en sepulcros y capillas particulares se convertía en trasunto necesario y obligatorio para las aspiraciones de quienes podían permitirse la erección de una capilla funeraria acorde con los preceptos renacentistas. Cual capilla de patronato, la denominada Capilla de la Soledad se dispuso como lugar de enterramiento y solar adscrito a la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu, enlazando su nombre y apellidos a una empresa imperecedera y a la propia villa de Azpeitia, venciendo con virtud al tan temido olvido asociado a la muerte[78].

Las pinturas guipuzcoanas, de motivo militar e insertas en un arco triunfal, se conciben en un contexto funerario en el que la victoria militar se imbrica con la victoria sobre la muerte. La virtud heroica del donante se materializa en la victoria de Cajamarca, y es precisamente esa misma virtud, en su vertiente más humanista, la que motiva y justifica la construcción y decoración de una estancia que, perfecta representante del ideario renacentista, potencia el poder, la gloria y la fama perdurable de un hombre de su tiempo. Y es que, ¿existe mayor gloria que la victoria militar y mayor dignidad que la victoria sobre la muerte?

76. La pinceladura de Azpeitia cubre la totalidad de los muros de la capilla. El programa iconográfico, basado en la virtud del comitente, ha sido estudiado en parte en De Miguel Lesaca, M., «Estudio iconográfico de las grisallas del lienzo sur de la capilla de la soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia. Fuentes gráficas», *DeArte*, 2010, 83-104. En este trabajo se analizan y se estudian por primera vez las pinturas renacentistas de la Capilla de la Soledad de Azpeitia, su iconografía parcial en lo que al lienzo sur compete, así como la figura del promotor y las motivaciones de dicha empresa. Se trata del conjunto de mayor interés iconográfico documentado hasta la fecha en Guipúzcoa, además del más claro exponente de la corriente renacentista, en lo que a sus modalidades arquitectónicas, escultóricas y pictóricas se refiere. Véase De Miguel Lesaca, M., «La Virtud del comitente y el Sueño de la Vida Humana», *Actas del XVIII Congreso del CEHA*, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. XXX-XXX.
77. Checa, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España(1450-1600)*, Madrid, 1988, p. 163.
78. Uno de los mayores temores que producía la muerte era el ¿dónde están aquellos que «llenaban el mundo con su gloria», junto a la corrupción de la belleza y la Danza de la Muerte. Sobre la consideración e imagen de la muerte, véase Huizinga, J., *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1967.

Fig. 1. Imagen de la pared norte con el arcosolio de Nicolás Sáez de Elola (izda.). Detalle de la escultura yacente de Elola con la victoria militar como fondo de arcosolio. Véanse las lanzas y portaestandarte, la imagen de Elola en su cabalgadura y la ciudad en la zona inferior derecha (arriba dcha.). Detalle de ampliación de la ciudad de Cajamarca con la torre en primer plano (abajo dcha.)

Fig. 2. Grabado de Enea Vico, *El paso del Elba en batalla de Mühlberg en 1547*, 1551, estampa calcográfica, Biblioteca Nacional de Madrid, Inv. 40.933

Fig. 3. Pinturas renacentistas relativas a la batalla de Mühlberg. Arriba las pinturas de Alba de Tormes. Abajo, las del Palacio de Oriz, actualmente conservadas en el Museo de Navarra, Pamplona. Detalle de la persecución de las tropas imperiales al ejército de la Liga de Smalcalda

Fig. 4. Grabados pertenecientes a la *Historia General de las Indias* de Francisco López de Gomara: cap. CXXXIV, «ediciones de 1544-1545». cap. CVIII. «Del rico y famoso descubrimiento del Perú»; cap. CXI. «De la gerra que Francisco Pizarro hizo en la isla Puna, y algo del sitio y costumbres della»; cap. CXVI. «De las guerras y diferencias entre Guascar y Atabaliba hermanos»; cap. CXXIIII. «De la toma del Cuzco ciudad riquísima, y muy señalada»; cap. CXXX. «De un mal encuentro que recibieron los nuestros de la retaguardia de Quizquiz, y de cómo Alvarado entrega su armada y recibe cien mil pesos de oro»; cap. CXXXV. «De cómo tomó por fuerza el Cuzco a los Pizarros, y comienzan las guerras civiles entre ellos»

La inscripción como imagen de poder en la Edad Media. El caso de Fernando I de León y su esposa doña Sancha

Noemi Álvarez da Silva
Universidad de León

Resumen: La presente comunicación trata de analizar la existencia de inscripciones tanto en las obras promovidas por Fernando I y su esposa doña Sancha, reyes de León de 1037 a 1065, como en las patrocinadas por su hija Urraca (†1101) donde sus progenitores tienen cabida. Aunque en ciertas ocasiones aparecen representados iconográficamente, en la mayoría de los casos se utilizan letreros para dejar constancia de su participación en la obra. Se pretende equiparar el valor de la cartela con el del retrato en época medieval. El objetivo sería lograr demostrar cómo las inscripciones se convierten en una de las imágenes más representativas del poder y de las intenciones políticas escondidas tras las dádivas devocionales y religiosas ofrecidas por monarcas y nobles en la Edad Media.
Palabras clave: inscripción, retrato, Fernando I y Sancha, poder, arte.

Abstract: This paper aims to analyse the existence of inscriptions in the works of art promoted by Fernando I and his wife doña Sancha, kings of León from 1037 to 1065, and also in those creations sponsored by their daughter Urraca (†1101) where the King and Queen are also present. Although they are ichnographically represented in some cases, inscriptions were generally used to show their patronage of the pieces. I intend to demonstrate that these medieval writings are as valuable as the portraits themselves. The objective of my study is to show how inscriptions become one of the most representa-

tive images of power and political intentions hidden behind the devotional and religious donations made by kings and nobles in the Middle Ages.
Keywords: inscription, portrait, Fernando I and Sancha, power, art.

> «La representación como poder, el poder como representación, son una y otro un sacramento en la imagen y un «monumento» en el lenguaje, donde, al intercambiar sus efectos, la mirada deslumbrada y la lectura admirativa consumen el cuerpo resplandeciente del monarca, una al recitar su historia en su retrato, otra al contemplar una de sus perfecciones en el relato que eterniza su manifestación.»
>
> Marín, Louis, «Poder, representación, imagen» *Prismas, Revista de Historia Intelectual,* nº 13, 2009, pp. 139-140.

La celebración de XIX Congreso Nacional de Historia del Arte «Las Artes y la arquitectura del poder» ha dejado patente, ya con la formulación de su nombre, que manifestaciones artísticas y autoridad son dos conceptos indisociables a lo largo de la historia. Incluso hoy en día la imagen juega un relevante papel en quienes ocupan posiciones elevadas en la escala social[1]. En la Hispania medieval, en la que la monarquía cristiana va tomando forma, el mecenazgo se convirtió en uno de los instrumentos de dominio por excelencia.

Pretendemos, a través del estudio del patronazgo del matrimonio conformado por Fernando I rey de León y su esposa doña Sancha, equiparar el valor de las inscripciones, uno de los modos de plasmar los rostros del poderoso sin acudir a la representación iconográfica, a los retrato medievales e incluso ver las posibles ventajas del primer recurso frente al segundo.

¿Inscripción o retrato?

En la Edad Media los valores asociados al retrato tenían poco que ver con lo que hoy entendemos como tal[2]. En el *Diccionario de la Real Academia Española* esta entrada tiene tres acepciones[3]:

---

1. Este artículo se engloba dentro del Proyecto de Investigación *El patronazgo artístico regio en el territorio castellano-leonés. El papel del clero (1055-1200),* HAR2010-19480, dirigido por María Victoria Herráez Ortega y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.
   El libro homenaje Fernández González, E., (coord.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de Estudios del Prof. Dr. Fernando Galván Freile,* León, 2011, II tomos, recoge numerosos trabajos dedicados a distintos aspectos de la relación entre el arte y el poder en diferentes ámbitos geográficos incidiendo especialmente en la Edad Media. También es interesante en este sentido Costa, M. (ed) y Castro, I., Neto, M.J. y Serrao, V. (coords.) *Propaganda e poder. Congresso Peninsular de História da Arte, 5-8 de Maio de 1999,* Lisboa, 2001.
2. Dale, T. E.A., «The portrait as imprinted image and the concept of the individual in the Romanesque Period» en Paravicini Bagliani, A., Spieser, J.M, Wirth, J., *Le portratir. La répresentation de l'individu,* Florencia, 2007; Francastel, G. y P., *El retrato,* Madrid, 1978; Grabar, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana,* Madrid, 1985 (1ºEd. París, 1979); Yarza Luaces, J., «El retrato medieval: la presencia del donante» en *El retrato en el Museo del Prado,* Madrid, 1994, pp. 67-95.
3. *Diccionario de la Real Academia Española,* ed. XXII, [en línea]. 2009. <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=retrato> [Consulta: 2 Abr. 2012].

(Del lat. *retractus*).

1. m. Pintura o efigie principalmente de una persona.

2. m. Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona.

3. m. Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa.

Sin embargo, en el período altomedieval, los rasgos fisionómicos de las figuras representadas no eran uno de los ingredientes esenciales para describir un retrato. En realidad, primaba más la intención de trasmitir el poder del personaje que su apariencia física. Se plasmaban una serie de características comunes al rango o la posición social que ostentaba. Quizá el caso más paradigmático sea el de los reyes que se distinguían por sus atributos regios, los *regalia*[4]. Por ello, en multitud de ocasiones, ir más allá de la identificación del personaje-tipo o su función se hace difícil si no lleva consigo una cartela con su nombre.

El concepto de epígrafe o inscripción ha sido motivo de controversia en los debates sobre epigrafía. Tradicionalmente se consideraba dicha disciplina como «la ciencia de la escritura trazada sobre materias duras»[5]. Sin embargo, dicha afirmación es incorrecta y actualmente se tiende más hacia una definición que tenga en cuenta un mayor número de aspectos como la finalidad o el método logrando así una mayor exactitud: «Ciencia que estudia las inscripciones medievales en todo su conjunto, especialmente en su génesis, su forma, su evolución y su tradición, en orden a poner de relieve su valor historiográfico y cultural».[6]

La inscripción se ha definido como «cualquier testimonio escrito en orden a una publicidad universal y perdurable»[7]. No se basa por lo tanto en la naturaleza del soporte para su descripción sino en la intencionalidad de los epígrafes. Uno de los objetivos de los mismos era llegar al mayor número de público posible por lo que solían estar ubicados en lugares prominentes a los que tenían acceso gran cantidad de personas[8]. Asimismo su lectura no era demasiado compleja. Se trataba de un medio publicitario que, según Favreau, habría sido el de mayor relevancia hasta la aparición de la imprenta[9]. Otra de las cualidades con las que solía contar una inscripción en la Edad Media era la solemnidad apreciable mediante la correcta distribución del texto en el espacio epigráfico.

4. Fernández González, E., «El *imago regis* y de la jerarquía eclesiástica» en *Monarquía y sociedad en el Reino de León, de Alfonso III a Alfonso VII,* León, 2007, p. 59 y ss; Fernández González, E., «*Regalia,* símbolos episcopales y el ajuar litúrgico en el *Liber Testamentorum* de la Catedral de Oviedo» en *Imágenes del poder en la Edad Media...,* 2011, tomo II, pp. 163 a 181; Gaborit-Chopin, D., *Regalia: les instruments du sacre des rois de France, les «Honneurs de Charlemagne»,* París, 1987; Galván Freile, F., *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de León,* León, 1997.
5. Es importante señalar que se trata de definiciones aportadas por epigrafistas del mundo antiguo, donde la mayor parte de los casos conservados y estudiados están realizados sobre materiales de gran dureza.
6. Marín, T., *Paleografía y Diplomática,* Madrid, 1977, unidad I, p. 19.
7. García Lobo, V., *Los medios de comunicación social en la Edad Media. La comunicación publicitaria,* Lección inaugural, curso académico 1991-1992, León, 1991, p. 17
8. Fravreau, R. respuesta que da en un cuestionario en Petrucci, A., «Paleografia e Diplomatica. Inchiesta sui rapporti fra due discipline», *Scrittura e Civilta,* 1981, nº 5, p. 272.
9. García Lobo, V., *op. cit.,* 1991, p. 37

Si se tienen en cuenta las características esenciales de las cartelas (publicidad, perdurabilidad y solemnidad) se puede observar que se convierten en una herramienta idónea para cumplir con las intenciones de las monarquías medievales. Estas no dudaron en dejar constancia de los nombres de sus reyes y reinas que aparecen especialmente en las diferentes manifestaciones artísticas que promovieron, destacando, a partir del Gótico, las del ámbito funerario. Junto a su papel en la propaganda político-religiosa, los letreros podían cumplir con seis tareas más: alfabetizadora, doctrinal, integradora, como expresión cultural, sucedáneo del libro o sustitución del documento[10].

Una vez vistas ambas definiciones interesa hacer hincapié en la funcionalidad de los dos recursos en la Edad Media. Si realizamos una comparación entre los conceptos, se puede llegar a la conclusión de que comparten objetivos. Éstos se alcanzan de manera más clara y directa mediante una cartela que no deja lugar a dudas en lo que a las identificaciones se refiere. No es necesaria una imagen para aludir al patrocinio de un determinado personaje.

Como se ha señalado, las representaciones de los poderosos y sus intenciones se vinculan estrechamente con las características del retrato y de la inscripción. Como consecuencia, a lo largo del período medieval, emplearon los dos métodos para cumplir con sus propósitos. Los casos más señeros, ya que se sitúan en la cúspide de la pirámide social, son los de los monarcas. Nos centraremos en un ejemplo concreto y que, desde nuestro punto de vista, puede aportar algunos detalles interesantes y valiosos para cumplir con la finalidad de esta propuesta.

Un paradigma: el valor de la inscripción para los monarcas leoneses fernando I y su esposa doña Sancha

Uno de los casos paradigmáticos en la Hispania del siglo XI del empleo de retratos y/o inscripciones en las manifestaciones artísticas que habían impulsado es el del matrimonio regio leonés conformado por Fernando I y doña Sancha[11]. Sus acciones en el campo del

10. García Lobo, V., *op. cit.*, 1991, p. 41-43.
11. Las fuentes principales para abordar la vida de Fernando I y Sancha son: Lucas de Tuy, *Crónica de España,* Puyol, J. (Ed.), Madrid, 1926, pp. 342-363; Lucas de Tuy *Milagros de San Isidoro.* Ed. facsímil, León, 1992, pp. 17-21; Fernández VALVERDE, *Rodrigo Jiménez de Rada. Historia de los hechos de Espala,* Madrid, 1989, capítulos VIIII; X, XI, XII, XIII, XIIII; Pérez de Urbel, J. y González Ruiz-Zorrilla, A., *Historia Silense*, Madrid, 1959; Risco, M., «Memorias de la Santa Iglesia esenta de León...», *España Sagrada,* Madrid, 1736, t. XXXV, pp. 48-52 o Ubieto Arteta, A., *Crónica Najerense,* Valencia, 1966.

mecenazgo están estrechamente relacionadas con la Basílica de San Isidoro de León y los talleres que surgieron en sus alrededores[12].

La personalidad de los soberanos se deja traslucir en muchos de los testimonios conservados. De este modo, es conveniente conocer algunos datos biográficos relevantes para comprender las diferentes dimensiones que conforman las obras que promovieron.

El destino inicial de Fernando I no era convertirse en rey de León. Por su posición, hijo segundo del rey Sancho el Mayor de Navarra (†1035), debía heredar el Condado de Castilla[13]. Su hermano mayor, pasó a tomar el mando del reino principal como García III de Nájera. Fue a través de su matrimonio con doña Sancha en 1032 como pudo obtener la corona leonesa aunque no inmediatamente. En el año 1037 tuvo que enfrentarse al hermano de su esposa, Vermudo III, en la batalla del Tamarón, fecha fatídica para el rey leonés que fallece en el campo de guerra.

En 1038 se produce, por mano del obispo Servando, la coronación de Fernando I como nuevo soberano de León. La polémica estaba servida ya que los súbditos no aceptaban un navarro que además había matado a su monarca legítimo[14]. La labor de Sancha para que su marido se educase en la tradición de su reino, así como para que fomentase obras artísticas con la finalidad de legitimar su acceso al poder, fue decisiva para convencer a su pueblo. El hecho más resaltado en la transformación de Fernando fue su cambio de opinión: el Panteón

12. Andrés Ordax, S., «El tesoro de la monarquía leonesa», *Real Colegiata de San Isidoro de León. Relicario de la monarquía leonesa,* León, 2007; Bango Torviso, I. G., «La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de la renovación de la cultura hispana del siglo xi.» en BANGO TORVISO, Isidro G. (Coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* León, 2001, p. 223 y ss.; Díaz Jiménez, J.E. y Molleda, A, «San Isidoro de León y la monarquía leonesa» en Serrano Fatigati, E. (Dir.), *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 1917, vol. XXV, pp. 81-99; Franco Mata, Á., «El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* Madrid, 1991, nº IX, 1 y 2, pp. 35-67 y Galván Freile, F. «Arte y monarquía en León» en Rodríguez Montañés, J. M., *Enciclopedia del Románico en Castilla y León,* Aguilar de Campoo, 2002, Tomo León, pp. 53-65; Rodríguez Montañés, J.M., «Los promotores de las obras románicas», *Los protagonistas de las obras románicas.* Aguilar de Campoo, 2008, p. 68 y ss. Es interesante hacer hincapié en la importancia de la iglesia de San Isidoro que se encuentra en el centro de la política del matrimonio regio. Para comprender la importancia del santo visigodo en relación con la monarquía leonesa se recomienda la lectura de: Henriet, P., «Un exemple de religiostié politique: Saint Isidore et les rois de León (xi^e^-xiii^e^ siècles)» en Derwich, M. y Kdmitriev, M., *Fontions sociales et politiques du culte des saints dans les sociétés de rite grec et latin au Moyen Âge et a l'époque moderne,* Wroclaw, 1999, pp. 77-95.
13. Algunos títulos de la bibliografía más actual en relación a la figura del rey leonés son : Blanco Lozano, P., *Colección diplomática de Fernando I (1037-1065),* León, 1987; Sánchez Candeira, A., *Castilla y León en el siglo XI. Estudio del reinado de Fernando I,* Madrid, 1999; Viñayo González, A., *Fernando I (1035-1065),* Burgos, 1999; Williams, J. W., «León and the beginnings of the spanish romanesque» en Dods, J. D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, pp. 167-183.
14. Martin, **G.**, « Linaje y legitimidad en la historiografía regia hispana de los siglos ix al xiii », *e-Spania* [En línea], 11 junio 2011. <URL: http://e-spania.revues.org/20335> [Consulta: 3 Abril 2012]; DOI: 10.4000/e-spania.20335. Para comprender un poco más la importancia de la memoria y los aspectos ligadas a la misma como la promoción de obras artísticas, en el campo de la legitimación dinástica se recomienda la lectura de: Le Jan, R, *Famille et pouvoir dans le monde franc: vii^e^-x^e^ siècle. Essai d'antrophologie sociale,* París, 1995, especialmente el capítulo tres.

regio no se ubicaría en San Pedro de Arlanza sino en San Isidoro tal y como le aconsejó doña Sancha[15].

En sus años de reinado Fernando se centró en las campañas de la Reconquista cuyo éxito permitió llenar las arcas del reino. Con sus ganancias el monarca contaba con un holgado presupuesto para dedicarse al mecenazgo de obras de arte junto a su mujer. Sin embargo, dichos triunfos despertaron las envidias de su hermano mayor García, rey de Navarra[16]. Se produce entonces la batalla de Atapuerca en el año 1054 en la que de nuevo resultó victorioso Fernando. Hasta su muerte en 1065 no se volvió a ver envuelto en luchas familiares y dedicó gran parte de los botines obtenidos en las razzias al patrocinio artístico[17]. Según el profesor Serafín Moralejo, el soberano leonés habría no solo favorecido una serie de obras de arte que llevan su nombre o su efigie sino que su persona y sus circunstancias habrían formado parte de ellas[18].

Sancha († 1037) era hija de Alfonso V[19]. En principio había sido prometida con un hijo de Sancho de Castilla, García; sin embargo, y tras el asesinato del joven frente a la Colegiata de San Isidoro y en presencia de Sancha[20], finalmente será desposada con Fernando, el hijo de otro Sancho, el rey de Navarra. Antes de ser reina, y también tras la muerte de su esposo

15. Pérez de Urbel, J. y Gónzalez Ruiz-Zorrilla, A. op.cit, 1959, pp. 197 y 198. Una perspectiva más actual del tema se recoge en: Caldwell, S. H., *Queen Sancha's «Persuasion»: A Regenerated León Symbolized in San Isidoro's Pantheon and its Treasures*. Nueva York, 2000.
16. Klinka, E. « *Chronica naiarensis* : de la traición a la exaltación », *e-Spania* [En línea], 7 juin 2009 <URL : http://e-spania.revues.org/18934> [Consulta: 3 abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.18934
17. Williams, J.W., «Fernando I and Alfonso VI as Patrons of the Arts» *Anales de Historia del Arte,* 2011, vol. Extraordinario (2), pp. 413-435.
18. Moralejo Álvarez, S. «Artistas, patronos y público en el arte de camino de Santiago», *Compostellanum,* XXX (1985), p. 395-430.
19. La bibliografía de Sancha suele aparecer generalmente vinculada con el de las otras mujeres reales de San Isidoro. Algunos títulos relevantes son: Boto Varela, G., «Las dueñas de la memoria. San Isidoro de León y sus Infantas» *Románico, revista de arte de amigos del Románico,* Junio, 2010, nº 10, pp. 75- 82; Duby, G., «Women and Power» en BISSON, T. N., (ed.) *Culture of Power, Lordship, Satatus and Process in Twelfth-Century Europe,* Pennsylvania, 1995, pp. 69-85; Klinka, E., « Sancha, infanta y reina de León », *e-Spania* [En línea], 5 juin 2008. <URL : http://e-spania.revues.org/11033> [Consulta: 3 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.11033; Martin, T., *Queen as King, Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain,* Leiden-Boston, 2006, pp. 30 y ss., Martín, T, « Mujeres, hermanas e hijas : el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI » *Anales de Historia del Arte,* vol. extraordinario (2), 2011, pp.147-179; SÁENZ-López Pérez, S., «El mundo para una reina: los mappaemundi de Sancha de León (1013-1067)» *Anales de Historia del Arte,* 2010, nº 317, Volumen Extraordinario, pp. 317-334; Viñayo García, A., «Reinas e infantas de León, abadesas y monjas del monasterio de San Pelayo y San Isidoro», *I Semana de Historia del monacato cantabor-astur-leonés.* Oviedo, 1982, p.123-135.
20. Risco, M., op.cit, 1736, tomo XXXV, p. 32 y ss.

en 1065, fue *domina* del *Infantado* o *Infantazgo*, una institución con rasgos políticos que tuvo gran importancia en la capital leonesa durante el período medieval[21].

Cabe destacar, una vez más, no solo su colaboración con Fernando I en el patrocinio artístico sino las labores que llevó a cabo de manera individual en este campo demostrando, de este modo, la independencia y poder con los que contaba.

Una vez conocidos algunos detalles de las vidas de la pareja real es importante incidir en cómo parece que procuraron que sus nombres figurasen de manera explícita y visible en muchas de las obras que habían impulsado. Se entroncan así con la corriente medieval donde el mecenazgo iba más allá del mero gusto personal del promotor y tenía en cuenta sus intereses propagandísticos y políticos.

Las manifestaciones en las que jugaron un importante papel Fernando I y doña Sancha configuran tres grandes bloques: los libros miniados, las inscripciones en piedra y los otros objetos artísticos. Independiente del soporte empleado para la realización de dichas obras, los reyes se aluden, en algunas ocasiones, a través de una representación iconográfica o, de manera más habitual, mediante una inscripción.

El documento de donación del año 1063 es una de las máximas evidencias de la piedad de los soberanos[22]. Podría considerarse una especie de inventario de las piezas que «generosamente» habían cedido para la consagración de la iglesia de San Isidoro. En realidad, con este hecho, lograban tanto legitimar como afianzar su poder. Su presencia se deja notar en el encabezamiento «*Nos indigni et exigui famuli Christi Fredenandus rex et Sancia regina*» (Fig. 1) y en las firmas[23].

21. Henriet, P., « Infantes, *Infantaticum*. Remarques introductives », *e-Spania* [En línea], 5 juin 2008. <URL : http://e-spania.revues.org/12593> [Consulta: 3 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.12593; Henriet, P. «*Deo votas*: L'*Infantado* et la fonction des infantes dans la Castille et le León des Xe-XIIe siècles», *en* Henriet P. y LEGRAS A.M. (ed.), *Au cloître et dans le monde: Femmes, hommes et sociétés (IXe-XVe siècles), Mélanges en l'honneur de Paulette L'Hermite-Leclercq*, Paris, 2000, pp. 189-203; Martin, T.; «Hacia una clarificación del infantazgo en tiempos de la reina Urraca y su hija la infanta Sancha (ca.1107-1159)» *e-Spania,* [En línea], 5 Junio 2008. <URL : http://e-spania.revues.org/12163> [Consulta: 1 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.12163; Pérez Llamazares, J., *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León,* León, 1982, pp. 38 a 95; Viñayo, Antonio, «León y Asturias» en *La España Románica,* Encuentro, Madrid, 1982, (1ªEd. esp. 1979) vol. 5, p. 32; Walker, R., «Sancha, Urraca and Elvira: The Virtues and Vices of Spanish Royal Women «Dedicated to God»», *Reading Medieval Studies,* Volume XXIV, 1998, 113-138.
22. Archivo de San Isidoro (ASIL), nº 125. Martín López, M.E., *Patrimonio cultural de San Isidoro de León, Documentos de los siglos X-XIII,* León, 1995, pp. 16-19, nº 6, lleva a cabo la edición del mismo trasmitiendo información sobre otros estudios previos. Es interesante destacar la apreciación que hace esta misma autora en otro trabajo Martín López, Mª E., «Un documento de Fernando I de 1063: ¿Falso diplomático?», en *Monarquía y sociedad en el Reino de León, de Alfonso III a Alfonso VII,* León, 2007, pp. 513-539, en el que plantea que el documento sería un falso diplomático realizado en época posterior a 1063. No obstante, las ofrendas a San Isidoro que recoge, sí habrían tenido lugar aunque quizá no de manera conjunta sino espaciadas en el tiempo.
23. Véase: ROBLES GARCÍA, C., «Monasterio de San Isidoro. Fundación e historia», *Real Colegiata de San Isidoro de León...,* 2007, p. 29 donde aparece una fotografía con los anagramas de los monarcas.

Los libros miniados que promovieron también son un excelente ejemplo de las intenciones de los reyes. Miniatura y monarquía aparecen así vinculadas de manera sutil y efectiva convirtiéndose en un instrumento de propaganda muy eficaz. Como señala Bango Torviso, la ausencia de estas obras en el documento de 1063 es muy llamativa ya que se caracterizaban por su suntuosidad con la que trasmitían cierta intencionalidad política de los monarcas[24]. Son tres los ejemplos conservados: el *Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana,* el diurnal o *Libro de Horas de Fernando I y Sancha* y el *Liber canticorum et horarum* de la reina[25].

El *Comentario al Apocalipsis* que se alberga en la Biblioteca Nacional de Madrid fue realizado por el escriba Facundo y se data en el año 1047. Es el único beato de patrocinio regio ya que los demás estaban destinados a los monasterios donde cumplían una determinada función litúrgica. Junto a la riqueza del pergamino, acentuada por la prolija utilización del púrpura y los dorados, hay que destacar la inscripción alusiva a los reyes en el laberinto del folio 7: *Fredenandus rex dei gra mra l(iber) y Sancia Regina mra libri.*

El *Libro de Horas,* que se conserva hoy en día en la Universidad de Santiago de Compostela, fue escrito por Pedro e iluminado por Fructuoso en 1055. Nos interesa resaltar aquí el exlibris del folio 6: «FREDINANDI REGIS SUM LIBER» y «FREDINANDI REGIS NECNON ET SANCIA REGINA SUM LIBER» y en el folio 285: «Sancia ceu uoluit / quod sum Regina peregit / Era millena nouies / dena quoque terna (...)»[26].

Por último el *Liber canticorum et orarum de Sancha* fue realizado por Cristóbal en 1059 y se encuentra en la Universidad de Salamanca. Frente a las características de modernidad que trasmite el *Libro de Horas,* este parece seguir más apegado a la tradición hispana. Se trata de la única obra de la que es dueña exclusivamente la reina cuya firma aparece en la «D» inicial del folio 1r. Su presencia se deja traslucir, además, en la llamada confesión *«ego misera et pecatrix*

---

24. Bango Torviso, I. G. «La piedad de los reyes Fernando I y Sancha...», *Maravillas de la España Medieval...,* 2001, p. 224.
25. Algunos títulos interesantes para profundizar en el estudio de estos libros miniados son: Castiñeiras González, M.A., «Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los Libros de Horas de Fernando I y Sancha» en *Propaganda e poder...*2001, pp. 71-94; Castiñeiras González, M.A, «Libro de Horas de Fernando y Sancha» y «*Liber canticorum et orarum* de Sancha», *Maravillas de la España Medieval...,* 2001, nº 90 y 91, p. 232 y s.; Fernández Somoza, G., «Comentario al Apocalipsis de Fernando I y Sancha», ..., pág. 231; Franco Mata, A. *Arte leonés fuera de León. Siglos IV-XVI,* León, 2010, p. 278 y s.; Moralejo, S., «Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I» en *Libro de Horas de Fernando I de León. Edición facsímile do Manuscrito 609 (Res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela,* Santiago de Compostela, 1995, pp. 53-63; Sarria, A., (Comisario), *Los Reyes Bibliófilos,* Madrid, 1986; Sepulveda Gonzalez, M.A., *La Iconografia del Beato de Fernando I (Aproximacion al Estudio Iconografico de los Beatos),* Madrid, 1987, t. II, pp. 513-528; Werckmeister, O.K., «The first Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death» *Actas del simposio para el studio de los codices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* Madrid, 1980, pp. 167-200; Williams, J.W., «Commentary on the Apocalypse by Beatus» y «Prayer book of Ferdinad and Sancha», *Art of Medieval Spain...,*1993, p. 289 y 290. Junto a esta lista se recomienda la lectura de los trabajos realizados en este ámbito por el Profesor Doctor Fernando Galván Freile y que se recogen en el libro homenaje a él dedicado: *Imágenes del poder...,* 2011, Tomo I, pp. 127-153, 367-387, 451-467 y 499-523.
26. Galván Freile, F. «Manuscritos iluminados y monarquía en los siglos X y XI», *Imágenes del poder en la Edad Media...,*2011, Tomo I, p. 381.

Sancia» en la que posteriormente se añadió también el nombre de Urraca demostrando cómo la infanta seguía los pasos de su madre[27].

En definitiva, todos estos códices, así como un manuscrito de las «Etimologías»[28], aparecen vinculados a la soberana por lo que podría concluirse, siguiendo la propuesta de Galván Freile, que el interés de Sancha por los libros miniados, al menos teniendo en cuenta lo que se ha conservado hasta la actualidad, sería mayor que el de su esposo[29].

Es interesante destacar también la inscripción conmemorativa de la iglesia de San Isidoro. Inicialmente había sido situada en la puerta de ingreso pero fue trasladada al transepto sur[30]. Finalmente se repuso en su lugar original[31]. El matrimonio real se nombra en el segundo renglón «excellentissimus Fredenandus rex et Sancia regina» y la reina vuelve a aparecer en la última línea en la que se puede leer «Sancia regina deo dicata peregit.» (Fig. 3). En esta inscripción se intenta dejar patente la labor de los reyes a la hora de renovar la Iglesia de San Juan Bautista que habría sido construida por Alfonso V y que ellos reedificaron, dando muestra así tanto de su devoción como de su capacidad económica.

Se puede apreciar, gracias a los ejemplos precedentes, cómo las inscripciones o las firmas son el método más habitual empleado por Fernando y Sancha para «estar presentes» en las

---

27. Caldwell, S. H. «Urraca of Zamora and San Isidoro in León: Fulfillment of a Legacy», *Woman's Art Journal,* (spring-summer, 1986), vol. 7, nº 1, pp. 19-25; Klinka, E. « L'affirmation d'une nouvelle dynastie », *e-Spania* [En línea], 3 juin 2007. <URL : http://e-spania.revues.org/19260> [Consulta: 3 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.19260; Walker, R., *The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercession* , Art Bulletin, (2000:June), 82:2, pp.200-225.
28. Este texto presenta, en uno de sus dos laberintos, tal y como se recoge en Galván Freile, F., «El «Liber canticorum et horarum» de Sancha (B.G.U.S., MS. 2668): entre la tradición prerrománica y la modernidad» *Imágenes del poder en la Edad Media...,* 2011, tomo I, pp. 453 y 454, la siguiente frase: *«Sancio et Sancia Librum»*
29. *Ibídem.* p. 454.
30. «† HANC QUAM CERNIS AVLAM SANCTI IOHANNIS BABTISTE OLIM FVIT LVTEAM QVAM NUPER EXCELLENTISSIMVS FREDENANDVS REX ET SANCIA REGINA AEDIFICAVERVNT LAPIDEAM. TVNC AB VRBE ISPALI ADDVXERUNT IBI CORPVS SANCTI ISIDORI AEPISCOPI IN DEDICATIONE TEMPLI HVIVS DIEM XIIº KALENDAS IANUARII ERA TªCªI. DEINDE IN ERA TªCIIIªVI IDVS MAI ADDVXERUNT IBI DE VRBE AVILA CORPVS SANCTI VINCENTI FRATRIS SAVINE CHRISTETISQVE. IPSIVS ANNO PREFATVS REX REVERTENDS DE OSTES AB VRBE VALENTIA HINC IBI DIE SABBATO ET OBIIT DIE IIIª FERIA VIº KALENDAS IANVARII ERA TªCIIIª. SANCIA REGINA, DEO DICATA, PEREGIT.» (SUÁREZ GONZÁLEZ, A., «Al pie de la letra. Inscripciones y manuscritos de los siglos x al xvi», *Real Colegiata de San Isidoro de León...,* 2007, p. 198.)
31. Boto Varela, G. «Arquitectura medieval. Configuración espacial y aptitudes funcionales», *Real Colegiata de San Isidoro de León...,* 2007, capítulo III, p.70.

obras que patrocinan. Además, podemos constatar este recurso en dos piezas fundamentales del taller ebúrneo fernandino[32].

La primera, el Arca de San Juan Bautista o San Pelayo, fue donada por los reyes en 1059 a la actual iglesia de San Isidoro que por aquel entonces estaba dedicada a estos dos santos cuyas reliquias se albergaban en el arca[33]. Posteriormente pasó a custodiar los vestigios de San Vicente por lo que también es conocida por este nombre así como por el de Arca de los Marfiles. Ha sido asociada con una de las arcas de oro y marfil que se recogen en el célebre y ya citado documento de donación del año 1063 y más concretamente con la «capsam eburneam operatam cum aureo.»[34]. La guarnición metálica que poseía se perdió en el siglo XIX con los ataques de los soldados franceses. Se conservan únicamente veinticinco placas de marfil clavadas sobre un alma de madera. Las del cuerpo de la caja tienen tallas con la representación de los Apóstoles cobijados bajo arcos de herradura o semicirculares. En la cubierta aparecen los cuatro ríos del Paraíso, el Tretamorfos y placas con ángeles, arcángeles y serafines. Hoy en día se puede admirar en el Museo de la Real Colegiata de San Isidoro de León. Su datación ha sido posible gracias a la inscripción realizada en plata que fue leída por Ambrosio de Morales en el siglo XVI y que decía: *«Arcula Sanctorum micat haec sub honore duorum Baptistae Sancti Joannis, sive Pelagii. Ceu Rex Fernandus Reginaque Santia fieri iussit. Era millena septena seu nonagena»*[35]. Nuevamente los reyes se «retratan» en una solemne cartela realizada en un material suntuoso que deja constancia de su labor de mecenazgo.

32. El taller de marfil que se desarrolla en León durante el reinado de Fernando I ha sido tratado por muchos investigadores, habitualmente junto con otros centros productores de marfil hispanos del mismo período, por lo que nos limitamos a señalar aquí los más destacados y los más recientes que recogen una bibliografía actualizada sobre el tema: Bousquet, J. «Les ivoires espagnols du milieu du XI siècle: leur position historique et artistique», *Cahiers de Saint Michel de Cuxa,* 1979, nº 10 p. 29 y s.; Estella Marcos, M.M., *La escultura de marfil en España.* 1984;FERRANDIS, J. *Marfiles y azabaches españoles.* Barcelona, 1928; Franco Mata, A., «Liturgia hispánica y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI» *Códex Aquilarensis,* Noviembre 2006, nº 22, p. 95; Franco Mata, A. «La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII» *Códex Aquilarensis,* 1998, nº 13 pp. 145-166; Galán Y Galindo, A., *Marfiles Medievales del Islam.* Córdoba, 2005, tomo I, p. 394 y tomo II, p. 81; Gallego García, R. *La eboraria durante el reinado de Fernando I. La perspectiva de unas artes suntuarias europeas.* tesis doctoral inédita, 2010; Goldschmidt, A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI-XIII.* Berlin, 1972, (1ª Ed 1926).
33. Debido a la gran cantidad de publicaciones que recogen datos sobre esta pieza, aquí se proponen solamente algunos de los títulos de mayor relevancia que le han dedicado atención en los últimos años. Álvarez Díez, M., *El arca de los marfiles de la Real Colegiata de San Isidoro de León,* León, 1994, (Memoria de licenciatura), Cosmen Alonso, M.C., «Arca de San Pelayo», *Maravillas de la España Medieval...,* 2001, nº 87, p. 229; Dods, J.D., (Coord.), *Art of Medieval Spain...,* 1993, p. 236 y s., Fernández González, e., «Arca Relicario», *Obras maestras recuperadas,* Madrid, 1998, pP. 72-74; Gallego García, R., *La eboraria durante el reinado de Fernando I. La perspectiva de unas artes suntuarias europeas,* tesis doctoral (inédita), 2010, pp. 293 y ss.; Valdés Fernández, M., «Arca de los marfiles», *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León.* 1988, p. 186 y 187.
34. ASIL Nº 125.
35. Ambrosio de Morales, *Viage a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las catedrales y monasterios,* Madrid, 1765 (Ed. Facsímil, Oviedo, 1977), p. 47.

La otra pieza ebúrnea, que se configura como el ejemplo más carismático del taller leonés, es el Crucifijo de marfil conservado en el Museo Arqueológico Nacional[36]. Ha sido identificado con una de las cruces citadas por el documento de donación a San Isidoro: «aliam eburneam in similitudinem nostri redemptoris» por lo que su factura se sitúa en torno a la mitad del siglo XI. Se convierte así en la primera representación en escultura de un crucificado en el arte hispano. La figura exenta del Cristo tiene una oquedad en la que se albergaba una reliquia de la *vera cruz.* En el anverso de la cruz se representan diversas escenas relacionadas con la Redención, la Resurrección, la Salvación y el Perdón de los Pecados, como Adán que sale de su tumba y recibe la sangre de Cristo, el Descenso a los infiernos, la salida de las tumbas de los muertos el día del Juicio Final o el Cristo Redentor de la parte superior. Dichas imágenes se crean a partir de pequeñas figuras enroscadas y retorcidas que transmiten, no solo tensión al situarse atendiendo al principio de *horror vacui,* sino también la gran capacidad del tallista. En el dorso se continúa con esta tendencia de ocupar todo el espacio. Se emplean para ello roleos vegetales en los que se insertan diversos animales reales y fantásticos. En el centro y los extremos de la Cruz aparece el Tetramorfos[37].

Además, se puede apreciar una alusión directa a quienes encargaron la pieza mediante una inscripción situada en el anverso, en la parte inferior, justo debajo de la figura de Adán encorvado en la que se lee: «FREDINANDVS REX SANCIA REGINA»[38] (Fig. 2).

El arca de plata destinada a cobijar los restos de San Isidoro también forma parte del ajuar donado por los reyes en 1063 con motivo de la consagración de la nueva iglesia[39]. Se realizó para contener las reliquias del obispo hispalense e iba dentro de otra de mayor tamaño y cuya cubierta de oro fue despojada por los franceses en 1808. El arca argéntea perdió en ese momento algunos de sus relieves que se sustituyeron por placas con motivos geométricos. El cuerpo de la caja se estructura a base de pilastras que flanquean tres escenas en los lados largos y una en los cortos. La iconografía de la misma se basa en el Génesis. Presenta dos figuras que han sido identificadas con Fernando I. Gómez Moreno consideraba que el rey era el personaje barbado de la cubierta flanqueado por dos hombres a cada lado: su séquito[40]. Se habrían perdido además otras cinco imágenes que serían Sancha y sus damas[41]. La figura masculina con barba y con la cabeza sobresaliente y situada en uno de los

36. Rada y Delgado, J.D. y Malibrán, J. de.; *Memoria que presentan al Exmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas por el Museo Arqueológico Nacional,* Madrid, 1871, p. 35.
37. Debido a su elevada calidad y gran importancia en el mundo del arte hispano, este objeto ha sido fruto de numerosos estudios por lo que remitimos a los trabajos de Ángela Franco Mata y especialmente a Franco Mata, Á., «Arte Medieval Cristiano leonés en el Museo Arqueológico Nacional», *Tierras de León,* vol. 28, 1988, p. 31 y ss., donde se recoge una abundantísima lista de bibliográfica. Más recientemente Gallego García, R., op. cit, 2010, pp. 65-66 actualiza dicha lista.
38. Bango Torviso, I. G., «La piedad de los reyes Fernando I y Sancha...», *Maravillas de la España Medieval...,* 2001, p. 230.
39. Bango Torviso, I. G. «Relicario de San Isidoro», *Maravillas de la España Medieval...,* 2001, nº 86, p. 228; Walker, D.; Williams, J.W., «Reliquary of Saint Isidore» *Art of Medieval Spain...,* 2001, nº 110, pp. 239-244. Gómez Moreno, M. «El arca de las reliquias de San Isidoro de León», *Archivo Español de Arte,* XLVIII (1940), p. 209.
40. Gómez Moreno, M., «El arca de las reliquias de San Isidoro de León», *Archivo Español de Arte,* XLVIII (1940), p. 209.
41. Franco Mata, A., «El tesoro de San Isidoro...», 1991, p. 52.

lados mayores del arca, también se ha asociado con Fernando I que adquiriría una categoría de gran importancia al ser equiparado a los personajes divinos del Génesis de las otras escenas[42]. Sin embargo, no aparece ningún letrero que permita aseverar dichas hipótesis.

Los ideales propagandísticos de los monarcas leoneses se aprecian incluso tras su fallecimiento y se plasman en sus lápidas funerarias. En estos textos se recogen las hazañas de los reyes no solo en el campo político sino también en el artístico y piadoso vinculados con la basílica de San Isidoro, eje vertebrador y justificador de toda su política. Asimismo trasmiten su intención de no caer en el olvido[43].

En la lápida de Fernando I, se podía leer: «Hic est tumulatus Fernandus magnus, / Rex totius Hispaniae, fillius Sanctii Regis / Pirineorum et Tolossae: iste transtulit / Corpora Sanctorum in Legione, beati Isi- / dori Archiepiscopi ab Hispali, Vicentii / Martyris ab Avila, et fecit Eccclesiam / hanc lapideam, quae olim fuerat lutea. Hic praeliando fecit sibi / Tributarios omnes sarracenos His- / paniae coepit Colimbream, Lamego, / Viseo, et alias iste vi coepit / Regna Garsiae, et Veremundi./ Obiit fexto chalendas Ianuarii / Era M.C.III».[44] Estaba situada en el Panteón Real pero fue destruida por las tropas francesas el 30 de diciembre de 1808.

La de Sancha decía: «Hic requiescit Sancia regina, totius Hispaniae magni regis Fernandi uxor, filia regis Adefonsi qui populavit Legionem post destructionem Almanzor. Obiit era MCVIIII III nonas mai.»[45].

Junto a estas obras no pueden dejarse de lado las acciones de Urraca, su hija, quien sigue los pasos de sus padres a la hora de hacer donaciones al tesoro de San Isidoro y dejar pat-

42. Fernández González, E., «Imagen, devoción y suntuosidad en las aportaciones de Fernando I y Sancha al tesoro de San Isidoro de León», *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales*, Aguilar de Campoo, 2012 y Fernández González, E., «Reflexiones sobre la evolución hacia el románico de las fórmulas artísticas altomedievales en el ámbito astur-leonés en la undécima centuria» *Hispaniens Nordem im 11. Jahrhundert Christliche Kunst im Umbruch. El Norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano. Jornadas internacionales, Göttingeen, 27 bis 29, Febrero, 2004,* ed. Arbeiter, A., Kothe, Ch., y Marten, B., Petesberg, 2009, pp. 54-55 considera esta hipótesis invalidada ya que el personaje no porta ningún atributo regio.
43. El texto de las mismas aparece recogido en distintas fuentes como: Assas, M. de «Crucifijo de marfil del rey Fernando I y su esposa Doña Sancha.», *Museo Español de Antigüedades,* Madrid, 1872, vol I, pp. 190-210; Manzano, J. *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla,* Salamanca, 1732, libro III, capítulo 30, p. 347; Pérez Llamazares, j., *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León,* León, 1982, p. 385; Quadrado, J.M., Parcerisa, X., *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Asturias y León,* Barcelona, 1885, p. 492; Risco, M., op. cit, 1736, tomo XXXV, p. 149 y 150; Yepes, A., *Crónica General de la Orden de San Benito.* Madrid, 1959, tomo II, p. 340.
44. «Aquí está enterrado Fernando el Magno, rey de toda España, hijo de Sancho, rey de los Pirineos y de Tolosa. Éste traslado a León los cuerpos de los Santos Isidoro, arzobispo, desde Sevilla; Vicente, mártir, desde Ávila, e hizo de piedra esta iglesia, que en otro tiempo fue de tierra. Éste, peleando, hizo tributarios suyos a todos los sarracenos de España. Tomó à Coimbra, Lamego, Viseo y otras ciudades. Éste tomó por fuerza los reinos de García y Bermudo. Murió el sesto día de las calendas de Enero. Era MCIII (año 1065)».
45. «Aquí descansa la reina Sancha, mujer de Fernando el magno e hija del Alfonso que pobló a León después de la destrucción de Almanzor. Murió en la era milésima centésima octava en las terceras nonas de mayo (5 mayo 1071)».

ente su labor de mecenazgo[46]. Fue la promotora del célebre cáliz que se conserva en la Real Colegiata. Está formado por dos vasos de ágata antiguos unidos mediante un nudo de oro, material que se utiliza también para los tirantes y la franja de la parte superior enriquecida con piedras preciosas y un camafeo. Bajo el nudo aparece la siguiente inscripción hecha con filigrana: (Cruz) IN NOMINE D[OM]NI URRACA FREDINA[N]DI[47] (Fig. 4).

Asimismo, la infanta había donado un Cristo que se ha perdido pero que describieron Risco y Manzano y en el cual se podía leer «VRRACA FREDINANDI REGIS ET SANCIA REGINA FILIA»[48]. Los reyes vuelven, en cierta medida, a ser protagonistas. Ya se ha comentado cómo el nombre de la infanta aparece sobre el de su madre Sancha en la confesión del *Liber canticorum et orarum* trasmitiendo así la gran importancia que tenía esta pieza para ambas[49]. Asimismo, Urraca habría promovido la representación de sus progenitores en el Panteón, arrodillados bajo el Crucificado[50].

Los ejemplos citados en los párrafos precedentes se caracterizarían por dejar constancia material de la acción piadosa de los soberanos. Creemos, por lo tanto, que no sería descabellado plantear que también en la Arqueta de las Bienaventuranzas, equiparable por su valor a las otras piezas clave del taller marfileño leonés –el Crucificado y el Arca de los Marfiles–, Fernando I y Sancha estarían presentes.[51] Este objeto, que presenta un aspecto distinto a su estado originario, debido a una reconstrucción posterior, se custodia en el Museo Arqueológico Nacional desde 1869[52]. Se trata de una pequeña arqueta configurada a partir de la amalgama de placas de marfil pertenecientes a dos tradiciones ebúrneas diferentes: la cristiana y la hispanomusulmana. El frente anterior y los dos laterales cuentan con la representación de siete de las ocho bienaventuranzas ya que la cuarta se perdió en algún momento indeterminado. La cara posterior está formada por siete fragmentos procedentes de talleres

46. Véase nota a pie nº 27. Para conocer algunos datos biográficos sobre la infanta Urraca se recomienda la lectura de: Martín, T., « Mujeres, hermanas e hijas...», 2011, pp.147-179 ; Luis Corral, F., «La infanta Urraca Fernández, *prolis imperatoris Fredenandi et sóror regis*», en Mínguez Fernández, J. M. y del Ser Quijano, G, *La Península en la Edad Media. Treinta años después. Estudios dedicados a José-Luis Martín,* Salamanca, 2006, pp. 201-217; Martin, G., «Hilando un reinado. Alfonso VI y las mujeres», *e-Spania* [En línea] 10 Diciembre 2010 <URL: http://e-spania.revues.org/20134> [Consultado: 3 Abril 2012]; DOI : 10.4000/e-spania.20134, Martín PRIETO, Pablo, «La infanta Urraca y el cerco de Zamora en la historiografía medieval castellana y leonesa», en *Anuario de estudios Medievales,* 40.1, enero junio 20120, pp. 35-60; Walker, R., «Sancha, Urraca and Elvira...», 1998, pp. 113-138.
47. García Flores, A., «El Cáliz», *Maravillas de la España Medieval...*, 2001, p. 335; Suárez González, A., *op. cit.*, 2007, p. 198; Williams, J.W., «Chalice of Urraca» *Art of Medieval Spain...*, 1993, p. 254.
48. Manzano J., op.cit, 1732, p. 385; Risco M, *op. cit.*, 1736, tomo XXXV, p. 357.
49. Galván Freile, F., «El «Liber canticorum et horarum»..., tomo I, p. 454.
50. Cortés Arrese, M., «Pinceladas bizantinas pintura románica en el Panteón Real» *Real Colegiata de San Isidoro de León...*, 2007, capitulo V, pp. 151 y s.; Valdés Fernández, M., «El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León», *Maravillas de la España Medieval...*, 2001, p. 79 y nota a pie de página nº 62; Viñayo González, A. *Panteón de Reyes: pinturas románicas de San Isidoro de León.* León, 1995, p. 44. Walker, R., *The Wall Paintings...*, 2000, pp. 200-225.
51. Próximamente saldrán a la luz dos artículos donde recogemos y desarrollamos esta idea.
52. Rada y Delgado, J.D. y Malibrán, J. de.; *op. cit.*, Madrid, 1871, p. 35.

taifas[53]. Ha sido identificada con una de las dos cajas de marfil chapadas en plata del documento de donación que llevaba en su interior tres cofres ebúrneos de menor tamaño[54].

En las diferentes hipótesis reconstructivas que se han llevado a cabo de esta pieza, se ha supuesto que Fernando y Sancha seguirían el modelo ya comentado del arca argéntea de San Isidoro y que se habrían hecho representar uno a cada lado de la tapa con sus respectivos séquitos[55]. Desde nuestro punto de vista; a tenor de las observaciones sobredichas y sin descartar la hipótesis de una representación figurada de la pareja regia, consideramos que estarían presentes en forma de cartela o inscripción que habría desaparecido en el momento en que la pieza sufrió los daños que hicieron necesaria su recomposición.

Conclusión

En definitiva, a lo largo de estas páginas hemos plasmado los distintos testimonios artísticos en los que el rey Fernando I de León y su esposa doña Sancha dejan constancia de su labor promotora, bien mediante una imagen figurada, bien mediante una cartela. Aunque en algunos casos aparecen sus efigies, lo más común es que la presencia de los soberanos se deje traslucir mediante un letrero.

La equiparación entre inscripción y retrato en función de los valores que se les atribuyen es clara. Si el retrato medieval no era una imagen fidedigna de la realidad sino un símbolo representativo de los valores que quería trasmitir quien promovía una obra, la inscripción sería uno de los métodos más sencillos, concisos y directos para ello. Además, por sus características de publicidad, solemnidad y perdurabilidad que permitían una alta eficacia propagandística, se adaptaba a la perfección a los objetivos no solo de los reyes leoneses sino también de toda la institución monárquica y las clases elevadas en la Edad Media. Gracias a las cartelas, la identificación del personaje, que en ocasiones es prácticamente imposible sin las mismas, es incuestionable. En cierta medida, se consigue, mediante la escritura, desvelar «el rostro» del poderoso.

53. Esta pieza ha sido objeto de interés para varios autores que le han dedicado breves monografías como: Cosmen Alonso, M.A., «La arqueta de las Bienaventuranzas: fuentes iconográficas», *De Arte,* 2002, 1, pp. 21-30; Franco Mata, A. «La arqueta de las Bienaventuranzas», *Diario de León,* 12/07/2009; Franco Mata, A. «Liturgia hispánica y marfiles...», 2006, p. 97-144; Harris, J., «The Beatitudes Casket in Madrid´s Museo Arqueológico: its iconography in context», *Zeitschrift fur kunstgeschichte,* 1990, nº 53 pp. 134-139; Ríos, J.A. de, «Arqueta de marfil de la Colegiata de San Isidoro de León hoy existente en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades,* 1872, tomo II, p. 549.
54. Archivo de San Isidoro de León (ASIL) 125 y 126: «et alias duas ebúrneas argento laboratas: in unna ex eis sedent intus tres alie capselle in eodem opere facte.».
55. Franco Mata, A. «El tesoro de San Isidoro...», 1991, p. 52. También se aprecia esta idea en Fernández González, E., «El *imago regis...*», 2007, pp. 59 y s.

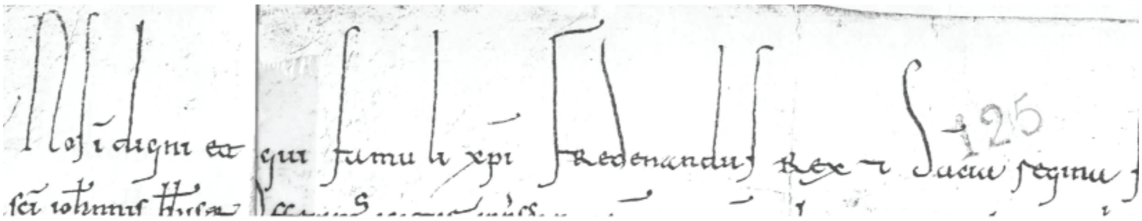


Fig. 1. Fragmento del Documento de Donación del año 1063 de Fernando I y su esposa doña Sancha con motivo de la consagración de la iglesia de San Isidoro. ASIL nº 125. Cortesía del Museo de San Isidoro de León

Fig. 2. Detalle del anverso del Crucifijo del rey Fernando I y su esposa Doña Sancha. *Museo Español de Antigüedades,* Madrid, vol. I, 1872, p. 191. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

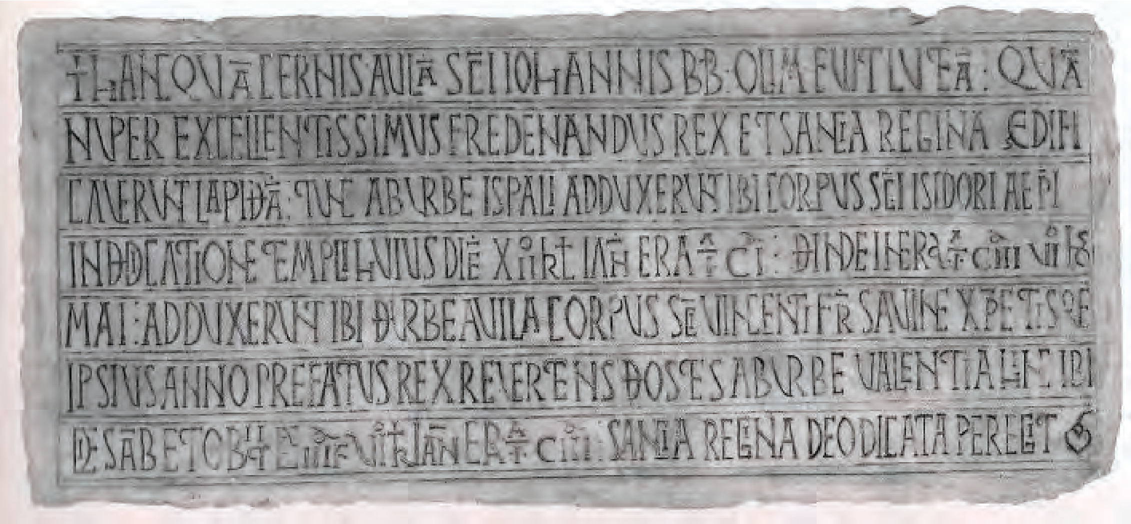


Fig. 3. Lápida de dedicación de la iglesia de San Isidoro. 1063. Panteón de los reyes.
Fotografía cedida por el Museo de San Isidoro de León

Fig. 4. Nudo del cáliz de doña Urraca. Segunda mitad del siglo XI.
Fotografía cedida por el Museo de San Isidoro de León

SECCIÓN 4: LOS SIGNOS DEL PODER

Propaganda y persuasión. Mito, emblema y alegoría. La fama póstuma.

Patrimonialismo y poder: Alberto J. Pani, coleccionista institucional (1917-1934)

Ana Garduño

Promotor y difusor cultural

El año 1934 marca un hito en la fabricación de la infraestructura cultural en México: se instaura la primera galería permanente y oficial para la exhibición del arte, local e internacional. Y aquí quiero hacer notar que el Museo Nacional, con un significativo acervo histórico, antropológico, arqueológico o etnográfico, se había fundado desde 1825, poco después de consumada la independencia de España. Y quien materializó tan postergado recinto fue un político de élite, Alberto J. Pani (1878-1955), coleccionista de pintura post renacentista europea quien en su carácter de poderoso ministro de gobierno logró reconvertir una pasión privada en un proyecto museal de trascendencia nacional.

Sus intervenciones en el sector cultural del México de entre 1917 y 1934 se concentran en cuatro esferas entrelazadas de acción: forjó dos colecciones de pinturas antiguas y las divulgó a través de publicaciones-exhibiciones para finalmente buscar su entrega en operaciones de compra-venta con el gobierno federal; desde las diversas secretarías de Estado en que regía reservaba presupuesto para la adquisición de objetos artísticos de su especial predilección con el designio de fortalecer las colecciones públicas nacionales; diseñó un pionero sistema de museos para lo cual instrumentó una fallida campaña de promotoría cultural y consumó la creación de un primer museo especializado en arte a pesar de que para ello debió invertir buena parte de su capital político. Todo esto sin haber desempeñado cargo alguno en el sector educativo-cultural, o sea, dentro de la Secretaría de Educación Pública, hasta hoy la oficina responsable, al menos de manera oficial, de instrumentar estrategias de adquisición

y donación de objetos artísticos así como de operar y reconfigurar la red de museos públicos.[1]

Su caso revela el tipo de poder ejercido por un miembro del gabinete en la época, así como la capacidad de negociación personal de un funcionario de su nivel en el ensayo de re-posicionamiento y visibilización del arte antiguo internacional en años de furibunda implantación oficial de una iconografía plástica pretendidamente nacionalista, así como la tensión existente entre dos paradigmas en conflicto en cuanto al rol a desempeñar por el Estado y la iniciativa privada. Esto es, el régimen que emergió del conflicto armado de 1910 buscaba construir templos-depósitos de bienes culturales categorizados como patrimonio nacional para la institucionalización de narrativas y discursos identitarios, que condensaran modelos oficializados de mexicanidad; más aún, en tan emblemáticos recintos culturales así como en sus acervos, se sintetizaron y resignificaron nociones hegemónicas de identidad colectiva que sustentaron y legitimaron al Estado. Como es sabido, todo nuevo régimen revoluciona los cimientos ideológicos de una nación.

Si bien el Estado mexicano decidió ejercer un control cultural que podría interpretarse como monopólico, al interior del sector mismo de políticos de élite, emergieron diversas formas de concebir la intervención oficial y, por tanto, se forjaron programas divergentes e incluso contrastantes al perfilar el arte y la red de museos públicos. Uno de ellos es el ingeniero Alberto J. Pani, de trayectoria política conocida en la historiografía mexicana.[2] Al enfocar al ministro Pani, la idea es estudiar el modelo de participación estatal y de intervención privada que algunos proyectos artístico-culturales suponen. La dialéctica relación –que en México se percibía como autoexcluyente– de los poderes públicos y privados se halla en la médula de esta investigación.

Coleccionista

El político integró dos colecciones: la primera, modelada durante una estancia en París entre 1919 y 1920, con obras de los siglos XVI al XIX; la segunda, ya con mayor experiencia, la formó entre 1927 y 1931 ciñéndose en piezas de los siglos XVI y XVII. Forjar una colección solo era una actividad que formalizaba cuando caía en desgracia política y se veía obligado a salir del círculo cercano al presidente en turno, pues sus dos series artísticas fueron

1. El único puesto que dentro del territorio de lo cultural había desempeñado fue el de subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes entre 1911 y 1912; lo nombró el presidente Francisco I. Madero.
2. En 1917 recibió nombramiento como secretario de Industria, Comercio y Trabajo del presidente Venustiano Carranza. Entre 1918 y 1920 fue embajador de México en Francia. Con el presidente Álvaro Obregón fungió como secretario de Relaciones Exteriores (1921-1922). Fue ministro de Hacienda también con el presidente Obregón y durante el gobierno de Calles, entre 1923-1927; tuvo un segundo periodo (1932-1933) bajo dos gobiernos consecutivos, los de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez. Vivió un exilio-estancia diplomática en Europa (1927-31), desempeñándose como embajador en Francia, España y Portugal.

armadas durante sus dos estadías en Europa. El arte sería su consolación y compensación por la pérdida transitoria de peso político. Reconvertía sus exilios, y utilizaba el tiempo libre para continuar su formación como aficionado al coleccionismo y restaurador.

Su primera antología plástica la vendió al gobierno Pani, mediante un intermediario, en una operación que se concretó en 1926 y que inició algunos años antes. Esta, consistía en 95 pinturas y 41 dibujos. Entre 1938 y 1940, cuando ya estaba fuera del organigrama del poder político, intentó sin éxito vender su segunda colección al Estado. Todo indica que los escándalos suscitados por la primera transacción imposibilitaron la segunda. En primer lugar, cuando vendió su primer repertorio plástico él fungía como secretario de Hacienda –cargo que ejerció por primera vez entre 1923 y 1927– con lo que ejerció de comprador y vendedor (aunque haya sido mediante un prestanombres), lo que sin duda aprovechó para tasar en alto precio al citado conjunto; en segundo término se le reprochaban las exageradas atribuciones autorales y la inconsistencia de las autenticidades, lo que provocó sospechas sobre la originalidad de muchas de ellas y se le percibió como un coleccionista si no malintencionado, al menos cándido e inexperto. En esencia, la comunidad artística de la época lo acusó de invertir dinero público en la adquisición de trabajos no originales ni de primer orden.[3]

Con todo lo controvertible que resulta la figura de Pani, al vender y no donar su primera colección y a pesar de las suspicacias que despierta aún el método empleado para realizar la operación comercial, lo fundamental es que en 1926 la institucionalizó y las transmutó en patrimonio público.[4] A casi noventa años de esta transacción, creo que lo más importante es, justo, que se cristalizó. Para el Museo Nacional de San Carlos, especializado en esta tipología artística, la colección Pani representa la última gran aportación –en tanto ecléctico conjunto– en la construcción de sus acervos; esto a pesar de que los óleos que escogió, en sí mismos y salvo excepciones, no pueden incluirse dentro del selecto catálogo de piezas-modelo, ni por sus valores plásticos, autorías o temáticas desarrolladas.

Frente al proceso de modernización que con avidez perseguía un sector radical de la élite político-económica del país, Pani y otros colectores con similares selecciones fueron percibidos como coleccionistas retro. Justo en los años veinte-treinta, cuando la modernidad se emprende en tanto política de Estado, el estadista destaca por sus gustos trasnochados; en buena medida a consecuencia de ello, es que, en términos históricos, su figura puede entenderse como puente, transición o antecedente para los coleccionistas nacionalistas de las siguientes generaciones. Es un personaje del siglo XX, aparentemente posrevolucionario que colecciona como cualquier enriquecido hombre de negocios del siglo XIX. Lo que lo distin-

---

3. Cabe destacar que para realizar el avalúo de esa primera antología se contrató a tres de los más destacados pintores, todos ellos relacionados con Pani, porque les había realizado encargos previos o por añejas amistades: Diego Rivera, el Dr. Atl y Roberto Montenegro.
4. La colección primero se exhibió en la ENBA, en enero de 1926, y después se procedieron a realizar los trámites de adquisición correspondientes. Para este tema véase Flora Elena Sánchez Arreola en el *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1857-1968*, México, UNAM, 1998, p. 46-47 y 64-65.

gue es que aprovechando su posición de estadista no solo acumuló objetos ya prestigiados sino que se preocupó por garantizar su exhibición permanente y, sobre todo, acrecentó los acervos nacionales aunque siempre de forma aleatoria, sin definir un programa de adquisiciones previo.[5]

Patrimonialismo institucional

Desde su puesto de ministro de Relaciones Exteriores, en 1922 Pani envió «como obsequio» a las galerías de arte del Estado (bodegas en ruinosa condición) ocho pinturas compradas un poco antes en una exhibición celebrada en México durante los festejos por el centenario de la independencia nacional. Ese es el primer antecedente que conozco sobre su *habitus* de adquirir obras de arte para el incremento de los acervos públicos.[6]

Tiempo después, en 1934, el estadista, maniobrando desde la Secretaría de Hacienda (la segunda vez que la dirigió fue entre 1932 y 1933), entregó un conjunto de dieciocho piezas que escogió personalmente. Desde en 1932, Pani dirigía la conclusión de las obras de construcción del Palacio de Bellas Artes, concebido durante el porfiriato como Teatro Nacional, y en ese contexto fue que se autocomisionó para armar un inventario de los acervos estatales y depurarlos,[7] logró la autorización presidencial para la adjudicación de presupuestos destinados a comprar pintura de maestros europeos, con miras a sostener dos sedes de exhibición, las vetustas Galerías de la Academia de San Carlos y el nuevo museo. Explicó los propósitos de organizarse una misión diplomática:

> A mediados de 1933 [...] siendo Secretario de Hacienda y Crédito Publico [...] pude [...] pasar una semana en Madrid para comprar, por cuenta del Gobierno y a precios bastante reducidos, 8 importantes tablas de las escuelas catalana, valenciana, aragonesa y castellana del siglo XV, entre las cuales se haya un Berruguete, las telas *San Francisco* del Greco, *Magdalena Arrepentida* de Zurbarán, firmada, y *San Simón* de Velázquez [...] *Retrato de Hombre* de del Mazo; *La adoración de los reyes magos* y *La presentación de la Virgen al templo* de Valdés Leal [...] *Adán y Eva* de Lucas Cranach, el viejo [...] *Judith y Holofernes* del Tintoretto [...] y un *Retrato de Hombre*, también del Tintoretto [...] A este selecto grupo de pinturas se agrega el estudio de Goya para su capricho N. 68 –*Linda Maestra*– dibujado a la sanguina y firmado.[8]

5. En 1980 del Museo Nacional de San Carlos un joven pintor robó cinco pinturas de la colección Pani, con todavía pródigas atribuciones –*Retrato de hombre*, de Peter Paul Rubens; *Cabeza de hombre barbudo*, de Antón Van Dyck; *Retrato de hombre con pelliza de pieles*, de Jacopo Robusti *Tintoretto*; *Festín de changos* de Ferdinand van Kessel y *Jugadores*, de Loor van Craesberck– si bien los óleos se recuperaron poco después, se re-cuestionó su autenticidad y el precio que se pagó por ellas durante la negociación de compra-venta.
6. Las pinturas fueron compradas en la «reciente exposición de pintores belgas contemporáneos». Carta de Alberto J. Pani, Secretario de Relaciones Exteriores, 26 de septiembre de 1922, hoja mecanografiada, AMNSC.
7. Para la elaboración del inventario contó con la ayuda del pintor y restaurador Juan de Mata Pacheco, amigo suyo y responsable de las galerías de pinturas de la Academia.
8. Pani. *La segunda colección Pani de pinturas. Catálogo descriptivo y comentado*, México, Editorial Cultura, 1940, p. 23-24.

Así, con base en su gusto personal, formó un lote de dieciocho pinturas de las cuales quince eran de procedencia hispana, ya que juzgaba que esa escuela estaba pobremente representada.[9] En consecuencia, Pani centró su capacidad de gestión, en tanto activo agente cultural,[10] en la adquisición, exhibición y difusión de pintura post renacentista europea, a la que definía como única fuente de belleza capaz de construir eternidad. Así, dejó patente su escaso interés por las corrientes artísticas que le eran contemporáneas y se concentró en su deseo de huellas estéticas del pasado.

Por su parte, el patrimonialismo, la enajenación discrecional de los bienes públicos por parte de aquellos que detentan el poder, tradición de añeja raigambre en México, aquí al menos se ejerció en beneficio de los bienes culturales institucionales. Si formar colecciones privadas es una manera de obtener prestigio y distinción social, para quienes gobiernan, contribuir a la construcción de repertorios estatales se convierte en instrumento de posicionamiento político y cultural y, al mismo tiempo, en insignia de su poder.

Centralización museal

Sabedor de las carencias museísticas de su tiempo, ideó un temprano sistema de museos posrevolucionario al que apostó todo el poder que había acumulado durante sus gestiones en los gabinetes de varios presidentes, y con ese proyecto en mente fue que diseñó su estratégica campaña de promotoría cultural. Como parte de ella, en 1930 elaboró el guión curatorial de un recinto que integraría el patrimonio del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía y la antigua Academia de Bellas Artes; al espacio así fusionado le llamaría Museo Nacional de Arqueología y Artes Plásticas y lo ubicaría en el Palacio de Iturbide de la ciudad de México, por entonces prácticamente desactivado, puesto que una minoría se exhibían en las Galerías de Pintura y Escultura de la Antigua Academia de Bellas Artes y un número mayor permanecía embodegado; además, no se habían instrumentado estrategias para su fomento, por lo que, en opinión de Pani: «Las 'Galerías de Pintura y Escultura' de

---

9. La adquisición fue atestiguada por Marte R. Gómez, quien se desempeñaba como subsecretario de Hacienda: «Recuerdo que el ingeniero Pani me invitó para ir a la casa de antigüedades de Londres en que hizo la inteligente selección de un pequeño grupo de obras que compró para México. Cuando hizo la suma de lo que iba a 'dilapidar' por aquel concepto [...] se volteó y me dijo: –Si usted estuviera en mi caso, ¿gastaría esto en comprar pinturas para nuestro museo? Cuando yo le contesté afirmativamente [...] sonrió y me dijo: –¡Vamos a hacer esta calaverada!». Marte R. Gómez, *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, FCE, México, 1978, tomo 2, p. 347.
10. «Interviene en la administración de las artes y de la cultura, propiciando las condiciones para que otros creen o inventen sus propios fines culturales [...] Tiende un puente entre la producción cultural y sus posibles públicos». Coelho, «Agente cultural», en *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez y Leonardo Herrera (trads.), Conaculta-Iteso-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, México, 2000, pp. 50-51.

la Antigua Academia de Bellas Artes que ahora dependen de la SEP [...] ni siquiera pueden considerarse como verdaderamente representativas de la pintura mexicana».[11]

Todo indica que el ingeniero no preveía la necesidad de fundar un Instituto Nacional de Antropología;[12] sin embargo, sí vislumbraba la creación de uno especializado en artes plásticas, al que llamó Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA); cabe destacar que no lo concebía dentro de la SEP sino lo presentaba como «institución autónoma, dotada de plena capacidad jurídica».[13] En el documento publicado en 1934 que usó para perfilar la creación del INBA, adjuntaba un boceto de ley orgánica donde a la citada institución la representaba en tanto órgano independiente del poder político, con la autonomía requerida para procurarse fondos que completaran al presupuesto estatal y, por tanto, la imaginaba ligada a patrocinios privados.

Doce años después, al fundarse la institución que había imaginado, no solo se retomó el nombre que él propuso sino que se incluyó una larga argumentación acerca del por qué se decidió no descentralizarlo y sí incorporarlo a la SEP, con lo que, sin mencionarlo siquiera, Pani recibió una respuesta negativa a su proyecto. Carlos Chávez, director fundador, escribió: «La autonomía supone un apoyo en la iniciativa privada que esta no se halla en condiciones de ofrecer dentro de la amplitud necesaria, al menos por ahora. Además se advirtió [al presidente Miguel Alemán] que, así como el apoyo directo del Estado resulta esencial para las bellas artes, así también el Estado se beneficia al otorgarlo».[14]

Por lo tanto, cuando en 1946 se decretó la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes, se le ató fuertemente a las políticas estatales para el sector cultural, sin reconocerle independencia, ni presupuestal ni jurídica. No obstante, fue el organismo clave para el diseño e instrumentación de políticas culturales de un régimen que decidió intervenir activamente en la fabricación de un imaginario artístico colectivo. Al INBA se le concedió la facultad de liderar los discursos visuales sobre el arte local y, en alguna medida, el global, con base en cuatro ejes fundamentales: fortalecimiento de una burocracia cultural oficializada, unificar el patrimonio plástico, operar una galería artística de la nación (entre 1947 y 1964, el centralizado recinto de exhibición oficial tuvo como sede el republicano Palacio de Bellas Artes) y desplegar una estratégica campaña propagandística mediante exposiciones temporales, algunas de ellas itinerantes, para públicos nacionales e internacionales.

La poderosa injerencia estatal garantizó un especial fomento a los asuntos culturales ya que, dentro de su proyecto ideológico, se planteaba que la antigüedad y riqueza de la historia y cultura nacional no solo proporcionaría distinción al país sino que lo ubicaría en condiciones de igualdad con otras naciones occidentales, en especial las prestigiadas culturas eu-

11. *El Palacio de Bellas Artes*, informe redactado por José Gorostiza (por encargo de Alberto J. Pani y Federico E. Mariscal), Conaculta, INBA, Siglo XXI, 2007, (edición facsimilar a la de editorial Cultura, 1934), p. 72.
12. Instituto dependiente de la SEP y formalizado en 1939, siete años antes de la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes.
13. *El Palacio de Bellas Artes*, p. 73-75.
14. En *Dos años y medio del INBA*, México, INBA, 1950, p. 24.

ropeas. En cierta medida, por esa razón fue que el Estado se encargó de la impartición de la educación artística, de crear y administrar museos y espacios de exhibición e incluso de fundar galerías para la venta controlada de la producción de la época.

Con ello se descartó el núcleo conceptual del proyecto de Pani de inicios de los años treinta. Ahora bien, es innegable la deuda de dicho planteamiento con el arquetipo norteamericano, en el cual el desarrollo cultural y museístico depende de la iniciativa privada.[15] Por supuesto, Pani conocía bien los dos modelos de intervención estatal en materia de cultura que imperaban en la época: el norteamericano y el francés.[16] La ruta seguida por el Estado mexicano en cuanto a la creación de infraestructura cultural fue, a lo largo del los primeros tres tercios del siglo XX, más cercano al paradigma francés.

Por otra parte y en cuanto a la propuesta de Pani de reformar los museos patrimoniales, si bien hizo llegar el programa del museo a las autoridades correspondientes, no tengo indicios de que haya recibido respuesta oficial. En vista del fracaso, decidió ambicionar menos, limitar su proyecto a las artes plásticas y a la terminación del Palacio de Bellas Artes, a fin de operar en él un pionero y panorámico museo artístico. Así, no renunció al proyecto sino que lo dividió en etapas y, en un primer momento, decidió concentrarse en la creación del Museo de Artes Plásticas. En la segunda fase del plan, pretendía remodelar el Museo Nacional, por entonces ubicado en Moneda 13. Tengo indicios de que desde la SEP se calificaba de injustificada la injerencia de Pani en asuntos culturales.[17] La tensión interinstitucional generó una ruptura definitiva. El ingeniero tuvo que presentar su renuncia como Secretario de Hacienda aunque negoció mantenerse como director general de la obras del Palacio de Bellas Artes hasta su inauguración. Su mega-proyecto no pudo ser completado, no obtuvo los resultados que esperaba y tampoco generó, a corto plazo, una metamorfosis estructural del sistema de museos.

Una adenda a su proyecto de renovación y reactivación museal, ya sin ninguna posibilidad de materializarse puesto que se encontraba alejado de los hombres del poder político, la emitió Pani en 1944. Dirigió una carta al presidente en turno, e incluyó la firma de su amigo, el pintor Gerardo Murillo, Dr. Atl, en donde explicaba:

15. Resumo, a riego de generalizar demasiado, los dos arquetipos más visibles en el México de las primeras seis décadas del siglo XX: el modelo norteamericano de intervención cultural se basa en responsabilizar a los particulares quienes, por iniciativa colectiva o individual, asumen la fundación, organización y financiamiento de los museos de todo tipo: históricos, artísticos, científicos, etcétera. El paradigma francés, cercano ideológicamente al mexicano, basaba la intervención oficial en una super-secretaria de cultura que centralizaba las decisiones, repartía los presupuestos y dictaba las políticas culturales hegemónicas; tal ejercicio de poder mantenía en la marginalidad la participación privada.
16. Pani realizó diversos viajes públicos a Estados Unidos, siempre desempeñando funciones políticas. En el primero de ellos, 1916, formó parte de la comisión que Venustiano Carranza envió a Estados Unidos para exigir el retiro de la «expedición punitiva» de territorio nacional. Entre 1921 y 1927 efectuó numerosos viajes por múltiples asuntos político-financieros a Estados Unidos, en los que seguramente se dio el tiempo de visitar museos y galerías. También radicó en París en calidad de diplomático.
17. Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, México, Conaculta, Colección Memorias Mexicanas, México, 3 tomos, 1996, p. 146-149.

> Siempre me ha preocupado, de modo obsesionante, el problema de los museos de México. En mis charlas con el Dr. Atl [...] concebimos una forma original y grandiosa, a la vez que de ejecución fácil y barata, para resolver parcialmente dicho problema: la parte que concierne al Museo de Antropología [...] [Proponían] dos cláusulas: primera: colocarán en el Bosque de Chapultepec, debidamente distribuidas y al aire libre, las grandes piedras labradas de la arqueología mexicana que no formen parte de algún monumento. Segunda: se construirá en el mismo bosque un edificio de carácter moderno para albergar en él las obras que puedan deteriorarse a la intemperie».[18]

Qué tan pública fue esta petición, no puedo responderlo por ahora. Lo que queda claro es que antecede la fundación del Parque Museo La venta, de 1958, en donde, efectivamente 36 monolitos mesoamericanos, originales, se dispusieron en un terreno de ocho hectáreas, rodeados de la flora típica de su ambiente natural.[19] En cuanto a ubicar en el bosque de Chapultepec un moderno edificio para un centralista museo de antropología, es posible que esto haya sido motivado por la apertura, en el mismo 1944, del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec.[20] Crear un circuito museístico en tan amplios predios, cuando ya se había realizado una primera fundación, no era una idea descabellada. En la época, otros agentes culturales hicieron públicas solicitudes similares solo que la demanda mayor era la de crear un recinto que aglutinara el arte mexicano de todos los tiempos.[21] Una reforma al sistema estatal de museos –que retomó estas y otras propuestas– se concretó hasta 1964, veinte años después.

Fundación del MAP

Desde 1932, el objetivo político-cultural de Alberto J. Pani era la creación de un primer Museo de Artes Plásticas en el largamente inacabado «elefante blanco» situado en el corazón del centro histórico de la ciudad de México, edificio al que no republicanamente bautizó como Palacio de Bellas Artes y que se concluyó gracias a su iniciativa y de acuerdo con un plan arquitectónico-decorativo-curatorial que instrumentó a pesar de que tales campos de acción correspondían a la SEP.

---

18. Alberto J. Pani, *Apuntes autográficos*, (edición facsimilar), tomo 2, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003, p. 325-326.
19. Carlos Pellicer, más conocido como poeta, fue el responsable del proyecto, para lo cual diseñó el guión curatorial y museográfico, una vez que logró que las piezas descubiertas en los años cincuenta, a raíz de exploraciones petroleras, se trasladaran a la ciudad de Villahermosa, Tabasco.
20. El MNH se inauguró el 27 de septiembre de 1944 y la carta de Pani fue fechada el 20 de noviembre de ese año.
21. Las solicitudes no prosperaron. El Museo Nacional de Arte se fundó hasta 1982 y en el circuito museístico del Centro Histórico; no se le construyó edificio alguno sino que se remodeló el antiguo Palacio de Comunicaciones.

El hecho de que en el pionero museo de arte la narrativa cronológica no incluyera al arte contemporáneo fue responsabilidad del político. Decidió excluir la producción en pequeño formato de las corrientes hegemónicas de inicios del siglo XX para dar prioridad a sus preferencias estéticas personales y cerró la narrativa museográfica con los reconocidos pintores del tránsito entre siglos pero que ya formaban parte del pasado artístico del país.

De esta forma, al aperturarse en 1934 el Palacio de Bellas Artes (PBA) se le presentó como el elegante heredero de los tesoros de la novohispana Academia de San Carlos y la decimonónica Escuela Nacional de Bellas Artes. En consecuencia, se exhibieron dentro de un mismo inmueble –con la intención de hacerlo de manera permanente– aquellas piezas que documentaban la continuidad del arte nacional, desde la época virreinal hasta los últimos años del siglo XIX: José Ma. Velasco, Eugenio Landesio y otros creadores que concluyeron su periodo activo en las primeros dos décadas del siglo XX, como Saturnino Herrán.[22] Una concesión fue la de incluir un Museo de Artes Populares, ajustándose a la moda populista de los años veinte y treinta. Con ello, sentó las bases de lo que después se convirtió en el sistema de museos del Instituto Nacional de Bellas Artes, centralizadora institución fundada en 1946.

Si bien el guión museológico ensayado por Pani tuvo corta vigencia, sentó un precedente inobjetable. Ya durante el siguiente gobierno, de 1938 a 1940, al recinto de Bellas Artes se le convirtió en privilegiado escaparate oficial de una política de Estado nacionalista, populista e indigenista, por lo que en ese periodo abundaron los montajes de índole político y prácticamente se excluyó al arte antiguo, de origen europeo o nacional. Al menos de manera temporal, el logro de Pani fue trasladar al centro de la visibilidad pública una colección, la europea, que desde inicios del siglo XX, progresiva pero inexorablemente, se había ido colocando en la marginalidad. Más aún, al incluir al arte internacional en una selección que la ideología nacionalista, que vivía sus años de gloria, quería limitar a lo local, de manera virtual colocó la primera piedra para la creación del Museo Nacional de San Carlos, recinto oficializado hasta más de treinta años después, en 1968.

Cabe acotar que meses antes de concluir las obras en el Palacio de Bellas Artes, en septiembre de 1933, Pani se vio obligado a renunciar debido a los graves conflictos que desde tiempo atrás sostenía con Narciso Bassols, Secretario de Educación Pública (SEP). Aunque son múltiples los motivos de sus desencuentros políticos,[23] entre ellos el que dirigiera también las obras de construcción del Monumento a la Revolución, uno de los más poderosos fue su directa intervención en asuntos que Bassols consideraba atañían solo a la SEP, como la dirección de las obras de construcción del Palacio de Bellas Artes, para lo cual modificó el plan que el arquitecto Federico Mariscal había presentado desde junio de 1930.[24]

22. Alberto J. Pani, *Apuntes autográficos*, p. 242.
23. Pani era el antagonista perfecto de Bassols, el laico, honrado y anticorrupto ministro de tendencias socialistas.
24. Véase Pani y Mariscal, *El Palacio de Bellas Artes*, México, Editorial Cultura, 1934, 89 p.

Político institucional

La intervención de un político y agente cultural concreto, Alberto J. Pani, concentrada en su boceto para el reordenamiento de los acervos patrimoniales estatales y en su propuesta integral de museos, implicó la instrumentación de políticas culturales en el México de las primeras décadas de siglo XX, de alcance temporal mayor al de los años en que el citado funcionario publico ejerció poder político. Pani no solo fue un importante operador de las políticas museísticas estatales, sino también participó, de manera fundamental, en su diseño, estructuración y reestructuración. No obstante, la burocracia cultural, especialmente la que detentó el poder de la SEP desde 1938, optó por consolidar el mecenazgo estatal en el territorio de los museos públicos y patrimonialistas, justo lo contrario de lo que Pani pretendía: construir un arquetipo de museo público independiente del poder político, que no estuviera sujeto a las necesidades de legitimación y de autopromoción del régimen.

El constreñido poder político de Pani no le permitió imponer su modelo de intervención estatal en materia de arte y cultura; por el presidencialismo mexicano, la única manera de materializar sus planes hubiera sido conquistar el poder ejecutivo, algo en lo que se empeñó pero nunca logró. Más aún, no logró prorrogar su capital político y perdió la posibilidad de imponer, tanto en los discursos como en los montajes artísticos, su anticuarismo *demodé*. La brújula política había virado hacia el posicionamiento de una supuesta escuela mexicana de pintura y hacia la construcción de un estandarizado *corpus* de artesanías locales, y Pani, a pesar de sus concesiones, no logró ajustarse a los requerimientos ideológico-populista-nacionalistas de la posrevolución.

Así, la tipología y razón de ser del patrimonialismo y nacionalismo de Pani, pareciera indicar desapego a aquellas ideas, hegemónicas y estandarizadas que pregonaron, al menos en el discurso, la mayoría de los políticos y funcionarios culturales de élite de los años treinta y cuarenta. Percibo distancia con relación al indigenismo y hasta el folclorismo vigente en la primera mitad del siglo pasado. Éstos son aspectos fundamentales para la comprensión de su personalidad pública, en tanto agente cultural, y de su proyecto museístico dado que, a pesar de que este no fue retomado en conjunto, estoy convencida de que fue conocido, de manera inicial fue objetado y, pasados ciertos años, fue retomado.

El abordaje de las intervenciones culturales de Alberto J. Pani, permite el abordaje de una importante cuestión hasta ahora poco desarrollada en México: la intervención de agentes culturales, públicos o privados, en la construcción, implementación y modificación de políticas culturales estatales. Así, Pani proporciona una excelente oportunidad para reflexionar sobre la práctica del coleccionismo y del patrocinio actual, ambos fenómenos de impacto colectivo, así como sobre las obligaciones de los estadistas en turno en cuanto a cumplir

las responsabilidades del Estado en materia cultural.[25] Su repercusión en la protección, exhibición y resignificación del arte clásico europeo y del novohispano en la primera mitad del siglo XX, es indiscutible. De hecho, sus contribuciones a los acervos estatales representaron el último gran impulso a la plástica europea renacentista y neoclásica en nuestro país, aunque no lograron modificar de manera sustancial el mapa de lo que hoy es la colección del MNSC.

Micropoder

Los múltiples propósitos de las relaciones que Pani construyó, en el espacio del poder público, se concretan bajo los rubros de deseo de prestigio, reconocimiento y legitimación del estatus político y socioeconómico que alcanzó por su desempeño como funcionario de Estado enclavado en el centro del poder político nacional. Es la búsqueda de un político por posicionarse en la nueva élite posrevolucionaria y, luego, por diferenciarse de los otros miembros de la clase política local. Enclasarse es una pulsión tan fuerte en él como su obsesiva búsqueda de distinción.

Y el instrumento para realizar tales pretensiones fue su activismo político-cultural donde ocupan un lugar preponderante sus colecciones de arte.[26] Pero no fueron esos sus únicos instrumentos, también activó su poder para inventariar, seleccionar y complementar los bienes patrimoniales de la nación, con lo que buscó edificar narrativas plásticas de alcance colectivo. Esto se desarrolló en un área cultural delimitada por las fronteras nacionales: dentro de este espacio fue que Pani ejerció influencia: utilizando los poderes políticos que usufructuó, desempeñó roles tan diversos como el de conservador, restaurador, museólogo y crítico de arte, promotor y difusor cultural. En el México de principios de siglo XX, ningún otro operador de la infraestructura gubernamental acumuló tanto capital político-cultural como él.

Cabe destacar que los mecanismos que en el México de principios de la centuria pasada se instrumentaban para el ejercicio de poder, en el universo político-cultural, pasan por el usufructo de poder formal, ese que solo se consigue actuando dentro del Estado. Se trata de un poder legal y *de jure*.[27] Más aún, Pani ejerció poder formal tanto como informal, o sea, actuó de manera directa e indirecta, personalizada o por medio de otros personajes con los

25. «Primero, ocupé agradable y fructuosamente, como improvisado coleccionador de obras de arte, los ocios de las funciones diplomáticas que me han sido conferidas –compensando, de paso, los sinsabores y la inutilidad de tales funciones– y, después, aproveché la experiencia así acumulada para mejorar el patrimonio pictórico del Gobierno». *Ibídem*, p. 30-31.
26. Es precisamente la búsqueda de jerarquía social, en la mayoría de los casos, lo que da origen a las colecciones de arte; Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, trad. del francés de Gustav Roßler, Klaus Wagenbach, Berlín, 1986, p. 53.
27. Véase Niklas Luhmann, *Poder*, Universidad Iberoamericana-Antropos, México, 1995, pp. 59, 60-61, 64-66.

que había establecido pactos y alianzas, casi siempre temporales, dado que actuó dentro de una poderosa red de políticos. Así, participó en lo que Luhmann llama «cadenas de acción»: grupos de poder que al unirse, por coincidencias en sus intereses y objetivos, tienen mayor capacidad de incidir en el ambiente político de su tiempo.[28] Pani, entonces, entre 1917 y 1933 fue un *insider* aunque con sus acciones bordeó los límites de lo legal, ya que no actuó amparado por un nombramiento oficial en el área de arte y cultura, razón por la que buena parte de los cuestionamientos de que fue objeto pasaban por esas coordenadas.

Si bien ocupó puestos destacados dentro del aparato burocrático, su desbordado ejercicio cultural excedió el poder que se le había confiado y con ello se redujo su capacidad de modificar las políticas culturales dentro del cuerpo institucional. En aras de lograr sus objetivos, trasgredió atribuciones y jerarquías de la élite burocrática. Por su gradual condición de ávido acumulador de poder se desmarcó del régimen mismo por lo que se hizo acreedor a la máxima sanción, la exclusión definitiva y su conversión en *aoutsider*: «El poder descansa en controlar el caso excepcional»[29] y Pani lo fue.

No obstante, mientras lo ejerció, los emblemas de su poder político se ubican en el Palacio de Bellas Artes y se concentran en 1934. Para esa construcción destinó alto presupuesto, seleccionó costosos materiales para el recubrimiento del edificio, todo un *stock* de lujoso mobiliario y, más aún, reorganizó los espacios para usos y funciones diferentes a los previstos en el plan del arquitecto coordinador de la obra.

De esta forma, Pani no solo ejerció poder sino también transgredió las reglas vigentes en el ambiente político de su momento. Tal posición no estuvo exenta de contradicciones y ambigüedades, ya que a pesar de que mantuvo distancia con ciertas decisiones culturales del régimen, participó de la ideología dominante, coincidiendo con algunos objetivos centrales de la política oficial. En este sentido, sus colecciones no solo fueron el instrumento para discrepar sino también para colaborar con el sistema político, con el poder institucionalizado.[30] Sus elecciones indican su conservadurismo, internacionalismo y nostalgia por el pasado.

Como consumo cultural hegemónico, el coleccionismo de arte antiguo (colonial o europeo) se ejerció en México durante todo el siglo XIX y hasta inicios de la década de los veinte, en que progresivamente una cultura cosmopolita fue sustituyéndose por prácticas culturales localistas, endogámicas y nacionalistas. No obstante, con el régimen posrevolucionario surgió una nueva clase social que necesitaba y deseaba decorar sus residencias y oficinas con todos aquellos objetos que proporcionan estatus y prestigio. Por supuesto, sus elecciones indican resistencia al *mainstream* nacional que optaba por posicionar el arte moderno que le era contemporáneo y, sobre todo, de factura local. Como luchas de resistencia y poder puede

28. *Ibídem*, p. 57-58.
29. La normalidad de la dicotomía entre «las *condiciones gobernantes* y la *crítica*» no impide que al régimen le interese evitar el cuestionamiento de su poder. *Ibídem*, pp. 25, 32-33. Cursivas del autor.
30. El concepto de «poder institucionalizado» lo tomé de Luhmann, *Ibídem*, p. 25.

entenderse su interacción personal dentro de la élite política de su tiempo. A pesar de ello y de manera sesgada, Alberto J. Pani coadyuvó al discurso político-cultural que inventó el concepto predominante de nación a lo largo del siglo XX, esto es, contribuyó a consolidar el capital simbólico del Estado nacional posrevolucionario.

En tanto estadista ejerció un micropoder cuyo funcionamiento, por tratarse de un poder menor al presidencial y al de camarillas políticas ajenas a su propia red, le resultó insuficiente.[31] Los combates que perdió fueron los que centraban en su demanda de reconocimiento a su promotoría cultural; esperaba consideraciones especiales y el abono de mayor capital político; de alguna forma, sus exigencias eran una especie de cobro por los diversos servicios que consideraba haber prestado en el fomento de los acervos públicos y en la contribución a la creación de infraestructura museal. Y tan reconocimiento nunca llegó.

31. «En la medida en que las relaciones de poder son una relación de fuerzas no igualitaria y relativamente estabilizada, es evidente que esto implica un arriba y un abajo, una diferencia de potencial»; Michel Foucault, *El discurso del poder*, presentación y selección de Oscar Terán, Folio Ediciones, México, 1983, p. 190.

Cuius regio, eius religio. La retórica religiosa en las medallas de la «Historie du roy Louis le Grand» de Menestrier

Antonio Mechó González
Universitat de València

Resumen: Desde la aparición del protestantismo en la Europa de la Edad Moderna y su consecuente respuesta por parte de la Iglesia con el Concilio de Trento, la preocupación por el triunfo del catolicismo y la unificación religiosa fueron aspectos metódicamente defendidos por las principales monarquías de la Europa mediterránea. Renombrados reyes volcaron en la propaganda religiosa parte de sus esfuerzos, haciendo uso de todos los género artísticos -incluida la medalla conmemorativa- para difundir eficazmente los mensajes contrarreformistas. Es en este aspecto donde si analizamos las medallas que Claude-François Menestrier incluyó en la *histoire métallique* de Luis XIV de Francia, observamos como ambos aspectos religiosos: contrarreformismo y unificación, fueron tratados de manera destacada tanto a nivel iconográfico como significativo. Junto a ello, sus disputas frente al Papa, completarán una riqueza simbólica sin precedentes en las cortes occidentales.

Palabras clave: medallística, iconografía, Luis XIV de Francia, Claude-François Menestrier, contrarreforma, historia de Francia.

La confluencia secular entre arte y poder se ha manifestado, como este congreso demuestra, desde numerosos puntos de vista y géneros artísticos, pero fue muy posiblemente en la Edad Moderna donde los signos del poder en el arte se revitalizaron como desde la Antigüedad no se recordaba. El renacer del saber, la filosofía y la literatura grecolatina, hizo

asomar de nuevo la cabeza de la propaganda y la persuasión como síntomas de un ambiente cultural frenético y ansioso de poner en marcha aquellos instrumentos que hicieran valederos, efectivos y con proyección hacia la posteridad, al gran cúmulo de reyes, nobles, religiosos y burgueses que andaban aún pavoneándose por la Europa del seiscientos.

En este cruce de caminos la medalla conmemorativa encontró también su vía para el resurgimiento, pudiendo poner a disposición de privilegiados y nuevos mecenas un medio artístico de fácil creación, barato, con mucha capacidad de difusión y en el que cabía la mejor de las retóricas puestas en juego por los más renombrados artistas del momento. La medallística, que retrotraía su marco de referencia a los monetales romanos, encontró en el cospel metálico un modo de condensar mensajes enjundiosos a la vez que directos y, desde ahí, contribuir a la creación de los numerosos mundos simbólicos que tanto agradaron a familias como las de los Austrias o los Borbones.

En el caso de Luis XIV todos estos apuntes iniciales no perderán ni un ápice de su vigor. Del Rey Sol es bien sabido que no solo quiso perpetuarse como un monarca de fuste en el panorama occidental, sino que además tuvo una especial preocupación –bien aconsejado por adláteres como Richelieu y Mazarino– en que las artes consiguieran crear y reforzar esa imagen de poder y fama.

El complejo programa creativo de su imaginario incluyó victorias militares, conquistas, recuperación de plazas, conmemoraciones, mecenazgo, astrología, inauguraciones... facetas todas ellas que fueron cultivadas por distintos géneros artísticos, incluido el arte medallístico. Es por ello por lo que encabeza el título de este estudio precisamente un autor que quiso recopilar en una sola obra gran parte de todo este universo retórico vertido sobre la medalla conmemorativa, se trata de Menestrier y la primera edición de su obra *Histoire du roy Louis le Grand, par les medailles, emblêmes, deuises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publics* (1689). Bien es cierto que el tomo de Claude-François, debemos adelantarlo, no es por sí solo una foto fija de toda la producción metálica francesa, ya que en él no se incluyeron todas las piezas labradas en favor del galo, pero sí es un claro baluarte inicial que, forzosamente, deberá ampliarse con algún ejemplo –en la medida en que lo permite una comunicación– de las producciones que no llegaron a insertarse en el mismo.

Como el elenco de posibilidades temáticas es tan amplio, pondremos aquí el punto de mira en las cuestiones relativas a la religión que, vista desde la perspectiva luisina, abraza vastos y complejos carices. Recordemos que la vida espiritual seiscientista europea se mueve entre el pujante reformismo de luteranos, calvinistas, anglicanos, puritanos... y el contrarreformismo católico auspiciado por Trento y difundido por la Compañía de Jesús. Un panorama que, a su vez, anda entre las aguas de los intereses políticos y territoriales de la nobleza. Luis XIV, no vamos a descubrirlo ahora, fue un ferviente defensor de catolicismo, aunque casi en la misma medida en que se enfrentó al Papa. Fue ejemplar tanto en su persecución contra todo tipo de heréticas, bien fueran las propagadas por los jansenistas o hugonotes, como en sus porfías vaticanas ejemplificadas en la defensa del galicanismo –que coartaba el poder romano en territorio de Francia– frente a Inocencio XI. Ejemplos de fuerza del monarca en ambos sentidos fueron también la revocación del Edicto de Nantes –que había

promulgado Enrique IV a finales del siglo XV favoreciendo cierta libertad religiosa– o la *Declaratio cleri gallicani* de 1682 –que entre otros puntos proclamaba la independencia de los reyes respecto a la Santa Sede–. En el fondo, sin lugar a dudas, se encontraba la gran empresa *Cuius regio, eius religio*, propugnada desde la Paz de Augsburgo (1555) con la finalidad de cerrar pacíficamente el enfrentamiento político-religioso germánico entre católicos y luteranos y que, de paso, denostaba a los seguidores de Juan Calvino del mismo modo que menoscababa los intereses del papado, ya que este no era contentado con la idílica uniformidad religiosa europea.

Menestrier (Lyon, 1631 - París, 1705), que en su currículum incluye cargos como el de bibliotecario del cardenal Barberini, organizador de fiestas para la corte, o la de profesor universitario de retórica, logra trasladarnos con su compendio sobre la *Histoire du roy Louis le Grand* a parte de los hechos y pulsos que mantuvo el rey durante su larga trayectoria vital, pero por lo que nos concierne aquí para este estudio, el jesuita es, ante todo, una buena muestra agrupada de cómo se enfrentó El Grande desde el arte –concretamente conmemorativo– a la cuestión y dicotomía religiosa. El libro, compuesto de numerosas láminas grabadas con escuetos comentarios o anotaciones, contiene también, como su título indica, láminas con jetones y divisas, pero nuestro centro de interés serán las medallas, por cuanto estas sí sabemos que fueron difundidas extensamente gracias a sus correspondientes cospeles acuñados.

Por otra parte el lionés no era nuevo en este tipo de literatura, antes de la *Historie* había publicado ya libros que rondaban la temática heráldica y simbólica como *La veritable art du blason* (1659), *L'art des emblèmes* (1662), *La philosophie des images, composée d'un ample recueil de devises* (1682) o *La méthode du blason* (1688), siendo ponderado con agrado por futuras referencias intelectuales como Voltaire. Con su historia del rey Luis consigue reunir gráficamente una obra artística muy dispersa en su forma metálica, por lo que fue ya en su momento un volumen de importancia e inicio de otras historias medallísticas reales.

Entrando en los grabados y acometiendo sin ambages la importancia de algunos dibujos donde pulsamos esa vertiente religiosa que proclama el catolicismo como fuente unificadora del espíritu –tanto como de la propia Francia–, observamos en la lámina 22 dos medallas fechadas en 1685 de similares formas pero un único hecho en común: la mentada revocación del Edicto de Nantes que tuvo lugar en ese mismo año. En la primera de ellas vemos como la personificación de la Religión –con túnica drapeada y sosteniendo una cruz- corona al rey con laurel; este, viste de romano, sostiene un timón con la mano izquierda sobre una figura que yace en el suelo, a la vez que bajo su pie izquierdo vemos también una forma circular como si de un globo terráqueo se tratara. Curiosamente, en las versiones metálicas propiamente dichas, este globo suele desparecer y Luis pisa directamente con su pie la figura yacente.

La segunda medalla grabada es protagonizada exclusivamente por la Religión que, frente a una iglesia, sostiene en una mano la cruz, en la otra un libro y pisa con su pie izquierdo de nuevo una figura como la de la anterior. El lema de esta medalla es muy clarificador del papel del Borbón en la persecución sobre los herejes: HAERESIS EXTINCTA. Recordemos que

fue con la revocación -Edicto de Fontainebleau-, meditada y corregida muchas veces por el rey, como se llegó a pedir la demolición de los templos calvinistas, el cese de sus actividades, el cierre de sus escuelas, el exilio de los que no querían convertirse, e incluso penas de galeras para quienes huyeran del reino. Finalmente, según se calcula, 200.000 franceses fueron exiliados: magistrados, científicos, soldados, artesanos... yendo su mayoría hacia zonas alemanas, especialmente a Prusia donde fueron acogidos.

[Fig. 1]

Pero vale la pena detenerse un instante en las dos figuras que yacen a los pies de la Religión y Luis XIV, dos figuras que, siguiendo el aparente sentido narrativo de la escena se han identificado generalmente como meras representaciones de los protestantes que son aplastados por el catolicismo triunfante. Y vale detenerse porque aún siendo difícil de apreciar tanto en las versión grabada por Menestrier como en las acuñadas, sí parece vislumbrarse cierto detalle –especialmente en la segunda mentada– que hasta hoy había pasado desapercibido y que da una connotación más al papel simbólico que juega la obra: la figura yacente parece sostener una antorcha humeante que, parangonada con otra piezas luisinas, puede estar haciendo referencia a la romana Discordia, en origen la diosa griega Eris –que gobernaba la Discordia y el Enfrentamiento.

Para dilucidar el sentido de este personaje sin identificar hasta hoy podemos retrotraer nuestra hermenéutica hasta el propio Homero, quien ya describía el papel de Eris en plena batalla asegurando que era «insaciable en sus furores y hermana y compañera del homicida Ares»[1]. Para el heleno, esta penetraba en la muchedumbre, la abocaba a la guerra y aumentaba el afán por el combate. Según mitos posteriores, Discordia –ligada casi siempre a Belona– fue desterrada a causa de las continuas disputas y trastornos que promovía entre los dioses, del mismo modo que por naturaleza «tiende a la destrucción y no a la conservación del público bienestar, debe ser considerada como cosa muy abominable» , representándosela por ello frecuentemente con la cabeza cubierta de serpientes, a la vez que sosteniendo en una de sus manos una antorcha y en la otra una serpiente o un puñal. La antorcha, atributo que nos sirve aquí para su semblanza, eran tan importante que, según Cesare Ripa, venía a significarla por cuanto es «un fuego que abrasa las buenas y civilizadas costumbres, pues frotándole el eslabón contra el pedernal encienden la llama, del mismo modo que se encienden en ira los ánimos pertinaces y enemigos.»[2] Hilando aún más, asevera el italiano que el fuego encendido que en las manos lleva «muestran justamente cómo la discordia tiene su origen en el aliento que las malas lenguas exhalan, fomentando la ira en los cálidos pechos de los hombres».

Otro transalpino bastante coetáneo, Vicenzo Cartari, la describía «in forma di Furia infernale, come la describe Virgilio, quando dice: Annonda, e stringe alla Discordia pozza / Il criu vipereo sanguinosa benda.», y añadía también que:

---

1. Il. IV, 757-762.
2. Op. cit., p. 287.

> Aristide la finge una donna e che ha i capo alto, le labbra livide, e smorte, gliocchi biechi, guasti, e pregni di lagrime, che del continuo rigano le pallide gote, non tiene à se le mani mai, è prestissima al moverle, porta un coltello cacciato nel peto, e ha le gambe, i piedi sottili, e torte, ha intorno una tenebrosa, oscura nebbia, che à guisadirete la circondatutta.[3]

Así pues en ambas medallas se ejemplifica que tanto la Religión como el Luis El Grande pudieron con los calvinistas –dos millones de ellos abrazaron ahora la verdadera fe según Menestrier[4]–, unos herejes que no solo eran un problema para la unión de la Francia seiscientista sino que, simbólicamente, eran además causa y motor de los problemas del Estado, enemigos de las costumbres francesas y perdición de los buenos hombres.

Esta medalla se complementa además con una de la lámina siguiente, en la que bajo el lema TEMPLIS CALVINIANORUM EVERSIS, la Religión erige una cruz sobre uno de los templos protestantes derruidos.

Pero no es esta la única oportunidad en la que la numismática aprovecha para salir en defensa de la iglesia romana y muestra su consonancia con el absolutismo francés; con HINC SUPREMA LEX el monarca –representado por su divisa solar en la lámina 27– se hace flanquear por la personificación de la Religión y la Justicia, que son «les Loix fondamentales des Estats, sont les Maximes Souveraines du Régne de Louis le Grand» –según Menestrier[5].

Como intuimos de este tipo de medallas la relación que pretende establecer el Rey Sol con la religión es muy grande, tan dimensionada que, en más de una ocasión, opta claramente por mostrar cierta sintonía directa con el mismo Dios, obviando la autoridad, e incluso el papel mediador, de su principal delegado terrenal como es el Papa. En la lámina 31 se revela con claridad en un apartado de medallas datadas en torno a 1686/1687 y dedicadas al restablecimiento de la salud del rey. Debemos tener en cuenta antes que al agotamiento a que fue sometido durante su reinado -tenía casi cincuenta años en estos momentos, llevaba en el trono cuarenta y cinco, y desde hacía veintisiete gobernaba en persona- se sumaban los problemas que le generaron diversas enfermedades. Además no estaba en buena forma física, pues había tenido que enfrentarse a dos operaciones: en la primera había perdido la mayoría de los dientes[6] y la segunda, más grave, tuvo que deshacerse de una fístula. Voltaire, en su conocida obra *El siglo de Luis XIV* explica acertadamente cómo eran vividas estas situaciones entre la corte: «se volvió menos animada y más seria, cuando el rey comenzó a hacer con madame de Maintenonn una vida más retraída; y la grave enfermedad sufrida en 1686 contribuyó también a quitarle el gusto por las fiestas galantes con las que hasta entonces se ha-

3. *Le imagini de i dei de gli antichi*, Francesco Ziletti, Venecia, 1580, p. 401.
4. *Histoire du roy Louis le Grand...*, I.B. Nolin, París, 1689, lám. 22, medalla 4.
5. Op. cit., lám. 27, medalla 6.
6. Burke, Peter, *La fabricación de Luis XIV*, Nerea, Madrid, 1995, p. 105.

bían señalado todos sus años.»[7] Así pues su relación con Dios en estos casos iba más allá de la mera fe; tal y como rezan las medallas DEO CONSERVATORI PRINCIPIS y PRO SALUTE OPTIMI PRINCIPIS, había que demandar el necesario restablecimiento real. En ambas se representa una mujer vestida con manto –que por la leyenda del exergo podría personificar a Francia- que, ante un ara, levanta los brazos hacia arriba apuntando a un sol que se abre entre las nubes: el delfín se encomienda al altísimo. Significativamente fueron diversos los emblemistas de la modernidad que abordaron el protagonismo del ara en la escenografía artística; de hecho, en alusión real, tenemos los ejemplos de Gómez de la Reguera o de Pedro Rodríguez de Monforte, quienes la utilizaron para simbolizar la muerte de los reyes hispanos. Pero la utilización simbólica del ara por estas centurias nos debe remitir también a Andrea Alciato, emblemista que en su «Salus Publica» ofreció la imagen de un altar al que «Acuden los enfermos y rezan para que venga [la deidad] a traerles la salud.»[8] Otros intelectuales, como el hispano Antonio Agustín, también ponderó en su día la fuerza simbólica del altar, recordando que emperadores de la antigüedad como Domiciano o Nerón inscribieron un homenaje a la *salus* en sendas aras «dando gracias por la salud recebida.» Menestrier, concretando aquí, apunta que «La France ayant obtenu parses voeux, le retablissement parfait de la Santé du Roy, rend de solennelles actions de Graces a Dieu, conservateur du prince»[9].

[Fig. 2]

Como dijimos, es necesario citar también algún ejemplo medallístico no incluido en la recopilación de Claude-François para dar un carácter más global a estas líneas; así pues traeremos a colación dos obras de distintos sesgo que muestran las distintas aproximaciones que buscaron los grabadores franceses para reafirmar esa alianza al catolicismo que forjó la corona borbónica en numerosas ocasiones. Ambas además llevan el sello y ejemplifican la bella factura estética del afamado artista Jean Mauger[10]. GALLIA FOEDERATORUM VINDEX, de 1664, presenta una imagen muy similar a la clásicas representaciones luisinas sobre ciudades capturadas por las tropas francesas, ya que vemos una representación femenina con corona mural que se arrodilla ante otro personaje como rindiéndole pleitesía. La representación de la ciudad, fijándonos en el exergo, sabemos que se trata de Erfurt, siendo acompañada a su lado por un soldado que la sujeta con su mano izquierda a la vez que porta una

7. Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Historia), México D.F., Segunda reimpresión 1996 (1ª ed. 1751), p. 218.
8. *Emblemas*, Akal (Arte y Estética, 2), Torrejón de Ardoz, 1993 (1ª ed. 1531), Emblema CXLIX.
9. Op. cit., lám. 31, medalla 4.
10. Nacido en Dieppe en 1648, se trasladó a París sobre el año 1677, convirtiéndose tiempo después en el más importante medallista de la corte francesa junto a Jean Warin, del que fue alumno. En la capital gala le concedieron el título de Grabador de Medallas y Medallista del Rey. Su trabajo puede dividirse en tres periodos reconocidos: el que va desde 1684 a 1695, donde se dedicó a grabar parte de la *Histoire Metallique*; el periodo de la Academia de Artes y Bellas Letras entre 1695 y 1702 en el que le pidieron grabar la serie completa de las medallas de Luis XIV, llegando hasta las doscientas; y una última etapa en la que le pidieron modificar y reformar parte de su trabajo artístico entre 1703 y 1722. Murió en París en 1722.

lanza en la derecha; aunque casi imperceptible, en la coraza del soldado figura la imagen del sol, por lo que se evidencia con ello la procedencia de este o, por qué no, la mismísima identificación con el monarca, el cual estaría ofreciendo la ciudad tomada al personaje que nos queda por comentar. Este otro personaje es el que da el matiz a la medalla como para ser insertada aquí, y es que se trata, por atuendo, de un arzobispo de la Iglesia. El año, así como la leyenda que habla de la victoria de los aliados franceses, sin lugar a dudas nos remite a la rendición de Erfurt tomada por la Liga del Rhin, ciudad que fue restituida al arzobispo de Mayance ese año de 1664.

[Fig. 3]

Luis XIV estaría mostrando así su disponibilidad y fidelidad a la Iglesia, institución con la que casi siempre se sintió identificado hasta el punto de ayudarla, como puede demostrarse, en diversas ocasiones. Ahora bien, no deja nuestra imagen de insinuar algo más allá, ya que en el modo de presentarse es evidente que es un soldado luisino el que rinde y ofrece la urbe rebelde al arzobispado; de hecho, y hacemos referencia a un punto curioso del pasaje, tras el triunfo galo Luis XIV consideró que la ciudad capituló con honorabilidad, por lo que le permitió conservar sus costumbres y su religión protestante.

La otra medalla, emparentada en este caso con la vertiente benefactora de la religión, es SICUT OLIVA FRUCTIFERA IN DOMO DEI, que muestra la imagen de un olivo que ocupa la totalidad del reverso y que nos da otra idea de las prerrogativas que los franceses encomendaban a lo supraterrenal. La inscripción nos remite de lleno a los textos bíblicos y a la figura de la Virgen[11], pero debemos reseñar que los matices cristianos son destacables desde distintos puntos de vista: desde quien lo sitúa como símbolo de Cristo porque el olivo es la fuente del aceite y la untura –*Spiritualis Unctio*, según la liturgia de Pentecostés–; hasta ser referido como imagen de la Inmaculada Concepción en el siglo XV, ya que María era –según el franciscano Daniel Agrícola– como el olivo, el cual era mejor en sus raíces al no ser amargas como el fruto, quedando así preservada por Dios de la amargura del pecado original. Proclo también escribió que María era el fructífero olivo plantado en la casa de Dios, del cual el Espíritu Santo encarnó al Hijo y proclamó la paz del Cielo[12]. Rabano Mauro, basándose en un pasaje de los Cantares, decía que era símbolo de Cristo en la Iglesia; y, versando de nuevo la Biblia, comentaba que así como el aceite preserva incorrupto el cuerpo, también las obras de misericordia preservan la buena conciencia del hombre[13].

El español Fray Nicolás de la Iglesia, en su jeroglífico «Oliva Speciosa», también se refería al protagonismo de María sustentado por el Eclesiástico:

11. *Sal.*, 51:10-11 (Ego autem sicut oliva fructifera in domo Dei speravi in misericordia Dei in aeternum et in saeculum saeculi. Trad.: Pero yo, como verde olivo, en la casa de Dios, confío en la misericordia de Dios por siempre jamás)
12. Garcia Mahiques, Rafael, *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, t. I, Tesis doctoral presentada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València, Valencia, 1990-91, p. 585.
13. Garcia Mahiques, Rafael, Op. cit., t. II, p. 589.

> Como una hermosa oliva, dize el Espíritu Santo, fue ensalçada nuestra Reyna (...) La hermosura de la oliva, su verdor, y su constancia en su ser en todo tiempo, están claramente mostrando la constancia, y verdor de María en el ser de la gracia, que siempre floreció en ella.[14]

Finalmente no podemos pasar por alto al humanista Piero Valeriano, quien consideraba el olivo un árbol productivo y asociado a conceptos de abundancia y de felicidad, remitiendo políticamente a la paz y la prosperidad de los reinos. Con todo, puede que no andara lejos la verdadera connotación significativa de esta medalla. El cospel está fechado en 1710, año de aciagos recuerdos monárquicos y por el que los franceses podrían desear lo fructífero en la tierra frente a las miserias y hambrunas que no daban margen ni respiro económico. De nuevo Voltaire nos recuerda una situación en la que incluso la recaudación del diezmo «a continuación de muchos otros impuestos gravosos, pareció tan duro que no se atrevieron a exigirlo con rigor. El gobierno apenas si sacó veinticinco millones anuales, a cuarenta francos el marco».[15]

Además, el sistema monetario hacía aguas:

> Colbert había cambiado poco el valor nominal de las monedas, y es mejor no cambiarlo en absoluto. La plata y el oro, esas prendas de cambio, deben ser medidas invariables. Hizo subir el valor numerario del marco de plata de los veintiséis francos en que lo encontró, tan solo a veintisiete y a veintiocho; y, después de él, en los últimos años de Luis XIV, se extendió esta denominación hasta cuarenta libras ideales; recurso fatal por el cual el rey obtenía un momentáneo alivio y acto seguido se arruinaba; porque en lugar de un marco de plata se le daba un poco más de la mitad. El que debía veintiséis libras en 1668 daba un marco y el que debía cuarenta libras daba aproximadamente ese mismo marco en 1710. Las devaluaciones posteriores trastornaron lo poco que quedaba de comercio.[16]

Simultáneamente, los grandes personajes e instituciones, como el cardenal Bouillon, resolvían salir del país ese mismo año «cuando Luis XIV parecía abatido por los aliados y el reino estaba amenazado por todas partes».

Por todo ello, por las culpas materiales y los culpables terrenales, debía remitirse la mirada hacia Dios, hacia su intervencionismo salvífico; venía muy bien la prerrogativa, la demanda de la misericordia divina tal y como, por ejemplo, la escribía Juan Francisco de Villava:

> Con razón pues a Dios misericordioso se le da esta Empresa de la oliva, cuyo licor demás de que es como un oro en el color, blando y medicinal, tiene esta propiedad, que infundido sobre qualquier otro licor, nada como

14. *Flores de Miraflores. Hyeroglificos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del mysterio de la inmaculada concepción de la Virgen, y madre de Dios María señora nuestra*, Diego de Nieva y Murillo, Burgos, 1659, f. 166 v.
15. Op. cit., p. 255.
16. Ibídem.

> victorioso sobre todos, dándose a entender, como el efecto desta virtud tiene sobre todas las demás obras del Señor eminencia.[17]

Como quedó dicho en el inicio, el arte y la medallística también fueron puestos al servicio la religión *cuius regio*, pero siempre en la búsqueda de la independencia frente al papado. Las tensiones que se crearon recíprocamente en diversas ocasiones entre Versalles y el Vaticano dieron fruto a tantos conflictos pueriles como afrentas de Estado. Menestrier, de nuevo, nos permite rastrear en la *Histoire* esos pulsos por el poder político desde la instrumentalización religiosa.

Ejemplos sintomáticos de los intereses creados por aquellas centurias eran incluso los meros nombramientos eclesiásticos, ya que podían acabar desembocando en conflictos de ida y vuelta reiteradamente. Véase: cuando Inocencio XI quiso nominar la sede arzobispal de Colonia, se barajaron los nombres de Guillermo Fürstenberg, entonces obispo de Estrasburgo, y José Clemente de Baviera, un hermano de Maximiliano II Manuel, el elector de dicho territorio. El primero era el favorito de Luis XIV, ya que su nombramiento como arzobispo y elector de Colonia implicaría preponderancia francesa en el noroeste de Alemania; mientras que José Clemente era el candidato de la mayoría de los restantes soberanos europeos. En la elección, que tuvo lugar en 1688, ninguno de los candidatos recibió el número de votos necesarios, por lo que la decisión recayó en las manos del Papa, quien designó al hermano de Maximiliano. La reacción de Luis XIV no se hizo esperar: amenazó con separar la iglesia francesa de Roma y tomó el territorio papal de Aviñón, apresando al nuncio y apelando a un concilio general.

Claude-François nos presenta tres medallas relacionadas con un hecho de afrenta similar. CORSICUM FACINUS EXCUSATUM, de 1664, muestra caracterizada al modo de época la reunión en una sala –que posiblemente sea alguna dependencia Real- entre el rey –que escucha– y el legado del Papa Alejandro VII, el cardenal Chigi –quien lee ante él. La leyenda del campo citada enuncia el conflicto, y la del exergo («Legato a Latere Misso») el modo en que se resolvió:

> (20 de agosto de 1662) Algunos lacayos del duque de Créqui acordaron cargar, espada en mano, contra una escuadra de corsos (son guardias del Papa que apoyan las ejecuciones de la justicia). Todo el cuerpo de corsos ofendido, y secretamente animado por Mario Chigi, hermano del papa Alejandro VII, quien odiaba al duque de Créqui, se dirigió armado a sitiar la casa del embajador. Dispararon sobre la carroza de la embajadora que volvía en ese momento a su palacio, mataron a un paje e hirieron a varios sirvientes. El duque de Créqui salió de Roma acusando a los parientes del Papa, y al Papa mismo, de haber favorecido el asesinato. El Papa demoró tanto como pudo la reparación, persuadido de que con los franceses con solo contemporizar bastaba, y de que todo se olvidaría. Hizo prender a un corso y a un esbirro al cabo de cuatro meses; ordenó salir de Roma al gobernador, sospechoso de haber autorizado el atentado: pero se sintió consternado al enterarse de que el rey

17. *Empresas espirituales y morales*, Iª parte, Fernando Díaz de Montoya, Baeza, 1613, Emblema 6.

> amenazaba con hacer sitiar Roma, que ya hacía pasar tropas a Italia y que el mariscal du Plessis-Praslin había sido nombrado para mandarlas. El asunto se había convertido en una disputa de nación a nación, y el rey quiso hacer respetar la suya. El Papa, antes de dar la satisfacción pedida, imploró la mediación de todos los príncipes católicos; hizo todo lo que pudo para decidirlos contra Luis XIV, pero las circunstancias no eran favorables al Papa. Los turcos atacaban el Imperio y España estaba comprometida en una guerra desafortunada con Portugal.
>
> La corte romana no hizo más que irritar al rey sin poder perjudicarlo. El parlamento de Provenza ordenó comparecer al Papa y mandó apoderarse del condado de Aviñón. En otro tiempo, las excomuniones de Roma hubieran sido la consecuencia de esos ultrajes; pero eran armas gastadas, que se habían tornado ridículas; el Papa debió, pues, doblegarse y se vio obligado a desterrar de Roma a su propio hermano, a enviar a su sobrino, el cardenal Chigi, en calidad de legado *a latere* a dar satisfacción al rey, a disolver la guardia corsa y a erigir en Roma una pirámide con una inscripción que refería la injuria y la reparación. El cardenal Chigi fue el primer legado de la corte romana enviado para pedir perdón, pues antaño los legados iban a dictar leyes y a imponer diezmos.[18]

Es evidente que en la conformación de la imagen medallística se optó por trasladar un mensaje dulcificado, sin un despliegue iconográfico agresivo y, al contrario de como observamos en muchas de las medallas que conmemoran las victorias de Luis –como es el caso–, sin mostrar a un vencido claramente sometido a los designios del rey. Parece, con la elección de un salón amable en el que dos personajes conversan, que se lanza un mensaje de concordia y, sobre todo, con miras al futuro. El mismo Menestrier, comentando la medalla, se limitó a apuntar que «le Cardinal Flavio Chigi, neveu du Pape Alexandre VII, vint en qualité de Legat faire en son nom, etau nom de toutte sa maison excuse au Roy, sur laffaire des corses. 29-VII-1664 a Fontainebleau»[19]

[Fig. 4]

Ello no es óbice para detenernos un instante en el relato en el que Voltaire recuerda que la reparación que pidió Luis XIV se resolvió, entre otras cosas, con el levantamiento en Roma –por parte del Papa– de una pirámide que recordara el hecho y su resolución, acto simbólico que, ahora sí, no dejó escapar el Borbón plasmándolo a través de una medalla con mayor pompa: se trata de una composición en la que la personificación de Francia –representada a su vez como Minerva–, contempla la pirámide romana.

Es más, Menestrier suma también a estas la tercera pieza que cierra este pequeño ciclo y que cuenta como años después, el sucesor de Alejandro, Clemente IX, haciendo valer las buenas relaciones que mantenía con el rey, pidió a este la destrucción de la pirámide que recordaba la humillación que el poder terrenal infringió al celestial, por lo que VIOLATAE MAJESTATIS MONUMENTUM ABOLITUM, cuenta no solo el cambio de rumbo en la relaciones del eje Roma-París, sino que además conmemora la magnificencia del Rey Sol:

18. Voltaire, Op. cit., pp. 52 y 53.
19. Op. cit., lám. 12, medalla 2.

«La pieté du roy, fait ce sacrifice a la religion», ya que vemos en la imagen la pirámide truncada junto a la Religión que quema incienso sobre un altar.

Hasta aquí llegan nuestras observaciones en forma de comunicación -abiertas a un estudio más minucioso y de mayor envergadura a tenor de la riqueza iconográfica y simbólica que encierra este periodo- en torno a la retórica religiosa en las medallas producidas por la corte luisina, recopiladas significativamente –tal y como acabamos de comprobar- por Menestrier, y que demostraron la renovada visión del *cuius regio, eius religio* encomendada en las manos del Rey Sol.

Fig. 1. Luis XIV contra la herejía protestante en la *Histoire* de Menestrier

Fig. 2. Pro salute optimi principis (1686)

Fig. 3. Medalla de Mauger sobre la rendición de la ciudad de Erfurt en 1664

Fig. 4. Las afrentas entre Luis XIV y el Papa vistas desde la medallística

El poder de la cancillería episcopal mallorquina al servicio del arte religioso. El Liber Decretorum *(1596-1623) en la prelatura del obispo Joan Vic i Manrique*[1]

Bartomeu Martínez Oliver
Universidad Autónoma de Barcelona (UAB)

Resumen: El historiador del arte que se acerca a la época postridentina (1563) puede disponer de un abanico amplísimo de documentos eclesiásticos para el estudio de las manifestaciones artísticas de la Edad Moderna. No podemos olvidar, atendiéndonos al objetivo de esta investigación, que parte de la intencionalidad de los escribanos del palacio episcopal de Mallorca era elevar la calidad de la pastoral tridentina tanto desde el punto de vista administrativo como de vigilancia y control del patrimonio artístico. La reforma que más necesitaba la iglesia era de naturaleza teológica y de praxis sinodal: se consumaba la victoria del catolicismo y se incidía en la eficacia sacramental. Las decisiones de gobierno del valenciano Juan Vic y Manrique[2], segundo pastor postridentino en

---

1. Esta investigación forma parte de la línea de investigación del Grupo de Arte del Renacimiento y del Barroco (GARB –UAB, http://grupsderecerca.uab.cat/garb/) en el proyecto I+D+I titulado *Recepción del arte barroco en Cataluña y Corona de Aragón (1600-1808). Fortuna historiográfica y vicisitudes patrimoniales*. (HAR 2009-14149-C02-02). Expreso mi más sincera gratitud por las aportaciones documentales y visiones artísticas del Dr. Marià Carbonell Buades, catedrático de historia del arte de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).

2. Francisco Almarche define la importancia del linaje valenciano para el patrocinio de las artes: «Oriundo de ilustrísima familia, heredada de la Conquista, desempeñaron sus miembros altos cargos del gobierno en el Reino y misiones de confianza que le dieron justo renombre. Entre sus antepasados contábase un Don Luis de Vich, Maestre racional y consejero de Juan II; timbre de honor en esta familia será siempre aquel embajador Jerónimo de Vich, plenipotenciario en los intricados negocios de la Corte romana durante los reinados de Fernando el Católico y Carlos V y que, entre los ocios que libres le dejaban, dedicábase al cultivo y admiración de las Bellas Artes construyendo el soberbio patio del palacio, que de su nombre, tenía en la calle el Embajador Vich y cuyo claustro, completo joyel del más fino renacimiento, se conserva como único ejemplar, en nuestro museo provincial. Ornamento de esta familia fueron también el cardenal Guillem Ramón de Vich o el obispo de Mallorca y arzobispo de Tarragona, Don Juan de Vich y Manrique de Lara». Véase Almarche, F.: *Historiografía valenciana*, 1919, p. 194.

la Diócesis de Mallorca después del aragonés Diego de Arnedo (1562-1572), quedaron reflejadas en una fuente diplomática esencial: el *Liber Decretorum (1596-1623)* conservado en el Archivo Diocesano de Mallorca. Desde su conocimiento y tratamiento archivístico, analizaremos minuciosamente las resoluciones de la curia eclesiástica de finales del siglo XVI al servicio de la potenciación de las artes, el culto y las devociones religiosas. Ese nuevo escenario que se materializa en la «arquitectura del poder» nos permitirá descubrir la reconversión estética, urbana y paisajística de la Mallorca posttridentina en sus ciudades, villas, parroquias y conventos.

Palabras clave: Juan Vic y Manrique, comitencia artística, cancillería episcopal, obispado de Mallorca, templos, monasterios y cofradías, Devociones contrarreformistas, Capillas y retablos.

Abstract: The art historian who approaches the post-Tridentine (1563) may have a very wide range of ecclesiastical documents for the study of the artistic manifestations of the modern age. We can not forget the objective of this research that part of the intent of the scribes in the Episcopal palace of Mallorca was to raise the quality of the Tridentine pastoral from the point of view of administrative and monitoring and control of artistic heritage. The reform most needed the church was theological and praxis Synod: it consumes the victory of Catholicism and sacramental efficacy influences. Government decisions and John Vic Manrique Tridentine second pastor in the Diocese of Mallorca after Diego Arnedo (1562-1572), were reflected in a diplomatic source essential: *Liber Decretorum* (1596 - 1623) kept in the Mallorca Diocesan Archive. From your knowledge and archival processing, thoroughly analyze the decisions of the ecclesiastical curial sixteenth century to serve the empowerment of the arts, worship and religious devotions. This new scenario that is embodied in the «architecture of power» will allow us to discover the aesthetic conversion, urban and landscape of Mallorca post- Tridentine in their cities, towns, parishes and convents.

«Presento a D. Juan Vich Manrique de Lara para el obispado de Mallorca, teniendo respeto a las buenas letras, ejemplo, vida y recogimiento y otras partes y cualidades que concurren en su persona»[3]. Con esta justificación, el Patronato real del día 31 de julio de 1573 presidido por el monarca Felipe II nombraba, previa autorización del consistorio cardenalício celebrado en San Marcos[4], al catedrático Prima de Santo Tomás, Sagrada Escritura y Rector de la Universidad de Salamanca[5], Juan Vic y Manrique de Lara (1530-1612),

3. Archivo de la Embajada Española en el Vaticano (AEEV): *legajo 3*, f. 106r. Carta del rey Felipe II al embajador fechada el 16 de mayo de 1573.
4. Archivo Secreto Vaticano (ASV), *Archivio Consistoriale. Acta camerarii (1573-1583)*, n. 11, f. 134v.
5. En el archivo histórico de la Universidad Pontificia de Salamanca se conservan los siguientes documentos: libro de claustros (AUSA, 33), libros de matrícula de 1569 (año de licenciatura), 1570 (año de magisterio) y libro de matrícula en Teología (AUS, 777).

obispo de la diócesis de Mallorca. Llegó a la isla el 4 de octubre de 1574 con cuatro galeras al mando del general Sancho Leiva[6] tomando posesión de su cargo el día posterior en la Catedral de Palma por medio de su procurador, el sacerdote valenciano Francisco Ferrer[7]. Al poco tiempo, el nuevo prelado informaba a sus diocesanos que el día de Todos los Fieles Difuntos celebraría su primera misa pontifical y que por la concesión del papa todos los que asistieran a ella ganarían indulgencia plenaria[8].

Su *finem praelaturae* duró treinta y un años, hasta 1604[9], fecha en la que promocionó a la mitra del arzobispado de Tarragona, falleciendo en presencia de su sobrino Diego Vic el día 4 de marzo de 1612[10].

El obispo Vic es el pastor con el pontificado más largo de entre todos los que han ocupado la sede de Mallorca. La atención historiográfica de este insigne promotor de las artes

6. Tomás Aguiló publicó en el *Almanaque de las Islas Baleares* de 1876 la relación de la entrada del obispo Vic y Manrique escrita por el escribano, de las llamadas *despeses menudes (maestro de ceremonias)*, de la Universidad Miguel Malferit. Este relato empieza por la llegada del obispo en las galeras de Leiva, la ida de cuatro caballeros a darle la bienvenida en nombre de los jurados, su desembarco en la caleta de Santa Catalina de Palma saludándole con salvas de artillería y arcabucería en los bastiones marítimos y su alojamiento en el monasterio de Jesús extramuros. Véase Campaner, A.: *Cronicón mayoricense*, Palma, 2007, p. 275. «Lo sendemà dimecres 6 volien cavalcar los jurats juntament amb els altres oficials per sortir-li a camí, i se mogué una dificultat per estar malalt el Sr. Virrei D. Joan de Urries i no saber si Mn. Ugo de Berard aniria com a lloctinent de Regent que era o com a lloctinent del Virrei (...) A cavall ja venia el Sr. Batle i el Veguer. A les hores s'entrà a la sala a on tots els jurats amb companyia de molts cavallers, amb parlament i col·loqui del Sr. Regent, anessin a esperar el Sr. Bisbe a la Porta Pintada, dins ciutat i no defora, i partiren tots a cavall. Arribat aquest [a les dues del capvespre], li feren salva d'arcabussos i desprès tiraren totes les peses del bastió del Sitjar i el bastió de la Porta de Sant Antoni. Entrà a la Ciutat i el reberen els magnífics Jurats i començaren a passar tots cap els oficis amb els penons i lluminàries, les creus de les parròquies i de la Seu, les quatre ordres de frares menors i tota la clerecia. Desprès vingué el pavelló de brocat amb dotze vares daurades que portaven dotze preveres amb les seves capes, i baix d'ell la Santa Veracreu. Fetes les cerimònies acostumades i pres el jurament el Sr. Bisbe damunt l'altar dins la mateixa porta a on estaven els sants Evangelis, prengueren el pavelló els Srs. Jurats i començaren a anar-se'n en processó a la Seu . Acabada la missa, el bastió de la Porta Pintada tirà tota l'artilleria quan el Sr. Bisbe es dirigí al palau episcopal».
7. Archivo Capitular de Mallorca (ACM): *Actas capitulares (1574-1583)*, sig. 1632, f. 29r. «1574. Ingressus Rmi. Joannes Vich et Manrique, episcopus. Domine die V mensis octobris»; ACM, *Papeles sueltos*, caja 10, número 5.
8. ADM: *Liber Común (1570-1576)*, f. 95r.
9. Véase Campaner, A.: *op. cit.*, p. 354. «1604. Este año fue promovido al arzobispado de Tarragona, el obispo de Mallorca Don Juan Vic y Manrique que estuvo al frente de esta diócesis por espacio de 31 años, en los cuales concluyó a su costa la fábrica de la catedral y la puerta principal de la misma, así como la sexta llave de la nave mayor de la Seo; dio muchos ornamentos de brocado a la sacristía y dejó además varias fundaciones piadosas».
10. En el mes de marzo el obispo Vic se encontraba ya fuera de Mallorca (ADM, *Liber commun*, 1596-1605), f. 403v) aludiendo la ausencia de tal dignidad con el «nunc in remotis». A pesar de su avanzada edad y precaria salud, desarrolló una excelente labor en la sede tarraconense (celebró un sínodo diocesano en abril de 1607) y, al igual que en su prelatura mallorquina, quiso dejar memoria de su devoción a la Inmaculada Concepción fundando una solemne fiesta y procesión en honor a este misterio (Thomàs, A.: *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona*, tarragona, 1963, p. 125 y ss.). De tal modo entregado al trabajo de su oficio pastoral en Tarragona, a su muerte y con justicia, se escribió de él: «Hic bonus pastor graegem suum sollertissime vigilans verbo et ejemplo pacifice moderatus est». Véase Terrasa, G.: *Relación de los obispos de Mallorca*, sig. MS *Catalogus Archiepiscoporum*, f. 39r.

no ha sido muy prolífica[11] atendiendo a su enérgica actividad diocesana (cuatro sínodos diocesanos[12], visitas pastorales[13], Edictos Generales de 1598[14], *Manuale Sacramentorum* o ritual diocesano de 1601[15], etc.) y una vehemente propaganda artística, mediante la fundación de monasterios, conventos, patrocinio de retablos, pinturas, esculturas; que alcanza su clímax o fama póstuma en la finalización de la catedral de Palma y su testamento pétreo: el portal

11. Carbonell, M.: «El mediterráneo cercano: Juan Vic y Manrique (1530-1611) y algunos intercambios artísticos entre Valencia y Mallorca» a *Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1998, p. 134-139; Pons, G.: «La reforma eclesiástica en Mallorca durante el pontificado de Don Juan Vic y Manrique de Lara» a *Antologica Annua*, n. 16, Roma, 1968, p.175-325; «La cura de almas y la vida cristiana del pueblo de Mallorca bajo el pontificado de Don Juan Vic y Manrique de Lara (1573-1604)» a *Antologica Annua*, n. 18, Roma, 1971, p. 467-583; «El colegio de Jesuitas de Mallorca y el obispo Don Juan Vic y Manrique de Lara (1573-1604)» a *Archivum Historicum Societatis Iesu*, Roma, n. 40, 1971, p. 437-462; Martínez, B.: «Las influencias artísticas foráneas en la isla de Mallorca. El mecenazgo del obispo Juan Vic y Manrique (1573 – 1604) impulsor del culto a la Inmaculada Concepción» a *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Las Palmas de Gran Canarias, 2006, p. 337 – 344; *Art i Església a la Mallorca del segle XVI a través de les visites pastorals del bisbe Joan Vic i Manrique (1573 – 1604)*, UAB, Barcelona, 2008; *Visitatio rerum. El control del patrimoni artístic a través de les visites pastorals del bisbe Joan Vic i Manrique. El cas del santuari de Lluc (1591-1599)*, 2010; «Poder i patrocini artístic a la Seu de Mallorca durant l'episcopat de Joan Vic i Manrique de Lara (1573-1604), des de l'òptica de les fonts documentals capitulars» a *La circulació artística a la Corona d'Aragó (XVI – XVIII): el rol dels capítols catedralicis*, Girona, 2011 (en prensa); *Selva en la Edad Moderna. La parroquia de San Lorenzo a través de las visitas pastorales del obispo de Mallorca Juan Vic y Manrique*, Selva, 2009 (en prensa); *La Catedral de Palma i la prelatura del bisbe Joan Vic y Manrique (1573-1604)*, Palma, 2010 (en prensa); *Liber operum chatedralis. Artífex, administració i finançament de la fàbrica de la catedral de Palma a través dels llibres de fàbrica de 1600 a 1602*, Palma, 2011 (en prensa).
12. Véanse las fuentes documentales al respecto: *Synodus diocesana Maioricensis celebrata praeside Illustrisimo ac reverendisimo domino don Joanne Vic et Manrique, Dei et Apostolicae sedis gratia episcopo maioricensis*. Anno 1588. Tipographia Gabrielis Guasp. Anno 1589; *Synodus diocesana Maioricensis celebrata praeside Illustrisimo ac reverendisimo domino don Joanne Vic et Manrique, Dei et Apostolicae sedis gratia episcopo maioricensis*. Anno 1588. Tipographia Gabrielis Guasp. Anno 1592;- *Synodus diocesana Maioricensis celebrata praeside Illustrisimo ac reverendisimo domino don Joanne Vic et Manrique, Dei et Apostolicae sedis gratia episcopo maioricensis*. Anno 1588. Tipographia Gabrielis Guasp. Anno 1597. Referencias bibliográficas, Amengual, J.: *Història de l'Església a Mallorca. Del Barroc a la Il·lustració (1563 – 1800)*, Palma, 2002; *Llengua i catecisme de Mallorca: entre la pastoral i la política (1576-1962)*, Palma, 2002; «Trento, els sínodes mallorquins dels segles XVI-XVII i la llengua del poble» a *Revista Lluc*, número 54, p. 269-271; número 55, p. 42-43; «La llengua del poble dins dels sínodes diocesans mallorquins dels segles XVI-XVII» a *Randa*, número 6, Barcelona, 1977, p.526.
13. ADM: (1) *Visitatio generalis dioecesis majoricensis etc. Anno 1575 usque ad 1578 et rursus 1592;* (2) *Liber visitationis factae in parte forensi presentis insulae maioricensis per Illmum. Et Rdmum. Dominum don Joannen Vic et Manrique, Dei et apostolicae sedis gratia episcopum maioricensem et de consilio suae regiae maiestatis in anno a nativitate Domini MDLXXXVI usque ad MDLXXXVIII;* (3) *Liber visitationis in parte foranea presentis insule Maioricensis inceptae de mense septembris anno a nativitate Domini millesimo quingentessimo nonagessimo primo per multum reverendum dominum Joannem Torrens, doctorem theologum, visitatorem ac vicarium generalem Illustrissimi et Reverendissimi domini don Joannis Vic et Manrique Dei et apostolicae sedis gratia episcopi maioricensis etc., perfecta vero in mense (XXI octobris MDLXXXXI).*
14. *Edictes Generals de Monsenyor Illustriss [im] y Reverendiss[im]*. Estampado en Mallorca por Gabriel Guasp, Impresor y Mercader de Libros, 1598, 16 pp., 8º BLR (Biblioteca de los Misioneros de los Sagrados Corazones del Monasterio de la Real) en el volumen del sínodo de 1597.
15. Archivo Diocesano de Mallorca (ADM): *Manuale Sacramentorum Iussu Illustrissimi D. Ioannis Vich et Manrique Episcopi Maioricen, annuete synodali conventu per Raphaelem Albertinum Canonicum et Onofrium Oliverium Ecclesiae Sancti Michaelis rectorem in Sacra Teologia magistros correctum et espolitum. Maioricae aput Gabrielem Guasp*. Anno 1601. Véase también Seguí, G.: *El català en els rituals de sagraments de la diòcesi de Mallorca (1516-1847)*, Barcelona, 1994, p. 26 - 28 i 79 -111. Ejemplo de la reforma litúrgica del obispo Vic, el prelado le confirió al nuevo texto un marcado carácter pastoral, se corrigieron aquellos aspectos que no estaban en consonancia con la disciplina canónica vigente conservando eso sí el antiguo rito de Mallorca.

mayor de estilo plateresco dedicado a la Inmaculada Concepción, obra del escultor mallorquín Antoni Verger (1602)[16]. Al pie de la Inmaculada, permanece esculpido el escudo de Vic y Manrique con la siguiente inscripción: «Non factum est tale opus in universis regnis»[17].

La cultura artística de Juan Vic y Manrique en relación con las artes va siendo conocida poco a poco. Una serie de circunstancias concretas debieron de pesar en nuestro personaje, antes incluso de convertirse en obispo, que le inclinaron decididamente a relacionar las artes y la arquitectura con el poder eclesiástico. Veamos. Recordemos que su niñez[18] y su muer-

16. Gracias al P. Villanueva, la literatura de mediados del s. XIX ha fijado los acontecimientos de este período: «Durante todo el siglo XVI fue continuándose la obra, hasta que a finales del mismo llegó a su conclusión. El 8 de agosto de 1578 eligió el capítulo, maestro mayor a Miguel García por renuncia de Juan Armengual. En enero de 1595 fue nombrado Antonio Fornari (Act. Cap.). De la construcción de la puerta mayor, he visto en la citada Consueta de la sacristía la nota siguiente: «Lo Ilustris. et Reverendis. Monsenyor Joan Vich y Menrich, Bisbe de Mallorques, beneí el 28 de novembre de 1592, lo dia de Sant Simo y Judes, la primera pedra del portal major après vespres. Lo mestre de aquell es mestre Antoni Verger. Y dit portal se fa de dines de dit Reverendis. Senyor Bisbe». Concluyese esta puerta en 1601, en cuyo año, a 19 de diciembre, resolvió el Capítulo «quod praeparentur omnia necesaria ad secretionem ecclesiae Sedis, quae fiet quamprimum fieri poterit». Esta es la única memoria que he hallado relativa a la consagración de esta catedral, la cual por ningún camino me consta ni se verificó. Véase Villanueva, J.: *Viaje literario a las Iglesias de España*, vol. XXI, Madrid, 1851, p. 114 – 115.
17. Sobre el sentido de aplicación de este texto bíblico (I Rgg. 10, 20), véase Piferrer, F.; Quadrado, J. M.: *Islas Baleares*, Barcelona, 1888, p. 695.
18. Nuestro obispo fue el cuarto de los once hijos de una de las más ilustres familias del Reino de Valencia, pues sus orígenes se remontan a los conquistadores que acompañaron al rey Jaime I y desde el año 1441 quedaron agregados a esta casa el título de la baronía de Llaurí (Véase Barón de Terrateig: *Don Jerónimo de Vich*, Madrid, 1944). Nació en la celda número 5 del claustro del monasterio de la Murta el día 13 de agosto de 1530, hijo de Luis Vic i Ferrer y Mencía Manrique de Lara y Fajardo (hija del tercer conde de Paredes de Nava) unidos en matrimonio el 1524 (Véase Archivo de la Baronia de Llaurí: *Capitulaciones matrimoniales para el casamiento de doña Mencía Manrique de Lara con don Luis Vich*, n. 612). Existe una acta bautismal del obispo Vic que es una nota o memoria asentada en el *Libro de censales, rentas, posesiones y emolumentos del monasterio de la Murta* (Archivo del Reino de Valencia: *Libro 4163*, f. 6v). En el último codicilo del testamento del sobrino de nuestro obispo fechado el 9 de abril de 1657, Diego Vic expresaba su voluntad en reconocimiento a su tío: «Item en dit claustro alt sobre la porta de la celda en que nasqué lo Archebisbe mon señor se ha de expresar esta memoria. En esta celda nació el Ilustrísimo señor Don Juan Vique Obispo de Mallorca y Arzobispo de Tarragona a 13 de agosto de 1530 estando sus padres don Luis Vique y doña Mencía Manrique, en este sitio a causa de la peste de Valencia y en memoria de ello y con la evidencia de que había de ser enterrado aquí estaba en la pared vieja gravado de mano de su Ilustrísima este epitafio: *Nudus egressus sum de utero matris me hic et nudus murtae huc*». Véase Almarche, F.: *op. cit.*, p. 237.

te[19] resumidas en un bello epitafio redactado por él mismo, transcurrieron a la sombra del monasterio de Jerónimos de Nuestra Señora de la Murta, cenobio favorecido por la familia Vic en el que tenían sepultura familiar, concretamente en la capilla mayor[20]. Por ejemplo Luis Vic, Maestre Racional de Valencia, donó una serie de ornamentos al monasterio, del que se declaró muy devoto en su testamento del año 1476. Posteriormente, actuó en consonancia: dejó 250 libras, eligió como sepultura la capilla que tenía en el claustro y encargó un nuevo retablo de los Siete Gozos de la Virgen, e imágenes de Santa Maria Magdalena y San Juan Bautista[21].

Entre los ascendientes de Juan Vic destacaba su abuelo y conspicuo coleccionista de arte, Jerónimo Miguel Vic de Vallterra (1459-1535), durante años embajador de Fernando el Católico en Roma en tiempos tan difíciles como son los pontificados de Julio II[22] y

19. El día 4 de marzo de 1612, a las cinco de la tarde, moría en Tarragona el arzobispo Vic y Manrique. En cumplimiento de su voluntad, su sobrino Diego Vic, se dispuso a llevar el cadáver de su tío para inhumarlo al monasterio que le vio nacer en Alcira hacia 82 años. Queriendo proceder con rapidez y seguramente fundándose en la norma jurídica *ubi tumulus ibi funus*, no quería que se celebrasen las exequias en Tarragona. El cabildo, contrariamente, celebró el día 7 del mismo mes, las honras fúnebres de cuerpo presente y capilla ardiente (Blanch, J.: *Episcopologi de Tarragona*, Ms.). Inmediatamente después su sobrino y el obispo auxiliar de Tarragona el mallorquín Juan Estelrich acompañaron los despojos de Juan Vic hasta la Murta. La familia construyó una iglesia y rehabilitó en suma todo el convento. En honor a su tío el último testamento de Diego Vic, fechado el día 5 de mayo de 1656 y entregado al notario Pedro Juan Ferrer, rezaba así: «Mando sea llamado así lo más presto que se pueda al Convento de Nuestra Sra. De la Murta, situado en el valle de Miralles, dentro de los términos de la villa de Alcira, sea sepultado y me entierren en la bóveda donde están todos mis antepasados, acomodando mi caja a los pies de la en que está el cuerpo del Il. Sr. Arzobispo de Tarragona, mi Sr. Tío». Esta solución es idéntica a la seguida en El Escorial y San Miguel de los Reyes de Valencia. El infortunio marcó el final de los días del patrón del monasterio: habiendo mandado construir el sagrario de la iglesia del monasterio para su sepultura, se reconoció indigno de ocuparlo por lo que siglos posteriores fue recogido de esta manera: «La esclarecida luz del linaje y apellido de Vic ya para el siglo apagada y reducida toda a cenizas que reserva este insigne santuario renace de ellas para eterna sucesión de los tiempos en memorias calificadas de lo que ha sido y en desengaños infalibles de que la más ilustre estimación de la presente vida es y ha de ser últimamente polvo y nada. Don Diego Vique en quién se acabó de extinguir su familia y nombre mandó echar el sello con esta piedra a la reparación de este convento cuando fiando en los divinos auxilios más que en las propias fuerzas se opuso piadoso a las injurias que el tiempo comenzaba a ejecutar en la venerable ancianidad de su edificio». Véase Almarche, F.: *op. cit.*, p. 227, 251.
20. En el siglo XVI, una familia notable podía ser protectora de un monasterio prestigioso en el cual debía ubicarse el panteón familiar al cuidado de religiosos dedicados a la oración por las almas de sus moradores eternos. También debía servir de refugio de peste, de retiro espiritual y de destino privilegiado donde se atesoraran objetos religiosos, libros o pinturas generosamente cedidos por sus patronos. Así lo hicieron los Austrias con el Monasterio del Escorial, o el duque de Calabria y Germana de Foix con el Monasterio de San Miguel de los Reyes, ambos cenobios regidos por la Orden de San Jerónimo. Los Vic también elegirán un monasterio regido por jerónimos: el monasterio de Nuestra Señora de la Murta al que se accedía por el puente llamado, en honor al monarca, Felipe II.
21. Biblioteca del Ateneo de Valencia (BAV): R – Foll, 271 – ORI. Extracto del estamento en Terrateig, B. de: «Sobre testamentos valencianos en la época floral» en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1948, vol. XVI, n. 20, p. 1 – 13; n. 21, p. 77 – 95. Véase más en Arciniega, L.: «Santa María de la Murta (Alzira): artífices, comitentes y la *damnatio memoriae* de D. Diego Vich» en *Simposium Los Jerónimos: El Escorial y otros Monasterios de la Orden*, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, Vol. I, 1999, p. 267 - 292.
22. Conseguiría del Papa Julio II la investidura del reino de Nápoles a favor del monarca aragonés, así como la aceptación de la anexión de Navarra a la Corona española.

León X[23] (dos papas que fueron grandes mecenas del Renacimiento); consiguiendo que tanto el rey como los pontífices quedaran satisfechos de su modo de proceder[24].

Hacia 1495 el canónigo chantre del capítulo y vicario general de la diócesis, Guillermo de Vic (doctor *utriusque iuris*), actuaba como embajador del cabildo de Valencia en Roma, cuando la silla papal estaba ocupada por Alejandro VI; y de 1507 a 1521 Jerónimo Vic fue embajador sucesivamente de Fernando II y de Carlos V[25]. Un ejemplo notorio del patrocinio artístico por parte de los antecesores de nuestro obispo es la colocación de la primera piedra de la iglesia de Santa María de Montserrato en Roma por Luis Carroz de Villaragut y Jerónimo Vic Vallterra[26].

El 21 de junio de 1521, en plenas Germanías y recibido con honores de virrey, llegaba a Valencia el embajador Vic con numerosas obras de arte que enaltecerían las salas de su palacio renacentista. De esta colección italiana sobresalían[27]: cuatro pinturas de Sebastiano del Biombo[28], un bello relieve en mármol del *Bautismo de Cristo* fechado en el 1500 (que fue propiedad posteriormente de su nieto, el obispo de Mallorca Juan Vic), un *Lignum Crucis* que contenía una reliquia de la Santa Cruz y que había pertenecido al oratorio del papa León X.

Fue el canónigo de Valencia, arcediano de Játiva y cardenal de San Marcelo (purpurado el 1 de julio de 1517), Guillermo Ramón de Vic, sobrino de Guillermo de Vic, quién pre-

23. Pontífice que nombró cardenal, bajo el capelo de San Marcelo, a su hermano Guillermo Ramón quién tras su muerte en Roma el 1525, sería trasladado al monasterio de la Murta y enterrado junto a su hermano.
24. Terrateig, B. de: *Política en Italia del Rey Católico*, Madrid, 1963. Un esplendor material correspondido en lo eclesiástico y no por casualidad, con el período áureo de la Iglesia local, inaugurado poco antes con el acceso al solio pontificio de su obispo Alfonso de Borja y rematado por la concesión de la metropolitaneidad que la elevó a la cúspide de las sedes episcopales hispánicas (Véase Furió, A.: «L'esplendor valencià del segle XV» a *Xàtiva, els Borja: una projecció europea*, Xàtiva, 1995, p. 85-100). Iba a ser un verdadero instrumento para la Corona, lo que le valió su posición social, económica y política. Fernando el Católico fue el primer monarca europeo en introducir el modelo renacentista de diplomacia: profesional de su trabajo, discreto y observador, capaz de expresarse elegantemente en público, que sabe hablar lenguas extranjeras y domina el latín, así como el derecho canónico y civil al que remiten los tratados internacionales y el incipiente derecho de gentes. Moriría el 7 de enero de 1534 con 75 años de edad y fue enterrado, según voluntad escrita en el testamento del 31 de diciembre de 1533, con el hábito de San Jerónimo. Su nieto y obispo de Mallorca adquirió sus dotes diplomáticas para ejercer la pastoral y aplicar su programa de gobierno eclesiástico entre los años 1573 y 1604.
25. Archivo Capitular de Valencia (ACV), *legajo 695*, f. 10r.
26. Sobre las relaciones de la arquitectura valenciana del primer cuarto del siglo XVI y sus relaciones con el mundo romano, véase Falomir, M.: *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522). La obra de arte, sus artífices y comitentes*, Valencia, 1996, p. 473 – 483.
27. Consultar para ampliar información, Gallart, P. A.: «El monasterio de Santa María de la Murta, Alzira (Valencia) y su legado artístico» en *La Orden de San Jerónimo y sus monasterios*, Vol. I, Madrid, 1999 p. 477 – 499; Sucias, P.: «Pinturas del Monasterio de la Murta» en *El Fénix*, 1845; «Colección de pinturas que se guardan en el Monasterio de Nuestra Señora de la Murta» en *Diario de Valencia*, Valencia, 1791.
28. (1) *Nazareno ayudado por el Cirineo* (Museo del Prado) y un tríptico (2) *La Redención* que en el centro representaba la *Lamentación ante Cristo Muerto* (Ermitage de San Petersburgo), y a ambos lados el *Descenso de Cristo al Limbo* (Museo del Prado) y la *Aparición de Cristo a los Apóstoles* (perdido pero conocido por dos copias realizadas por Ribalta). El proceso de cómo pasaron estas pinturas a la Murta antes de su traslado a Madrid ha sido investigado por Benito, F.: *Sebastiano del Biombo y España* (cat. Exp.), Madrid, 1995.

tendió dar al monasterio jerónimo una nueva iglesia[29]. En junio de 1517 se concedió a Jerónimo Vic la fundación dada a su hermano: en este tiempo el monasterio adquirió un retablo cuatrocentista y el embajador dotó la capilla familiar con una *Verónica* y un retablo de alabastro representando el *Bautismo* que, como hemos visto, trajo de Italia. La casa de la família Mascons, llamada del embajador Vic y popularmente conocida por la *Casa gran dels Mascons* en la parroquia de San Martín de Valencia, fue el testimonio arquitectónico renacentista más importante que legó el abuelo del obispo de Mallorca[30]. Luis Vic i Ferrer[31], padre del prelado, destinó sus peculios a la construcción de la iglesia de Llaurí, que daba nombre al título de su baronía y de la que fueron benefactores el cardenal Guillermo R. de Vic (rector) y su padre el embajador Jeroni Vic (patrono)[32]. Fue a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII cuando el monasterio experimentó un notable cambio.

29. Sobre el templo de planta rectangular dividido en cinco tramos, cabe decir que en 1516 Guillermo Ramón de Vic, un año antes de ser investido con el solio cardenalício en Roma, realizó los planos de la nueva iglesia; no obstante sería su hermano embajador, Jerónimo quien comenzase las obras, aunque a su muerte estaban hechos solamente los cimientos. Su nieto Juan, obispo de Mallorca y arzobispo de Tarragona, retomó la política de construcciones que había iniciado su abuelo y concluyó el proyecto. Pero murió sin verlo acabado, siendo finalmente su sobrino, el padre jerónimo Diego Vic quién finalizase y consagrase las obras el 17 de septiembre de 1623.
30. Según Mercedes Gómez, Jeroni Vic Vallterra «decidió remodelar el palacio medieval tradicional, inmerso en las novedades arquitectónicas presentadas por ejemplo en palacios de Antonio Sangallo El Joven, con quién tuvo contacto por haber formado parte de la Cofradía de Santa María de Montserrat de Roma». Este edificio iniciará sigilosamente la ruptura con el lenguaje arquitectónico medieval y aceptará un nuevo léxico decorativo renacentista procedente de Italia. Una de las hipótesis de trabajo es que podría ser considerada una obra de importación: el embajador fue amigo del marqués de Zenete, promotor del castillo – palacio de Calahorra, planta y diseño atribuido al arquitecto Michele Carlone. Véase Gómez, M.: «La arquitectura del siglo XVI en Valencia. Del lenguaje a la romana al Renacimiento pleno» en *Actes del I – III Col·loqui sobre art i cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó*, Tortosa, 1996 – 1999, p. 73 – 99; con mayor extensión y amplitud consultar Callado, E. (coord.): *L'ambaixador Vich. L'home i el seu temps*, Valencia, 2006.
31. Tanto el embajador Jeroni Vic Vallterra como sus descendientes tendrían el honor y el deber de desplazarse largas temporadas fuera de las tierras valencianas al servicio de sus monarcas, ya fuera como gobernantes, como diplomáticos o como militares. Luis Vic y Ferrer único hijo varón y heredero universal del embajador, según testamento fechado el 11 de enero de 1534 ante el notario Francisco Juan Ballester, combatiría a los agermanados bajo las banderas reales y acompañaría al Emperador en sus expediciones en el Norte de África. Su hijo y hermano del obispo de Mallorca, Luis Vic y Manrique de Lara sería virrey de Mallorca la década del 1584 al 1594 coincidiendo el poder civil y eclesiástico de un territorio en un solo linaje. En 1520, por ejemplo, se hacía sentir la influencia de su padre y su tío (embajador y cardenal) en un breve de León X que nombraba a Jerónimo y Luis Vic, a Ramón Ladró, a Giner de Perellòs y a Luis Jerónimo Vic, entre otros eclesiásticos de Valencia, familiares y continuos comensales suyos, eximiéndoles de otra jurisdicción. (Véase Archivo de la Baronía de Llaurí, *Fondo Vich*, caja 5).
32. Testamento de 1584 citado en Terrateig, B. de: «Sobre testamentos valencianos en la época floral» en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1948, vol. XVI, núm. 21, p. 80.

Su hijo Juan Vic hizo una donación en 1593 de escasos pero muy preciados objetos litúrgicos, valorados en 6.000 libras, y en 1611 de su magnífica biblioteca[33]. El 18 de noviembre de 1609 ordenó levantar la capilla mayor de la nueva iglesia que serviría de sepultura familiar.

El último miembro del linaje, Diego Vic y Castellví, hombre que escribió en castellano la mayor parte de su obra literaria y que profesó como monje jerónimo en la Murta, encargará una colección de 31 *Retratos de varones Eminentes de la Ciudad y Reino de Valencia*, tradicionalmente atribuidos al pintor barroco Juan Ribalta[34].

Queda plasmado el ensamblaje de la vía eclesiástica de Vic y Manrique con su cultura artística: el conocimiento directo de obras y artistas auspiciadas por dignidades de su linaje y estirpe familiar[35].

A los 43 años y con un brillante *cursus honorum* comenzará a ejercer de promotor, recién nombrado obispo de Mallorca en 1573 y abandonando las vanidades del mundo; de iglesias, parroquias, santuarios i/o lugares destinados a la oración que le tocó pastorear[36].

33. Terrateig, B. de: «Un regalo del obispo de Mallorca, Juan Vich, al convento de la Murta» en *Almanaque de las Provincias,* 1958, p. 377 – 379. El inventario fue realizado en el 1671 por Andrés de Villamanrique bajo el priorato de José Guerau. La encuadernación recoge, alrededor del león de San Jerónimo, dos versículos de la Biblia los cuales traducimos: «Salomón para construir su biblioteca reunió libros de muchas regiones, II M, 2, 12 – 13) y «Nosotros ningún libro dejamos de lado, aunque solo hay en manos nuestras libros de santos, I M, 12, 9). La biblioteca de Juan Vic recogía buena parte del pensamiento occidental desde los clásicos latinos y griegos, las obras de los santos padres y de los autores cristianos medievales. No faltan tampoco literatos del siglo XVI, obras de derecho penal, civil y canónico, de arte, filosofía y, especialmente en el contexto de la Contrarreforma, obras de carácter religioso (colecciones de sermones, vidas de santos, comentaristas de la Biblia), textos legales de la orden de San Jerónimo y de otras, disposiciones de Trento y sínodos valentinos y mallorquines. Consúltese Mut, J. E.: «La biblioteca de D. Joan Vic, bisbe de Mallorca» a *BSAL,* Vol. 57, Palma, 2001, p. 339 – 367.
34. Aldea, Á.: «La colección pictórica de varones ilustres valencianos, perteneciente al Monasterio jerónimo de Nuestra Señora de la Murta de Alzira» en *La orden de San Jerónimo y sus monasterios,* San Lorenzo del Escorial, 1999, p. 529 – 545. El manuscrito del que fuera prior del monasterio, fray Juan Bautista Morera (1702 – 1781), fechado año 1773 (*Historia del Monasterio del Valle de Miralles y hallazgo de la Santísima Imagen de Nuestra Señora de la Murta,* reeditado el 1995) cita el testamento de Diego Vic Castellví dónde procede a la donación de todos sus bienes al monasterio. Gastó un total de 14.664 libras en la iglesia, destacando la construcción del retablo mayor obra del escultor Miguel Oliver y del pintor y dorador Pedro Orrente, acabado el 11 de noviembre de 1634.
35. Finalmente, en 1653 Diego Vic, sobrino del obispo Juan, consiguió que los monjes aceptaran un patronazgo *de iure* y no solo *de facto* sobre la iglesia y sobre todo el convento, que se concretó en la sustitución de los relieves del claustro bajo el escudo de la familia Vic. En 1657 tras la muerte de Diego Vic, la Murta se había convertido en un monasterio tan íntimamente unido al linaje Vic que la presencia de los símbolos heráldicos de esta familia dominaban todos los lugares del edificio (puerta mayor de la iglesia, claustro, biblioteca, etc). Tras un siglo XVIII difícil para las órdenes monásticas, y tras varias tentativas desamortizadoras en 1812 y 1820, el monasterio será extinguido en 1835. Parte de los objetos de los Vic atesorados en este cenobio pasarán al Estado y de ahí a diversos museos y archivos actuales. Otra parte se perderá para siempre en el convulso proceso ligado a la Desamortización.
36. Uno de los aspectos que más absorbió la atención contrarreformista del obispo Vic y Manrique, siguiendo la estela de conducta pastoral de San Carlos Borromeo (Giussano, G. P.: *Vita di S. Carlo Borromeo,* Brescia, 1709, p. 62 – 71; Tellechea, J. I.: «El formulario de visita pastoral de Bartolomé de Carranza» en *Anthologica Annua,* IV, 1956, p. 385 – 437); fue la preocupación por conservar el patrimonio eclesiástico, impidiendo que la incuria o la ambición privara a la Iglesia de los medios materiales de subsistencia como de hecho había ocurrido en las épocas de desorden.

***

El Archivo Diocesano de Mallorca (ADM) custodia en su fondo histórico el llamado *Liber Decretorum (1596-1623)*[37] el único tomo conservado de esta serie perteneciente al episcopado de Juan Vic y Manrique. Recoge copiosa información concerniente a resoluciones cancillerescas, tomadas por el *munus regendi ecclesiae* del prelado, tanto en términos económicos, como judiciales juntamente a las de contenido sacramental, religioso, artístico, administrativo y de régimen interior de iglesias, monasterios y conventos. Intuimos la tendencia de Juan Vic en controlar rigurosamente y con todo detalle la administración diocesana y la jerarquía eclesiástica[38].

Nuestra humilde aportación en este congreso es la de sugerir nuevas líneas de investigación para la historia del arte en el Renacimiento y Barroco mallorquín, dirigidas al dominio del poder religioso, al estudio de la organización de la escribanía episcopal, sus interesantes tipologías documentales y el valor de las mismas para acercarnos a todas las manifestaciones de arte sacro.

Por otra parte, el aumento de la demografía y la prosperidad económica insular tuvieron repercusiones directas en la transformación necesaria de templos, conventos y monasterios[39]. A través de los folios del *Liber Decretorum* analizaremos las resoluciones del obispo Vic i Manrique pertenecientes a construcciones de iglesias como la del convento de monjas de la Misericordia de Palma, mejoras de templos y monasterios como el santuario de Lluc, fundaciones de capillas como la de San Agustín en el convento del Socorro de Palma, remuneraciones a maestros albañiles como la familia Genovard, fábricas de órganos parroquiales como el de Sineu y un largo etcétera de aportaciones que conforman el universo artístico de finales del siglo XVI y principios del XVII.

37. ADM, *Liber Decretorum Joannes Vich et Manrique*, 1596 – 1623.
38. El obispo, en una carta dirigida al papa Gregorio XIII en el año 1582, afirmaba que desde que fue elevado a la dignidad episcopal en el año 1573 siempre procuró buscar buenos colaboradores que le ayudaran en el desempeño de su labor. ASV, *Lettere di vescovi*, n. 10, f. 135r. «Beatissime Pater. Cum primum ad episcopalem dignitatem non meis meritis, sed divina favente gratia vocatus sum, nom modo meam, quo melius meo muneri satisfacerem, sed aliorum etiam virorum industriam adhibendam censui (...)». Solía tener simultáneamente dos vicarios generales, sin contar el de la isla de Menorca. Lo fueron algunos canónigos de prestigio (Jeroni Garau, Jeroni Agustí Morlà i Gregorio Forteza) o los que a lo largo de su pontificado fueron su mano derecha: Juan Mirana (condiscípulo y amigo que viajó con él desde Salamanca), Juan Torrens (rector de Algaida y visitador de la primera visita *ad limina* el 1590) i Juan Estelrich (jesuita, rector de Artà y obispo auxiliar de Tarragona durante su arzobispado).
39. Por ejemplo el notario Andrés Caselles el día 12 de diciembre de 1596 pidió al obispo Vic, con el fin de obtener recursos económicos, vender la posesión de Ortella de Sineu (de Francisca Forteza y su sobrino Rafael Puigdorfila) por el valor de 200 libras. La mitad de esta cantidad se destinaron a la manutención y decoro artístico del monasterio de las monjas concepcionistas de Sineu.

Como venimos advirtiendo, el prelado valenciano no solo enfatizó su pastoral en la finalización de la Seo de Palma sino también en comprender el espíritu y las aspiraciones estéticas de la época[40].

A través del *Liber Decretorum* constataremos el fomento del obispo Vic por el culto y la propagación inmaculista en muchos pueblos instituyendo nuevas cofradías, posibilitando adaptaciones *ex - nuovo* de capillas a la devoción mariana, y finalizando su tributo a la Purísima con el patrocinio del portal mayor de la catedral de Mallorca (1592-1601) dedicado iconográficamente a la *Tota pulcra*[41].

La preocupación por la financiación de obras en conventos y monasterios estará presente en sus determinaciones[42]. Por ejemplo el monasterio de la Misericordia, establecido en la ciudad de Palma, había sido casa de recogimiento para mujeres pecadoras convertidas. Las moradoras de esta residencia en 1578 abrazaron la vida religiosa, profesando la regla de San Agustín con sujeción al ordinario[43]. El día 6 de marzo de 1596, por expreso decreto del obispo Vic redactado por su vicario general el doctor Joan Torrens, se conceden 200 libras para la construcción de la iglesia[44].

El mayor cuidado del obispo respecto a las monjas mallorquinas fue el procurar que llevaran una intensa vida espiritual. No obstante también, cubrir las necesidades diarias y sanitarias en las órdenes eran acciones prioritarias en su acción de gobierno: el día 17 de mayo de 1596 el notario del monasterio de Santa Margarita de Palma, Juan Mollet, traslada

40. Los decretos tridentinos (sesión XXV) tuvieron consecuencias trascendentales e irreversibles para la historia del arte barroco. Se ampliaron y tradujeron primero en los tratados de Borromeo, Molanus o el cardenal G. Paleotti y, segundo, en la producción artística con evidentes repercusiones locales como en Mallorca. Los *Edictos Generales* publicados en el año 1598 durante la prelatura del obispo Vic y Manrique, supusieron guías útiles para el gobierno parroquial apelando en buena parte, al modelo borromiano (*Instrucciones para la fábrica y ajuares eclesiásticos*, 1577) tanto en la forma como el contenido; demostrando su vigencia, eficacia y validez.
41. El portal mayor de la Seo, que hizo construir a sus expensas, está presidido por la imagen de la Purísima, rodeada de los atributos y figuras bíblicas que hacen alusión al misterio de la Concepción Inmaculada de María (Villanueva, J.: *Viaje literario*, Vol. XXI, p. 115). Estaba llamado a ser el monumento más representativo y que había de quedar como perenne reminiscencia del pontificado del obispo Vic (Munar, G.: *Devoción de Mallorca a la Purísima*, Palma, 1954, p. 18). En el friso leemos la inscripción: «Non est factum tales opus in universis regnis 3 reg. Cap. Illustrissimus et Reverendissimus D. D. Joannes Vich et Manrique episcopus maioricensis virginis conceptioni dicabat 1601». Este texto bíblico hace alusión a la grandiosidad y esbeltez de la catedral mallorquina, pero también al venerado privilegio mariano (Piferrer – Quadrado: *Islas Baleares*, p. 695).
42. Los monasterios de monjas existentes en la diócesis de Mallorca eran diez: siete de ellos sujetos al ordinario y tres a la Orden de San Francisco. En Palma había los de Santa Margarita, Santa Magdalena, La Concepción, San Jerónimo, Santa Clara, el Olivar y la Misericordia. En Inca, existía otro de jerónimas; en Sineu uno de concepcionistas, y en Ciudadela (Menorca) uno de clarisas.
43. Campaner, A.: *Cronicón mayoricense*, p. 277.
44. ADM, *Liber Decretorum*, 1596 – 1623, f. 5r. El documento remitido al palacio episcopal por parte del procurador de la comunidad de monjas, Juan Mesquida, da traslado de la última voluntad del Sr. Leonardo Massanet por la que se comprometía a sufragar las obras del nuevo templo.

al obispo Vic, con urgencia y celeridad, la dotación de 300 libras de moneda mallorquina para la construcción de una fuente[45].

El monasterio de la Concepción, situado en la demarcación parroquial de San Jaime, estaba en plena efervescencia constructiva durante el pontificado del obispo Vic. Una de las paredes mayores del dormitorio necesitaba urgente reparo y en este sentido, el prelado concede 10 libras el 12 de noviembre de 1597 para su rehabilitación efectuada por los maestros albañiles de la misma estirpe familiar, Jorge, Jaime y Antonio Genovard[46].

En los treinta años que el obispo Vic estuvo al frente de esta diócesis se fundaron doce nuevos conventos, casi todos en la parte foránea. El convento de los Socorros de Palma, tutelado por los padres agustinos, suplicó al prelado el 9 de julio de 1599 la facultad para erigir y construir en su templo la capilla dedicada a San Nicolás[47]. Favorecía decididamente estas fundaciones pero además en el aspecto cultural era muy fructuosa la labor de los religiosos. Así, el 28 de julio de 1599 se instituyó la fiesta de la Inmaculada en el convento de los padres mínimos de la Soledad de Palma solicitada por el provincial fray Juan de Cobera[48].

Fue característico de la Contrarreforma el interés por el esplendor o solemnidad en el culto y en los templos[49]. Por ejemplo, en la parroquia de Santa Cruz de Palma fueron convocados por parte del rector y prior de la cartuja de Valldemossa[50] Jerónimo Roca, el mercader Juan Tomàs y el obrero Antonio Torrens para informarles del estado deplorable de la clave mayor y dos capillas. La Universidad de Palma, a través del jurado Mateo Noguera, determinó la aportación de 300 libras siendo esta cantidad ratificada por el obispo Vic el 22 de noviembre de 1598[51]. La misma cifra, notificada por Melchor Forteza el 24 de enero

---

45. ADM, *ibídem*, f. 8v. Este monasterio fue el primero que aceptó la clausura y la reforma del obispo Sánchez el 1520. Por este motivo, decádas después, el obispo Vic seleccionó algunas de ellas para la fundación, con autorización real, del monasterio de concepcionistas de Sineu. (ADM, *Liber Commun*, 1573 – 1604, f. 34r.
46. El vicario general Miguel Sabater certificó este decreto. ADM, *Liber Decretorum*, 1596 – 1623, f. 36r.
47. ADM, *ibídem*, f. 78v – 79r.
48. ADM, *ibídem*, f. 83r – 85v.
49. Ya aparece esta tendencia en San Carlos Borromeo y mucho más intensificada en San Juan de Ribera, fundador de la iglesia del Corpus Christi de Valencia, en la que se ha conservado un estilo litúrgico típicamente barroco. Su contemporáneo, el obispo Vic y Manrique, pertenece a la misma escuela. Su mayor gusto era invertir sus rentas en obras artísticas para embellecer las iglesias y entre sus preocupaciones pastorales sobresale su empeño por dignificar el culto. Por ejemplo, el prelado decretó el 2 de junio de 1596, destinar 8 sueldos cada día para el mantenimiento de las obras en el santuario de Lluc siendo prior Felipe Perelló. El obispo Vic, considerado el superior nato de esta casa y comunidad, tenía mucho interés en que este santuario y su colegiata se mantuvieran en un estado floreciente y se guardara allí la más perfecta observancia. Véase ADM, *ibidem*, f. 27v.
50. A últimos del siglo XIV fue fundado este monasterio bajo el título de Jesús Nazareno, en un antiguo palacio de los reyes mallorquines. En tiempos del obispo Vic se distinguieron en esta cartuja frailes religiosos tan insignes como el padre Vicente Mas, a quién con expreso deseo de ser su confesor personal finalmente no se cumplió su anhelo. El escudo de armas del prelado quedó grabado en el claustro de Valldemossa, sin duda como indicio de su amor, benignidad y generosidad hacia el monasterio (Véase Furió, A.: *Episcopologio de Mallorca*, p. 573).
51. ADM, *ibidem*, f. 43r – 45v.

de 1599, necesitó la iglesia de San Nicolás para la construcción del templo a petición del ciudadano Baltasar Contestí, el mercader Juan Martorell y el obrero Juan Gual[52].

La devoción al misterio de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora que profesaba el obispo Vic[53] y en cuyo auge laboró mucho entre el 1573 y 1604, se perpetuó bien en la fundación de cofradías, como por ejemplo la de Llucmajor instaurada 2 de agosto de 1596[54] y la de Puigpunyent el 9 de septiembre de 1599[55]; o bien en la construcción de un retablo para la cofradía de la parroquial de Algaida el 6 de diciembre de 1597[56].

El Concilio de Trento, en la sesión XIII del año 1551, aprobaba el Decreto sobre la Santísima Eucaristía: «En el Santísimo Sacramento de la Eucaristía, está contenido verdadera, real y sustancialmente el cuerpo, la sangre, el alma y la divinidad de nuestro Señor Jesucristo, y por tanto, Cristo todo entero». El obispo Vic erigió, con solemne procesión el día del Corpus, la cofradía del Santísimo sacramento en la parroquial de Alcúdia el 21 de mayo de 1597[57], Sóller el 27 de junio de 1597[58], Bunyola el 27 de enero de 1598[59].

Como hemos visto, el incremento alcanzado por las cofradías fue muy grande: el obispo Vic dio algunas disposiciones para uniformizar hasta cierto punto los reglamentos. Contaban con un eclesiástico o padre espiritual que las dirigía, y los fines de estas asociaciones eran de tipo piadoso. El prelado valenciano, ante la exhuberancia de tantas cofradías[60], dirigió sus fuerzas a que promovieran el culto y veneración de algún misterio o santo particular, debiendo colaborar también en la conservación de la fábrica de la parroquia.

52. ADM, *ibidem,* f. 60v.
53. Uno de sus patrocinios de mayor trascendencia fue el costear el inmaculista portal mayor de la Catedral de Palma, de estilo plateresco ejecutado por el escultor Antoni Verger. También, en la misma línea, instauró la festividad de la Inmaculada Concepción en el mismo templo catedralicio, con los elementos más típicos del Barroco, encaminados a conseguir esta fastuosidad (repiques de campanas, toques de trompetas desde lo alto de la torre, fogatas, el canto a voces, niños vestidos de ángeles, etc.). Hemos hallado un sermón predicado en la Seo en honor a la Inmaculada: en toda su admonición aparecen ideas e imágenes muy bellas, poniendo de manifiesto la devoción que el prelado sentía por este privilegio mariano. (Véase Biblioteca del Monasterio de la Real, MS. III – 6, f. 215v – 216v).
54. ADM, *ibidem,* f. 11r – 13r. Los solteros de la villa celebraban esta festividad y por causa de esplendor y auge, los jurados y capellanes de Llucmajor suplicaron al obispo Vic y Manrique la fundación de la Cofradía de la Inmaculada Concepción. Se establecieron diez cláusulas entre las que destacaban que los jóvenes fuesen elegidos por el rector, el alcalde y los jurados; la compra de un libro para inscripción de todos los cofrades y la estipulación de una misa baja para todos los benefactores con el coste de 1 real castellano; la fabricación de un estandarte con la imagen de la Inmaculada, etc.
55. ADM, *ibídem,* f. 119r.
56. ADM, *ibidem,* f. 38r.
57. ADM, *ibidem,* f. 25r.
58. ADM, *ibidem,* f. 30r – 31r.
59. ADM, *ibidem,* f. 46r – 50r.
60. Entre las devociones más arraigadas en Mallorca destacan la del Nombre de Jesús y la Transfiguración, la de los Gozos de Nuestra Señora y del Santo Rosario y las de algunos santos, como San Juan Bautista (Artà, 27 – 05 – 1598, ADM, *ibidem,* f. 52r), San Antonio (Alcúdia, 14 – 01 – 1598, ADM, *ibidem,* f. 40r), San Sebastián, San Cristóbal, San Jacinto (Convento de San Vicente Ferrer de Manacor, 07 – 12 – 1600, ADM, *ibidem,* f. 129r), Nuestra Señora de la Esperanza (Capdepera, 15 – 12 – 1598, ADM, *ibidem,* f. 55r) y; en los conventos, las peculiares de cada orden religiosa.

Durante la prelatura de Vic y Manrique se gestó en Mallorca otra institución ejemplar: el asilo de la Consolación o vulgarmente llamado de *Les Minyones,* fundado por el distinguido canónigo Jerónimo Garau según consta en una carta dirigida al obispo el 17 de junio de 1602[61]. Dedicó tenazmente todo su anhelo ya que la dotación de doncellas pobres era en aquel tiempo una obra de caridad muy valorada[62].

Hallamos, finalmente, en las visitas pastorales y en los edictos del prelado gran cantidad de disposiciones al respecto de la limpieza, el decoro y el buen orden de las iglesias; y que minuciosamente el *Liber Decretorum* recoge. Los jurados de la villa de Llucmajor solicitaron, satisfactoriamente, el 11 de diciembre de 1601 al obispo Vic la posibilidad de recolectar todo el dinero que anualmente se reúnía el día de la Purificación de Nuestra Señora, para destinarlo a la fabricación del nuevo retablo mayor dedicado a San Gabriel[63].

Postumum fama et gloria. Catedral finalizada y bellamente consagrada el 1602; colegios, conventos y monasterios erigidos de nueva planta; parroquias y capillas rehabilitadas o fabricadas *a fundamentis*; cofradías religiosas cumpliendo la propagación de devociones contrarreformistas[64]. En suma no deja de llamar la atención su cometido de benefactor respecto las artes, siempre con unos fines estrictamente pastorales.

Su legado, fruto del binomio arte – religión[65], constituye un patrimonio permanente de la promoción de la arquitectura y sus tesoros litúrgicos, imperecederamente con el fin de exaltar el culto divino, la dignidad episcopal, atender la enseñanza y la preparación intelectual del clero.

Si a esta detallada comitencia añadimos la preocupación del prelado por la música en general, la recuperación del canto navideño de la Sibil·la[66] tan conocido en Valencia, el fomento de la liturgia y el culto, especialmente eucarístico en particular; nos encontramos con toda evidencia ante un obispo desde cuyas responsabilidades impulsó la implantación de la

61. ADM, *ibidem,* f. 202v – 203v. La misión fundacional consistía en la preservación de las doncellas que se veían obligadas a cohabitar con sus madres u otras personas que fueran de nombradía réproba, y por esto estaban en gran peligro de ser impulsadas a semejante vida. En Roma, en donde estuvo el 1570, conoció los buenos frutos de la institución de Santa Catalina «dei Funari» y en 1602 ya en su tierra, las obras estaban a punto de finalizarse.
62. Véase Llabrés, G.: «El canónigo Jerónimo Garau» en *BSAL,* n. 5, 1893-1894, p. 120-129; 159-171 (reglas).
63. ADM, *ibidem,* f. 176r.
64. El Concilio de Trento, además de fomentar el culto a las reliquias también incentivó el culto a los santos y, de una manera más específica, a los santos mártires. Los santos se presentan como héroes y miembros de una humanidad superior con cualidades arquetípicas. Los santos actuaban como mediadores entre Dios y el Hombre en la época barroca.
65. Juan Vic y Manrique era consciente del nuevo rol que la Iglesia Católica había tomado sujetando las riendas del arte nuevamente y, como no lo había hecho desde el siglo XIII, programó los temas y en gran parte condicionó las formas. Emile Mâle ha afirmado que la Iglesia de la Contrarreforma «modeló el arte a su imagen».
66. ACM, *Actas Capitulares* 1575, f. 54r. «Die XXIII mensis decembris Anno M D LXXV. Congregati in episcopali palatio Illmus. Et Rvmus. Dnus. Episcopus, arc., decanus, praecentor, Torrella, Maferit, Abrines maior, Palou, Ferragut, Berard, Catllar, Garau, Anglada, A. Palou, Fiol, Tries. Proposuit sua Dominatio quod ex quo de antiqua consuetudine fiebat in sede dum fiunt matutine Cibilla et per alias ecclesias cathedrales in Hispani et praesentim in metropolitana Val., dicuntur inter nocturnos alique cantilene devote in matutinis quod bene esset ex quo non erat addere officis quod fieret Sibilla et decanteratur alique cantiline. Conclusum quod fiat sicut Dni. Bene videbitur».

reforma tridentina *in capite et in membris*, muy en la línea de San Carlos Borromeo, San Juan de Ribera, el agustino fray Tomás de Villanueva o Martín Pérez de Ayala[67].

Por este motivo, como expresábamos al inicio de esta investigación, el linaje Vic es considerado uno de los ejemplos más representativos de la trayectoria de la nobleza valenciana y del protagonismo que algunos de sus miembros ocuparon a nivel diplomático, militar, eclesiástico, político y cultural en el contexto de la política europea de los Reyes Católicos primero y de la Monarquía Hispánica después.

Este *Liber Decretorum* o libro de decretos y resoluciones nos ha presentado el recorrido de gobierno correspondiente a un obispo de gran cultura académica y humanista, que haciendo gala de los apelativos tridentinos del «decoro» y la «decencia» durante más de treinta años, legó a la posteridad mallorquina tesoros religiosos que hoy son verdaderos ejemplos de magnificencia y esplendor artístico del barroco.

67. Benlloch, A.: «Sínodos valentinos y reforma a finales del siglo XVI» en *Corrientes espirituales en la Valencia del siglo XVI (1550-1600)*, Valencia, 1982, p. 169-182; «Sínodos valentinos y contrarreforma durante el siglo XVII» en *Confrontación de la teología y la Cultura valenciana*, Valencia, 1984, p. 201-209; Callado, E.: *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII. El arzobispado de Valencia fray Isidoro Aliaga (1612-1648)*, Valencia, 2011, p. 101-170.

Poder divino y excepcionalidad humana: la música angélica en la imagen de los santos y las santas

Candela Perpiñá García[1]
Universitat de València

Resumen: La música celestial, materializada en los cánticos de los ángeles, era ante todo una prerrogativa divina, una manifestación del poder y la perfección de la obra del Creador. Sin embargo, los ángeles cantores también fueron asociándose paulatinamente a un reducido número de hombres y mujeres que por su carácter excepcional eran agraciados en vida con un contacto privilegiado con la divinidad a través de la experiencia audiovisual. Este contacto extraordinario se convirtió en un símbolo de poder y prestigio, llegando a ser un elemento clave a la hora de impulsar la devoción hacia un determinado santo o santa y visualizar así su estrecha relación con Dios.

Palabras clave: iconografía musical, santos y santas, ángeles músicos, música celeste.

Abstract: The heavenly music, embodied in the songs of angels, was first of all a divine prerogative, a manifestation of the power and perfection of the Creator's work. However, singing angels were also gradually associated to a small number of men and women

1. Este artículo ha sido posible gracias al disfrute de una beca predoctoral del programa FPU del Ministerio. Así mismo, el presente estudio se inscribe en dentro del Proyecto de I+D+i *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica,* llevado acabo por el Grupo de investigación APES al cual pertenezco. Ministerio de Ciencia e Innovación. Ref.: HAR 2008-04437. Investigador principal: Dr. Rafael García Mahíques, Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

whose exceptional living was graced with a privileged contact with the divine through audiovisual experience. This extraordinary contact became a symbol of power and prestige, and turned into a key element when promoting the devotion to a particular saint, displaying this way its close relationship with God.

Keywords: music iconography, saints, musician angels, heavenly music

Desde la más remota Antigüedad, resulta evidente la existencia de una estrecha relación entre música y poder político mágico-religioso, muy a menudo con connotaciones cósmicas. Todo parece indicar que se trata de un fenómeno global propio de la evolución cultural común humana[2]. Las evidencias arqueológicas y la mitología demuestran que el canto, la danza y la música instrumental estuvieron bien presentes desde los inicios de la historia de la humanidad. El cómputo del tiempo a través de la observación del cielo y los ciclos de las estaciones debió de ser más que suficiente para que, a través de las nociones del ritmo y la armonía, culturas muy diferentes asociaran la música con un orden perfecto que era a la vez cósmico y terrenal, capaz de regir sus vidas y garantizar la subsistencia de todo. Sin embargo, al igual que la música era capaz de mantener la estructura natural del mundo, también era capaz de trastocar sus barreras y servir de nexo de unión momentánea con la esfera de lo sobrenatural, el mundo de los espíritus y los dioses. Lógicamente, este contacto privilegiado estaba reservado a una reducida élite que detentaba el poder en virtud de su conexión con las inteligencias superiores y que justificaba las desigualdades sociales mediante su papel de mediador entre éstas y la comunidad.

Las relaciones entre la música, los movimientos de los cuerpos celestes, los seres sobrenaturales alados, el pasaje de las almas al otro mundo, la existencia de un paraíso tras la muerte y los ámbitos del poder pueden rastrearse en las civilizaciones gestadas en Oriente próximo, especialmente en las culturas babilónica, caldea y persa[3]. Incluso se ha señalado la influencia de estas civilizaciones[4] sobre el Antiguo Testamento a la hora de configurar un cosmos móvil y sonoro donde los seres celestiales adquieren por primera vez una descripción sonora en la religión hebraica (Ez 1, 24; Ez 3, 12; Ez 10, 5; Is 6, 3). Estas ideas también se difundieron por la antigua Grecia a partir de Pitágoras y Platón[5]. Su *República* es la

2. Los numerosos estudios realizados sobre la relación entre música y cosmología permiten hacerse una idea del alcance del fenómeno. Véase por ejemplo Godwin, Joscelyn, *Armonía de las esferas,* Ediciones Atalanta, Girona, 2009 [1ª ed. *The harmony of spheres: a sourcebook of the Pythagorean tradition in music,* Inner Traditions International, Rochester, Vermont, 1993], donde se recogen fuentes literarias grecorromanas, cristianas y árabes. Y Schneider, quien extiende esta idea a las culturas india, china e iránica y profundiza en un sustrato cultural común surgido en las altas culturas donde las ideas místicas se configuraron en base a los principios astrológicos, los ritmos de la naturaleza y las proporciones matemáticas y geométricas. Marius, Schneider, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español,* Ediciones Siruela, Madrid, 2010 [1ª ed. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946], p. 59.
3. Véase Meyer-Baer, Kathi, «Theories of the cosmos in Antiquity», en *Music of the spheres and the dance of Death. Studies in Musical Iconology,* Princenton University Press, Princenton, New Jersey, 1970, pp. 7-19.
4. Bussagli, Marco, *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee,* Tascabili Bompiani, Milano, 2003, p. 14.
5. Meyer-Baer, Kathi, op. cit., 1970, p. 11.

primera fuente literaria conocida en la que la armonía cósmica queda personificada en una criatura: la sirena, cantora mítica por excelencia del mundo grecorromano (*R.* 10, 616c-617b). La audición de estas armonías celestes estaba vetada a los vivos, quienes únicamente podías escucharla una vez traspasadas las fronteras de la muerte[6]. Durante la época helenística las diversas tradiciones dieron lugar a un sincretismo del que beben nuevos relatos judeocristianos de carácter escatológico y fuertes influencias gnósticas[7] en los que ciertos profetas son ascendidos al cielo aún en vida por obra de Dios, pudiendo contemplar allí a los ángeles que cantan eternamente en su honor[8]. Entre ellos destaca el *Testamento de Job*, escrito durante los primeros años del Cristianismo[9]. En este relato no es Job quien recibe el privilegio de escuchar las angélicas melodías, sino sus tres hijas, y por primera vez este contacto no se realiza ascendiendo a las alturas, mas a través de ceñidores mágicos que les permiten entender el lenguaje de los ángeles y cantar como ellos. Job les regala además instrumentos musicales[10] y un incensario para que puedan adorar a la divinidad y a sus celestes servidores cuando estos bajen a la tierra para llevarse su alma. Este descenso angélico evidencia la singularidad de Job a los ojos de Dios. Los evangelios apócrifos también describen cómo los ángeles acuden en el momento de la muerte de dos personalidades que resultan claves para el Cristianismo: la Virgen María[11] y su esposo san José[12]. De hecho en uno de los apócrifos asuncionistas más antiguos[13] la propia Virgen relata este tránsito musical a la otra vida con las siguientes palabras:

> Es de saber que son dos los ángeles que vienen por el hombre: uno el de la justicia y otro el de la maldad. Ambos entran en compañía de la muerte [...]. Y si ha hecho obras de justicia, el ángel bueno se alegra por esto, pues el ángel malo no tiene nada en él. Entonces vienen más ángeles sobre el alma, cantando himnos ante ella hasta el lugar donde están todos los justos (*Libro de Juan arz. de Tesalónica,* 5).[14]

---

6. La cosmografía descrita por Platón aparece en el relato que Er, guerrero muerto en combate y milagrosamente vuelto a la vida, realiza del otro mundo (*R.* 10, 614a-617b).
7. Por ejemplo, se cree que la *Ascensión de Isaías* fue escrita por un judeocristiano o cristiano gnóstico. Díez Macho, A. dir., *Apócrifos del Antiguo Testamento,* vol. 1, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984, p. 259.
8. Los relatos más abundantes en referencias musicales son la *Ascensión de Isaías,* (ca. s. II) y el llamado *Libro de los secretos de Henoc* o *Henoc eslavo,* cuya redacción original probablemente pueda datarse en los siglos V-VI. Para las dataciones de ambas obras véase Díez Macho, A. dir., op. cit., vol. 1, 1984, p. 259; y Díez Macho, A. dir., op. cit., vol. 4, 1984, pp. 151-154 y 156.
9. Véase Meyer-Baer, Kathi, «St. Job as patron of music», en *The Art Bulletin,* 36, n. 1, 1954, p. 23. El artículo contiene un resumen del relato.
10. Para la música en el Testamento de Job véase J. Halperin, David, «Music in the Testament of Job», en Shalem, Lea, *Yuval: Studies of the Jewish Music Center,* vol. 5, The Hebrew University Magnes Press, 2011, pp. 356-364.
11. *Libro de Juan arz. de Tesalónica,* 3; *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica,* 5; *Libro de Juan arz. de Tesalónica,* 12; *Libro de Juan arz. de Tesalónica,* 13; *Libro de S. Juan Evangelista,* 44.
12. *Historia de José el carpintero* 23, 1-4.
13. Según Aurelio Santos Otero, el apócrifo es remontable a inicios del siglo IV. Santos Otero, A. de ed., *Los evangelios apócrifos,* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1996 [1ª ed. 1956], p. 604.
14. Santos Otero, A. de ed., op. cit., 1996, p. 614.

Sin embargo y a pesar de las palabras de la Virgen, la música angélica será, en líneas generales, una experiencia exclusiva de la divinidad y de la Sagrada Familia hasta la baja Edad Media, al menos en lo que a la literatura y las artes visuales se refiere. Y es en esta exclusividad donde reside justamente su poder. A partir de mediados del siglo IX empieza a extenderse tímidamente su esfera de acción. Así, en el último capítulo de la *Musica Disciplina* de Aureliano de Réôme, considerado el tratado conservado más antiguo sobre música medieval[15], se recogen lo que parecen ser tradiciones mucho más antiguas en las que la experiencia angélico-musical aparece asociada a personajes y lugares de peregrinación muy concretos[16]. Otro caso excepcional es el de la abadesa Hildegard von Bingen, quien en sus composiciones musicales litúrgicas también hace directamente partícipe de las armonías celestiales a san Ruperto (*Symphonia* 48, 5-9; *Symphonia* 49, 5); un hecho que se explica por sí solo si se tiene en cuenta que fue a este santo a quien dedicó el nuevo monasterio fundado en 1148 para trasladar a su crecida comunidad y emanciparla del de Disibodenberg. Es también significativo que, en sus escritos, Hildegard conciba la manifestación apoteósica del poder divino como una sinfonía celestial en la que participan todas las multitudes de bienaventurados, profetas, apóstoles, mártires, vírgenes, santos, santas y ángeles, tal y como se observa en una de las miniaturas a página completa del llamado *Hildegardis Codex* o Códice de Hildegard (ca. 1180, Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, MS I fol. 229r)[17]. La difusión de la música angélica vino, en muchos casos, ligada a una nueva espiritualidad que pretendía humanizar los personajes sacros con tal de hacerlos accesibles a amplias capas de la población. Uno de los elementos claves de ese nuevo sentimiento religioso fue la promoción del culto de los santos y santas, intermediarios entre la tierra y el cielo, entre la cotidianeidad de la existencia humana y los inconcebibles misterios de la divinidad. La Iglesia comenzó a difundir mediante la palabra oral y escrita las historias de aquellos hombres y mujeres que habían vivido en santidad. Según parece, el modelo que se siguió fue el de las canciones de gesta[18] y la música cumplió un papel importante en su transmisión oral, destacando los centros de peregrinación[19]. Algunas de estas leyendas narran como el santo o santa es agraciado/a en vida con un contacto privilegiado con la divinidad; una recompensa por su virtud y una ratificación de su estatus de hombre o mujer extraordinario/a. Curiosamente, este contacto se describe a través de una serie de percepciones sensibles muy concretas que ya aparecen en los evangelios apócrifos, concretamente en el contexto del *Transitus Mariae.* De esta manera se habla de visiones resplandecientes de luz, de perfumes exquisitos y de músicas dulcísimas

15. Godwin, Joscelyn, op. cit., 2009, p. 133.
16. Destaca por ejemplo la breve mención sobre san Ignacio, quien, tras escuchar a un grupo de ángeles que cantaban alabando a Dios, instituyó en su iglesia dichos cánticos (Aurelianus Reomensis, *Musica Disciplina,* 20, 129). Esta tradición ya aparece hacia el 540 en la *Historia tripartita* de Casiodoro para explicar la costumbre de cantar antífonas en el oficio litúrgico: «*Ignatio [...] vidit angelorum vissionem quod per antiphonas sancte trinitatis dicebant hymnos*» (CASSIOD. hist. 10, 9).
17. Este códice, en el que recoje su *Scivias,* hoy se conserva únicamente el facsímil.
18. Faral, Edmond, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge,* Librairie Honoré Champion Éditeur, París, 1919, p. 55.
19. Faral, Edmond, op. cit., 1919, pp. 51 y 55.

que provienen del cielo[20]. Una de las recopilaciones hagiográficas que alcanzó mayor difusión fue la *Legenda aurea* de Jacopo da Varazze, escrita hacia mediados del s. XIII en Génova como *Legenda Sanctorum,* a la que posteriormente se le añadirían nuevos santos/as y tradiciones locales. La *Leyenda dorada,* además de intensificar la música angélica que aparece en los Evangelios apócrifos, recoge nuevas tradiciones donde ciertos santos y santas escuchan en vida la música del cielo. Estas armonías, únicamente cantadas, hacen acto de presencia cuando el santo o santa se convierte en mediador del poder de la Gracia divina, normalmente con un sentido salvífico. Así ocurre en el capítulo dedicado a la virgen mártir santa Cristina (cap. XCVIII), condenada, entre otros suplicios, a ser arrojada a un horno encendido, donde permaneció milagrosamente varios días sin abrasarse, siempre acompañada de ángeles junto a los que cantaba himnos religiosos[21]. Más compleja resulta la historia de san Gregorio Magno (cap. XLVI, 4), en la que se habla de una mortal ola de peste que azotaba la ciudad de Roma, siendo su primera víctima el Papa. En consecuencia, el pueblo eligió a Gregorio como nuevo pontífice y este dispuso que se celebraran diversas rogativas públicas presididas por la imagen de la Virgen en la que se cantaban piadosas letanías. Según se cuenta, al paso de la procesión la infección iba cesando y, en un cierto momento, los fieles oyeron un coro de ángeles que entonaba la antífona de resurrección *Regina coeli laetare, alleluja,* a la cual respondió el propio san Gregorio el *Ora pronobis Deum.* Este hecho, junto con la visión de un ángel que envainaba una espada ensangrentada, fue suficiente para hacerle entender que la epidemia había finalizado. Sin embargo, la gran mayoría de estas apariciones angélico-musicales no fueron recogidas por las artes visuales. Excepciones son san Vicente Mártir y, muy especialmente, María Magdalena. San Vicente habría sido visitado en su cárcel por ángeles junto los cuales habría entonado himnos en alabanza a Dios (cap. XXV)[22]. Por ello, a partir de finales del siglo XV fue representado en ocasiones rodeado de ángeles músicos, aunque esta iconografía quedo limitada al ámbito local donde el santo recibía su mayor devoción. Uno de los pocos ejemplos conservados es la obra titulada *San Vicente, diácono y mártir,* (Tomás Giner, 1460-1466, Madrid, Museo del Prado), tabla central del desaparecido retablo realizado para su capilla en la Seo de Zaragoza. En este caso se emplea el mismo esquema compo-

20. Uno de los mejores ejemplos lo hallamos en la descripción de la *assumptio corporis* que aparece en el *Libro de San Juan el evangelista,* uno de los apócrifos asuncionistas más antiguos: «Se nos presentó también un lugar radiante de luz, con cuyo resplandor no hay nada comparable. Y el sitio donde tuvo lugar la traslación de su santo y venerable cuerpo al paraíso estaba saturado de perfume. Y se dejó oír la melodía de los que cantaban himnos a su Hijo, y era tan dulce cual solamente les es dado escuchar a las vírgenes; y era tal, que nunca llegaba a producir hartura» (Libro de S. Juan Evangelista, 49). Trad. esp. Santos Otero, A. de ed., op. cit., 1996, p. 599.

21. Este particular de la leyenda de santa Cristina repite la estructura del relato bíblico de los tres jóvenes hebreos, entre ellos el profeta Daniel, condenados por el rey Nabucodonosor a perecer en el horno y milagrosamente salvados gracias a la acción protectora del ángel de Dios (Dn 3, 23-25). El episodio, escuetamente narrado en el texto arameo/hebreo, se enriqueció con los llamados «Cántico de Azarías en el horno» y «Cántico de los tres jóvenes», los cuales se incluyeron en la Septuaginta, dotando al pasaje de un sentido musical. Sin embargo, en ningún texto de la Biblia se dice claramente que el ángel contribuyera a esa música.

22. Como puede observarse, esta aparición angélico-musical resulta muy similar a la presente en la leyenda de santa Cristina, bebiendo ambos de la tradición surgida a raíz del «Cántico de los tres jóvenes».

sitivo que el del tipo de la Virgen con el Niño entronizada, cosa que evidencia la ausencia de una tradición iconográfica establecida. En cuanto a María Magdalena, las tradiciones surgidas en la Provenza sobre su retiro espiritual sí que dieron pie a una rica iconografía musical que conoció una amplia difusión, más allá del territorio francés. La *Leyenda dorada* parece ser la primera fuente conservada donde se relaciona a la Magdalena con la música de los ángeles, apareciendo diversas versiones del mismo relato, lo cual evidencia la difusión que este había alcanzado a mediados del siglo XIII. El autor dice citar una historia escrita por Hegesipo, un escritor eclesiástico del siglo II, o de Josefo[23], según la cual María Magdalena, tras la Ascensión de Cristo, habría desembarcado en Marsella. Allí, en la tierra de Aix, se habría retirado al desierto en total soledad donde habría vivido treinta años en los cuales:

> «[...] todos los días en los siete tiempos correspondientes a las Horas canónicas, los ángeles la transportaban al cielo para que asistiera a los oficios divinos que allí celebraban los bienaventurados; con sus propios oídos corporales oía ella los cánticos que los gloriosos ejércitos celestiales entonaban» (cap. XCVI, 2)[24].

El tema de la asunción de la Magdalena por los ángeles trascendió rápidamente a las artes visuales, aunque pocas veces se representa inequívocamente el carácter musical de éstos. Una de las primeras obras conservadas que aluden al hecho musical es el estandarte procesional de la compañía de flagelantes de Borgo del Santo Sepolcro, conocido actualmente como *Santa María Magdalena sosteniendo un crucifijo* de Spinello Aretino (ca. 1395-1400, Nueva York, Metropolitan Museum) [fig. 1]. Se trata de una imagen conceptual donde la santa, identificada fácilmente por el tarro de perfume, sostiene con una de sus manos la figura de Cristo crucificado y, entronizada como una Virgen María, se presenta como una figura mediadora para lograr la salvación. Los ángeles instrumentistas que la rodean, no hacen sino intensificar ese sentido salvífico y aluden al poder divino, capaz de redimir a la humanidad pese a su estado pecador. Mucho más fiel al texto narrativo resulta una curiosa representación en la Iglesia de Santa Maria Maddalena en Cusiano, Trento. Se trata de los frescos del muro sureste del ábside, atribuidos a Giovanni y Battista Baschenis (1475-1495), donde se observa a la Magdalena ascendida por los ángeles (*Iconclass* 11HH(MARY MAGDALENE)361) y, en el recuadro contiguo, al sacerdote ermitaño que pudo escuchar la música angélica que sonaba para la santa (*Legenda Aurea,* cap. XCVI, 2). Durante los siglos XIV y XV también se fueron consolidando otras tradiciones que, aunque bien presentes en las artes visuales, no quedaron registradas en la literatura hagiográfica de la época[25]. Destacan especialmente los aspectos musicales presentes en la imagen de las santas Cecilia de Roma y Catalina de Alejandría, ambas vírgenes y mártires. En ambos casos la música angélica aparece asociada a su aspecto virginal y martirial, como una experiencia privilegiada que refuerza

23. Tal vez Flavio Josefo, historiador romano del s. I.
24. Trad. esp. Macías, José Manuel, *La Leyenda dorada,* vol. 1, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 388.
25. Al menos en lo que respecta a aquella conservada hasta nuestros días.

su compromiso con la divinidad y ofrece esperanza para afrontar la suprema caridad del sacrificio. La relación de santa Cecilia con la música tiene su origen en un error de interpretación, intencionado o no, de un fragmento de su *Passio* escrita entre el 495 y el 500[26]. El párrafo[27] expresa el rechazo de la santa al matrimonio que su familia le había concertado. Una vez celebradas las nupcias y mientras los instrumentos de fiesta sonaban como preludio a la noche de bodas, Cecilia cerraba sus oídos a la alegre música pidiendo vehemente a Cristo que le permitiera conservar la pureza de su corazón y su cuerpo. Cabe interpretar por tanto su «in corde [...] decantabat» como una oración intensa pero silenciosa y su actitud como melófoba más que melómana[28]. Así aparece en sus primeras miniaturas con iconografía musical, donde la santa reza rodeada de músicos que tañen instrumentos musicales o, más frecuentemente, el órgano, ya que el genérico «organis» de su *Passio* –en latín instrumentos– fue prontamente interpretado como tal. Así mismo, la forma verbal «decantabat» dio lugar a la creencia de que era la propia santa la que cantaba, tal y como se menciona en la *Leyenda dorada* (cap. CLXIX). Todo ello contribuyó a que, hacia inicio del 1300, el órgano portátil se convirtiera en uno de los principales atributos de Cecilia[29], aumentando paulatinamente su presencia durante los siglos XIV y XV. A partir de finales del siglo XV la santa empezó a interactuar con el instrumento[30] y desde el 1500 recibe ocasionalmente la ayuda de un ángel que sostiene o administra aire al órgano, como ocurre por ejemplo en la tabla derecha del *Altar de la Cruz* (Maestro del Retablo de San Bartolomeo, 1500, Colonia, Wallraf-Richartz Museum). Más raramente, es el propio ángel quien interpreta las armonías celestiales junto a Cecilia, tal y como se observa en la *Santa Cecilia y un ángel músico* de Riccardo Quartararo (ca. 1490, Palermo, Catedral), aunque en este caso el instrumento tañido es el laúd. La aparición del solícito ángel no solo se justifica por el deseo de visualizar la música celestial y hacer de Cecilia una intermediaria entre el cielo y la tierra, pues en su *Passio* la santa es acompañada por un ángel que protege su virginidad y premia su lealtad coronándola de rosas y lirios (*Passio sanctae Ceciliae,* 8). Respecto a la iconografía musical de santa Catalina de Alejandría, esta se reduce a su matrimonio místico con Cristo niño (*Iconclass* 11H(CATHERINE)34), normalmente en brazos de su madre María. En el arte italiano, la imagen se configuró a partir de la *Madonna* entronizada y rodeada de ángeles músicos, como es el caso de *El matrimonio místico de Santa Catalina* de Lorenzo Veneziano (1359, Venecia, Ga-

26. Mirimonde, A. P. de, *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un theme musical,* Éditions Minkoff, Genève, 1974, p. 4. Connolly, Thomas, *Mourning into joy. Music, Raphael and Saint Cecilia,* Yale University Press, New Haven and London, 1994, p. 14. Staiti, Nico, *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la música,* Bibliotheca Musicologica, LIM - Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2002, p. 21.

27. *«Venit dies in quo thalamus collocatus est et cantantibus organis illa in corde suo soli Domino decantabat dicens: 'Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar'»* (*Passio Sanctae Ceciliae,* 3). Tomado de Delahaye, H., *Étude sur le legéndier romain. Les saints de novemebre et de decémbre,* Bruxelles, Societé des Bollandistes, 1936, p. 196.

28. Connolly, Thomas, op. cit., 1994, p. 14.

29. Connolly, Thomas, «The cult and iconography of S. Cecilia before Raphael», en en Vv. Aa., *La Santa Cecilia di Raffaello. Indagini per un dipinto,* Edizioni Alfa, Bologna, 1983, p. 129. Staiti, Nico, op. cit., 2002, p. 19.

30. Connolly, Thomas, op. cit., 1983, p. 129.

lleria dell'Accademia). También fue especialmente cultivada en el arte alemán y flamenco, donde bebe directamente del tipo iconográfico de la *Virgo inter virgines* (*Iconclass* 11F622) y suele contar con la participación de Cecilia, quien tañe su órgano, como es el caso de una anónima pintura conservada en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg (ca. 1520, Inv. Nr. GM 74). Aunque la literatura de la época no existe ninguna referencia musical con respecto a su vida, la *Leyenda dorada* sí que indica que la santa era versada en las artes liberales, y entre ellas especialmente las de índole matemática (cap. CLXXII), entre las cuales se hallaría la música. Este dato, junto con la antiquísima, costumbre de interpretar música en las ceremonias nupciales[31], parecen haber sido suficientes para suscitar la aparición de ángeles músicos en su iconografía. Además de los valores femeninos de virginidad y sacrificio, la figura de santa Catalina introduce la experiencia mística, un elemento que cada vez tendría mayor importancia y que contribuyó a que la música angélica dejara de ser un privilegio reservado para unos pocos mártires de inicios del cristianismo y pudiera ser un premio accesible a todos aquellos capaces de someterse a la vida religiosa por amor a Cristo. Ello explica que a partir del siglo XV surja la imagen del matrimonio místico con ángeles músicos de la santa dominica Catalina de Siena, copia de la iconografía de su homónima.

Matrimonio místico, abnegación y sufrimiento a través de la enfermedad y la muerte confluyen en la figura de santa Gertrudis de Hefta (1256-1302). Esta monja que nunca llegó a ser abadesa escribió o, al menos supervisó, el *Heraldo del amor divino* o *Revelaciones,* donde narra sus experiencias visionarias como esposa de Cristo, siendo muchas las apariciones de música celestial y de ángeles músicos durante su larga enfermedad[32]; un consuelo divino ante el dolor físico y la cercanía de la muerte:

31. Esta costumbre, que también hallamos en la *Passio* de santa Cecilia, ya es observable en la Antigüedad grecorromana, siendo incluso criticada por los Padres de la Iglesia, quienes se esforzaron por sustituir las danzas, las melodías instrumentales y las canciones obscenas por el canto de salmos e himnos. Véase Quasten, Johannes, *Music & worship in pagan & christian Antiquity,* Washington, National Association of Pastoral Musicians, 1983 [1ª ed., Münster Westfalen, Aschendorff, 1973), p. 132 y ss. Todo parece indicar que la costumbre de enriquecer con música las bodas continúo incluso durante el Renacimiento. Así, en uno de sus artículos, la estudiosa Eleonora M. Beck nos informa sobre el uso de instrumentos en los cortejos nupciales padovanos del cuatrocientos. Beck, Eleonora M., «Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel Frescos», *Early music,* 27, nº. 1, 1999, p. 18. La iconografía musical de algunos *Cassoni* de bodas como uno de los conservados en el Albert & Victoria Museum de Londres (ca. 1430-1460, Inv. 8974-1863), son un buen registro visual de estas prácticas.

32. Véase por ejemplo *Revelaciones* 4, 2.

> Yo [Cristo] embiare dos Angeles de los mayores Principes de la Corte celestial para que con dos trompetas de oro e instrumentos de gran suavidad, te canten à tus oydos en la hora de tu muerte este motete y aviso de mi venida: Estad alerta que viene el Esposo, y salidle al encuentro (*Revelaciones* 5, 26)[33].

La misma idea puede observarse un siglo después en el *Llibre dels àngels* de Francesc Eiximenis (Valencia, 1392), pues el autor nos habla de personas excepcionales que «per refrigeri de lurs treballs los fahía gran nostre senyor que hoyen avegades angels cantants e tocants instruments aconsolantlos per aquesta manera» (*Llibre dels àngels,* 4, 3).

Con la llegada de los siglos XII-XIII y el florecimiento de diferentes alternativas espirituales que pretendían purificar la religiosidad oficial como la llamada herejía albigense, se hizo evidente la debilidad de la Iglesia. Esta precisaba de una profunda renovación, la cual se llevó a cabo a través de la institución y la promoción de órdenes predicadoras más cercanas al entorno de los fieles. Destaca especialmente la Orden de los franciscanos, fundada por san Francisco de Asís. De san Francisco conservamos algunos escritos donde ya se observa la importancia que para el santo tenía la música vocal como instrumento de predicación, componiendo el mismo canciones devocionales o *laudes* como el famoso *Cántico del hermano Sol.* Así mismo, en los salmos que dispuso para el *Oficio de la Pasión del Señor* insta a cantar a Dios un cántico nuevo[34] y recoge la idea de una música celeste que desciende sobre la Tierra en el momento del nacimiento de Cristo (II, Maitines del domingo de Resurrección)[35]. Las tres biografías del santo que se escribieron entre su muerte y el año 1252[36] también mencionan en varias ocasiones como san Francisco gustaba de cantar alabanzas a Dios en todo momento, incluso cuando se sentía desfallecer por la enfermedad (*Vita Sancti Francisci Assisiensis* 2, 8), (*Florecillas* 2, 4). Su imagen también inspiró una rica iconografía musical que da sus primeros frutos hacia el 1300, momento en el que la oficialidad eclesiástica estaba promocionando la Orden franciscana y ponía todos sus esfuerzos en la construcción y decoración de la Basílica de Asís. A esta lógica responde el *San Francisco en la Gloria* realizado por el taller de Giotto

33. Trad. esp. *Segunda y ultima parte de las admirables y regaladas Revelaciones de la gloriosa S. Gertrudis, que contiene su feliz y dichosa muerte, no menos privilegiada y favorecida de su querido Esposo, que su santa vida [...] Traducida del latín al romance por P. M. F Leandro de Granada [...]. Año1607, en Valladolid por Juan de Botillo, en la calle de Samano. A costa de Antonio Cuello mercader de libros. Véndese en su casa en la Liberia,* p. 669. Agradezco al Dr. Borja Franco Llopis que me haya señalado este texto. Sobre la música en la imagen de santa Gertrudis y san Francisco de Asís en la pintura de Francisco Ribalta y su relación con la emblemática vid. Franco Llopis, B., «Nuevas aportaciones a la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta», en Chaparro, C., García, J. J., Roso, J. y Ureña, J. ed., *Paisajes emblemáticos: La construcción de la imagen simbólica en Europa y América,* vol. 2, Editorial Regional de Extremadura, Mérida, 2008, pp. 619-633.
34. La fuente literaria de esta expresión se encuentra en la *Revelación de San Juan,* concretamente en el canto que entonan los 144000 vírgenes en el monte Sión en torno al cordero de Dios (Ap 14, 1-4). Desde los primeros siglos del cristianismo, muchos han sido los teólogos que han instado a ese «cántico nuevo» como alegoría de la humanidad redimida por Cristo.
35. «En aquel día envió el Señor su misericordia: y por la noche oímos su canción». Trad. esp. Legísima, Juan R. de y Gómez Canedo, Lino ed., *Escritos completos de san Francisco de Asís y biografías de su época,* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1945, p. 82.
36. Éstas son: Celano, Tomás de, *Vita Sancti Francisci Assisiensis,* 1228. Celano, Tomás de, *Vita Secunda,* 1246-1247. Anónimo, *Florecillas de San Francisco,* finales del s. XIII o inicios del XIV.

para su iglesia inferior (1315-1320), donde el santo aparece rodeado de ángeles danzantes e instrumentistas [fig. 2]. Un texto de las *Florecillas* se aproxima bastante a esta imagen. En el capítulo 19 se relata como un novicio franciscano es agraciado con la siguiente visión: «Vio delante de sí multitud casi infinita de santos [...] todos con preciosos y hermosísimos vestidos, y sus rostros y manos resplandecían como el sol, y cantaban y tañían a manera de ángeles. Entre ellos iban dos vestidos y engalanados más ricamente que todos los otros [...]»[37]. Se trataba de los frailes menores que venían del Paraíso, con los santos Francisco y Antonio destacando entre la comitiva. Otro lugar clave en la difusión del culto a san Francisco fue la pequeña capilla de la Porciúncula. Allí se desarrolló otra leyenda franciscana donde la virginidad, el sacrificio personal, la experiencia mística y la salvación humana son nuevamente el hilo conductor. Según la tradición, el santo solicitó a Cristo, con la mediación de la Virgen María, una indulgencia plenaria para todo aquel que visitara la iglesia, dedicada a Santa María de los Ángeles, por lo que Francisco habría pedido al Papa Honorio III tal gracia, obteniéndola en 1223[38]. Le Goff no halla ningún documento anterior al 1277 que permita justificar la existencia de dicha indulgencia y afirma que esta tradición nace de la rápida conversión de la Porciúncula en un importante centro de peregrinaje[39]. En el *Diploma* de Conrado obispo de Asís, fechado en el 1335, se relatan una serie de leyendas poéticas, siendo la más famosa la del llamado milagro de las rosas, nacidas en invierno de la sangre de la mortificación del santo[40] y presentadas ante el Papa como prueba para conseguir la anhelada indulgencia. En el 1393, Ilario di Viterbo pintaría para el interior de la capilla de la Porciúncula los frescos de la *Historia de la indulgencia de la Porciúncula* y en la escena principal a san Francisco ofreciendo las rosas a Cristo y la Virgen, rodeados de ángeles músicos (*Iconclass* 11H(FRANCIS)341).

Durante los siglos siguientes, los santos y santas ganaron presencia en las artes visuales, acompañando a Cristo y la Virgen María, participando junto con los ángeles adorantes y/o músicos en la eterna alabanza divina. Mientras tanto, la audición de la música angélica se había convertido en un síntoma de prestigio espiritual y en la literatura se habla de beatas procedentes de la nobleza que, habiendo consagrado su virginidad a Cristo, son agraciadas con conciertos celestiales. Así, el confesor de la beata boloñesa Elena Duglioli dall'Olio (1472-1520), escribiría en su biografía que esta había hablado y cantado «sensiblemente» con los ángeles (*Narrativa della Vita e morte della Beata Elena Duglioli dall'Olio,* Pietro Retta da Lucca, ca. 1520, Boloña, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. Gozzadini 292, p. 5r), algo que puede explicarse por el deseo de hacer de la piadosa mujer una nueva santa Cecilia mediante un programa pactado entre la rica e influyente familia Duglioli y el alto

37. Legísima, Juan. R. de y Gómez Canedo, Lino ed., op. cit., 1945, pp. 130-131.
38. *Indulgencia de la Porciúncula. Instrucción sobre el origen, extensión y requisitos para ganarla,* Imprenta de los Herederos de la V. Pla, Barcelona, 1854, pp. 6-7.
39. Le Goff, J., *San Francisco de Asís,* Ediciones Akal, Madrid, 2003 [1ª ed. Gallimard, 1999], pp. 46-47.
40. Según cuenta la tradición, el santo se castigó a sí mismo arrojándose a un rosal por haber tenido pensamientos impuros.

clero romano[41] y que consistía en: el matrimonio virginal de la joven, la adquisición de reliquias de la santa, la construcción de una capilla donde pensaba enterrarse y su decoración mediante una *pala* de altar encargada a Raffaello Sanzio (1514-1516, *Éxtasis de Santa Cecilia* con *cuatro santos Boloña,* Pinacoteca Nazionale) [fig. 3][42]. Los estudios encuadran a Elena Duglioli dentro del fenómeno italiano de la devoción a piadosas mujeres que son consideradas «santas vivas» y que se caracterizan por su carácter ciudadano y el rol político que juegan en la consolidación del poder durante el periodo de entreguerras (1490-1530) y en el contexto de las tensiones entre la aristocracia urbana y las reformas del papado[43]. En el caso de Elena, resulta evidente que los promotores de su figura se movían por intereses políticos. En un momento en el que en Boloña cae el dominio bentivolesco y la ciudad retorna a la soberanía pontificia, el proyecto de santificación de Elena significa la creación de un centro de culto alternativo a aquellos ligados a los Bentivoglio. Con el fin de proponer a Elena como nueva santa protectora de la ciudad, incluso se llegó a difundir la leyenda de que la mujer descendía del mismo Petronio, patrón de Boloña, por vía del emperador de Constantinopla[44]. El fenómeno de las «santas vivas» no es exclusivo de la península itálica. En España las encontramos ligadas al desarrollo de una nueva religiosidad adoctrinante, que aspira al control moral de la vida privada y que, en muchos aspectos, inspirará la Contrarreforma católica. Este es el caso de la beata doña Sancha Carrillo de Écija (1513-1537)[45], dama de honor de la emperatriz Isabel que, tras confesarse con san Juan de Ávila, abandonó todo lujo para recluirse en una de las habitaciones de su casa, donde llevó una vida de ascetismo y mortificación hasta su temprana muerte. En su biografía se la nombra esposa de Cristo y se narra como, padeciendo grandes dolores y próxima a morir, fue visitada por un coro de vírgenes presidido por María, sanando de repente (*Vida y maravillosas virtudes de Doña Sancha de Carrillo,* Martín de Roa, 1615, lib. 1, p. 22).

No obstante, la verdadera proliferación de textos e imágenes en los que se incluye la música celestial se dio a partir de finales del siglo XVI y durante todo el XVII, coincidiendo con el especial interés por su promoción que postulaba la Contrarreforma católica. Para entonces santa Cecilia ya había sido nombrada oficialmente patrona de la música sacra a

41. Concretamente al cardenal Lorenzo Pucci y, especialmente, a su sobrino el cardenal Antonio Pucci. También tuvo gran importancia en el proceso el canónigo lateranense Pietro da Lucca, famoso predicador, escritor de tratados espirituales y autor de una de las biografías existentes sobre Elena.
42. Sobre Elena Duglioli dall'Olio y la *pala* de Raffaello véase Mossakovski, Stanislaw, «Il significato della 'S. Cecilia' di Raffaello» y Zarri, Gabriella, «L'altra Cecilia: Elena Duglioli Dall'Olio (1472-1520)», en Vv. Aa., *La Santa Cecilia di Raffaello. Indagini per un dipinto,* op. cit., 1983.
43. Zarri, Gabriella Zarri, Gabriella, op. cit., 1983, pp. 86-87.
44. Zarri, Gabriella Zarri, Gabriella, op. cit., 1983, pp. 95-96.
45. Véase Coleman, David, «Social control in the Catholic Reformation: the case of San Juan de Avila», *The Sixteenth Century Journal,* 26, n. 1, 1995, p. 21. Coleman da como fecha de su muerte el 1534, indicando que entonces contaba con 24 años de edad. Sin embargo he preferido incluir la cronología recogida en Pérez-Aínsua Méndez, «Vida de Doña Sancha Carrillo, tercera franciscana (1513-1537)», en Pelaez del Rosal, Manuel, *El franciscanismo en Andalucía: la orden tercera seglar: Conferencias del XI Curso de Verano (Priego de Córdoba, 26 a 29 de julio de 2005),* 2006, pp. 415-432.

través de la *Bula Ratione Congruit* (1585) y la actividad musical tenía una gran importancia en la liturgia eclesiástica, incluyéndose cada vez con más frecuencia la interpretación instrumental, que hasta entonces había sido denostada, al menos en lo que a las prescripciones oficiales se refiere. Surge de esta manera una riquísima iconografía musical renovándose antiguos temas como el del matrimonio místico, y representándose por primera vez otros como el del consuelo angélico y el éxtasis musical, anunciado ya en la pintura de Raffaello. En este sentido, adquiere una gran importancia el tipo iconográfico de San Francisco reconfortado por el ángel músico (*Iconclass* 11H(FRANCIS)342). La fuente literaria resulta muy anterior, pues la hallamos en una de las biografías franciscanas encargadas a san Buenaventura en 1260 por el capítulo general de Narbona para remplazar a las escritas anteriormente, cuya destrucción se ordenó . Se trata este del único episodio de música angélica que existe en la literatura referente al santo:

> [...] cierto día [...] extenuado su cuerpo con tantas enfermedades como padecía y ansioso de proporcionar algún consuelo a su espíritu, deseó vivamente percibir los acordes de algún instrumento músico; mas no pudiendo conseguir esto por medio alguno humano, acudieron los ángeles del cielo a satisfacer los deseos del Santo. A la noche siguiente se hallaba Francisco velando y entregado a la contemplación de las cosas divinas, cuando de repente se oyó el sonido de una cítara que, pulsada con destreza, producía acordes armoniosos y de una melodía verdaderamente celestial. No se percibía alrededor persona alguna humana, y solo la variable intensidad del sonido indicaba el alejamiento o aproximación del citarista. Elevado en Dios el espíritu del Santo, se sintió lleno de tanta suavidad con aquella dulcísima e inefable armonía, que le pareció estar gozando ya en la mansión eternal (*Legenda Maior Sancti Francisci,* 5, 11)[46].

La obra más antigua conservada parece ser el *San Francisco consolado por el ángel* de Giuseppe Cesari (1593, Douai, Musée de la Chartreuse), donde la *cithara* ya es sustituida por el violín, instrumento contemporáneo al pintor. Este tema debió difundirse a través de los grabados realizados por Agostino Carracci y Raphael Sadeler, alcanzando un gran éxito durante la primera mitad del siglo XVII, especialmente en territorio italiano y en España. Entre los muchos ejemplos podemos citar *San Francisco confortado por un ángel músico* de Guido Reni (1606-1607, Boloña, Pinacoteca Nazionale) y el *San Francisco confortado por un ángel músico* de Francisco Ribalta (ca. 1620, Madrid, Museo del Prado) donde el instrumento tañido es un laúd. Un nuevo tipo de exaltación visual de la santidad fueron las apoteosis o triunfos, imágenes donde el santo o santa es elevado entre nubes hacia la Gloria, acompañado por ángeles que en ocasiones enriquecen el fastuoso ceremonial con su música. Es el caso de *El Triunfo de San Hermenegildo* de Francisco de Herrera llamado 'el Mozo', pintado para los Carmelitas de Madrid (1654, Madrid, Museo del Prado). Durante esta época, María Magdalena también conocerá una renovada fortuna convirtiéndose en una de las figuras preferidas del momento, ya que daba pie a representar el sacramento de la penitencia y la relación privilegiada entre

46. Trad. esp. Legísima, Juan R. de y Gómez Canedo, Lino ed., op. cit., 1945, pp. 558-559.

Dios y los santos a través del tema del éxtasis[47]. Ambos aspectos confluían perfectamente en el tipo de su asunción por los ángeles, el cual empezó a incluir con más frecuencia la música angélica, como ocurre en el mal llamado *Tránsito de María Magdalena* de José Antolínez (ca. 1670-1675, Madrid, Museo del Prado). Otro de los aspectos derivados de la Contrarreforma fue la mayor importancia otorgada a las órdenes religiosas, que en este siglo llegaron a alcanzar un gran poder e influencia. Son abundantísimas las obras en las que se exalta al fundador o fundadora de una orden religiosa o un personaje de especial importancia para esta. En muchas ocasiones, la línea iconográfica que se sigue es aquella iniciada por la imagen de san Francisco y santa Catalina de Alejandría como modelos ideales de santidad masculina y femenina respectivamente. El deseo de promoción de las órdenes, claves en la evangelización del nuevo mundo, llevó a una competición por el prestigio espiritual y el poder religioso. Esta competencia también quedó plasmada en la iconografía, resultando especialmente evidente en el caso de los franciscanos y dominicos. Así, si san Francisco había sido agraciado con la aparición milagrosa de la Virgen en la capilla de la Porciúncula, la Orden de los Predicadores, fundada por santo Domingo, también contaba con su propia leyenda mariana, surgida no antes del siglo XV[48], según la cual María le habría enseñado a rezar el rosario como poderoso instrumento para la conversión de los herejes. No es por caso que el tipo iconográfico que visualiza este episodio, muchas veces enriquecido con ángeles músicos, proliferase durante el siglo XVII. Es un excelente ejemplo de ello la *Madonna del Rosario* del Cerano (1516, Milán, Pinacoteca di Brera), donde la Virgen entronizada es flanqueada por los santos Domingo y Catalina de Siena [fig. 4]. De esta manera las órdenes se autoafirmaban como instituciones de carácter casi sacro que mantenían una privilegiada comunicación con Dios y que como tales debían cumplir un papel clave en la religiosidad oficial.

Imágenes como las vistas a lo largo de estas páginas subrayan el carácter excepcional de aquellos hombres y mujeres santos que, según la tradición cristiana, gozaron del favor divina tanto en vida como después de esta, convirtiéndose en un modelo de virtud a seguir. De esta manera, a lo largo de los siglos se observa la construcción de una iconografía de la santidad en la que resulta clave el contacto directo con la esfera divina y donde la música angélica tiene un papel importante como modo de intensificar este contacto a través de una experiencia que es, a un mismo tiempo, auditiva y visual.

47. Staiti, Nico, op. cit., 2002, p. 45.
48. Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano,* t. 2, vol. 3, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1995 [1ª ed. Iconographie de l'Art Chrétien, P.U.F., París, 1957] p. 398.

Fig. 1. *Santa María Magdalena sosteniendo un crucifijo* de Spinello Aretino, ca. 1395-1400, Nueva York, Metropolitan Museum

Fig. 2. *San Francisco en la Gloria,* taller de Giotto di Bondone, 1315-1320,
Asís, Basílica de San Francisco, Iglesia inferior

Fig. 3. *Éxtasis de Santa Cecilia con cuatro santos,* Raffaello Sanzio, 1514-1516, Boloña, Pinacoteca Nazionale

Fig. 4. *Madonna del Rosario,* Giovan Battista Crespi llamado el Cerano, 1516, Milán, Pinacoteca di Brera

María como Reina y Señora a través de la Emblemática: grabados y pinturas para glosar el poder de la Virgen conforme a la ortodoxia católica

Carme López Calderón
Universidad de Santiago de Compostela
Grupo de Investigación IACOBUS (GI-1907)[1]

Resumen: La consideración de María como Reina y Señora de todo lo creado constituye uno de los pilares básicos del discurso con el que la Iglesia ha defendido a la Virgen desde los primeros siglos, de modo que, pese a lo tardío de su principal definición –la encíclica *Ad caeli Reginam* (1954)–, la reivindicación de su dignidad regia puede rastrearse ya desde los textos de la patrística. No en vano, el reconocimiento de su realeza es una consecuencia directa de alguna de sus prerrogativas y virtudes –básicamente, su maternidad divina, Corredención y humildad–, al tiempo que es la causa del dominio y superioridad que ostenta sobre toda criatura, justificando, por tanto, la mediación que acomete en favor de los hombres. En el presente artículo analizaremos cómo este trasfondo teológico es el que subyace tras los símbolos y emblemas que, concebidos en plena apología mariana contrarreformista, ya de forma individual, ya completando otras escenas figurativas, afirman en la Virgen el título de Reina y Señora.

1. Este texto fue realizado al amparo de la beca FPU y dentro del marco de los proyectos de investigación: «Artífices e patróns no monacato galego: futuro, presente e pasado» (2009/PX059) y «Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos xvi y xx» (HAR2011–22899).

Índice

Palabras clave: Virgen María, Reina y Señora, Emblemas, Contrarreforma

Abstract: The consideration of Mary as Our Lady Queen of All Creation becomes one of the mainstays of the discourse put forward by the Church to defend the Virgin from the very first centuries, so, despite its late main definition –the encyclical *Ad caeli Reginam* (1954)–, the recognition of her royal dignity can be traced throughout the Patristics. Not in vain, the acknowledgement of her royalty is a direct consequence of some of her prerogatives and virtues –basically, her Divine Motherhood, Co-redemption and Humility– and, at the same time, it is the cause of her control and superiority over all creatures, justifying, therefore, the mediation she undertakes in favour of mankind. In this article we analyse how all this theological background underlies symbols and emblems that, conceived within the marian counter-reformist apologia, whether individually or taking part in other figurative scenes, declare suitable for the Virgin the title of Our Lady Queen.

Keywords: Virgin Mary, Lady Queen, Emblems, Counter-Reformation

La encíclica *Ad caeli Reginam*, dada en Roma por el papa Pío XII el 11 de octubre de 1954, establece la celebración de la fiesta de María Reina y constituye la declaración principal del magisterio de la Iglesia sobre la realeza de la Virgen[2], si bien, como la propia carta señala, «no se trata de una nueva verdad propuesta al pueblo cristiano, porque el fundamento y las razones de la dignidad real de María, abundantemente expresadas en todo tiempo, se encuentran en los antiguos documentos de la Iglesia y en los libros de la sagrada liturgia»[3].

Consecuentemente, estos antiguos documentos y libros litúrgicos sientan las bases de una larga tradición cuyos postulados básicos hemos de conocer pues, como veremos, son los que están vigentes en el período objeto de nuestro estudio, el correspondiente a la Contrarreforma, de ahí que impregnen tanto los textos adscritos a la ortodoxia católica –tratados, sermones–, como lo que a nosotros verdaderamente nos interesa: la literatura emblemática consagrada a la Madre de Dios[4].

En este sentido, las representaciones que abordan más o menos explícitamente la consideración de María como Reina y Señora de todo lo creado suelen incluir referencias a las causas que la hacen merecedora de este título, al momento en que lo recibe o a las implica-

2. Sartor, Danilo, «Reina», *Nuevo diccionario de Mariología*, Madrid, 1998, p. 171.
3. El texto completo de la encíclica puede consultarse en el sitio web de la Santa Sede: http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p–xii_enc_11101954_ad–caeli–reginam_sp.html (consultado 09–05–2012).
4. Las críticas que la Reforma vierte sobre buena parte de las prerrogativas atribuidas a la Virgen determinan que la Iglesia católica impulse una ferviente defensa de las mismas, lo que explica que el discurso de apología mariana, asentado fuertemente en la tradición –de ahí su absoluta coherencia interna y respecto a los misterios fundamentales de la fe cristiana–, cobre nuevos bríos y reluzca en todas las manifestaciones que tienen a María como protagonista.

ciones que encierra, de modo que para comprender dichas imágenes en su totalidad el aparato teológico se vuelve indispensable.

Entre los argumentos que justifican su dignidad regia el principal no es otro que la maternidad divina, excelencia que, no en vano, da origen a todas sus prerrogativas[5]. Al respecto, los Santos Padres se convierten en la cita de autoridad esgrimida por autores como el jesuita Miguel Jerónimo Monreal para justificar que «el título verdadero, por el qual María es propriamente Reyna y Señora de todos los Ángeles, y hombres, y de las demás puras criaturas, es, por ser Madre de Dios»[6], al tiempo que su realeza ligada al Hijo explica que Betsabé sea una de las mujeres veterotestamentarias que prefiguran las virtudes y glorias de la Virgen[7]: «Otro sentido en que María puede llamarse Reyna o Señora de los Ángeles y los hombres, es porque Christo, Supremo Rey y Señor de todos ellos, ha hecho comparticipante de muchos de sus honores Regios a su Madre, ya mandando a los Ángeles que la adoren [...] ya teniendo en el Empyreo a su Madre cabe sí en un Trono más que Regio, y muy cercano al Trono suyo, y sentándola a su mano derecha: como Salomón lo hizo con su Madre Betsabé»[8].

Justamente, Francisco Xavier Dornn se vale de este juego tipológico en su letanía lauretana para enriquecer la invocación *Virgo Veneranda*, de manera que, mientras su ilustración muestra a Cristo entronizado y señalando con su mano otro trono vacío dispuesto junto a él, el texto explicativo comenta: «Tuvo siempre Salomón una especial veneración a su madre, Betsabé, pues según el texto santo, viéndola venir, se levantó el rey a su llegada [cf. 3 *Reg* 2] y mandó eregir un trono para ella. De la misma manera el divino Salomón, Cristo, subió a los Cielos muchos años antes de la Asunción de María, como para prevenir para su Madre, que ciertamente es Venerable y Santa [cf *Num* 28], un trono especial y un glorioso triunfo»[9].

---

5. «Callen todas la interpretaciones, pues una sola Encierra todas las glorias de la Virgen. Qué no será la que es Madre de Dios?» (García, Francisco, *Cinco sermones del Santissimo y Dulcissimo nombre de María*, Madrid, por Juan García Infançon, 1681, epílogo, s.p. Disponible en: http://books.google.es/books?id=iFW1CCCA1UwC&printsec=frontcover&hl=es. Consultado 09–05–2012).
6. «Dixo San Athanasio: que siendo el que nació de la Virgen, como realmente lo es, Rey y Señor y Dios, por esta razón la Madre, que lo engendró, debe propria, y realmente ser tenida por Señora, y Reyna, y Madre de Dios [...] San Juan Damasceno escrivió: que María fue hecha Señora de todas las criaturas, quando fue hecha Madre de Dios, el Criador de todas...» (Monreal, Miguel Gerónimo, *Escala Mystica de Jacob, en que se trata de las soberanas excelencias de María SS. por ser Madre de* Dios, Zaragoza, por Joseph Fort, 1750, pp.221–222. Disponible en: http://books.google.es/books?id=mm0es_69E04C& printsec= frontcover&hl=es. Consultado 09–05–2012). Igualmente, la encíclica *Ad coelum Regina* reproduce muchas de estas afirmaciones procedentes de la patrística.
7. «Estas insignes mujeres componen el nombre de María con sus nombres, y figuran su santidad con sus virtudes. No bastava una sola, fueron menester muchas, y de todos estados, gracias y prerrogativas...» (García, Francisco, op. cit., 1681, p.8).
8. Monreal, Miguel Gerónimo, op. cit., 1750, p.219.
9. Dornn, Francisco Xavier, *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, caelique Reginae Mariae, honorem, et gloriam prima vice in Domo Lauretana a sanctis angelis decantatae, postea ab Ecclesia Catholica. Approbatae & Confirmatae, Symbolicis ac Biblicis Figuris in quinquaginta septem iconismis aeneis expressae, & secundum ordinem titulorum exhibitae, Pia meditatione*, Augustae Vindelicorum, sumptibus Joannis Baptistae Burckhart, 1758, f.24 (facsímil de la edición española: Dornn, Francisco Xavier, *Letanía lauretana*, Madrid, 1978, pp. 56–57).

Precisamente, el antecedente que Fr. X. Dornn evoca en su grabado –Salomón invitando a su madre a sentarse en un trono a su derecha– constituye uno de los tipos de la Coronación de la Virgen, tema que, procedente de un relato apócrifo atribuido a Méliton, obispo de Sardes, es popularizado primero por Gregorio de Tours y luego por Santiago de Vorágine en La Leyenda Dorada[10]. Este episodio, que carece de fundamento, pues, en las Sagradas Escrituras, confirma en última instancia el título de Reina que la tradición le aplica a María[11], de ahí que sea el escogido, por ejemplo, para acompañar la exclamación *Salve Regina* en la serie de ocho grabados –incluyendo la portada– ejecutados por A. II Wierix para ilustrar esta oración [fig. 1]. Cada uno de estos grabados, además, figura en su parte inferior a una de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento; en la imagen que estamos comentando, la escogida es Betsabé entronizada junto a su Hijo[12].

Por otra parte, el hecho de que a la Madre de Dios le aguarden en las alturas el trono y la corona viene a concretar en qué momento es propiamente nombrada Reina: tras su Asunción a los cielos. Ya san Andrés de Creta afirmaba en el *Sermón II sobre la Dormición:* «La Iglesia, reina de la multitud de los creyentes, acompaña hoy en triunfo y ofrece con regocijo sus mejores obsequios a la Reina de todo el género humano, a la que Dios, rey y señor del universo, con triunfal magnificencia, constituye Reina de los cielos»[13].

Ello explica que J. Callot, a la hora de significar con emblemas la vida de la Virgen[14], disponga, a continuación de la Asunción, una corona regia sobre otra de laurel y el mote *Heroidi Victrici* –a la Heroína Victoriosa[15]. El dístico latino que las acompaña –«¡Bravo! Victoriosa recibe coronas triunfales, / como la heroína ciñe con laureles la cabeza emérita»– es desarrollado por un tetrástico en francés: «Aunque vuestro Jefe sea coronado de gloria / por haber restablecido la salud de los humanos; / Virgen, permitidnos, imitando a los Romanos / ofreceros el premio de semejante victoria», en el cual se vislumbra otra de las razones que permiten llamar Reina a María: su labor como Corredentora.

En este sentido, ya en la Edad Media, Eadmero, discípulo de san Anselmo, comentaba que: «Así como [...] Dios, al crear todas las cosas con su poder, es Padre y Señor de todo, así María, al reparar con sus méritos las cosas todas, es Madre y Señor de todo: Dios es el Señor de todas las cosas, porque las ha constituido en su propia naturaleza con su mandato, y María es la Señora de todas las cosas, al devolverlas a su original dignidad mediante la gracia

10. Reau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento,* tomo 1, vol. 2, Barcelona, 1996, pp.643–644.
11. Incluso, la evolución iconográfica del tema –María es coronada primero solo por un ángel, luego por Cristo, después por Dios Padre y finalmente por la Santísima Trinidad– evidencia el enorme progreso que la mariolatría experimenta en el seno de la Iglesia (Reau, Louis, op. cit., 1996, p. 645).
12. Wierix, Anton II, *Salve Regina, Salve Regina. D.O.M. D.Q.M.M.S.V. Reverendis ac illustris Dno. D. Guilielmo de Bergis ex Baronibus de Grimbergen, Antuerpiensium, episcopo meritissimo,* Antuerpia, 1598, estampa II.
13. Cit. en Pons, Guillermo, *Textos marianos de los primeros siglos. Antología patrística,* Madrid, 1994, p.271.
14. Callot, Jacques, *Vita Beatae Mariae Virginis Matri Dei. Emblematibus delineata,* París, chez François Langlois, 1646.
15. Callot, Jacques, op. cit., 1646, emblema XXV.

que Ella mereció»[16], planteamiento este que retomaría algo más de cuatro siglos después el jesuita Francisco Suárez: «otro título del dominio sobre los hombres lo tiene María, porque con singular modo cooperó con su Hijo a nuestra Redención. Pues assí como Christo por havernos redimido es con un especial título nuestro Rey, y Señor, assí la Bienaventurada Virgen es nuestra Reyna y Señora por el modo singular, con que concurrió a nuestra redención, ya administrando su substancia en la generación de Christo, ya ofreciendo voluntariamente a este su Hijo, para que muriesse por nosotros, ya singularmente deseando y pidiendo a Dios, y por su parte por todos medios procurando nuestra común salud y redención»[17].

Justamente, reflejar la activa participación de María en la economía de la Salvación, poniendo de manifiesto los dolores y angustias que hubo de padecer a lo largo de toda su vida al acatar la voluntad divina y entregar a Cristo para el sacrificio en la Cruz, constituye el motor del libro de emblemas *Mater amoris et doloris*, publicado por Anton Ginther en 1711 y objeto de varias ediciones posteriores[18]. Al igual que sucedía en la obra de J. Callot, el motivo de la corona, en este caso acompañado del lema *Cursu Completo* –Recorrido acabado– se coloca justo después de la empresa dedicada a la Asunción, indicándonos en su resumen: «la Bendita Virgen, un día dolorosísima, ahora gloriosísima, es coronada en los cielos por la Santísima Trinidad con una triple corona»[19].

Asimismo, este emblema es recogido en el *Mundo Simbólico* de F. Picinelli en relación con la recompensa dada a aquellos que, llegado el final de su vida, sobresalen por sus méritos y virtudes:

> Si no me engaño, propones una corona que debe ser leída con el oportuno lema: CURSV COMPLETO. En efecto, la feliz recompensa, que acostumbra ser llamada con el nombre de corona, es entregada solamente a aquellos, que hayan alcanzado la meta de su vida en el decurso de méritos y virtudes. Claramente el Apóstol san Pablo guió el espíritu de este emblema: «He peleado hasta el fin el buen combate [...] Y ya está preparada para mí la corona de justicia, que el Señor me dará en ese día [cf 2 *Tim* 4:7–8]». Oportunamente, san Ambro-

16. Eadmerus, *De excellentia V. M.*, 11 *PL* 159, 508 A.B, citado en la encíclica *Ad caelo Reginam*: http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p–xii_enc_11101954_ad–caeli–reginam_sp.html (Consultado 09–05–2012).
17. Suárez, Francisco, *De mysteriis vitae Christi* disp. 22, sect. 2, citado en Monreal, Miguel Gerónimo: op. cit., 1750, p. 304.
18. Ginther, Anton, *Mater amoris et doloris, quam Christus in cruce moriens omnibus ac singulis suis fidelibus in matrem legavit, Ecce Mater Tua, nunc explicata per Sacra Emblemata, Figuras Scripturae quàm plurimas, Conceptus varios Praedicabiles, SS. Patrum Sententias, raras Historias & vix ad Jesum patientem, ac sactissimam matrem eius compatientem affectus. Opus omnibus Jesum et Mariam amantibus, praedicantibus, aut meditantibus perutile. Cum triplici Indice Considerationum, rerum memorabilium, & Concionatorio, formandis per annum Concionibus opportuno*, Augustae Vindelicorum, sumptibus Georgit Schlüter & Martini Happach, 1711 (Disponible en: http://books.google.es/books?id=0DBAAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es. Consultado 09–05–2012). Para más información sobre esta obra y su uso en la Capilla de la Dolorosa en la antigua iglesia de los jesuitas de Oviedo, véase: López Calderón, Carme, «Imágenes para la exaltación de la *Mater amoris et doloris*: las pinturas de la Capilla de la Dolorosa en la iglesia de San Isidoro el Real (Oviedo) a través de los emblemas marianos de Antonio Ginther», *Liño, Revista Anual de Historia del Arte. Universidad de Oviedo*, Oviedo, nº 17, 2011, pp. 65–79.
19. Ginther, Anton, op. cit., 1711, p. 518.

sio: «Pablo dice que en aquel día la corona le ha de ser entregada; ¿te aplicas tú entonces para que te sea entregada? Así pues, cumple el día de tu combate»[20].

Precisamente, otra de las causas que, según los autores, determina que María sea merecedora de la corona regia es su humildad, virtud excelsa de la que hace gala al llamarse Esclava del Señor: «María, por la suma humildad suya en tan suma grandeza, fue ensalzada de Jesús a ser su consorte con él, de su imperio, y dominio sobre las demás criaturas [...] «y por tanto [dice san Bernardo] fue hecha Señora de todos, la que se tenía y trataba por Esclava [...] San Ildefonso nos contesta assí: «O Caríssimos, aprended a humillaros, para que por essa humildad os podais glorificar. Porque María por su humildad se dice, ser la Reyna de este nuestro Mundo»»»[21].

La necesidad de ser humilde y de humillarse se convierte en un lugar común entre los teólogos, dado que, como se afirma en las Sagradas Escrituras, constituye una vía para la glorificación[22]. Se comprende entonces que a esta virtud haga referencia el epigrama que completa el grabado de C. Leuthner *In Caelis Coronata* [fig. 2], pues en él se indica: «Esta es aquella esclava que un día como virgen atrajo hacia sus vísceras / desde lo alto a Dios como cautivo. / Él mismo le da la diadema eterna de esclava y desea / conducir a los cielos, a través de esta esclava, a sus esclavos»[23].

Asimismo, este último verso anuncia la labor que, convertida en Reina, María desempeña desde los cielos: media en favor de los hombres para que ellos también alcancen la Salvación. Sobre este particular, ya Teotecno de Livia, en la *Homilía sobre la Asunción de la Santa Madre de Dios*, comentaba: «Nuestra tierra es María, que es nuestra hermana y nuestra reina [...] Nuestra tierra, la Madre de Dios y siempre Virgen, ha florecido. Cuando ella estaba en la tierra velaba por todos; era como una providencia para todos sus súbditos. Después de haber

20. Picinelli, Filippo (d´Erath, Augustin, trad.), *Mundus symbolicus in emblematum uniuersitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam eruditionibus ac sententiis illustratus: subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis, &c. innumera conceptuum argumenta*/ idiomate italico conscriptus *Philippo Picinello; nunc verò justo volumine auctus et in latinum traductus Augustino Erath, tomus primus,* Coloniae Agrippinae, sumptibus Hermanni Demen , 1687, lib. XXV, cap. VIII, nº 36, p.261.
21. Monreal, Miguel Gerónimo, 1750, op. cit., pp.279–280.
22. «Porque cualquiera que se ensalza, será humillado; y el que se humilla, será ensalzado (*Lucas,* 14:11). En este sentido, fray Lorenzo de Zamora indica: «Como beves los vientos por las glorias, y honras de la tierra? Mira que el humillarse por Dios, essa es la gloria verdadera [...] Verdaderamente el humillarse uno, y procurar ser por Dios menos, esso es gloria, esso es triunfo del amor, y fineza de un perfecto enamorado [...] *Nil humilitate comparandum est,* dixo S. Juan Chrysostomo: No compareys con la humildad nada, que es gran Reyna, y gran Señora» (Zamora, fray Lorenzo de, *Tercera parte de la monarchia mystica de la Yglesia : hecha de hieroglificos sacados de humanas y divinas letras: Tratanse en ella las alabanzas y prerrogativas de la Virgen madre y Señora nuestra : con nueve fiestas principales y mas tres symbolos del Rosario, Nieves, Soledad y llanto de la misma Virgen,* Madrid, Juan de la Cuesta, 1611, pp. 458 y 746).
23. Leuthner, Coelestin, *Coelum Christianum: in quo vita, doctrina, passio D. N. Jesu Christi, nonnulla Deiparae Virginis festa, SS. Apostolorum & Evangelistarum gesta &c. symbolicis figuris expressa, epigrammate sacro elucidata, pia meditatione espensa proponuntur,* Augustae, sumptibus Martini Veith, 1749 (Disponible en: http://mdz1.bib–bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=106&inpBitmuster=2&x=43&y=12. Consultado 09–05–2012), estampa XII.

subido al cielo ha venido a ser, para el género humano, una fortaleza inexpugnable, intercediendo por nosotros ante su divino Hijo...»[24].

En función de este planteamiento, se entiende que el tema que preside la estampa de C. Leuthner, la Coronación de la Virgen por parte de la Trinidad, se complete mediante tres emblemas, de los cuales dos aluden a su mediación: una *pictura* con el signo de Virgo entre los de Leo y Libra, junto al mote *Coelestes temperat iras* –Templa las iras celestiales– y una nave guiada por la estrella polar, con el lema *Iter parat tutum* –Haces el camino seguro.

Estas dos empresas aparecen descritas –y la segunda también reproducida– en la *Symbolographia* de J. Boschio, en el apartado *Assumpta in caelum* y junto a los comentarios «la que para el mundo ha de aplacar a Dios airado» y «desde entonces conduce hacia sí a los hombres y les muestra el camino»[25]. Como el propio autor indica, la fuente que a su vez le proporciona la primera de ellas es la *Elogia Sacra, Theologica et Philosophica* de P. L´Abbé, quien, entre las Divisas sobre la solemnidad de la Santa Virgen, dispone esta a continuación de la Asunción y junto a la aclaración «La Virgen en el cielo»[26]. La segunda, tomada de la *Philosophia Imaginum* de C.F. Menestrier, constituye, además uno de los versos del Himno *Ave Stella Maris*.

Consecuentemente, María, Asunta a los cielos y convertida en Reina, guía a los hombres e intercede por ellos, lo cual responde a los requisitos que, como expone fray A. Navarro, todo Rey debe reunir: «que sea divino y semi Dios, sinificando la liberalidad que conviene aya en los Príncipes, imitando a Dios, que es sumamente liberal y magnífico [...] O Reyna del cielo y tierra, aunque en muchas cosas resplandecen tus excelencias y perfecciones, y se verifica que tienes nombre de Reyna, mas una de las más aventajadas es que socorras con liberal y magnífica mano las necessidades del pueblo, que está esperando tu maternal auxilio y piadoso amparo» [27]. Teniendo esto presente, se comprende mejor el grabado «A ti suspiramos gimiendo y llorando en este valle de lágrimas» de la serie de A. Wierix II a la que antes aludimos: María amamantando al Niño, bajo las inscripciones *Domina. Mater Consolationis* y rodeada por una corona –*Corona exultationis*– y otros símbolos bíblicos que aluden a su protección –*Castrorum acies ordinata, Lapis adiutoriis, Turris Davidica cum propugnaculis, Urbs fortitudinis, Civitas refugii* y *Domus propitiationis*[28].

24. Cit. en Pons, Guillermo, op. cit., 1994, p. 221.
25. Boschio, Jacobo, *Symbolographia sive de Arte Symbolica sermones septem. Auctore E. P. Jacobo Boschio e Societate Jesu. Quibus accessit studio & Opera Eiusdem sylloge celebriorum symbolorum in quatuor divisa classes Sacrorum, Heroicum, ethicorum et satyricorum. Bis mille iconismis expressa. Praeter alia totidem ferme symbolica ordine suo fusius descripta cum suis rerum, figurarum, et lemmatum indicibus cum facultate superiorum,* Augustae Vindelicorum & Dilingae, apud Joannem Casparum Bencard, 1701, Classis I, p. 41 (Disponible en: http://www.archive.org/details/ sivedeartesymbol00bosc. Consultado 09–05–2012).
26. L´Abbé, Petri, *Elogia Sacra, theologica et philosophica. Regia. EMinentia. Illustria. Historia. Poetica. Miscellanea,* Venetiis, apud Paulum Balleonium, 1674, p.27 (Disponible en: http://books.google.es/ books?id= BxkVHggz5ekC&printsec= frontcover&hl=es. Consultado 09–05–2012).
27. Navarro, Antonio, *Abecedario Virginal de excelencias del Santíssimo nombre de María,*Madrid, en casa de Pedro Madrigal, 1604, f.53v. (Disponible en: http://books.google.es/books?id=10fK3gZcsF8C& printsec =frontcover&hl=es. Consultado 09–05–2012)
28. *Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lachrimarum valle* (Wierix, Anton II: op. cit., 1598, estampa V).

Asimismo, el rey debe ser clemente y misericorde, «que ello significó el espíritu Santo diziendo: «La misericordia y la verdad guardan al Rey, y su trono es fortalecido con clemencia» [cf. *Prov.*10]. Esta condición, bien experimentada está en la Virgen, pues la Iglesia le canta: O clementíssima, o piadosa, o dulce siempre Virgen María»[29]. De hecho, en la misma *Salve Regina* del grabador flamenco[30], esta parte de la oración muestra a la Madre de Dios caracterizada como Reina –con báculo y corona–, acompañada nuevamente de símbolos que refieren su protección –*Porta Coeli, Arcus Dei in nubibus*– y de otros tres –*Electa ut Sol, Pulcha ut Luna, Aurora Consurgens*– que, al margen de las múltiples lecturas en clave mariológica que reciben, se corresponden con el cántico con que los Ángeles reciben a la Virgen tras su Asunción a los cielos[31].

Paralelamente a todos estos signos que los autores argumentan para reflejar que, efectivamente, María ejerce como Reina, los teólogos recurren a la etimología de su nombre para demostrar cómo este, que según la tradición le fue impuesto por la Santísima Trinidad[32], ya lleva implícito el dominio que habría de ejercer sobre todas las criaturas: «En la lengua Syria o del reyno de los syrios quiere dezir Señora [...] Fue señora porque quando subió a los cielos fue ensalçada sobre todos los coros de los ángeles [...] María es señora, porque assí como enseñoreadora de todos los males y empecimientos, socorre en las tentaciones e libra a todos los que la llaman de todas sus angustias en el tiempo de la necessidad. Y esto puede bien hazer porque es reyna del cielo y madre de misericordia. E assí mesmo le conviene este nombre en quato ella es la verdadera señora, no de los hombres solos en la tierra, mas aún de los ángeles en los cielos y de los demonios en el infierno»[33].

Si a esta interpretación etimológica de su nombre le añadimos el hecho de que «María es comparada al Águila, de quien dizen los escritores de cosas naturales, que es la Reyna de las aves, y que buela más alto que todas [...] [María] es pues el Águila Reyna de las aves, en

29. Navarro, Antonio, op. cit., 1604, f.54r.
30. *O Clemens, O Pia, O dulcis Virgo Maria* (Wierix, Anton II: op. cit., 1598, estampa VIII).
31. «Las potestades celestiales salen a tu encuentro, cantando himnos sagrados con festiva alegría y expresándose con estas o parecidas palabras: ¿Quién es esta que sube toda pura, surgiendo como la aurora, hermosa como la luna y escogida como el sol?...» (San Juan Damasceno, *Homilía I de la Asunción*, cit. en Pons, Guillermo, op. cit., 1994, p. 281).
32. «Assí lo escrive san Gerónimo, y lo suponen los Doctores; y el Idiota lo dixo con particular emphasis: *Dedit tibi, Maria, tota super Sancta Trinitas Nomen.* Dióte, María, el Nombre toda la santíssima Trinidad» (García, Francisco, op. cit., 1681, p.39).
33. Sajonia, Ludolfo de, *Vita Christi Cartuxano. Primera parte*, Sevilla, J. Cromberger, 1537, ff. 25v–26v. (Disponible en: http://hdl.handle.net/10366/19569. Consultado 09–05–2012). En este mismo sentido se expresa A. Vieyra, indicando: «La segunda significación y etymología del Nombre de María es *Domina*, Señora por antonomasia, porque de su dominio e imperio ninguna cosa se excluye. Señora del Cielo, y Señora de la Tierra, Señora de los Hombres, y Señora de los Ángeles» (Vieyra, Antonio de, «Sermón del Santíssimo Nombre de María, en la ocasión en que su santidad instituyó la Fiesta del mismo Santíssimo Nombre», *El V.P. Antonio de Vieyra de la Compañía de Jesús. Todos sus sermones y obras diferentes, que de su original portugués se han traducido en castellano*, tomo II, Barcelona, en la imprenta de Maria Marti Viuda, 1734, p. 222. Disponible en: http://books.google.es/books?id=apISQZ_–XBMC&printsec=frontcover&hl=es. Consultado 09–05–2012).

symbolo y sinificación de que María es Reyna del cielo y de la tierra»[34], entonces cobra pleno sentido el emblema que utiliza C. Leuthner para ilustrar el grabado *Nomen Mariae*: un águila sobrevolando a otras aves de menor tamaño junto al lema *Ipso iam nomine regno* –Por el propio nombre ya reino[35].

Igualmente, la comparación del águila con María sirve de metáfora para expresar su superioridad, dado que: «lo segundo que tiene el Águila es bolar más alto que todas las aves: y esto veese cierto en María, pues después de su Hijo, está colocada en altísssimo lugar en el cielo, dexando abaxo los demás santos». Entre los numerosos ejemplos que existen en la literatura emblemática para glosar esta supremacía de la Virgen, a la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo se trasladan dos: una estrella que destaca sobre otras que la rodean con el lema *Inter sydera sydus* –Estrella entre las estrellas– [fig. 3] y un sol con facciones humanas acompañado de un conjunto de estrellas que se benefician de su luz y el mote *Nil sine te lu[ce]t* –Nada brilla sin ti.

La explicación para sendas pinturas la encontramos en el Marial que en 1660 publica C. van Hoorn[36], quien en múltiples ocasiones se vale de emblemas para ilustrar las prerrogativas de la Virgen. Así, en el discurso noveno, en el cual «se declara que el Espíritu Santo manifiesta las admirables prerrogativas de su esposa María bajo la metáfora de la luz», refiere cómo los romanos le aplicaban a Júpiter el lema *Inter Sydera Sydus* por ser el primero de los dioses: «Estos [los gentiles] queriendo elevar a sus Dioses por su dignidad y jerarquía, utilizaron la metáfora de la luz. Así asignaban a los dioses inferiores apenas un astro, como a Mercurio una estrella, a Apolo, más digno, la luna, y a Júpiter, en verdad la cabeza de los Dioses, el sol, con el epígrafe: *Inter sydera sydus*»[37]. A continuación, prosigue: «No de modo diferente se muestra para mí lo que hizo el Espíritu Santo, quien tras recitar varios elogios y encomios a María, reconociendo que de ningún modo estos alcanzarían su nobleza y altura, la honra con la luz de todo el cielo. Y no es asombroso, pues todas las partes del universo se complacen con la etimología de la luz [...] Pero lo que ampliamente supera a toda luz es aquello que ilumina sin cesar. Así María, en testimonio de máxima eminencia, es llamada *lumen indeficiens* [luz que no cesa]» [38].

Dicho con otras palabras: las prerrogativas de la Madre de Dios son tan admirables y elevadas, que es susceptible de ser comparada con la *lumen indeficiens* que refieren las Escrituras[39] y, por tanto, con todos los cuerpos celestes que emiten luz. Ello lleva implícito su

34. Navarro, Antonio, op. cit., 1604, f.53r.
35. Leuthner, Coelestin, op. cit., 1749, estampa III.
36. Van Hoorn, Carolus, *Tractatus moralis de laudibus et praerogativis divae Virginis Mariae,* Gandavi, Typis Maximiliani Graet ad signum Angeli, 1660 (Disponible en: http://books.google.es/books?id =yykUAAAAQAAJ& printsec=frontcover. Consultado 09–05–2012).
37. Van Hoorn, Carolus, op. cit., 1660, p. 134.
38. Van Hoorn, Carolus, op. cit., 1660, p. 135.
39. *Eclesiástico*, 24:6.

supremacía sobre toda criatura, de ahí que igualmente se le pueda aplicar el lema que los romanos le asignaban al principal de sus dioses: *Inter sydera sydus*.

El uso que el ermitaño agustino hace del segundo de los ejemplos explicita de un modo aún más claro la hegemonía de la Virgen, pues señala: «En el respeto de la Virgen María, parece que todos los predestinados e iluminados imitan a aquel famosísimo pintor Aristocles, quien, tras haber sido consultado para que pintase en su majestad y debida dignidad al sol benefactor de todo el universo, lo presentó en medio del cielo, rodeado por los rayos lucidísimos, y dibujó a su alrededor planetas, la luna, las estrellas y todos los astros del cielo en acto de adoración del sol, y a este ofreciendo su luz. Con el epígrafe: *nil sine te lucet*, como si todas las cosas luminosas atestiguasen que el sol brilla por sí y su propia naturaleza y que ellas toman prestado de él su luz. Así, digo, todos los santos atribuyen a María, como sol místico de toda santidad, toda su gloria y perfección, depositando ante ella sus coronas, como si dijesen: oh María, *nil sine te lucet*»[40].

A su vez, ambos emblemas evocan aquel que reproduce J. Boschio en el apartado de su *Symbolographia* titulado «Virtudes de la Benditísima Virgen María» y junto al comentario «Aventaja a todos los santos»: una luna con facciones humanas a la que acompañan los motes *Inter Omnes* –Entre todas–, *Entre Toutes une parfaitte* o *Perfecta ex omnibus una est* –Una es perfecta entre todas[41].

Recapitulando lo visto hasta ahora, podemos decir que María, Asunta a los Cielos, es proclamada Reina y Señora de todo lo creado, título que en justicia le corresponde por ser la Madre de Dios, por haber participado activamente en la restauración del género humano y por haber hecho gala de las más excelsas virtudes, destacando en este particular su humildad. De esta manera, la Virgen puede actuar como la más excelsa mediadora, guiando a los hombres, intercediendo en su favor ante la divinidad y distribuyéndoles los dones y gracias celestiales para que, con su auxilio, accedan a la gloria final. Consecuentemente, María ejerce sobre ellos su dominio y superioridad, pero también, como venimos repitiendo, sobre el conjunto de todas las criaturas, debiéndose interpretar precisamente en este sentido, según fray A. Navarro, las palabras del Sabio que en persona de la Virxen dixo: «Yo sola cerqué la redondez del cielo, y penetré lo profundo del abismo, y anduve en las olas del mar, y tuve la primacía en toda la tierra, en todo el pueblo y gente» [cf *Eccl*.24]. De cuyas palabras se colige el largo y universal dominio de María [...] Dízese que cercó la redondez del cielo, porque cerca y rodea a los santos, induziéndolos a que con solicitud intercedan por nosotros [...] Es también Señora del infierno, que por esso dize el profundo abismo penetré [...] Es juntamente Señora del Purgatorio, que esso quiso dezir, Anduve en las del mar, porque la pena del Purgatorio se llama, ola del mar, por ser transitoria [...] Es también Señora del

40. Van Hoorn, Carolus, op. cit., 1660, pp. 254–255.
41. Boschio, Jacobo, op. cit., 1701, p. 42.

mundo, y a esta causa añade. En toda tierra estuve, y en todo el pueblo, y gente tuve primacía[42].

Justamente, este dominio universal de la Virgen queda perfectamente resumido en el grabado *Regina sanctorum omnium* del jesuita Peter Stoergler, en el cual la Coronación de María –a quien santos, hombres y almas del purgatorio se someten: *Tibi subdimur omnes,* como reza la inscripción–, se acompaña del epigrama: –Virgen, reinas en el cielo, la tierra, el piélago y el infierno; ¿quién prestase este dominio único?

Esta imagen forma parte de una obra apenas conocida: *Asma poeticum litaniarum lauretanarum,* en la cual cada una de las invocaciones de la letanía lauretana recibe una ilustración y un pequeño texto explicativo[43]. Al margen del indudable valor que esta serie posee por sí misma, su interés es si cabe mayor al constituir el referente directo de los grabados que integran dos *Elogia Mariana* posteriores, ambas publicadas en Augsburgo: la primera, en el año 1700 y firmada por el fraile capuchino Isaac Oxoviensi[44]; la segunda, en 1732 y vinculada al predicador belga Augusto Casimiro Redelio[45]. La influencia que especialmente esta última ejerció a lo largo de todo el territorio europeo y en las posesiones de ultramar se pone de manifiesto en los numerosos programas iconográficos que, en soportes diferentes, la toman como fuente de inspiración: sirvan como ejemplos los lienzos ejecutados por Marcos Zapata para la catedral de Cuzco[46] o los azulejos que decoran la nave de la iglesia del Antiguo Convento Jesús en Setúbal[47].

Entre los grabados que se llevan a este conjunto azulejar no figura el correspondiente al encomio Reina de todos los santos que antes describimos, pero sí el de otro título que pertenece al mismo grupo –el relativo a la realeza de la Virgen –: *Regina Angelorum* [figura 4]. En esta ocasión se muestra cómo María, con báculo y corona, se vale de los ángeles para respon-

42. Navarro, Antonio, op. cit., 1604, ff.12v–13v.
43. Stoergler, Peter, *Asma poeticum litaniarum lauretanarum,* Lincinium, 1636.
44. Oxoviensi, Isaac, *Elogia Marianna ex Lytannys Lauretanis,* Augustae Vindelicorum, apud Joann. Philippum Steudnerum, 1700.
45. Redelio, Augusto Casimiro, *Elogia Mariana Olim A. C. Redelio Belg: Mechl: S.C.M.L.P concepta Nun devota Meditatione fidelium ad augmentatum cultus Bmae Marae Virg: Deiparae inventa et delineata per Thomam Scheffler et aeri incisa à Martino Engelbracht Chalcographo Augustano,* Augsburgo, 1732 (Disponible en: http://archive.org/details/elogiamarianaoli00enge. Consultado 09–05–2012). Ya J.M. Monterroso señaló que esta obra es, en realidad, la selección de grabados y anagramas de la *Elogia* firmada treinta y dos años antes por I. Oxoviensi (Monterroso Montero, Juan Manuel, «Emblemática e iconografía mariana. Imágenes emblemáticas de la *Litaniae Lauretanae* de Francisco Xavier Dornn», *Florilegio de estudios de emblemática,* A Coruña, 2004, p.543), aunque lo cierto es que dichas imágenes publicadas en 1700 deben también vincularse al propio A.C. Redelio, dado que es su nombre el que figura en el grabado de la portada. De hecho, la edición de 1732 constituye una obra póstuma, habida cuenta de que el fallecimiento del clérigo belga acontece en 1705 (http://thesaurus.cerl.org/record/cnp00362715. Consultado 08–05–2012).
46. Balta Campbell, Aida, «El sincretismo en la pintura de la Escuela Cuzqueña», *Cultura,* 2009, Num. 23, p.111 (Disponible en: http://www.comunicaciones.usmp.edu.pe/cultura/publicaciones_detalle.php?sec= 2&id=1. Consultado 09-05-2012).
47. Falcao, José Antonio: «Azulejeria setecentista do Real Convento de Jesus de Setúbal. Alguns aspectos históricos e iconográficos», *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América: Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (11–13 mayo 1989),* Valladolid, 1990, pp. 103-109.

der a las peticiones que, desde la tierra, sus congregantes le envían. En relación con ello, A.C. Redelio añade la siguiente explicación: –Todo Ángel en el cielo honra a esta Reina, / serás un Ángel en la tierra (¡ha de ser congregante!) /. En efecto, grande eres, escogida para unir la tierra y el cielo / reuniendo a los ángeles, con su capacidad se esfuerza al servicio de los hombres».[48]

Igualmente, las criaturas angélicas son las que, como anteriormente indicamos, reciben con cánticos a María en su Asunción a los cielos; precisamente, este hecho es el que refiere el emblema que se corresponde con la invocación Reina de los ángeles en la letanía publicada en 1680 por Abraham de Sancta Clara: una bandada de pájaros junto al lema *Comitantur ovantes* –Acompañan dando voces de alegría– y el epigrama: «Los demás alados [pájaros] acompañan dando voces de alegría al fénix / La bandada que vuela cede con honor el primer lugar / Con mayor ruido, Reina María, te reciben a ti, / Virgen Piadosa, los nueve coros angélicos»[49].

Asimismo, en esta obra –que, por tanto, difiere de las anteriores al ser concebida de acuerdo a la estructura propia de la emblemática[50]– el título *Regina Sanctorum Omnium* se sintetiza en el motivo de la granada con el mote *Solum praelustre corona* –Solamente el luminosísimo [es] corona–, pues, como recoge el epigrama: «Solamente el fruto luminosísimo del granado [es] como una corona / y todas las semillas relucen con brillante elegancia, / así entre los santos, triunfa la Reina María /, corona regia, Virgen, de toda la ciudad».[51]

En esta misma línea, la granada con la inscripción *Frangit, Coronat* –Separa, Corona– se sitúa sobre la Coronación de la Virgen en la puerta central de la fachada occidental de la Catedral de Pisa, cuyo programa iconográfico, vinculado al dominico Domenico Portigiani y minuciosamente estudiado por H. M. von Erffa[52], aúna escenas figurativas de la vida de María con emblemas que redundan en esos mismos episodios. Al respecto, como dicho autor señala en su trabajo, la granada se pone en relación con el tema de la Coronación también a través del lema *Solum Corona Perspicuum* –Solamente el claro [es] corona–, que el *Mundo Simbólico* explica en los siguientes términos:

48. Redelio, Augusto Casmiro, op. cit., 1732, estampa 48. P. Stoergler ofrece una imagen semejante, aunque figura a María entronizada y simplifica el epigrama: «Ángel no poco frecuente honra a María en los cielos:/ con seguridad, congregante, serás un ángel en las tierras» (Stoergler, Peter, op. cit., 1636, estampa 47).
49. Theophilo Mariophilo, *Stella ex Jacob Orta, MARIA, cujus Sacrae Litaniae Lauretanae tot Symbolis, quot Tituli, Tot Elogijs, qupt literae in quovis Título numerantur. Aucate et illustratae sunt `a Theophilo Mariophilo*, Viena, Typis Leopoldi Voigt, sumptibus & impensis Andreae Groneri, 1680, s.p. (Disponible en: http://books.google.es/books?id=gTZOAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es. Consultado 09–05–2012)
50. Para un estudio más detallado de esta obra, véase: López Calderón, Carme, «Imágenes poéticas al servicio de la Madre de Dios. La letanía de Theophilo Mariophilo como exponente del discurso mariológico postridentino», *Mirando a Clío. El arte español como espejo de su Historia*. XVII Congreso del Comité Español de Historia del Arte (Santiago de Compostela, del día 20 al 24 de septiembre 2010). En prensa.
51. Theophilo Mariophilo, op. cit., 1680, s.p.
52. Von Erffa, Hans Martin, «Das Programm der Westportale des Pisaner Domes», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz,* Dezember 1965, pp. 55–106.

> «Entre todos los frutos de los árboles, solamente la granada presenta en su parte superior una corona regia. De ahí que reivindique para sí este epigrama como suyo propio: SOLUM CORONA PERSPICUUM. Scipión Bargagli significa con esta imagen a la Virgen María, coronada en los cielos y muy superior a las demás criaturas celestes. Con purísimo afecto hacia la Madre de Dios, san Buenaventura exclama: «Realmente la Virgen es la Señora de las criaturas celestes, terrestres e infernales». Y Ricardo de san Lorenzo: «Todo santo, respecto a María, es como la arena respecto al oro». La santa Iglesia, para proponer esta idea de manera abreviada, por todas partes la saluda con el encomio: *Regina Sanctorum Omnium*»[53].

Por nuestra parte, a través de los ejemplos que hemos ido comentando, hemos comprobado cómo desde las artes plásticas se deja constancia del dominio que María ostenta sobre las criaturas celestes –santos y ángeles–, terrestres –hombres– e, incluso, sobre las almas del Purgatorio. Nos restaría entonces por explicar la autoridad que asimismo ejerce sobre los demonios y que la convierte también en Señora de las criaturas infernales, tal y como la llaman, entre otros autores, san Buenaventura o fray A. Navarro.

En esta ocasión, dicho título guarda relación con los efectos derivados de la invocación de su nombre, puesto que, como refiere Ludolfo de Sajonia, «no temen tanto los enemigos visibles qualquier multitud de huestes ni de reales, quanto temen los poderíos infernales, y los dominios del ayre caliginoso el vocablo de la virgen María»[54]. Justamente, este poder –que además enlaza con una de las interpretaciones etimológicas de su nombre: *Amarum mare*[55]– queda recogido en la invocación *Sancta Maria* de la letanía de Fr. X. Dornn, cuyo grabado muestra un demonio tapándose los oído, porque, como nos explica el comentario, «¿Y para quién sino para el demonio [es nombre terrible]?, pues este enemigo incansable de los hombres, al oír este dulce nombre, como amedrentado con este rayo, se pone en huida»[56].

A modo de reflexión final, querríamos llamar la atención sobre la corona que con frecuencia remata el anagrama de María –«La voz de María es la reyna de los Nombres, como el Rey de los Nombres es el de Jesús. Por esso coronamos solamente los dos Nombres de Jesús y de María, y les damos semejantes adoraciones»[57] –, pues, a tenor de todo lo expuesto se comprenderá que a través de este símbolo no solo se exalta la realeza de la Virgen, sino

53. Picinelli, Filippo (d´Erath, Augustin, trad.), op. cit., 1687, Lib. IX, cap. XIX, nº 264, p. 572. Scipión Bargagli, a quien F. Picinelli atribuye la interpretación en clave mariológica del emblema es, junto a Alcibiades Lucarini, el responsable de suministrar las ideas a Domenico Portigiani para la decoración emblemática de las puertas de la catedral de Pisa. De hecho, se conserva un proyecto suyo para dicho programa, que H.M. von Erffa publica en su estudio a modo de apéndice.
54. Sajonia, Ludolfo de, op. cit., 1537, f.XXVIv. En este mismo sentido, santa Brígida pone en boca de la Virgen la afirmación «También todos los demonios temen mucho mi Nombre; y luego que oyen este Nombre María, al instante alargan el alma de las uñas, con que la tenían presa» (cit. por Vieyra, Antonio, op. cit., 1734, p.719).
55. «el Nombre de María, que se interpreta *Amarum mare*, mar amargo. Cómo puede causar amargura un mar de dulçuras? San Buenaventura responde, que es mar amargo para los demonio, no para los hombres, como el mar Bermejo fue margo para los Gitanos, aunque fue dulce para los Israelitas (García, Francisco, op. cit., 1681, p.126).
56. Dornn, Francisco Xavier, op. cit., 1758, f. 10 (facsímil de la edición española: Dornn, Francisco Xavier, op. cit., 1978, pp.28–29).
57. García, Francisco, op. cit., 1681, p.90.

también las prerrogativas que la fundamentan y la labor que ella lleva a cabo desde las alturas. No en vano, como el maestro Desiderio le explica a su discípulo Electo, «[a María], poco después de su gloriosa muerte la resucitó su Divino Hijo [...] ahora está ya en Cuerpo y Alma gloriosa sobre todos los Coros de los Ángeles, coronada como Reyna y Señora de todo lo creado»[58].

58. Barón y Arín, Jayme, *Luz de la Fé y de la Ley en diálogo y estilo parabólico, entre Desiderio y Electo, maestro y discípulo, adornado con varias historias y moralidades, para enseñanza de ignorantes en la Doctrina Christiana*, tomo III, Alcalá, en la imprenta de Don Isidro López, 1790, p. 376 (Disponible en: http://books.google.es/books?id=7oYQonNEczoC&printsec=frontcover&hl=es. Consultado 09–05–2012).

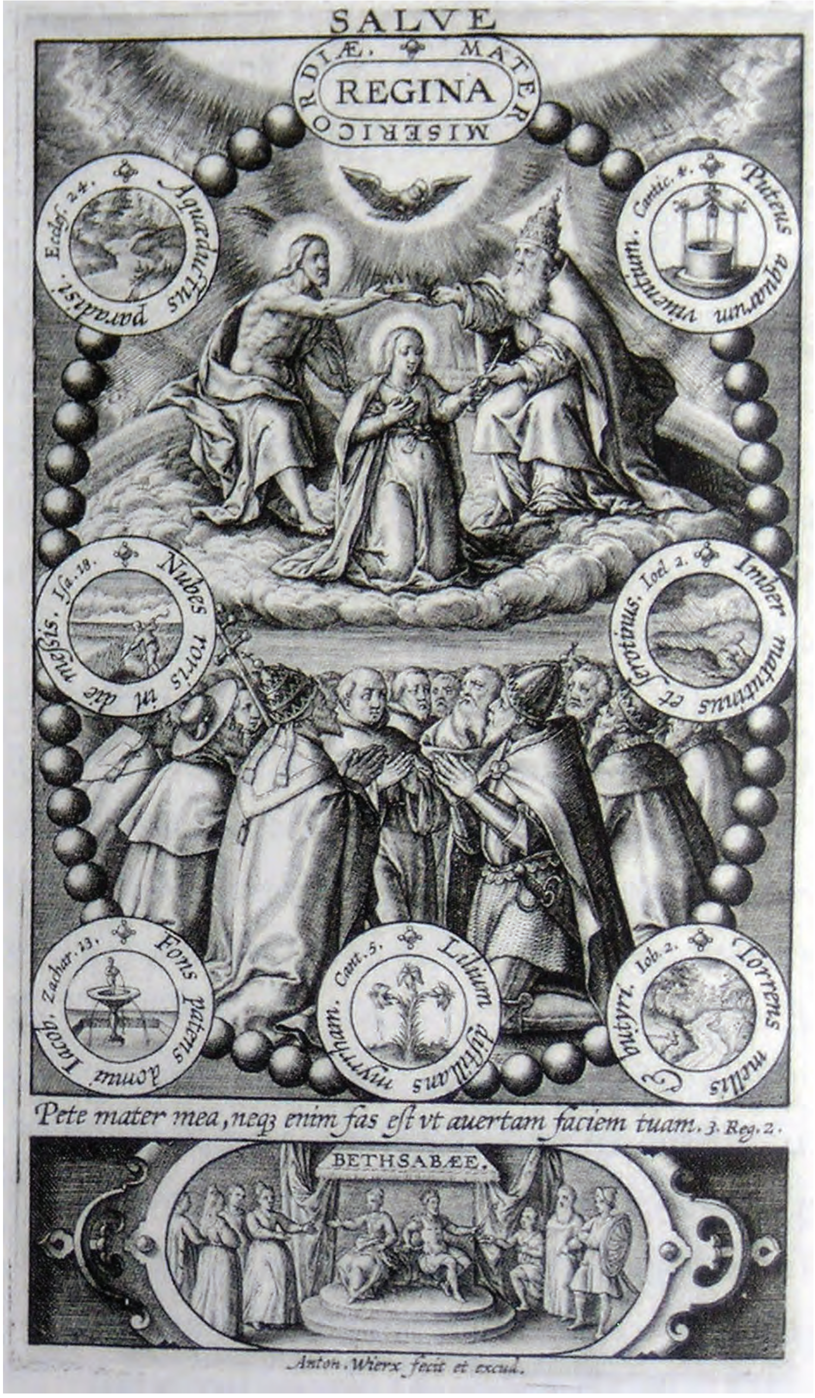


Fig. 1. *Salve Regina*, en: Anton II Wierix, *Salve Regina. D.O.M. D.Q.M.M.S.V. Reverendis ac illustris Dno. D. Guilielmo de Bergis ex Baronibus de Grimbergen, Antuerpiensium, episcopo meritissimo,* Antuerpia, 1598, estampa II

Fig. 2. *In Caelis Coronata, en Coelestin Leuthner, Coelum Christianum: in quo vita, doctrina, passio D. N. Jesu Christi, nonnulla Deiparae Virginis festa, SS. Apostolorum & Evangelistarum gesta &c. symbolicis figuris expressa, epigrammate sacro elucidata, pia meditatione espensa proponuntur, Augustae, sumptibus Martini Veith,* 1749, estampa XII

Fig. 3. *Inter sydera sydus*: Óvalo superior de la pilastra derecha del machón sudeste, lado del ábside sur, de la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes. Catedral de Lugo

Fig. 4. *Regina Angelorum*: Pintura azulejar de la iglesia del Antiguo Convento Jesús en Setúbal

Retazos para una imagen conveniente: figura y arquitectura al servicio de la propaganda fernandina

Concepción Lopezosa Aparicio
Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En 1828 el pintor Bernardo López Piquer realizó, por encargo de Fernando VII, un retrato de la reina María Isabel de Braganza como fundadora del Museo del Prado, un reconocimiento que se oficializaba diez años después de su fallecimiento y tras casi una década desde la apertura del museo. El tiempo transcurrido desde la defunción de la soberana y el devenir de la pinacoteca desde su fundación en 1819, nos lleva a plantear las razones que fundamentaron la definición de esta imagen, creada a partir de otras representaciones oficiales ya existentes, con un destino concreto, presidir el Salón de Descanso de la pinacoteca, y con un fin preciso, conmemorar la reinaguración de la misma, como parte de un programa de exaltación y propaganda regía en el que este retrato se convirtió en emblema de la política fernandina.
Palabras clave: Fernando VII, María Isabel de Braganza, siglo XIX, retrato, propaganda, poder, Vicente López, Bernardo López Piquer,

Abstract: In 1828 the painter Bernardo Lopez Piquer realized, for order of Fernando VII, a portrait of the queen Maria Isabel de Braganza as founder of the Prado Museum, a recognition that was made official ten years after his death and after almost a decade from the opening of the museum. The time passed from the death of the sovereign one and to develop of the art gallery from his foundation in 1819, leads us to considering the reasons that generated the definition of this image, created from other official al-

ready existing representations, with a concrete destination, presiding at the Lounge of Rest of the art gallery, and with a precise end, commemorating the inaguration of the same one, as part of a program of exaltation and propaganda it was applying in that this portrait turned into emblem of the politics of Ferdinand VII.
Keywords: Ferdinand VII, María Isabel of Braganza, XIX Century, Propaganda, power, Vicente López, Bernado López Piquer.

En octubre de 1828 Vicente López Portaña elevó una instancia al rey Fernando VII solicitando la concesión del título de Caballero de la Orden de Carlos III, una condecoración con la que pretendía seguir manteniendo el reconocimiento regio al tiempo que seguir conservando el protagonismo ante la sociedad madrileña, cuando comenzaba a vislumbrar un cierto desplazamiento frente al favor que, de manera cada vez más evidente, iba logrando José de Madrazo[1]. Como aval para la obtención de dicho mérito adjuntó una relación con las obras realizadas al servicio de la Corona, destacando las labores docentes ejercidas como profesor de dibujo de las reinas María Isabel de Braganza y María Josefa Amalia de Sajonia. Aunque, sin lugar a dudas, sus creaciones constituían la garantía y el testimonio más solvente de su entrega y valía profesional, acreditado como pintor de cámara desde 1814, no renunció a incluir en la diligencia las aportaciones de sus hijos, los también pintores, Luis y Bernardo López Piquer, continuadores del oficio paterno y vinculados a la Casa Real, quizás para realzar el compromiso y la responsabilidad que, a nivel familiar, había conseguido en el contexto artístico cortesano, al tiempo que reflejo de la relación lograda con sus vástagos, fieles discípulos e íntimos colaboradores durante la excelsa actividad pictórica desarrollada hasta ese momento.

Entre las creaciones de su hijo Bernardo destacó la *vista del catafalco* financiado por Madrid para honrar la memoria de la reina María Luisa de Braganza, fallecida hacía una década, y el *Gran Retrato de Cuerpo entero*[2] que de la misma acababa de concluir. La referencia explícita a esta obra le permitía subrayar las cualidades del mayor de sus hijos en el arte de la pintura y especialmente sus actitudes para el retrato, el género más demandado por la familia real, acaso como sincero ofrecimiento de un posible relevo en sus funciones como pintor de cámara y pintor del rey, al tiempo que dicha mención le aseguraba la condescendencia perseguida, por compendiar referentes emblemáticos, ciertamente significativos, que el monarca conocía de primera mano, reflejo de la responsabilidad e íntima colaboración de ambos en la definición de la imagen que, a modo de propaganda, se convertiría en emblema de la empresa más relevante de la política cultural fernandina, la fundación del Real Museo de Pin-

1. Díez, José Luis, *Vicente López (1772-1850). I. Vida y Obra.* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 111.
2. Díez, José Luis, *op. cit.*, (1999), p. 228.

tura y Escultura, en palabras de Menéndez Pelayo, uno de los escasos logros del reinado de tan controvertido monarca[3].

Bernardo López Piquer resolvió con solvencia un encargo especial y ciertamente comprometido, la realización de un retrato, a título póstumo, de la reina María Isabel de Braganza, para presidir el *Gabinete de Descanso de SS.MM.* del Real Museo de Pintura y Escultura, donde *ya estaba colocado*[4], la sala noble de la pinacoteca, con acceso a la balconada frente al Jardín Botánico, un aposento concebido como espacio de representación, para la recepción y acogida de las personas reales y visitantes ilustres, dentro del plan de reestructuración del museo que, bajo la dirección y supervisión de Vicente López, en tanto que director artístico, acababa de concluir, y que tras el cierre temporal, entre 1826 y 1828, había permitido el acondicionamiento de espacios, la reorganización de las colecciones y una nueva impresión del catálogo.

El retrato, de considerables dimensiones y cuidada composición, no exento de teatralidad favorecida por telas y cortinajes, conforme a los modelos franceses imperantes, constituyó uno de los cometidos más relevantes entre el conjunto de iniciativas emprendidas para conmemorar la reinauguración del museo.

Siguiendo los dictados de la moda imperio, tanto en peinado como en indumentaria, la reina, *de cuerpo entero,* en el interior de una estancia palaciega, se representó discretamente ataviada, si bien, luciendo sobre el pecho las condecoraciones de la portuguesa Orden de Cristo, la venera de la Orden de la Cruz y la Estrella y la Real de Damas Nobles de María Luisa[5]. Los escudos de Borbón y Braganza, emblemas de España y Portugal, unidos bajo la corona y el toisón, centran la parte superior derecha de la composición, debajo de los cuales aparecen bordadas las iniciales de la soberana.

Aunque con pose frontal, la figura dirige la atención del espectador a izquierda y derecha. Mientras con una mano señala los planos extendidos sobre el velador de leones alados, con la otra apunta hacia la ventana, tras la que se distingue una arquitectura perfectamente reconocible, el edificio que Juan de Villanueva concibiera como Gabinete de Historia Natural, ahora sede del Real Museo de Pintura y Escultura, lugar de ubicación de la propia obra[6].

El retrato, por gesto y actitud, presentaba a la reina como fundadora de la real pinacoteca, un reconocimiento que se oficializaba diez años después de ocurrido su fallecimiento, y

---

3. Moreno Alonso, Manuel, «La ´fabricación´ de Fernando VII», *Ayer,* 2001, nº 41, pp. 17-18.
4. El 7 de octubre de 1829 se colgó en la Sala de Descanso del Museo el *Retrato de la Reyna Dª Maria Ysabel, Mujer de D. Fernando 7º, con traje de terciopelo encarnado, y sobre una mesa los papeles de la colocación de cuadros de este Real Museo como Protectora.* Madrazo, Mariano, *Historia del Museo del Prado (1818-1868),* Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1945, p. 120. Anes, Gonzalo, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado,* Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996, p. 194.
5. Fue una orden creada por Carlos IV ex profeso para su esposa la reina María Luisa y recuperada por Fernando VII para sus esposas. Molas i Ribalta, Pere, «Las primeras damas de la orden de María Luisa», *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea,* 2000-2001, pp. 265-276.
6. *María Isabel de Braganza, reina de España, como fundadora del Museo del Prado* realizada por Bernardo López Piquer, Museo Nacional del Prado, nº inventario P00863, actualmente expuesta en la galería dedicada a la pintura del siglo XIX.

tras casi una década desde la fundación del museo. El tiempo transcurrido desde la defunción de la soberana en 1818 y el devenir de la galería desde su inauguración en 1819, nos lleva a plantear cuáles fueron la razones últimas que generaron la necesidad de definir esta imagen, en este momento, y no coincidiendo con la apertura del museo o con la inesperada y trágica muerte de la reina que le impidió, por apenas unos meses, ver concluido dicho proyecto, lo que hubiera constituido una oportuna consideración y reconocimiento a Isabel de Braganza, por el respaldo que manifestó hacía esta iniciativa y en general ejerció hacia las Bellas Artes durante sus apenas dos años como consorte.

Pretendemos, por tanto, plantear una reflexión sobre los propósitos e intenciones que guiaron la realización de esta pintura, ideada con un destino y fin concretos, presidir el salón institucional de la pinacoteca con motivo de su reinauguración, una iniciativa que se integró en el plan de reestructuración general, presumiblemente ideado y dirigido por Vicente López, en tanto que director artístico del Museo, y la supervisión del propio Rey, a fin de dimensionar su auténtico significado, desde la convicción de que más que una representación definida como testimonio conmemorativo de un hecho concreto, como fue la fundación del actual Museo del Prado, la concreción de esta pintura, determinada a base de retazos ya existentes, se cimentó sobre un programa cuidadosamente concebido, que requirió de una iconografía apropiada, tan necesaria como conveniente para convertirla en emblema de buena parte de los puntales políticos que fundamentaron el reinado de Fernando VII, convirtiéndose en un ejemplo preciso de la instrumentalización de la imagen al servicio del poder.

La reconstrucción de su proceso creativo y su contextualización nos permitirá considerar algunos de los argumentos que avalaron la definición de esta representación, tan correcta como eficaz en tanto que hábil testimonio de la elaborada propaganda fernandina.

En el momento del encargo, Bernardo López Piquer, autor del retrato, contaba con una trayectoria más que reconocida, desarrollada a la sombra de su padre, a quien emuló tanto en el terreno artístico como en la gestión profesional. Su personalidad se había forjado en el ambiente familiar con la responsabilidad de saberse hijo y nieto de pintores. Tras el traslado de la familia a Madrid desde su Valencia natal, se convirtió junto con su hermano Luis, en fiel continuador del estilo paterno, que fue consolidando tras su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1814. Desde 1824 colaboró con su progenitor en diferentes tareas vinculadas a palacio lo que le permitió introducirse en el ambiente cortesano. Académico de mérito de la Real Academia de San Carlos de Valencia, y desde 1825 de la de San Fernando, llegó a ejercer diversos cargos en dicha institución, desempeñando labores de director de estudios desde 1844, presidente de la sección de pintura entre 1845 y 1847, director honorario y decano de los Académicos. En 1843 fue nombrado pintor de cámara de la reina Isabel II, manteniéndose como primer pintor ente 1858 y 1868. Su trayectoria profesional le generó numerosos reconocimientos y una posición privilegiada en la Corte, ejerciendo, como también hiciera su padre, como profesor de pintura de las reinas

Isabel de Braganza, María Josefa Amalia de Sajonia, Cristina de Borbón, Isabel II y del propio Francisco de Asís[7].

Por influencia paterna se especializó en el retrato, siendo numerosos los compromisos al servicio de la familia real, labores que compaginó con los encargos particulares a instancia de la sociedad madrileña y valenciana de su tiempo[8]. La sombra de su progenitor le acompañó durante toda su vida, generándose entre ambos una estrecha colaboración que les llevó a compartir proyectos y cometidos, convirtiéndose en trasmisor de sus modelos a través de copias de gran calidad, una fórmula que le permitió al propio Vicente López poder atender los numerosos encargos, que hubiesen resultado inabarcables sin la contribución de su hijo[9].

Además de esta práctica artística, que hoy calificaríamos como una labor de copista de calidad, Bernardo procedió, con relativa frecuencia, a dar respuesta a una demanda específica, interesada en retratos de aparato a partir de los de busto ideados por su padre, lo que fructificó en una creación retratística de enorme calidad y gran interés[10].

Fue precisamente esta fórmula la que empleó en el retrato que nos ocupa, al tomar como modelo para la reina, la imagen que su padre convirtió en 1816, en la efigie oficial de la soberana en los meses previos al enlace con Fernando VII[11], una pose y realidad que fue literalmente recreada en el retrato póstumo, concebido como imagen conmemorativa de gran solemnidad. El grado de literalidad logrado, perceptible tanto en el gesto y actitud como en el paisaje exterior, se llevó a la máxima expresión con el manejo de la luz que le permitió la recreación del propio formato oval del retrato de Vicente López, al proyectar, recurriendo a las posibilidades lumínicas, dicha forma en la columna del plano del fondo.

Aunque de incuestionable calidad pictórica, clara expresión del nivel artístico de Bernardo, el semblante, la disposición y la propia composición del retrato no suponían novedad alguna. Eran numerosos los ejemplos, algunos integrantes de la propia colección real, que mostraban características similares, siendo habitual en los retratos de interior el recurso de la ventana abierta al paisaje o como enmarque de arquitecturas emblemáticas ligadas al re-

---

7. Morales y Marín, José Luis, «Catálogo», *Vicente López (1772-1850),* Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1989, pp. 291-315. Díez, José Luis, *op. cit.*, (1999), pp. 227-234. Alba Pagán, Ester, *La pintura y los pintores valencianos durante la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833),* Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 1321 y ss,, p. 1827.
8. Catalán Martí, José Ignacio, *La estela pictórica de Vicente López en la galería icónica del Paraninfo de la Universitat de València,* en Daniel Benito Goerlich (com.): *Herencia pintada: obras pictóricas restauradas de la Universitat.* Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 145-160.
9. Esta forma de trabajo generó que durante muchos años se adscribiesen al catálogo de Vicente López, obras que posteriormente han podido documentarse como creaciones de sus hijos, especialmente de Bernardo quien desarrolló toda su producción bajo la influencia del padre.
10. En 1840 por encargo de la Universidad de Valencia realizó los retratos de cuerpo entero de D. Vicente Blasco y García y de Mariano Liñán y Morelló, a partir de los retratos de busto que de los mismos personajes realizara su padre años antes. Catalán Martí, José Ignacio, *op. cit.*, (2002), pp. 150 y ss.
11. *María Isabel de Braganza, reina de España,* retratada por Vicente López Portaña, Museo Nacional del Prado, nº inventario P00869.

tratado[12], fórmulas para expresar conceptos simbólicos como los palacios de Tervuren y Mariemont en los retratos de los Archiduques[13] o el Alcázar de Madrid en el de las Infantas doña Isabel Clara Eugenia y doña Catalina Micaela[14], o como referentes propagandísticos de episodios fundacionales o de empresas concretas, como el significativo retrato del Marqués de Pombal mostrando el plan de reconstrucción de Lisboa[15], algunos de los retratos de Napoleón, auténticos emblemas del uso de la imagen como propaganda política[16] o el del propio Joao VI[17], padre de Isabel de Braganza, todos ellos en actitudes y compromisos similares.

El propio Vicente López, en tanto que supervisor si no ideólogo del retrato realizado por su hijo, cuya participación consideramos fundamental, contaba entre sus creaciones con ejemplos que debieron servir como referente a Bernardo para la concreción de la pintura, tales como el retrato del arquitecto Isidro González Velázquez, que orgulloso mostraba algunos de sus proyectos[18], en un gesto similar al de la reina, o los del Capitán General de Valencia, el del General Pascual Zayas y Chacón[19], o el de don Jorge Palacios de Urdáriz, corregidor de Murcia, que con gran satisfacción señalaba las reformas urbanas llevadas a cabo en la ciudad murciana, cuya panorámica se ofrecía tras el ventanal del fondo, como referente propagandístico del episodio más relevante logrado bajo el ejercicio de su responsabilidad política[20].

Si bien, consideramos de especial interés dos retratos del rey realizados por López Portaña, en la década de los veinte, en cumplimiento con sus obligaciones al servicio de Fernando VII, que acabaría convirtiéndose en uno de los monarcas más efigiados de la historia. En ambos casos Vicente López optó por una representación del monarca de cuerpo entero situado en el interior de una estancia, empleando el recurso de la ventana abierta al exterior. Mientras que en una de las obras se vislumbra la basílica de San Pedro, perfectamente reconocible al otro lado del vano, en clara alusión al destino de la pintura, presumiblemente un

12. *Mariana de Austria,* retrato de Frans Luycks, nº inventario P02441. Museo Nacional Del Prado, en depósito Museo de Bellas Artes de la Coruña.
13. *Retrato del Archiduque Alberto de Austria,* Museo Nacional del Prado, nº inventario P01683, *Retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia,* Museo Nacional del Prado nº inventario P01684, realizados por Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel «el viejo».
14. *Retrato de las infantas doña Isabel Clara Eugenia y doña Catalina Micaela* por Alonso Sánchez Coello, nº inventario 00612070, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales.
15. Louis Michel van Loo, *Retrato del Marqués de Pombal mostrando la reconstrucción de Lisboa,* 1766. Museo da Cidade, Lisboa.
16. *Retrato del Primer Cônsul en el Ayuntamiento de Bruselas* de Charles Maynier, emblema propagandístico de los planes de embellecimiento pensados para Bruselas, o el retrato de Napoleón realizado por Ingres en el que se alude a la propaganda política referida a la defensa y reconstrucción de algunos sectores de la ciudad de Lieja, dañados por las tropas austriacas. En el retrato se recurre a la ventana tras la cual se muestran la catedral de San Lamberto y la ciudadela de Walburga.
17. *Retrato de D. João VI,* realizado por Domingos António de Sequeira, Palácio Nacional Da Ajuda
18. *El arquitecto Isidro González Velázquez,* retrato de Vicente López, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
19. Díez, José Luis, *op. cit.,* (1999), pp. 308-315.
20. Morales y Marín, José Luis, *op. cit.*, (1989), pp.182-183.

encargo para el entorno de la Santa Sede[21], en el otro retrato, el rey, ataviado como Capitán General con los atributos propios de la realeza, se sitúa en una habitación al fondo de la cual una arquitectura se atisba tras la ventana abierta[22].

La particularidad de esta obra, frente a lo que hasta la fecha habían sido las representaciones oficiales del monarca concebidas por Vicente López, era la idea de retrato de cuerpo entero frente a los habituales de busto, así como la presentación del monarca en el interior de una sala, características que coinciden con las principales cualidades del retrato de Isabel de Braganza, lo que avala la consideración de esta obra como referente para el de la reina. Las modestas dimensiones del cuadro, más propias de una obra de gabinete que de un retrato de aparato, nos lleva a pensar, por las fechas que se han señalado de ejecución, entre 1823-1825, que pudiera haberse concebido como ensayo en el proceso de definición de la imagen que nos ocupa, presentando al monarca como fundador, manteniendo, en ese sentido, la fórmula habitual ligada a las representaciones de carácter propagandístico según determinaba la tradición, si bien posteriormente se hubiera decidido alterar los planes, optándose por otorgar el protagonismo a la difunta esposa, fundamentado en la conveniencia de recurrir a una imagen segura, con todas las garantías de aceptación, sin fisuras, en la imaginación colectiva, en un momento en que la popularidad y reconocimiento regio, tras los vaivenes derivados del Trienio Liberal, no pasaba por sus mejores momentos. El nuevo período tras la vuelta del rey, a partir de 1823, cimentado en un férreo absolutismo adoptado como fórmula de gobierno, requería de la activación de todo tipo de estrategias que permitiesen recuperar el prestigio perdido y consolidar una imagen tan dañada, de ahí la necesidad de proyectar rostros, ideas e intenciones que, con validez y seguridad de aceptación plena, supusieran tanto la admisión del monarca como el asentimiento de su política, razones de peso que probablemente avalaron la decisión de concretar en imagen la exaltación de uno de sus más aplaudidos empeños, desde que asumiera su responsabilidad como rey, la fundación del Museo del Prado, decidido a convertir dicha empresa en uno de los emblemas de su reinado y por ende de su política, constituyendo mucho más que una mera empresa de naturaleza cultural. Había que conseguir una imagen sólida, que aunara mayor simbolismo que la constatación de una mera iniciativa instructiva, más bien una representación simbólica que ejemplificase tanto la política cultural impulsada, como las expectativas e inquietudes políticas sobre las que se vertebró su comprometido reinado, en base a un programa de profunda significación ajeno a cualquier tipo de improvisación.

La singularidad del retrato definido por López Piquer se centró en la propia definición iconográfica fundamentada tanto en la figura de la reina como en la arquitectura del fondo, una recreación fiel de la litografía que en 1826 realizó Vicente Camarón a partir del dibujo

---

21. Al margen de su existencia, no hemos conseguido localizar referencia alguna sobre la ubicación y propiedad de dicha obra, que no aparece en los catálogos de Vicente López publicados.
22. Retrato de *Fernando VII, con uniforme de Capitán General de Cuerpo entero,* propiedad del Duque de Sotomayor. Diez, José Luis, *Vicente López (1772-1850), II. Catálogo Razonado.* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 90, lám. 163.

ejecutado dos años antes por el coronel Carlos Vargas Machuca, ambas imágenes, representaciones oficiales quedaban aunadas al servicio de la propaganda fernandina, al compendiar en si mismas buena parte de los fundamentos y propósitos políticos del monarca.

No deja de sorprender que apenas restituido tras la contienda francesa y el breve reinado de José I Bonaparte, Fernando VII, cuya imagen y proyección no ha quedado precisamente definida por la protección hacia las artes, determinase recién proclamado, fundar un Museo de Pintura, cuya apertura, en noviembre de 1819, supuso la materialización de un deseo largamente perseguido[23].

Fue en los albores del siglo XIX cuando se planteó la conveniencia de fundar un Museo en la Corte, *un monumento de la gloria de los artistas españoles* reflejo de la influencia del Museo del Louvre, el primer museo público surgido del traspaso de las colecciones privadas de las clases dirigentes a galerías de propiedad pública para disfrute del conjunto de la sociedad, con finalidad didáctica, referente para el resto de los museos europeos. Sería José Bonaparte el promotor del nunca concluso museo josefino, una iniciativa que, ligada a la política napoleónica que determinó la fundación entre otros del Rijksmuseum, resultaría principalmente de las consecuencias derivadas de la política de supresión de las órdenes religiosas[24].

Habría que esperar la llegada de Fernando VII para retomar una idea larvada pero aún candente. Resulta verdaderamente significativa la rapidez con la que el rey retomó la idea apenas unos meses después de su entrada triunfal en Madrid en mayo de 1814.

En el mes de junio del mismo año se hizo pública la intención del monarca de fundar un museo, una iniciativa que se consideraba propia de cualquier nación hija de su tiempo,

> no hay quien ignore que un Museo honra y distingue a una nación a medida de que lo es más completo y rico, comparado con los de otras, que da idea del buen gusto, ilustración y magnificencia que al mismo tiempo es utilísimo para el progreso de las Artes y las Ciencias.[25]

La rapidez de actuación y la implicación personal del propio Fernando VII, de forma tan decidida y directa, no solo permitiría desmontar las ideas y bulos tradicionalmente mantenidos, respecto al desinterés manifestado por el monarca hacia las Bellas Artes y hacía la cultura en general, sino plantear una doble reflexión. Si de una parte el impulso y materialización de esta empresa permitía concretar el compromiso asumido como modernidad y avance intelectual, conforme determinaban los contextos coetáneos, además de la responsabilidad cultural, respaldar esta empresa permitiría activar un plan de propaganda de claras

23. Moleón Gavilanes, Pedro, *El Museo del Prado. Biografía del edificio*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011. Remitimos a este trabajo por recoger una bibliografía exhaustiva y actualizada del devenir del Museo desde su origen hasta los planes de ampliación recientemente concluidos.
24. Al respecto remitimos a los trabajos de: Del Castillo Olivares, María Dolores Antigüedad, *El Patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno intruso*, Madrid, UNED, 1999, -: «José Bonaparte y el Arte», en *La nación recobrada. La España de 1808 y Castilla León*, Junta de Castilla León, 2008, pp. 67-81.
25. Anes, Gonzalo, *op. cit.*, (1996), pp. 80-81.

connotaciones políticas que debió comenzar a gestarse el mismo día en que el rey hizo su entrada en Madrid en 1814.

Fernando VII realizó su ingreso a la Corte a través de la puerta de Atocha pudiendo contemplar, durante el paseo triunfal a lo largo del Prado, los efectos que la barbarie había dejado en esta zona de la ciudad, y constatar la brutal huella que la contienda con el ejército francés había provocado en edificios tan emblemáticos, una realidad que debió influir en la predisposición que de forma inmediata mostró, atendiendo la llamada de quienes señalaron la necesidad de una rápida actuación, a fin de evitar la ruina definitiva de la arquitectura más monumental de la Villa y tan salvajemente dañada, entendiendo probablemente no solo que la pérdida resultaría irremplazable, sino la obligación de recuperar este sector de la ciudad en tanto que entrada principal a la misma, lo que podría haberse convertido en el acicate que justificaría tan rápida actuación, al permitir la proyección del empeño, recuperación, confianza y regeneración, valores que él mismo debía transmitir a la nación tras la asunción del compromiso de su reinado.

La falta de un fin concreto para el inconcluso Gabinete de Historia Natural demoró los trabajos de reparo hasta 1818, momento en que planteada la posibilidad de convertirlo en sede del Real Museo, no solo suponía la concreción de los ideales asociados a este tipo de instituciones, símbolo de modernidad y conciencia cultural, sino que recuperar el edificio que Juan de Villanueva concibiera como Gabinete de Historia Natural, implicaba la recuperación del emblema de la política cultural ilustraba emprendida por Carlos III, rescatar la riqueza intelectual de tiempos pasados, reestablecer las inquietudes e ideales ilustrados referidos a la investigación y progreso, enraizar, en definitiva con el respaldo que los Borbones demostraron por la ciencia y la cultura, un plan de recuperación de los emblemas del esplendoroso reinado de su abuelo, cuyo proyecto había resultado no solo interrumpido sino arruinado durante los años de conflicto que supuso la Guerra de la Independencia, cuya repercusión resultó verdaderamente nefasta para el eje del Prado.

El 22 de septiembre de 1818 el marqués de Santa Cruz, primer director del museo, informó sobre los trabajos de adaptación del edificio a su nuevo uso[26], correspondiendo a Vicente López la recopilación de los cuadros, optando por una selección de obras de pintores españoles, una elección posiblemente fundamentada en la reivindicación de valores patrióticos a través de la pintura, la primera proyección del que sería, andando el tiempo, uno de los principales valores de la pinacoteca que quedó inaugurada el 19 de noviembre de 1819[27].

Tras la vuelta del Rey en 1823 después del Trienio Liberal, la empresa cobró mayor entidad. Ese mismo año el monarca nombraba a Vicente López director artístico del museo, vinculado a la pinacoteca desde su origen y conocedor de los deseos del soberano, una decisión de gran modernidad que supuso la individualización de la parte artística de la pura-

26. Madrazo, Mariano de, *op. cit.,* (1945), pp. 93-96.
27. Madrazo, Mariano de, *op. cit.*, (1945), p. 96.

mente administrativa que quedó bajo los designios del Marqués de Ariza[28]. Entre 1824 y 1826 el museo caminó de la mano de su director artístico, cuya gestión se orientó principalmente a determinar las labores de ampliación y acondicionamiento de espacios, organización de la colección tras la incorporación de obras de las escuelas italiana, flamenca, holandesa y alemana, llegadas principalmente desde los Sitios Reales.

En 1826 Antonio López Aguado publicó la *Descripción del Real Museo*, por la que, siguiendo el esquema de la que en 1796 realizase el arquitecto Juan de Villanueva, daba pormenorizada cuenta de los trabajos de compostura y adaptación realizados en el edificio desde 1814[29]. Del mismo modo que Villanueva ensalzó la figura de Carlos III como promotor de la empresa, Aguado señalaba la especial contribución fernandina tras su restitución al trono de sus progenitores, insistiendo en la legitimidad del monarca y en el compromiso e implicación personal del rey. La memoria se ilustró con la vista del edificio litografiado por Vicente Camarón, a partir del dibujo que realizase en 1824 Carlos Vargas, una estampa que, convertida en la imagen oficial del museo, se incluyó en el plan de promoción activado por el monarca que, tras la apertura del establecimiento litográfico, en el propio museo, y bajo la dirección de José de Madrazo, garantizaría la difusión de la imagen, forma y contenidos de la pinacoteca en el exterior[30]. Fue esta la referencia arquitectónica que López Piquer tomó como modelo para el retrato de Isabel de Braganza, un encargo que debió coincidir con la decisión de Vicente López de cerrar temporalmente el museo en la primavera de 1826, con el propósito de preparar el acondicionamiento de las salas surgidas tras las reformas emprendidas por López Aguado, la reordenación de los fondos ampliados con la llegada de nuevas obras desde los Sitios Reales o las que se habían cedido años antes a la Academia de San Fernando, la correspondiente edición de un catálogo actualizado, impreso en español y francés[31], y la definición del programa iconográfico que vendría a justificar tan magna empresa en tanto que referente propagandístico del reinado de Fernando VII.

Entre las principales novedades arquitectónicas derivadas de las intervenciones de Aguado destacó la *Sala de Descanso*, cuya situación frente al Jardín Botánico, la convertía en escenario de excepción para la contemplación de los acontecimientos ligados a la puerta de Atocha, en tanto que principal entrada a la Villa, un privilegiado proscenio similar, salvando todas las distancias, a la galería de la casa de Lerma en la esquina del Prado con la Carrera de San Jerónimo, un espacio de representación presidido, además de por todos los miembros de la familia, abuelos, padres y hermanos del rey, a modo de galería de retratos, manifiesto de la legitimidad dinástica del soberano[32], por la representación de la reina Isabel

28. *Ibídem*, pp. 106-107.
29. La descripción está íntegramente reproducida en Moleón, Pedro, *op. cit.*, (2011), pp.233-237.
30. Vega, Jesusa, *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990, pp. 123-168.
31. Madrazo, Mariano de, *op. cit.*, (1945), pp. 109-120.
32. Anes, Gonzalo, *op. cit.*, (1996), Reproduce la relación pormenorizada de los retratos que adornaban el Gabinete de Descanso, pp. 194-197.

como fundadora del Museo, en la que figura y arquitectura resultaban armónicamente aunadas como emblemas de la propaganda regia.

Si el edificio ejemplarizaba uno de los momentos más brillantes de la historia precedente, especialmente relevante en lo cultural, de apertura y reconocimiento a nivel europeo, su recuperación suponía la demostración tangible de lo que había supuesto el regreso de *El Deseado*, la regeneración del país tras la barbarie francesa, ejemplarizado tanto en la restauración del edificio como en el nuevo uso otorgado al monumento, constatable en los proyectos sobre la mesa, testimonio de la nueva distribución de las obras en las galerías conforme lo dispuesto por Vicente López, tan presente en el lienzo tanto desde un punto de vista artístico, como en su labor como mentor del plan de reestructuración del museo.

Del mismo modo no fue arbitraria la cesión del protagonismo del rey a su segunda esposa, optándose por definir la imagen más adecuada e Isabel de Braganza compendiaba buena parte de los valores e ideas que se querían divulgar. Desde su enlace en 1816, su proyección en la opinión pública resultó ciertamente provechosa, al representar mucho más que un simple matrimonio de conveniencia, permitiendo no solo consolidar las alianzas y buenas relaciones con el país vecino, sino materializar su ofrecimiento real como *Deseado*, lo que justificó el destacado papel que se le otorgó en la propaganda oficial, verdadero ejemplo de la instrumentalización política de su imagen[33].

Fernando VII consiguió con estos esponsales redimir a quien encarnaba el sufrimiento provocado por el exilio, obligada a vivir lejos de su tierra a consecuencia de la invasión francesa del territorio luso. Su imagen se proyectó como redención de los valores violentados, ejemplarizando al tiempo el deseo de conquista y recuperación de glorias pasadas, en base a la idea de unión de los reinos y la paz peninsular alcanzada bajo el reinado de los Católicos Isabel y Fernando, tomados como referentes en todos los programas de exaltación monárquica, en los que la reina se mostró como símbolo de unidad, fecundidad y entrega, siendo numerosos los retratos que divulgaron su imagen y sus valores, ensalzada como esposa, madre al tiempo que protectora de las Artes y las Letras[34].

Su trágica muerte favoreció la consagración definitiva de su imagen, sacralizada durante las exequias[35], celebradas con gran boato en todos los territorios tanto peninsulares como de ultramar[36], destacándose en todas ellas su labor como benefactora artística, potenciándose el perfil de la reina como mujer culta, cuyo interés se materializó en diversas iniciativas como la creación de una institución femenina para la enseñanza del dibujo, dependiente de la Real Academia de San Fernando, de la que llegó a ser académica de honor y consejera, una

33. Calvo Maturana, Antonio, «María Antonia de Borbón e Isabel de Braganza: El valor simbólico de las dos primeras mujeres de Fernando VII», *Feminismos*, 2010, 16, pp. 13-38.
34. *Ibídem.*
35. Camacho Martínez, Rosario, «Cenit y Ocaso de una Reina de España: María Isabel de Braganza, segunda Esposa de Fernando VII», Teresa Sauret Guerrero, Amparo Quiles Faz (eds.) *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, Málaga, CEDMA, 2002, Tomo II, pp. 199-215.
36. *Ibídem.*

realidad que tan bien supo aprovecharse en el retrato realizado por López Piquer, finalmente convertido en emblema de amplias connotaciones, testimonio para la reivindicación de valores de identidad, de legitimidad, de anhelos de glorias pasadas, de regeneración y esperanza frente al invasor, valiéndose de la reina, la arquitectura, los planos y los blasones, para consagrar definitivamente la imagen del monarca, su persona, su figura y gestión en el contexto político español del momento, uno de los periodos más complejos de nuestra historia, si bien apostando sobre seguro a fin de construir una imagen conveniente que permitiera la perpetuación de valores de la manera más eficaz, no sin la ayuda de otras efigies que se integraron en este el proyecto de exaltación política y cultural coincidente con la renovación del Museo entre los años 1826 y 1828.

Una de las novedades, verdaderamente significativas, dentro del plan de reestructuración convenido por Vicente López fue la incorporación al Museo de las colecciones de escultura[37], integrada por obras emblemáticas como *Carlos V y el Furor*, lo que supuso el enriquecimiento de la institución, a partir de entonces, *Real Museo de Pintura y Escultura*. Fue López Aguado quien se encargó de la planificación del edificio para determinar los espacios que se consideraban precisos para albergar el repertorio escultórico, optando finalmente por dedicar íntegramente la planta inferior del museo como habitáculo específico de los nuevos fondos. De ese modo, el recinto quedó organizado en dos estratos autónomos, la parte alta como pinacoteca y la baja dedicada a la estatuaria, ámbitos con entradas independientes, diferenciados en orientaciones y con acceso igualmente separados, una propuesta espacial basada en la especialización por plantas que en este momento estaba de plena actualidad en las arquitecturas museísticas[38].

Mientras se sucedían los trabajos de acondicionamiento del museo, en enero de 1827, se determinó a instancias de su director administrativo el Duque de Hijar, abrir temporalmente la rotonda principal de acceso a la pinacoteca por el norte, para poder exhibir públicamente las esculturas de Carlos IV y María Luisa de Parma, que, ejecutadas en Roma por los escultores José Álvarez Cubero y Ramón Barba en 1816 y 1817, habían llegado a España en el verano de 1826[39]. Es en este momento cuando se debió realizar el encargo a Álvarez Cubero, establecido en Roma, de realizar otra efigie a título póstumo de la reina Isabel de Braganza, acaso como demostración del grado de popularidad alcanzado por la soberana, a partir del modelo de la reina María Luisa que fue fielmente reproducido. Tras la exhibición temporal acordada, y por expreso deseo de Fernando VII, las esculturas de sus padres junto con la de su difunta esposa y una efigie suya llegada desde San Ildefonso quedaron dispuestas en las nuevas salas de escultura.

37. *Ymbentario y Tasación de las Estatuas Bustos y demas objetos de Escultura Pertenecientes a S.M. que se hallan en las Galerías del Real Museo,* Anes , Gonzalo, *op. cit.,* (1996), pp. 315-340.

38. Esa fue la distribución que se siguió en el *Altes Museum* de Berlin según los proyectos de Schinkel. Moleón, Pedro, *op. cit.,* (2011), p. 68.

39. Rose-de Viejo, Isadora, «La primera exposición de esculturas, celebrada en el Real Museo de pintura», *AEA,* LXXVIII, 2005, pp. 59-69.

La incorporación de estas efigies permitieron afianzar aún más los valores de legitimación presentes en el programa logrado en el Gabinete de Descanso, al tiempo que la presencia simbólica de sus padres constataba la definitiva reconciliación con sus próceres tras los reprobables acontecimientos del pasado, si bien la aproximación se había logrado hacía años, con la celebración conjunta en Roma, de las exequias en honor a la reina Isabel de Braganza y a sus padres, los reyes en el exilio Carlos IV y María Luisa, cuya coincidencia de óbitos, permitió una catarsis colectiva que apaciguó rencores y perdonó débitos.

El retrato de Isabel de Braganza pasó a integrar un elaborado programa de exaltación regia fundamentado en la instrumentalización de la imagen por el discurso del poder, un proyecto en el que participaron buena parte de las representaciones existentes en las colecciones reales que ahora cobraban una nueva dimensión como recursos propagandísticos en base a la calculada ubicación en el seno del nuevo museo, empleados como emblemas de los valores de legitimidad y continuidad dinástica, al tiempo que expresión de la propia riqueza artística de la nación, consolidada en este proyecto para el que se articuló la consabida proyección, a través de la divulgación a partir de las estampas litografiadas tanto los contenidos como el mismo continente, que en si mismo ejemplificaba la recuperación de los episodios de mayor esplendor que fundamentaron las glorias del pasado, si bien el retrato póstumo se convirtió en el más popular de los emblemas por compendiar la totalidad de propósitos, expectativas y deseos de un reinado, logrando con ello la proyección pretendida en la imaginación colectiva. Fernando VII, quien apostó de manera tan decidida por un proyecto de tal envergadura, se reservaría un puesto destacado. En 1829 se encargó a Álvarez Cubero la realización de un relieve para el friso de la fachada principal del Museo en el frente paseo del Prado, una representación alegórica del monarca *recibiendo los tributos de Minerva y las Bellas Artes,* como *protector de las artes, ciencias y técnicas,* auténtico reconocimiento de su implicación en la que fue sin lugar a dudas la máxima expresión de su política cultural.

Fig. I. Bernardo López Piquer, *María Isabel de Braganza, reina de España, como fundadora del Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado

Fig. 2. Vicente López Portaña, *María Isabel de Braganza,* reina de España. Museo Nacional del Prado

Fig. 3. Vicente López Portaña, Retrato de Fernado VII, con uniforme de Capitán General de Cuerpo entero. Duque de Sotomayor

Fig. 4. Vista del Real Museo situado en el Paseo del Prado,
dibujada por Carlos de Vargas y litografiada por Camarón en 1826

Caracterización de la conquista americana a través de símbolos de poder. La Paideia *y el* Ícono

Enrique Vidal P.
Universidad de los Andes. Venezuela

Resumen: Hemos tratado con este trabajo en un primer lugar resaltar algunas referencias historiográficas de cómo ha sido abordando el tema de los símbolos de poder español y su caracterización en la conquista americana a través de la *Paideia* y el *Ícono*. Para ello logramos destacar los primeros ensayos y otros más actuales de cómo sucedió esta transculturación hegemónica en tierras de ultramar a través de las artes –y así responder a la temática del Congreso CEHA 2012. Desde este apoyo científico, tratamos de ensayar también –recurriendo al rigor de las disciplinas metodológicas– nuestras propias observaciones.

Palabras clave: Paideia, ícono, imaginario colectivo, conquista americana, símbolos de poder, artes.

Abstract: We have dealt with this work in the first place to highlight some historiographical references of how it was addressing the issue of the symbols of Spanish power and its characterization in the American conquest through the Paideia and the Icon. To do this we first highlight the current trials and more of how it happened this transculturation hegemonic overseas lands through the arts –and thereby respond to the theme of the Congress CEHA 2012–. From this scientific support, we try to test too, using the methodological rigor of the disciplines, our own observations.

> Es el joyel de su pecho la Rosa de los Vientos, con
> que por todos rumbos navegan vuestras flotas y
> armadas como dueños de los mayores tesoros del
> orbe de la tierra...(fragmento de un texto que acompaña
> un Grabado de 1761, firmado por Laureano Atlas que
> representa un aspecto simbólico del mundo hispánico).

Desde la mirada de un pasado reciente hasta el umbral de lo actual

Las representaciones icónicas del poder español, en época de la conquista de América, se establecieron en estos territorios usurpados en forma de proyecto visual mediante la imposición de una administración política, cultural, militar y económica. Sus protagonistas fueron gentes de etnias nunca vistas en estas latitudes. Eran blancos y de cara velluda la mayoría. Venidos por la mar y de raza ibérica, traían también un propósito religioso de evangelización y conversión obligatoria para los nativos de las Indias llamado *El Catolicismo,* a través de las órdenes de los mercedarios, franciscanos, dominicos, agustinos y más tarde con los jesuitas.

A partir de estas premisas, nuestra investigación destaca un complejo sistema de signos llamados *del poder,* en cuanto a la propaganda persuasiva, la exaltación de mito, la utilización del emblema y la alegoría y la marca póstuma de una España que como empresa conquistadora y colonizadora organizó un esquema en base a sus tradiciones culturales enmarcadas en las categorías de Señoriales, Imperiales, Cristianas y luego Racionales.

Tras un largo y traumático proceso se anularon civilizaciones autóctonas muy antiguas asentadas en vastos territorios conocidas como las culturas Mexica, Maya, Muisca, Moche, Nazca, Tiahuanaco, Cañares e Inca entre otras. Para ello se suplantó violentamente casi toda la evidencia de las huellas de ese pasado cultural y sobre lo religioso se aplicó la ley de la Inquisición o del santo oficio sin más ni más para suprimir la «herejía» y así establecer sus propios perfiles de transculturización y que evidentemente se impusieron en todas las direcciones posibles. En este contexto nos tocó revisar cómo se manejó la caracterización de esta iconografía que representaba de alguna manera la nueva ley y el orden, hasta llegar a imponerse en el imaginario colectivo.

Sin embargo y, a nuestros intereses, un nuevo planteamiento tendría que revertir por fuerza, las alternativas que hasta ahora se nos han ofrecido, y es esta la oportunidad de hacer lo propio con el ánimo de aportar en la búsqueda de respuestas sobre la influencia de la *Caracterización de los Símbolos de Poder Español* en la América colonial, dentro de un contexto más elaborado –estructuralmente–, en cuanto a novedosas apreciaciones fenomenológicas que se nos han venido ofreciendo desde estos últimos veinte años de métodos y alternativas de interpretación sobre la historia del arte.

Es así, que nuestro propósito queda referido a introducir algunas reflexiones susceptibles, no obstante, de proporcionar menos cauces de interpretación a un fenómeno que luego de una larga trayectoria de estudios tan sintéticos como los señalados, contiene elementos de juicio suficientes como para intentar, incluso otros planteamientos.

Por ello, al más ligero análisis del desarrollo de esta iconología es en el arte y la arquitectura de la América Colonial donde constatamos la presencia de tres grandes vertientes muy bien diferenciadas entre sí, e instalados en el imaginario colectivo. Por una parte, la que exportan las metrópolis con destino a estas tierras; la visión e interpretación del nativo ante esa nueva imagen que genera el encuentro con el español, es decir, la narrativa visiva que conforman los elementos simbólicos que acompañan al recién llegado –además su sola presencia está cargada de símbolos–, observación cristalizada en forma de códices y, por la otra, aquella de origen popular-colectivo que comienza a producirse entre nosotros.

Ahora bien, a la luz de nuestra propia investigación –la cual no soslaya la inapreciable cuota de quienes nos han precedido y obsequiado con riquísimos aportes, aunque difieramos en algunas de sus conclusiones-, creemos llegado el punto de retomar el problema con ánimo de instrumentar un nuevo enfoque que garantice el derecho a la sobrevivencia histórica de una simbología que continúa enjuiciándose hoy por hoy, como factor «negativamente prejuiciado» en el contexto de algunos discursos políticos populistas en América y que, en nuestra opinión, reviste las características de un legado incontestablemente decisivo en la cultura del Nuevo Continente.

Dicho esto podemos subrayar que han sido dos las miradas que utilizamos de sostén para ensayar acercarnos a algunas formas de interpretación del tema. La primera generada y ubicada en los predios universitarios de América Latina entre los principios de siglo XX hasta la década de los setenta por historiadores del arte y la arquitectura. Asimismo, apoyados éstos en exhaustivos estudios científicos de especialistas en culturas locales (la mayoría profesores universitarios Latinoamericanos y de los Estados Unidos). Debemos destacar sin embargo, que esta primera visión científica, arqueológica e historiográfica se centra en características solo como resultado de una interpretación estética, artística y de estilo para dar paso inteligentemente a ubicar huellas de lo simbiótico o mestizaje. Estos avances eruditos se ubicaron sobre las particulares propias de los cuatro virreinatos españoles en América durante la colonia. Una confluencia privativa que como ya sabemos, los distinguieron sobremanera.

Notamos sin duda alguna, que el alcance excepcional y novedoso de ese primer acercamiento deja de lado –quizás por ser los primeros ensayos–, el tratar de resaltar la importancia de los símbolos de poder dentro de otro ámbito que es el que más adelante se involucra en toda esta estructura y que pertenece a un lenguaje visual marcado por un enfoque sociológico como semiótico. Un segundo análisis ya de nuestra parte –y avanzado el siglo hacia los años setenta en adelante–, lo hacemos a través de la voz poética y la percepción sociopo-

lítica del escritor mexicano Octavio Paz[1], y del filósofo venezolano José Manuel Briceño Guerrero[2], además de otras y nuevas figuras en el terreno de la historiografía provenientes tanto del ámbito local como de España[3] en su carácter universitario y que sin duda alguna intervienen de manera magistral en este mundo complejo y mágico, con lo cual activaremos nuestra modesta mirada.

Podemos entonces rememorar que fue en 1969 cuando el madrileño Fernando Castedo leyó en la Tercera Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos su conferencia titulada *Sobre el Arte «Mestizo» Hispano-americano*, cuyo contenido acerca a los especialistas a un mundo de referencias históricas sobre la cultura icónica del Nuevo Mundo mediante el arte y la arquitectura, reseñando la importancia del Barroco Colonial, y resaltando las figuras principales de historiadores consagrados en el campo de la historiografía sobre Hispanoamérica. [4]

En 1969 aparece el libro *40 Siglos de la Plástica Mexicana*, que trata en sus dos primeros tomos el arte Prehispánico y el Colonial. En relación a lo Colonial, dos autoridades en el área como lo fueron Francisco Maza, Felipe Pardinas y Juan de Encinas en tres estudios diferentes hacen referencia a la transformación del arte en Mesoamérica como resultado de la *simbiosis* cultural. Con lo cual ya transformado el asunto en un Arquetipo santoral, metropolitano y, por extensión, el canon figural del barroco español, lo conforman también las Plazas y los espacios públicos.

1. Octavio Paz Lozano (Ciudad de México, 31 de marzo de 1914 - Ciudad de México, 19 de abril de 1998) fue un poeta, escritor, ensayista y diplomático mexicano, Premio Nobel de Literatura 1990. Se le considera uno de los más grandes escritores del siglo XX y uno de los grandes poetas hispanos de todos los tiempos.
2. José Manuel Briceño Guerrero (Apure-Venezuela 1929) es probablemente, uno de los pensadores venezolanos más influyentes en América Latina y el mundo. Su obra ha sido ampliamente reconocida y difundida en países europeos como Francia y Alemania. Su extensa obra literaria y filosófica ha sido destacada con el Premio Nacional de Ensayo en 1981 y posteriormente, en 1996, el Premio Nacional de Literatura, ambos en su país natal.
3. El Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en México ha llevado desde hace décadas la vanguardia sobre el estudio de las artes visuales en Hispanoamérica, desde sus vertientes prehispánicas hasta nuestros días. Sin embargo, en España, quizás recientemente algunas universidades han consolidado centros de formación sobre esta fenomenología cultural que de alguna forma han logrado otra mirada de los rasgos más relevantes para la comprensión acertada de esta interesante ontogénesis. Hablamos del CIAL (Centro de Investigaciones de América Latina) de la Universidad Jaume I con profesores como Inmaculada Rodríguez Moya, desde la Universidad de Granada, Rafael López Guzmán, Francisco Montes González y Guadalupe Romero. De la Universidad de Almería Gloria Espinosa Spínola. De la Universidad de Valencia Sergi Doménech Garcia y de la Universidad del País Vasco José María González de Zárate, entre otros.
4. Caicedo reseña con prolijidad los especialistas en el arte Latinoamericano de la Colonia –hasta esos momentos– como son los venezolanos Mariano Picón Salas con su *Barroco de Indias*, en *De la Conquista a la Independencia*, 1944; Alfredo Boulton y su *Historia Colonial de Venezuela*, 1964 y Graziano Gasparini al frente del *Boletín del Centro de Investigaciones Estéticas* de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Al mismo tiempo, citas sobre la bibliohemerografía de Alfred Neumeyer *The Indian Contribution to Architectural Decoration in Spanish Colonial America*, 1948, George Kubler *On the Colnial Extinction of the Motif of Pre-Columbian Art*, 1961; Sylvester Baxter *Spanish-Colonial Architecture in Mexico*», 1901; José de Mesa y Teresa Gisbert *Renacimiento y manierismo en la Arquitectura mestiza*, 1965; también a Martín Soria; Enrique Marco Dorta y Mario Buschiazzo; Elizabeth W. Weismann; Manuel Toussaint; Justino Fernández; Erwing W. Palm; Santiago Sebastián y Martín S. Noel, entre otros.

La Paidea *y el* Ícono *germinan en el Nuevo Mundo. Iconos medievales, renacentistas y barrocos*

Ahora bien, estamos seguros que es en el carácter renacentista de la Colonia cuando entra también en escena *La Paidea* como bien se le conoce por los griegos de la Antigüedad, es la base en educación que dotaba a los varones de un carácter verdaderamente humano. Esta forma pedagógica de ver el mundo a través de las castas sociales privilegiadas se transmitió hasta la Europa central del siglo XV llamándose humanidades, cultivando así los ideales de la cultura griega.

Hecha la anterior y breve reseña, si nos centramos en caracterizar a la América Conquistada y Colonial bajo los *Principios* culturales que le fueron implantados desde Europa: *Señorial, Cristiano, Imperial* y *Racional*, de allí podría desprenderse la afirmación que son éstos los esquemas cognitivos desde donde se instala la *psique* del pensamiento del Nuevo Mundo. Siguiendo de cerca la teoría social de Briceño Guerrero podemos ubicar a algunos de éstos en sus características principales:

> El principio señorial de la España medieval se hizo presente y se expresó por la poesía épica, la poesía lírica, la fábula y la anécdota. Varía este lenguaje notablemente según las regiones y el curso del tiempo. Pero la expresión de lo particular en estructuras verbales concretas supera el momento, se sostiene y persevera por la repetición analógica de lo particular y por la fuerza del arte. Hay que agregar, como lenguaje no verbal, la propiedad territorial, la disponibilidad de un espacio privado, según el grado de poder señorial, la casa o el castillo; las armas personales, los blasones, las artes y atuendos marciales. Lenguaje poderoso que permite a los señores reconocerse los unos a los otros y comunicarse.[5]

Este discurso manejado por el conquistador y colonizador cambia irremisiblemente en su habitual sintaxis y por ello se derrumban algunos de sus cimientos. Pero en su transformación vuelve a renacer triunfante, a partir de una deconstrucción que emerge sólida y reestructurada según se van desarrollando los procesos. Debemos tener presente que en el encuentro con las tierras de ultramar no hay judíos ni musulmanes que convertir, ni rosas ni cruces que mitificar, ni Grial que encontrar, ni sarracenos que eliminar en nombre de Dios, ni Templarios que seguir, ni linaje que vengar, etc. Por ello, los Símbolos de Poder del principio señorial (al igual que el Cristiano, Imperial y Racional), transmitidos en forma de lenguajes e íconos representativos sobre valores de héroes y batallas y linajes, (repertorio decorativo para la arquitectura del Castillo, murallas, Catedrales, Fortines, Palacios, Cárceles, Hospitales, Ayuntamientos, Gobernaciones y Virreinatos), se «transmutan» ahora acorde al proyecto de evangelización, transculturización ideológica, política, religiosa y artística. Tanto es así, que hay quienes sostienen que la Nueva España principalmente en lo que co-

5. Briceño Guerreo, J. M. *El Laberinto de los Tres Minotauros*. Caracas, 1994, pág. 106

rresponde al virreinato de México se consideró como una nueva Jerusalén dentro de este imaginario:

> Las historias de la conquista de inspiración nahua-cristiana ofrecen una explicación. En el *Códice Durán*, la llegada de los españoles en *Ce Ácatl* significa la fundación de la Nueva Jerusalén mesoamericana. Es decir, la fundación de una nueva era. El árbol cósmico mesoamericano toma la forma del árbol de la entrada de Cristo a Jerusalén. Zaqueo, que reconoce a Cristo desde el árbol, se asocia con Tendile, enviado de Motecuhzoma, quien reconoce a Cristo en la «llegada de los españoles por la mar». De este modo el *tlacuilo* utiliza la Biblia como antecedente de su propia historia. Al hacerlo está aplicando el método de exégesis bíblica, en donde los hechos del Antiguo Testamento prefiguran el Nuevo Testamento. [6]

Podemos destacar entonces que el Principio Señorial español en la Edad Media, contaminado de cristianismo (y traído a América), produce al caballero andante que, siguiendo un estricto código de honor, sale a deshacer entuertos, a defender a los débiles y a las viudas o enfrenta peligros naturales, militares y mágicos por encontrar el santo Grial que sirvió a Jesús para la Cena, a José de Arimatea para recoger la Sangre de su costado herido por el centurión. De este género son todas las órdenes de caballería y el mito paradigmático, consagrado en tantas leyendas y encarnado tantas veces, que representa a un fuerte y poderoso Señor, a un hombre superior, a veces a un superhombre, dedicado al servicio y a la protección de los buenos y honestos ciudadanos contra los oscuros señores de la tiranía y el vicio: pocos tratan de serlo; muchos lo esperan.

Ahora bien, si partimos de esta idea de que el principio señorial de la España medieval se expresa de alguna manera en América porque sus modos están vigentes indudablemente se expresan entonces en su forma renacentista ya que no puede de ninguna forma sostenerse en sus costumbres medievales, es así como lo propone Octavio Paz:

> España es la defensa de la fe y sus soldados los guerreros de Cristo. Esta circunstancia no impide al Emperador y a sus sucesores sostener polémicas encarnizadas con el Papado, que el Concilio de Trento no hace cesar completamente. España es una nación todavía medieval y muchas de las instituciones que erige en la colonia y muchos de los hombres que las establecen son medievales. Al mismo tiempo el Descubrimiento y la Conquista de América son una empresa renacentista. Así, España participa también en el Renacimiento —a menos que se piense que sus hazañas ultramarinas, consecuencia de la ciencia, la técnica y aun de los sueños y utopías renacentistas, no forman parte de ese movimiento histórico. [7]

Es así como el proyecto de transculturización se encapsula en sus elementos icónicos más representativos tanto los que representan a un principio como a los otros pero diferen-

6. Magaloni Kerpel, Diana. *Imágenes de la Conquista de México en los Códices del Siglo XVI. Una Lectura de su Contenido Simbólico*. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. 2003, vol. xxv, núm. 82, pág. 43.
7. Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad. Conquista y Colonia*. México, 1999, pág. 107.

ciados por su propio carácter, y que para mayor comprensión Octavio Paz sintetiza de manera magistral con este interesante párrafo:

> El mundo colonial era proyección de una que había alcanzado su madurez y estabilidad ya en Europa. Su originalidad es escasa. Nueva España no busca, ni inventa: aplica y adapta. Todas sus creaciones incluso la de su propio ser, son reflejos de las españolas, y la permeabilidad con que lentamente las formas hispanas aceptan las modificaciones que les impone la realidad novohispana, no niega, el carácter conservador de la Colonia. [8]

Expresada la idea podemos acotar entonces que ya entrado el siglo XVII, los criollos americanos con los españoles peninsulares o continentales ya arraigados en tierras de ultramar, no pueden ser creadores de cultura en un sentido grande del término, como los egipcios, los incas, porque su cultura ya está hecha y lo que les toca es expandirla, trasplantar los modelos europeos a América, incorporar nuevos pueblos al estilo europeo de vida. No pueden ser creadores de cultura en un sentido grande, claro que no; les toca preservar los modelos, patrones, estructuras de España contra las influencias del nuevo mundo. No pueden dar nacimiento a una cultura nueva; son portadores e implantadores de una cultura que solo puede ser esperada por sí misma desde sus centros creadores. En Madrid o Barcelona pueden surgir movimientos creadores, pero no en América porque es expansión de España y de Europa y lo que se expande culturalmente es lo ya creado, lo ya constituido, no el origen de la vibración creadora, de la onda genética.

Pueden ser creadores solo en un sentido pequeño: resolver creadoramente los problemas de la adaptación, inventar maneras de transformar los nuevos pueblos y ambientes para europeizarlos mejor. A lo más que pueden llegar es a subinventar, a subcrear, a introducir variantes novedosas en el imaginario colectivo que en nada se adaptan del paradigma original, pues solo modifican sus manifestaciones. El poder iconológico señorial sobrevive por más de tres siglos en América con sus diferentes transformaciones que se ven incluso y ahora reinventados con los mitos locales, con las estirpes locales, con la mixación etnogenética que se infiltra y mezcla poco a poco hasta llegar a generar sus propias fuerzas e identidades estéticas y simbólicas.

Estas nuevas identidades, resultado en América de la mezcla de razas, contienen una gran carga simbólica en relación a las escalas sociales y la documentación de cada «casta» que era retratada para distinguir de alguna forma sus orígenes y sus derechos encabezada por el español y criollo que corresponden a símbolos de poder escalonados en forma ascendente.[9]

---

8. Paz, Octavio. Op cit. 1999, pág. 115.
9. El mejor documento que da cuenta de este proceso de mestizaje en América, lo encontramos en la excepcional obra de la historiadora del arte y directora del Museo de América en Madrid, María Concepción García Sáiz: *Las Casta Mexicanas. Un Género Pictórico Americano*. Publicado en edición bilingüe por Olivetti 1989, en Milán.

Símbolos de poder imperial, colonial y católico

En una primera mirada sobre estos símbolos de poder español en el llamado Nuevo Mundo son ya muchas las tesis que sostienen diversas cualidades que corresponden y distinguen tanto a las unas como a las otras, pero podemos repasar algunos de ellos y separados por cada condición que los caracteriza.

Podríamos así ensayar una clasificación moderada de la siguiente manera: Los de los estilos artísticos simbolizados mediante el arte: Renacimiento, Barroco tardío, Mudéjar, caracterizados principalmente por las pinturas, grabados, tallas y esculturas. En arquitectura principalmente por la Catedral, los Palacios, las Plazas y luego las construcciones militares, como el Castillo, el Fortín, los Baluartes y las Murallas, es decir lo que representa la vida imperial, señorial, militar y el mundo católico. Luego están los códices realizados por los indígenas que simbolizan algunos íconos del poder español.

Luego están los de carácter militar –no artísticos– de la conquista y la colonia: Los barcos, la espada, el puñal, el caballo, espuelas, polainas, el látigo, armaduras, los yelmos, morriones, la lanza, perros, banderas y blasones.

La parafernalia Católica compuesta por infinitos elementos decorativos cargados de símbolos religiosos: la vestimenta del cura, los arzobispos, ayudantes, monaguillos y sus tocados: la sotana, el alba, la estola y casulla, los birretes, hasta los altares, biblias, vitrales, tallas, misales, el santoral, etc.

La cruz cristiana es un símbolo fácil de representar, portátil y de carácter religioso se encausa hacia la alegoría de conversión y de evangelización en América, así como se utilizó en el Oriente Medio mediante las Cruzadas, talismán contra el mal.

La catedral: edificio arquitectónico de gran poder comunicador de las ideas del evangelio; casa de Dios protectora de todos, pero también del embajador de Cristo en este mundo, lugar de pernocta del padre, cura, sacerdote, arzobispo, cardenal, prelado o la figura que se encargue de la casa pastoral, parroquial y de los oficios. Al mismo tiempo, catafalco, hospital, escuela, monasterio, coro, lugar de liturgia, confesionario, contemplación de fe y religión, confesionario, reposo psicológico para almas atribuladas, conversas, confundidas o rebeldes, umbral para la primera y última bendición. Sitio para la identificación del uno con el otro, donde se bautizan y se llevan los registros de todos y cada uno de nuevos y viejos cristianos. Censo de fe de vida y de muerte, lugar de unión sagrada de nuevos esposos, de consolidación de la familia, de todos los actos para con Dios: bautismo, primera comunión, matrimonio y última bendición. Donde todos los actos más relevantes de la vida de los «nuevos habitantes» están avalados, registrados y autenticados por las autoridades clericales en nombre del Dios quien todo lo ve, todo lo aprueba, y todo juzga lo que no aprueba.

El Castillo, Fortín y Fortalezas: guarnición de soldados y caballos, símbolo militar de protección contra los invasores. Lugar de resguardo y almacenaje de material de artillería: pistolas, arcabuces, cañones y pólvora.

Fig. 1. *Entrada de Hernán Cortés a la ciudad de Tabasco* (autor desconocido), representa imágenes identificadas con las batallas del Renacimiento

Fig. 2. *Codex Azcatitlan,* donde se observan los símbolos españoles, de carácter militar, pero representados por el indígena-pintor de los codex a través del ideario colectivo

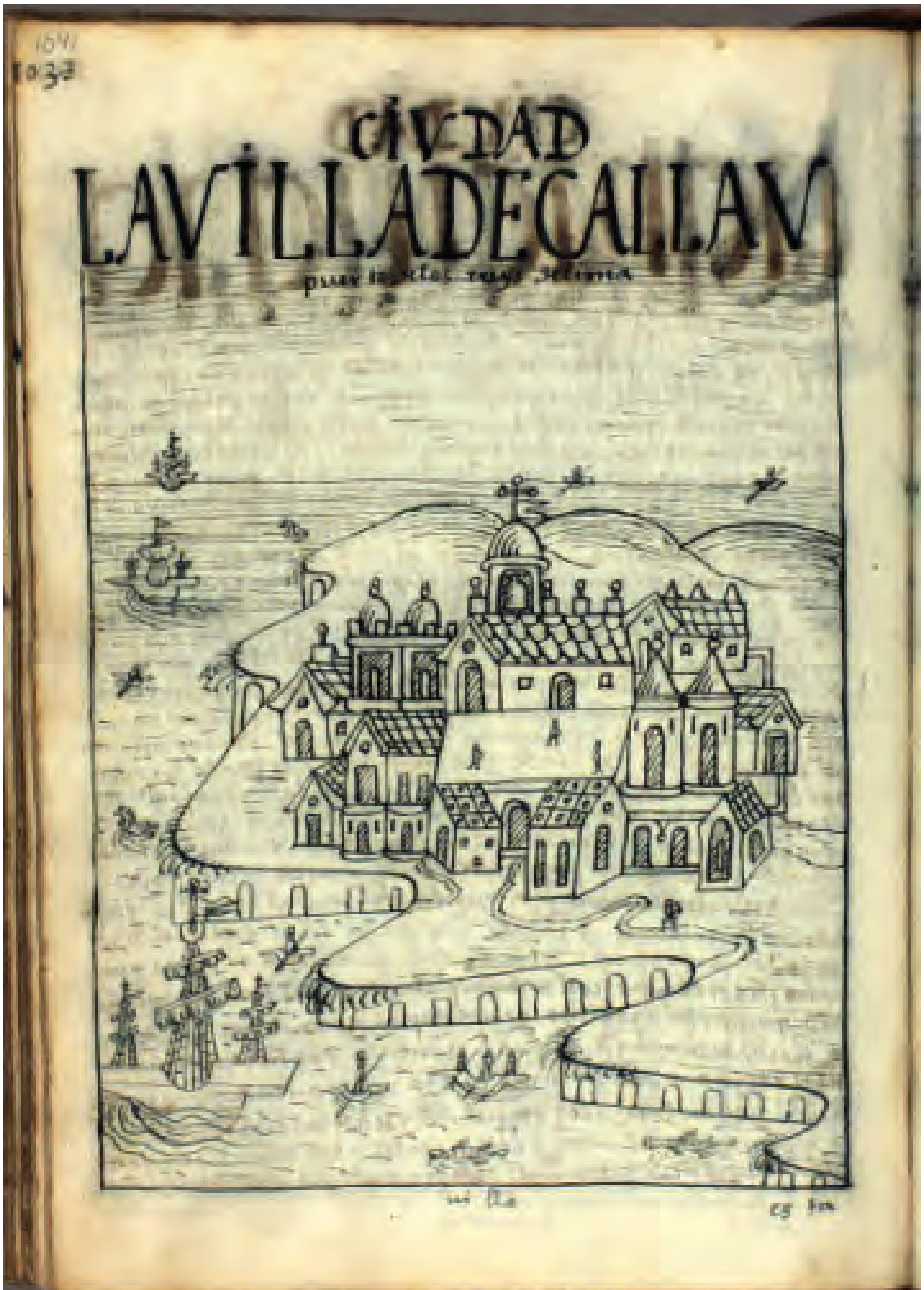


Fig. 3. Dibujo del cronista indio del Perú, Felipe Huamán Poma de Ayala que retrata en su libro, *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1615), la vida colonial, donde observamos la catedral

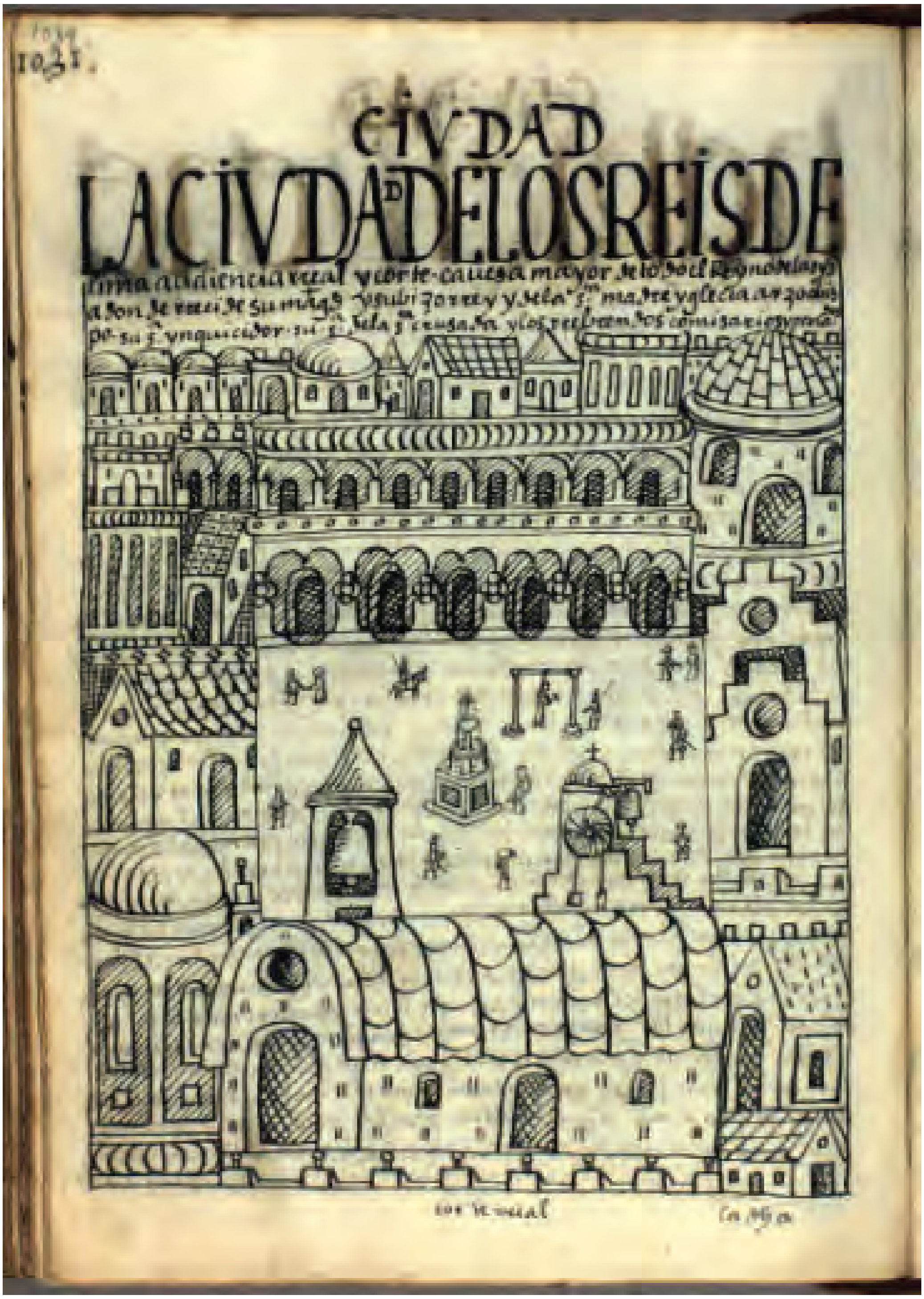


Fig. 4. Dibujo del mismo cronista indio del Perú, Felipe Huamán Poma de Ayala de su libro, *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1615), donde observamos, lo que solemos decir, el casco central de una ciudad colonial, en este caso Lima

Los Siete Príncipes de los Ángeles, un culto para la Monarquía

Escardiel González Estévez
Universidad de Sevilla

Resumen: Asumiendo una concepción que abarcaba desde el zoroastrismo hasta la órbita bizantina, el culto a los Siete Arcángeles reforzó el tradicional vínculo entre lo monárquico y lo angélico. Así, desde su nacimiento en 1516, dicho culto se ligó a Carlos V en función del *commune ministerium*: el gobierno del mundo, celestial, el del senado angélico; terreno el del emperador. En Italia motivó la creación de una *Confraternità* a la que se aplicó el título de *imperiale*, granjeándose los apoyos de la nobleza siciliana y romana; y en España el carácter monárquico adquirió un sesgo femenino merced al ensalzamiento que los monasterios de patrocinio regio le tributaron. La literatura devocional barroca asentará y difundirá esta concepción teopolítica de la Monarquía hispánica a través de obras como la del jesuita Andrés Serrano.
Palabras clave: Siete Arcángeles, Carlos V, *confraternità imperiale*, Andrés Serrano.

Abstract: The Seven Archangel's worship strengthened the traditional bond between the monarchist and the angelic, assuming a conception that covered from Zoroastrism to Byzantine world. So, from its born in 1516, such worship was linked to Carlos V depending on its *commune ministerium*: the world´s government, heavenly, that from angels; land, that from emperor. In Italy motivated the creation of a *Confraternità*, with the title of *imperiale*, earning its support of Sicilian and Roman nobility; and, in Spain, the monarchical nature obtained a feminine bias because of praise that was given by monasteries of regal patronage. The baroque literature of devotion will consolidate and will spread

this theological-political conception of Hispanic monarchy through the Jesuit Andrés Serrano's work.
Keywords: Seven Archangels, Carlos V, *confraternità imperiale*, Andrés Serrano.

El hallazgo de una pintura sobre el muro de un maltrecho templo a espaldas de la catedral de Palermo en 1516 determinará el nacimiento de un culto y una iconografía de raigambre bizantina: los Siete Arcángeles o Príncipes de los Ángeles. Un culto e iconografía de oscuros orígenes que, no obstante, germinó al calor de la aristocracia panormitana en primera instancia y de la naciente Compañía de Jesús, toda vez que hubo alcanzado Roma. A pesar del estigma con que la ortodoxia católica había venido marcando el asunto de los nombres apócrifos, el culto a los Siete: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel y Barachiel (estos cuatro últimos fuera del canon), no hizo más que expandirse a Europa y, a través de España, a los virreinatos americanos. En este amplio periplo geográfico y cronológico asumirá diversos matices, entre los que el lazo con los gobernantes terrenos constituye, por analogía de ministerios, uno de los definidores del culto.

Precedentes: la corte babilónica y el status regio del ángel en Bizancio

De entre los textos veterotestamentarios, el *Libro de Henoc* es el primero en ofrecer una información más detallada sobre los Siete Ángeles, recogiendo el testigo de los más parcos *Libro de Ezequiel* (9, 2) y *Libro de Tobías* (12, 14), que solo reseñan el número septenario. La versión hebrea del *Libro de Henoc*, el *Sefer Hekalot*[1], concreta, además de los nombres, las funciones y describe la atmósfera palaciega. Así, en su capítulo XVII («Los príncipes de los siete cielos, del sol, la luna, planetas y estrellas y sus séquitos angélicos») relata:

> Me dijo Metatrón: - Siete son los grandes príncipes, hermosos, temibles, maravillosos, honorables, que están a cargo de los siete cielos. Ellos son: Miguel, Gabriel, Satquiel, Sajaquiel, Bakariel, Badariel y Pajriel [...] Todos ellos ciñen reales coronas, visten hábitos reales y se cubren con reales vestiduras. Todos ellos cabalgan sobre reales corceles y sus manos empuñan cetros reales. Cuando cada uno de ellos se desplaza por *Raquia*, van corriendo ante él reales sirvientes con gran pompa y boato, del mismo modo que se desplazan los príncipes en la tierra: en carroza, con jinetes y numerosas huestes, con gloria, grandeza, alabanza, loa y ornato[2].

El paralelismo con la monarquía terrestre es, por tanto, manifiesto y este matiz será mantenido a lo largo de todo el texto, junto con el rol militar, pues cada uno ostenta el cargo

1. El orden y la forma de los nombres difieren de las otras versiones, como la etiópica o la eslava. Aquí se ha manejado la edición de Díez Macho, Alejandro. *Apócrifos del Antiguo Testamento*, t. IV, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1984.
2. *Ibid.*, pp. 239-241. Comienza aquí lo que ha dado en llamarse 'sección angelológica', que trata exclusivamente de los diferentes ángeles y órdenes angélicos, comprendiendo los capítulos 6, 17-22; 25-28.

de príncipe del ejército de uno de los siete cielos. La raigambre de esta concepción se remonta a Babilonia, que ejerció un potente influjo sobre el pueblo judío durante el periodo exílico hacia el s. VI a. C. De este modo, el Septenario angélico sitúa su más remoto origen en la religión zoroástrica. El sistema zoroástrico desarrollado en el libro sagrado del *Avesta* recoge el *Amesha-Spenta* o consejo celestial de los bienhechores inmortales, una de las instituciones más características del mazdeísmo. Tal consejo se compone de siete integrantes, que permanecen en pie delante del esplendor de Dios, capitaneados por el principal, Ahura Mazda[3]. Contundente analogía como para obviar el carácter precursor del Zoroastrismo sobre el septenario angélico y, por ende, sobre la génesis de la angelología hebrea[4].

El status regio atribuido al ángel se afianza en el mundo bizantino, el cual se funda sobre la asimilación del mundo celeste para configurar un arte de señuelo triunfal que nace bajo Constantino. Esto es especialmente notorio en el archiestratega, en Miguel, que se convierte en el protector privilegiado del emperador y del imperio, toda vez que Bizancio pasa a ser considerado el nuevo pueblo elegido. Según qué emperadores adquirirá mayor o menor resonancia[5], pero desde Constantino y bajo la creciente expansión de la dinastía macedonia (867-1076) será el indiscutido patrón de guerra de los emperadores bizantinos y protector de Constantinopla[6]. El lazo estrecho entre el emperador y el arcángel no radica solamente en las virtudes militares que son atribuidas a Miguel, y que hacen de él el patrón de las empresas guerreras del *basileus*, sino también en la función común que ellos detentan en nombre de Dios: la misma función de autoridad para gobernar el mundo en su nombre. La etimología de Miguel, el que es como Dios, y la concepción del emperador bizantino como imagen de Dios en la tierra establece una clara equivalencia entre ambos. El paralelismo arcángel-*basileus* traduce la idea de un poder terrestre que, a instancias de los taxiarcas celestes es,

---

3. *Vid.* Ragozin, Zénaïde A. *Media, Babilonia y Persia: desde la caída de Nínive hasta las guerras médicas: con un estudio del Zend-Avesta o religión de Zoroastro*, Madrid, El Progreso editorial, 1892, pp. 76-79. El segundo es *Vohu-Mano*, el buen entendimiento; el tercero, *Asha-Vahishta*, la Santidad perfecta; el cuarto, *Khshathra-Vairya*, soberanía excelente; el quinto, *Spenta-Armaiti*, piedad santa; y sexto y séptimo, que forman pareja inseparable, *Haurvatat* y *Ameretat*, salud e inmortalidad.
4. *Ibid.*, p. 111, la propia autora los compara con los arcángeles, p. 76, y hace lo mismo con Ahura-Mazda y san Miguel, p. 111. *Cfr.* Snell, Daniel C. *Religions of the Ancient Near East*, New York, Cambridge University Press, 2011, p. 237: «Yet the functions still attributed to the archangels were those which the Babylonians had attributed to their planetary gods».
5. La popularidad creció bajo Miguel VIII Paleólogo. Se creía que el emperador había ganado la batalla de Pelagonia en 1259 a causa del patrocinio del arcángel. Tras su entrada triunfal en Constantinopla ordenó una estatua de bronce del arcángel para ser colocada en lo alto de una columna, al pie de la cual se erigía una estatua al mismo emperador presentando al arcángel una maqueta de la capital liberada. *Vid.* Bakalova, Elka. «A cycle of the holy archangels in a thirteenth rock-cut chapel near Ivanovo», Moss, Christopher, Kiefer, Catherine. *Byzantine East, Latin West. Art-historical studies in honour ofKurt Weitzmann*, Princeton, NJ, pp. 215-233, esp. p. 217. *Cfr.* Jolivet-Lévy, Catherine. «Culte et iconographie de l´archange Michel dans l´orient byzantin : Le témoignage de quelques monuments de Cappadoce », *Cahiers de Saint Miche de Cuxa*, 1997, núm. 28, pp. 187-198, esp. p. 194, que relaciona las iglesias levantadas por el emperador iconoclasta Teófilo en el s. IX.
6. *Vid.* Jolivet-Levy, Catherine. *op. cit.*, p. 193

a la vez delegación y reproducción del poder supremo, el de Cristo[7]. La naturaleza soberana asignada a los arcángeles es manifestada a través de la indumentaria, el *loros*, el traje oficial de los emperadores y símbolo del poder supremo. La concretización visual de los arcángeles, balbuceante desde el s. IV, se realizó precisamente en base a la vestimenta imperial: túnica, clámide, sandalias y *loros*, portando cetro y globo, es decir, su imagen evocaba la de un emperador, solo diferenciable de este por las alas (Fig. 1). El *cosmocrator* se erige así en la tipología principal y más temprana para representar a los arcángeles en Bizancio.

El sesgo guerrero de los ángeles, acentuado en Miguel, se prodiga por doquier en la edad media, pero en España aparece dotado de un papel suplementario, asociándolo a las guerras de reconquista. En este contexto, los ángeles cumplen un rol tutelar sobre el rey guerrero cristiano a quien ofrecen abrigo y cuya victoria glorifican[8]. Miguel, siempre destacando en el orden angélico, juega un papel particular en la ideología político-religiosa de los reyes asturianos y leoneses. Así lo evidencia el relato sobre Ramiro I en la *Historia Silensis*: «... conviene al victorioso arcángel Miguel que, con ayuda de Dios, ha dado al rey Ramiro el triunfo sobre sus enemigos»[9]. En el monasterio navarro de Albelda, encontramos un poema figurativo del s. X, en el que se asocia explícitamente a Miguel con el monarca, de nombre también Ramiro: «*Agie, fabe angelo, Micael, Ranimiro tuo*»[10]. Una compilación de textos de milagros en torno a San Miguel de Excelsis da cuenta de la protección dispensada por el arcángel en la lucha secular contra el Islam, como cuando hace huir a un ejército de moros tras los rezos de cierto rey Sancho[11]. En definitiva, se constata, al menos desde el s. IX, un cariz político innegable para el *princeps angelorum*, frecuentemente utilizado en este contexto de guerra santa. Sin embargo, a partir del s. XII, sin ser nunca secundario, perderá esta presencia esencial en la península, al no poder rivalizar con la gran devoción de la expansión meridional, la Virgen.

7. *Ibid*, p. 195. Véase el análisis de la autora sobre la pintura de mural de Çavusin: «Le rapprochement visuel établi à Çavusin entre l´archange Michel et Nicéphore Phocas contribuait ainsi à renforcer le prestige de l´empereur, mais en même temps rappelait sa subordination au Christ *Rex regnantium*, qui trônait en gloire dans l´abside centrale ». *Vid*. Kantorowicz, Ernest H. *The King´s Two Bodies: A study in Medieval Political Theology*, Princeton University Press, 1957.
8. *Vid*. Bartal, Ruth. «Anges et louange du triomphe chrétien en Espagne », *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 1997, 28, pp. 29-39.
9. Patrick, Henriet. «*Protector et defensor omnium*. Le culte de Saint Michel en péninsule ibérique (haut moyen âge) », Otranto, Giorgio, Bouet, Pierre y Vauchez, André. *Culto e santuri di san Michele nell´Europa medievale* , pp. 113-130, esp. p. 123. Se trata de una crónica escrita en el segundo decenio del s. XII, pero relativa al reinado de Ramiro I (842-850).
10. *Ibid*., p. 126.
11. *Ibid*., p. 128.

La Confraternità Imperiale dei sette grandi principi *bajo el auspicio de Carlos V y de la nobleza siciliana y romana.*

En el origen del culto dos personajes jugarán un papel crucial: el vicario Tommaso Bellorusso, entregado a la tarea de dotar de base teológica al nuevo culto, y el virrey, Ettore Pignatelli, sustentador económico e institucional. Este, llegado a la isla meses después del descubrimiento del fresco va a implementar (espoleado posiblemente por su colaborador Bellorusso) iniciativas de calado para impulsar el desarrollo del culto, como la restauración de la ruinosa iglesia, la construcción de un monasterio en torno, la comitencia de copias pictóricas del mural o la creación de una hermandad imperial. La fundación de esta, la Confraternidad de los Grandes Siete Príncipes del Cielo, «la più importante e la più misteriosa delle Confraternità del Cinquecento» a juicio de Castiglione[12], se produjo el 7 de marzo de 1523[13]. Pignatelli no muestra empacho alguno en implicar directamente a Carlos V, aplicando así el lustroso apelativo de 'imperial' a la Hermandad, al nombrar *capo* de la misma al emperador y a los sucesivos reyes posteriores. Del mismo modo impone tal cargo para los virreyes a partir de él, además de para los *sindaci*, pretores y senadores de la ciudad incluyendo, de tal manera, a toda la jerarquía política[14].

El virrey justifica el vínculo por medio del parangón entre la majestad imperial y la terrena, necesitada esta de la asistencia de aquella para proteger la vastedad de sus reinos, con especial atención a Sicilia y su capital. Esta postura no hace sino evidenciar la estrecha relación del napolitano con el emperador, quien, necesitado de un hombre de confianza tras las revueltas y la expulsión de Moncada, lo nombra virrey en 1517 con despacho en Bruselas, premiándolo diez años más tarde con el título de conde de Monteleone[15]. En la carta que la *Confraternità* envía a Carlos V el 13 de marzo de 1524 vuelve a esgrimirse la analogía entre las jerarquías celeste y terrena, suplicando su imperial aprobación. Días antes también se había enviado otra carta al pontífice Clemente VII narrando los hechos y pidiendo la concesión de indulgencia plenaria para los devotos que acudiesen la víspera de la fiesta mayor, el domingo de Pascua[16]. Esta voluntad de implicar al papa y al emperador subraya la emi-

12. Castiglione, Franceso Paolo. «La Confraternità Imperiale dei Sette Angeli» *Archivio Storico Siciliano*, 1982, VIII, pp. 79-130, esp. 104-109.
13. Mongitore, Antonio. *Istoria del venerabile Monastero de Sette Angioli nella città di Palermo*, Palermo, Goi. Battista Aiccardo, 1726, le dedica el capítulo IV ofreciendo detallada documentación al respecto, pp. 29-40.
14. Castiglione, Francesco Paolo. «La Confraternità... *op. cit.*, p. 122: «La confraternità è destinata ad accogliere i maggiori esponenti del potere regio e cittadino e ad assumere un importante ruolo nella vita della città, senz´altro superior a quello delle successive Comapgnie della Carità, della Pace o dei Bianchi».
15. Salvo, Carmen. *La biblioteca del vicerè: politica, religiones e cultura nella Sicilia del Cinquecento*, Roma, Il cigno, 2004, pp. 6-13. Pigantelli fue elegido en tanto que italiano para lograr la aceptación en una Sicilia sumida en un grave crisis política tras los acontecimientos que se habían sucedido con el anterior virrey Ugo de Moncada y que determinaron su expulsión. En ello los banqueros pisanos, la comunidad judía y los frailes visionarios y agitadores tuvieron no poco que ver.
16. Mongitore, Antonio. *Istoria... op. cit.*, pp. 34-37.

nente y doble naturaleza del *sodalizio*, marcada por la profunda ligazón entre el aspecto religioso y político. Pero además, da cuenta del flujo recíproco entre escatologismo papal, marcado por la venida del *pastor angelicus*, e imperial, que llevó a Carlos V a asumir el papel de emperador de los últimos tiempos[17]. Ello comportó una tendencia generalizada hacia posiciones marcadamente filoimperiales, incluso en ambientes cercanos a la curia. En Sicilia, el filón profético adquirió tintes filohabsbúrgicos más decisivos que en otras partes gracias a la situación de confianza política, además de conceder carta de naturaleza al componente angelológico que venía impregnando el profetismo desde siglos atrás. En definitiva, la fidelidad al emperador se convirtió en peculiar característica del culto y, como refiere C. Salvo, «il miracoloso dipinto, dunque, fu subito legato alla figura dell´Asburgo e alla difesa della sua immagine e del suo ruolo»[18].

Pero el impulso y entusiasmo que animaran la creación de la *Confraternità* se extinguirá sin remedio hacia 1529 «e muore così misteriosamente com´è vissuta»[19]. A pesar del silencio de las fuentes, la causa parece provenir de la turbulenta coyuntura política, marcada por el deterioro de las relaciones entre el Papado y el Sacro Imperio Germánico. De este modo, la doble naturaleza que reclamaba la institución se verá abocada al fracaso ante una de las mayores enemistades que jalonan la historia del papado. Este se hallaba inmerso por entonces en una complejísima trama, que desembocará en sucesos cruciales como el *Sacco* de Roma, la coronación imperial de Bolonia o el cisma anglicano, determinando la evolución de buena parte de la Europa moderna. En definitiva, como afirma Martino: «In Sicilia, la ripresa di rapporti distesi con il pontefice rendeva imbarazzante la presenza di una associazzione come quella dei Sette Angeli»[20]. No se explicita la desaparición de la Hermandad en ninguna de las fuentes, pudiendo solo intuirse a través de la cesión de la iglesia hecha por esta al futuro monasterio entre marzo y mayo de 1529[21] y otras lacónicas referencias[22]. A pesar de la disolución de la Hermandad, la devoción a los Siete Arcángeles seguirá siendo fomentada, y también seguirá cultivándose el lazo con el emperador.

Al finalizar el verano de 1535 se produce un relevante acontecimiento para Palermo: la visita del emperador tras la victoria en Túnez contra Barbarroja. Desgraciadamente, Pignatelli moría meses antes sin poder hacer alarde de su probada lealtad, ni ofrecer la mediación sobrenatural de los Siete Ángeles hacia el 'glorioso monarca'. Pero sí lo hizo Bellorusso, que no desaprovechó la oportunidad para mostrar a su majestad «las imágenes pintadas de dichos siete príncipes de pie según una copia de la pintura antigua, con sus oraciones adecua-

17. *Vid.* Vasoli, Cesare. *Profezia e ragione: Studi sulla cultura del Cinquecento e del Seicento*, Napoli, Morano, 1974, pp. 79-99.
18. Salvo, Carmen. *La biblioteca... op. cit.*, p. 173.
19. Castiglione, Francesco Paolo. «La Confraternità... *op. cit.*, p. 123, se pregunta: «Perchè il Pigantelli ha tanta premura di liquidare la confraternità Imperiale?».
20. Martino, Federico. «Per la storia degli autographi di Tommaso Bellorusso», *Mediterranea. Ricerche storiche*, anno 3, núm. 7, 2006, pp. 361-378.
21. Mongitore, Antonio. *Istoria... op. cit.*, p. 52.
22. Catalani, Matteo. *Istoria dell´eretione della chiesa di S. Maria degli Angioli in Roma nelle Therme Diocletiane cavata dagli scritti originali di Antonio Duca di Cefalù Sacerdote siciliano*, ca. 1600, Ms. Vat. Lat. 8735, Biblioteca Vaticana, fol. 13v.

das al ministerio de cada cual»[23] (Fig. 2). Tal ofrenda iba acompañada por una carta dirigida a Carlos V, donde se le insta a recibir «las admirables imágenes, con algunas insignias llenas de un misterio arcano» y a invocar y venerar las 'oraciones breves y devotas' que acompañan a tales imágenes, además de incidir sobre el *commune ministerium*[24] que comparte con los Príncipes angélicos como ya se hiciera en la otra misiva enviada en 1524. Al emperador se le ofrecen, por tanto, (no sabemos si en mano) varias *imagines depictas* junto con las oraciones de cada uno de los arcángeles. Ello nos induce a pensar que se trata, más que de pinturas, de estampas o grabados recogidos en un libreto, el cual se correspondería con el *De septem spiritibus in conspectu troni dei astantibus ad Carolum V imperatorem*[25].

De la implicación de Carlos V en el culto y, junto con él, de buena parte de la nobleza romana dejó constancia Giulio Mazzoni, el Piacentino en un lienzo que se conserva en la Capilla del Salvador del templo erigido sobre las ruinosas termas dioclecianas, Santa Maria degli Angeli (Fig. 3). En este lienzo de hacia 1600, mediocre en su factura, podemos observar a varios personajes que auspiciaron la reconstrucción del edificio termal como basílica, tarea a la que se consagró el responsable de la difusión de los Siete Arcángeles en Roma, el sacerdote siciliano Antonio Duca. La revelación que en 1539 le fue hecha por una voz angélica de que las Termas eran el templo de los '*sette spiriti assistenti inanti Dio*' infundió la fuerza necesaria para que el sacerdote pudiera afrontar las numerosas y considerables adversidades que surgieron. Su infatigable diligencia bien le valió el reconocimiento de las fuentes posteriores que trataron el tema, hasta el punto de ser considerado el impulsor primero de la devoción. Aunque no el primero sí fue el principal, merced a la plataforma que la *caput mundi* le proporcionaba, el paso de su *operetta* por la imprenta y, ante todo, la estima de la que gozó entre los jesuitas.

A partir de ahora dedicará todas sus fuerzas a promover el gran templo en las Termas. La implicación del entonces rector de *S. Stefano degli Etiopi*, Tezfà Seyon, conocido como '*fra Pietro Indiano*' comenzó por llevar a Vittoria Farnese, hermana del cardenal, el *Septem principes angelorum* editado por Antonio en Venecia[26]. El recurso a la piadosa nobleza femenina continuó por parte de Antonio con la duquesa de Castro (Girolama Orsini), madre de Vittoria y del cardenal; Lucrecia Rovere Colonna y, de nuevo, con Margarita de Austria. Todas aparecen arrodilladas en el lienzo. A través de largas cartas, enviadas en 1546, se solicitaba la in-

23. Bellorusso, Tommaso. *Opus divinum et incognitum de Septem spiritibus in conspectu troni dei astantibus*, 1516-1535. Ms. XIV.F.4., Biblioteca della Regione Siciliana de Palermo, fol. 58r. *Cfr.* Mongitore, Antonio. *Istoria... op. cit.*, p. 42: «fece ricavare in colori l´immagine de detti Sette Gran Principi, conforme all´antica pittura; ed accompagnando ad ogni figura alcune preghiere, ed orazioni, la persentò alla Cesarea Maestà».

24. Bellorusso, Tommaso. *Opus divinum... op. cit.*, fol. 58r.

25. Recogido por Mongitore, Antonio. *Bibliotheca Sicula sive de scriptoribus siculis*, Panormi, ex typographia Angeli Felicella, 1714, t. II, p. 255.

26. Duca, Antonio. *Septem principes angelorum. Orationes et eorum missa cum antiquis imaginibus, ab Antonio Duca Cephaludensi rector ecclesiae Septem archangelorum Panormitanae in lucem edite*, Venezia, s.e., 1543.

tercesión de sus mercedes ante el papa para la causa[27]. La estrategia epistolar no dio resultado y Antonio terminó por dirigirse directamente a Pablo III, quien lo recibió, de nuevo, gracias a las gestiones de *fra Pietro Indiano* en 1547. Se topará de nuevo con la negativa del pontífice, quien no duda en volver a espetar su ya esgrimida *troppo gran macchina*.

Bajo Julio III, Filippo Archinto, entonces vicario general de Roma, firma el decreto de consagración del nuevo templo a 10 de agosto de 1550 bajo el título de '*Santa Maria dei Sette Angeli*', e instituye la Confraternidad de la '*Beata Vergine Maria e dei Setti eletti Principi degli Angeli*'[28]. Pero hasta 1562, a instancias de Pío IV, no se bendice, y estará bajo la advocación única de '*Sanctae Mariae Angelorum*'. Inmediatamente después comienzan las obras que, no obstante, sufrirán un parón dos años después con la muerte de Michelangelo y de Antonio Duca y, de nuevo, en 1583 con la muerte del pontífice.

Todos estos personajes y algunos más aparecen retratados en el lienzo del Piacentino, encargado por Matteo Catalani, otro siciliano, discípulo de Antonio Duca y autor de la *Istoria dell´eretione della chiesa di Santa Maria degli angeli*[29] a partir de los escritos dejados por su maestro (Fig. 3). El pintor organiza a dos grupos divididos por sexo que se arrodillan mirando a su izquierda, donde se encuentra (en el centro de la capilla) el Verbo encarnado adorado por los Siete Ángeles, también genuflexos. Se reconocen, en el grupo inferior, el masculino, de derecha a izquierda: el Papa Pío IV (con la corona a sus pies), el sacerdote Antonio Duca, el cardenal Serbelloni, nieto del pontífice y primer titular de la iglesia, Monseñor Filippo Archinto; apenas sobresaliendo su rostro de piel oscura, el abad Tefsa Seyon, Matteo Catalani, el emperador Carlos V que porta el collar con la insignia del Toisón de Oro y a sus pies la corona imperial. Junto a este, el conservador de Roma (1550) Messer Antonio Massimo y su hijo, Domenico Massimo, tras él con la coraza[30]. Entre el grupo de las damas, en la parte alta, figuran, de derecha a izquierda: Margarita de Austria (hija de Carlos V), duquesa de Parma (ceñida con la corona) con el hijo primogénito Alejandro; Vittoria Colonna y la abadesa de San Silvestro entre las cuales se advierte una africana (quizá etíope). La duquesa Vittoria Farnese-della Rovere, también con corona y con la hija primogénita, Lucrezia Colonna-Della Rovere y Girolama Orsini-Farnese (madre de Vittoria Farnese y suegra de Margarita de Austria).

---

27. Catalani, Matteo. *Istoria.... op. cit.*, fols. 38v-39v. Nos consta que la intercesión se producía, pero chocaba siempre con la negativa de Pablo III. Antonio también demandaba en estas cartas la creación de un hospicio para sicilianos pobres en Roma, o de una Hermandad de hombres y mujeres que participasen en las indulgencias y de un colegio de sacerdotes pobres. Nótese en esto último las concomitancias con el Oratorio que será instituido en 1560 por San Felipe Neri, amigo de Antonio desde los tiempos del cardenal del Monte. *Vid.* Bernardi Salvetti, Caterina. *S. Maria degli Angeli alle Terme e Antonio lo Duca*, Roma, Desclée, 1965, p. 185.
28. *Ibid.*, fols. 49v-53r, transcribe el privilegio: «... qui cum erga eos Septem angelorum Principes peculiari devotione ... templum aliquod erigi sub titulo Beatae Mariae et Septem Angelorum» (50v) ... «erigimus societatem Beatae Mariae Virginis et Septem electorum Principum Angelorum cum facultate hoc honorabile templum», fol. 52v.
29. *Vid.* nota 22.
30. Los tres personajes restantes en pie son los florentinos Niccolò Acciaioli y Marcantonio Giovanni Giannetti y el médico Bernardino Guidotti. *Vid.* Bernardi Salvetti, Catterina. *S. Maria degli Angeli... op. cit.*, p. 124.

Una devoción de reinas españolas al abrigo de los monasterios de patrocionio real

La devoción al Septenario en la Península se puede asegurar desde, al menos, los primeros años del s. XVII, como evidencia la fecha de 1604 sobre el lienzo del *Barachiel* perteneciente a la serie del convento de las Descalzas Reales. El monasterio madrileño fue fundado bajo el título de Ntra. Sra. de Consolación en 1555 por doña Juana de Austria, hija del emperador Carlos V. Los consejos de San Francisco de Borja, ya entonces Comisario General de los jesuitas en España, pesaron sobre la elección de las religiosas que habrían de hacerse cargo del convento madrileño: las Clarisas del monasterio de Gandía, refundadas a mediados del s. XV con monjas francesas pertenecientes a la reforma de Santa Coleta. De este modo, buena parte del 'excedente femenino' borgiano vino a profesar en el convento madrileño e, incluso, gobernarlo como muestra el abadiazgo de la hermana de San Francisco de Borja, sor Juana de la Cruz, que fue el primero[31]. Más curioso resulta que fueran precisamente siete las fundadoras del mismo[32]; como siete fueron también los monasterios de la reforma coletina fundados desde Gandía, según la visión de siete estrellas que salieron del manto de la Virgen de Gracia[33].

Las Clarisas valencianas habrían llevado consigo la devoción angélica, al Septenario y al Ángel protector del Convento, de igual modo que lo hicieron con la Virgen del Milagro[34]. Este ángel, el Protector o Patrono del Convento[35], fue, curiosamente, nombrado como uno de los siete, Jehudiel, llegando a dedicarle fiesta litúrgica con oficio propio por especial privilegio de Pío V[36] y capilla[37] en el claustro alto, presidida por un lienzo de Gaspar Becerra[38]. El traslado de las Clarisas gandienses al real convento madrileño se perfila, pues, como la más probable vía de penetración del culto.

---

31. Villacoba Ramos, Karen y Muñoz Serrula, M. Teresa, «Las religiosas de las Descalzas Reales de Madrid en los siglos XVI-XX: fuentes archivísticas», *Hispania Sacra*, 2010, LXII, 125, pp. 115-156.
32. García Sáiz, Ana y Triviño, M. Victoria, *Iconografía de Santa Clara en el Monasterio de las Descalzas Reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993, p. 251.
33. *Ibid*., pp. 241-246. Así lo refiere el fraile confesor del convento gandiense.
34. Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. «Arte y mentalidad religiosa en el Museo de las Descalzas Reales», Reales Sitios, 1998, XXXV, 138, pp. 13-24, p. 22. *Cfr*. Bonet Correa, Antonio. *Monasterios Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1984, p. 34, que alude a la advocación de la Virgen de Gracia.
35. Tormo, Elías. *En las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, Blas, 1917, pp. 31- 40, esp. p. 31: «Esto del ángel patrono me llamó en seguida la atención, pues Valencia (de cuyo reino, de Gandía, vinieron las primeras monjas de esta casa) era en aquel siglo XVI objeto de general devoción el Ángel patrono de Valencia, también con corona en la mano».
36. Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, *op. cit*., p. 22. *Vid*., García Sáiz, Ana y Triviño, M. Victoria. *op. cit.*, p. 267, señala la existencia de un escrito fechado en 1734 *Santo Ángel de la Comunidad* que se lee el 23 de agosto, como un memorial.
37. *Ibid*., p. 21. *Vid*. Rojas Fernández, Raquel, «Varia fortuna de la obra de Francesc Eiximenis: las traducciones castellanas y el manuscrito de las Reales Descalzas de Madrid», *Actes del Tretze Col·loqui internacional de llengua i literatura...*, Abadía de Montserrat, 2006. vol. III, pp. 363-378. El importante tratado devocional angélico también procede, según la autora, de la comunidad gandiense.
38. El lienzo, fechable hacia 1560, muestra al ángel con los atributos del *remunerator* Jehudiel: corona y flagelo.

Sea cual fuere la raíz, lo cierto es que las Descalzas Reales[39] se erigen en foco principal de la devoción, tal como demuestran las cuatro obras que se dedican a los Siete Ángeles en el transcurso del s. XVII. La presencia de tales obras, siempre pictóricas, en los otros dos monasterios de patrocinio real, la Encarnación y Santa Isabel, estos de agustinas recoletas, ponen de manifiesto el sesgo monárquico de la devoción en España a través del vínculo con los miembros femeninos de la dinastía, independientemente de la orden. En el Convento de la Encarnación fundado por Margarita de Austria en 1611, también se conserva una serie de arcángeles en el coro del templo con leyendas explicativas en la parte superior. Las religiosas agustinas llegan hacia 1616 de la mano de la madre Mariana de San José, solicitada para ostentar el cargo por la reina, quien la había conocido durante su estancia en Valladolid. La religiosa también profesaba una intensa devoción angélica que quedó expresada en sus escritos místicos así como en los testimonios recogidos para su beatificación[40].

La serie de las Descalzas Reales[41] se realizó bajo el patronazgo de otra insigne integrante de la casa de Austria, la emperatriz María, fallecida en el mismo año en que se data tal serie, 1604. Continuando las tendencias espirituales de su tía Juana, la emperatriz se rodeó de ilustres de la mística hispana, entre ellos fray Juan de los Ángeles, nombrado predicador real en 1602. El franciscano resulta una figura capital en el desarrollo de la devoción, al incluir en su elenco de escritos la *Semana Angélica de los Siete Príncipes del Cielo*, contenida en *Exercicios Santos y muy importantes para el provecho de las almas*[42]. De este modo, se evidencia un aparato textual por parte del monacato que sustenta las representaciones del Septenario, alentándolas a través del mecenazgo real. No se agotan aquí las representaciones conservadas por el monasterio descalzo, pues aún hemos de observar los Siete Ángeles en tres ocasiones más: la Capilla del Ecce Homo en el claustro alto, un lienzo italiano y la espectacular serie, esta vez al fresco, que ornamenta la caja de la escalinata.

Pero la representación de mayor enjundia es, sin lugar a dudas, la serie correspondiente a las pinturas murales que, enmarcadas por molduras, ornamentan el ampuloso programa de la gran escalinata (Fig. 4). Esta se ejecutó a instancias de la entonces abadesa, la infanta sor

39. Ruiz Alcón, María Teresa ha sido la única en dedicar un artículo específico al asunto, «Los arcángeles en los Monasterios de las Descalzas Reales y la Encarnación», *Reales Sitios*, 1975, IX, 40, pp. 45-56.

40. Congregatio de Causis Sanctorum Positio super virtutibus: *Mariae Annae a Sancto Joseph*, Roma 2007, p. 136. Vid. Peña, Ángel O.A.R., *En las manos de Dios. Madre Mariana de San José fundadora*, Mons. José C. Martínez, Lima. *http://www.libroscatolicos.org/libros/mariaysantos/mariana_de_san_jose.pdf* (consultado el 5 de mayo de 2012). «Tenía gran devoción a los ángeles y muchas veces hacía oración en los pasos que hay para subir a la capilla, que hay de los nueve coros de los ángeles con cuadros grandes de los siete ángeles príncipes y uno al santo ángel de la guarda; y a la puerta un ángel con muchas recoletas, que está esparciendo flores».

41. Es la única datada, 1604, y se halla incompleta al estar compuesta por seis óleos en los que faltan Jehudiel y Uriel y se incluye al Ángel de la Guarda.

42. De esta obra, la primera dedicada al Septenario en España (desconocemos su fecha, pero siempre anterior al fallecimiento de su autor, 1609) solo tenemos constancia a través del edicto de prohibición de 1742. Carbonero y Sol, León. Índice de los libros prohibidos por el Santo Oficio de la Inquisición Española desde su primer decreto hasta el último, que espidió en 29 de mayo de 1819 y por los Rdos. obispos españoles ... hasta fin de diciembre de 1873, Antonio Pérez Dubrull, p. 73, lo dice publicado en Granada en 1735.

Ana Dorotea, hija del emperador Rodolfo II, nuevamente una ilustre mujer de los Habsburgo hacia el último tercio del s. XVII[43]. La serie que se dispone junto al retrato de la familia imperial consta de nueve componentes: los siete arcángeles, el Ángel de la Guarda y, de nuevo, el *S. Angelus Protector Nostri*. Los nombres son también, en este caso, explícitamente expuestos en cartelas, y precedidos del título 'san'[44]. Esta representación del rey y su familia junto a los Siete Arcángeles pone de manifiesto la vinculación entre ambos.

Tan extraordinaria proliferación de obras pictóricas dedicadas al Septenario angélico en la villa madrileña se verá frenada por las prohibiciones inquisitoriales que surgen a mediados de siglo. La ejecución de los frescos en la escalera del Convento descalzo tras sendos dictámenes y la conservación de los ya realizados, así como de la serie de la Encarnación (esta en un lugar más público como el coro del templo), evidencia la connivencia o laxitud de la Inquisición para con las fundaciones reales, intocables frente a otros casos. Su ubicación al amparo de los muros del convento, inaccesibles al común en su mayoría, coadyuvó a la salvaguarda ante el yugo inquisitorial.

«Que haga a las repúblicas humanas semejantes a las de los orbes celestes». Los Siete Arcángeles en la concepción teopolítica de la monarquía hispánica

Recogiendo el testigo de la teología política bizantina, el Barroco ensalzó la figura del ángel, su naturaleza, su misión, y el organigrama dentro del que se encontraba inserto como espejo para la monarquía. Así aparecen obras como la *Política angélica* (Rouen, 1644) del criptojudío Antonio Enríquez Gómez[45], o el *Tratado del Ángel de la Guarda* del jesuita Martín de Roa[46] quien asevera: «Las repúblicas, los goviernos, las monarquías de la tierra bien ordenadas, un rasguño son, imitación, i retrato en su manera de la del cielo, aprendido de lo que enseñaron los ángeles a los primeros governadores del mundo, a los Patriarcas, a los caudillos,...»[47]. Dentro de esta asumida cosmovisión, los Siete Arcángeles, siempre descollando sobre la multitud angélica, también serán objeto de una análisis teopolítico que alumbrará escritos de tono devocional, como el de Andrés Serrano, otro jesuita misionero:

43. 1684 figura en una cartela como año de la restauración de la escalinata. *Vid.* García Sáiz, Ana y Triviño, M. Victoria, *op. cit.*, p. 100. Tampoco se conoce con exactitud la autoría. Véase al respecto Ruiz Alcón, M. Teresa, pp. 49-51. La autora ha expuesto las dificultades en torno a la autoría señalando que la atribución a Pereda no encaja con la propuesta cronológica, pues el pintor, al que se le atribuye el Calvario que forma parte de la decoración de la escalera, muere en 1659. Propone, por tanto, un posible alumno de Claudio Coello.
44. *Ibid.*, pp. 97-106.
45. La política de Dios se distribuía, según él, en tres imperios: el orbe intelectual o angélico, gobernado por el Estado eclesiástico, el orbe celeste, «allegado» a la nobleza, y el material, la plebe.
46. ROA, Martín de. *Beneficios del Santo Ángel de Nuestra Guarda*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1632.
47. *Ibid.*, p. 16.

Los Siete Príncipes de los Ángeles, validos del rey del Cielo[48], o *Semana Angélica en el trato de los siete príncipes de los Angeles, validos del Rey del Cielo* (Granada, 1735) de Fray Juan Escribano, ambos prohibidos por edictos inquisitoriales, y este último no conservado[49].

La obra serraniana, imbuyéndose de un marcado tono escatológico, desarrolla toda una angelología política para la monarquía hispánica[50], la cual padecía por aquellos años 'tan raviosos huracanes', como el autor subraya en la dedicatoria de la segunda edición a Felipe V. Sobre la prerrogativa de que «la primera idea de buen gobierno, y el mejor sistema de él, se hallan en la república del cielo»[51], el jesuita aclara que los Siete principales son custodios de toda la tierra pero, «con especialidad de las Monarquías». Por ello, la principal misión de los Siete Validos es «el gobierno de lo Eclesiástico y secular del Christianismo, consiguientemente la dirección y enseñanza de sus príncipes»[52]. El nexo que la devoción mantuvo con Carlos V en sus orígenes italianos es subrayado a través de estas palabras, cuyo impulso y sentido se cifran en la labor misional, otra faceta del Septenario que los enlaza con los jesuitas y, en especial, con el autor, vinculado al Nuevo Mundo y, concretamente, a las Filipinas. Cabe advertir para ello la transformación que el descubrimiento operó sobre el concepto de monarca al atribuírsele también el poder espiritual sobre el Nuevo Mundo. El Patronato Real de las Indias, efectivo desde Carlos V (aunque concedido a sus abuelos, los Reyes Católicos), hizo a la monarquía hispana blandir junto a la espada del poder temporal, aquella del poder espiritual, ostentando un nuevo orden político.

Siete Ángeles Príncipes, próceres, cortesanos, adelantados, ministros principales, los Siete mayores potentados, gobernadores, presidentes, los Siete validos del rey del cielo. Estos y otros calificativos, algunos tan ajustados a la época, como el término de 'validos', se prodigan en el texto serraniano para hacer referencia a la tarea gubernativa del Septenario. No duda el jesuita de que Carlos V instituyese con siete consejeros el Consejo de Estado a semejanza del septenario consejo celeste, ya copiado antaño desde los medos y persas[53]. Las palabras y el sentido que estas alcanzan en la obra de Serrano ponen de manifiesto la estima de la que gozaron los Siete Príncipes en la época como espejo para la concepción política de la Monarquía hispana.

48. La primera edición salió a la luz con el título de *Feliz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Assistentes al throno de Dios, y estimulo a su utilísima devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealtiel, Jehudiel, Barachiel* (1699, México). La segunda, corregida y ampliada (1707, Bruselas), cambió el título por el de *Los Siete Príncipes de los Ángeles, validos del rey del cielo. Misioneros y protectores de la tierra con la práctica de su devoción*.
49. El libro de Fray Juan Escribano fue prohibido en el edicto de 1745, mientras que el de Serrano lo fue en 1749. *Vid.* Carbonero y Sol, León. *Índice de los libros prohibidos op. cit.*, p. 262 y p. 73.
50. Mujica Pinilla, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, México-Lima, Fondo Económico de Cultura, 1992, esp. pp. 53-82.
51. Serrano, Andrés. *Los Siete Príncipes... op. cit.*, p. 154.
52. *Ibid.*, p. 161.
53. *Ibid.*, introducción y p. 130. *Vid.* nota 3.

Fig. 1. Arcángel San Miguel, Iglesia Haçli, Kizil Çukur, (Turquía). Anónimo. s. IX-XI

Fig. 2. Los Siete Arcángeles, recogido en *Septem principes angelorum,* de Antonio Duca (Napoli, 1594). Anónimo, 1594

Fig. 3. Pío IV, Carlos V y otros personajes de la nobleza romana arrodillados ante el Verbo encarnado sobre los Siete Arcángeles (en lienzo próximo). Capilla del Salvador, Santa Maria degli Angeli, Roma. Giulio Mazzoni, *el Piacentino*, ca. 1600

Fig. 4. Felipe IV y la familia real con los Siete Arcángeles, el Ángel Protector del Convento y el Ángel Custodio. Escalinata del Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. Anónimo (atribuido al círculo de Claudio Coello) 1684

Vivet et a nullo tenebris damnabitur aevo: *Cervantes como emblema de la fama*

Fernando González Moreno
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: El proceso de canonización del *Don Quijote* cervantino a lo largo del siglo XVIII fue paralelo al proceso de recuperación y puesta en valor de la propia figura de Miguel de Cervantes Saavedra, transformando su figura histórica en un mito literario y emblemático que nos habla sobre la Fama, la Eternidad a través de las obras literarias y la Envidia.
Palabras clave: Cervantes, emblema, fama, eternidad, envidia.

Abstract: The canonization process of the Cervantine Don Quixote throughout the eighteenth century was parallel to the increasing appraisal of Miguel de Cervantes himself, transforming his historical figure into a literary and emblematic myth that talks about Envy, Fame and Eternity by means of the literary work.
Keywords: Cervantes, emblem, fame, eternity, envy.

El proceso de canonización del *Quijote* cervantino, su reconocimiento como una obra literaria de primer orden y no como un mero libro de entretenimiento, comenzó en Inglaterra a comienzos del siglo XVIII de la mano de la edición patrocinada por Lord Carteret (Londres: J. y R. Tonson, 1738)[1]. Pero este proceso no solo supuso la reivindicación de la

1. Véase Schmidt, Rachel, *Critical Images: the Canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteen Century*, Montreal, 1999.

novela como una fábula moral de incuestionables virtudes, sino que también implicó la puesta en valor de la propia figura de su autor, Miguel de Cervantes, de cuya existencia apenas se tenían unos pocos datos. Para suplir esta falta, el historiador, polígrafo ilustrado y bibliotecario regio Gregorio Mayans y Siscar recibió el encargo de la que se convertiría en la primera biografía de Cervantes. Esta, que serviría de preámbulo de la mencionada edición de 1738, se publicó ya de manera desgajada en 1737.

La biografía redactada por Mayans –no entraremos ahora en la valoración de los datos biográficos que aporta– nos interesa por ser el primero en establecer una serie de tópicos que serán recurrentes en las biografías cervantinas y que, aspecto que centra esta comunicación, serán la base para convertir a Cervantes en un emblema del triunfo del genio literario pese a las envidias, las penurias y las adversidades. En la dedicatoria al Exmo. señor don Juan, barón de Carteret, señala Mayans[2]:

> Un tan insigne Escritor, como *Miguel de Cervantes Saavedra,* que supo honrar la memoria de tantos Españoles, y hacer inmortales en la de los Hombres a los que nunca vivieron; no tenía hasta hoy, escrita en su lengua, Vida propia. Deseoso U. E. de que la hubiese, me mandó recoger las Noticias pertenecientes a los Hechos, y Escritos de tan gran Varón. He procurado poner la diligencia a que me obligó tan honroso precepto: y he hallado, que la materia que ofrecen las Acciones de *Cervantes,* es tan poca; y la de sus Escritos tan dilatada, que ha sido menester valerme de las hojas de éstos, para encubrir de alguna manera con tan rico y vistoso ropaje, la pobreza y desnudez de aquella Persona dignísima de mejor Siglo: porque, aunque dicen que la Edad en que vivió, era de Oro; Yo sé que para él, y algunos otros beneméritos, fue de Hierro. Los Envidiosos de su Ingenio, y Elocuencia, le mormuraron, y satirizaron. Los Hombres de Escuela, incapaces de igualarle en la Invención, y Arte, le desdeñaron como a Escritor no Científico. Muchos Señores, que si hoy se nombran es por él; desperdiciaron, su poder, y autoridad, en aduladores, y bufones, sin querer favorecer al mayor Ingenio de su tiempo. Los Escritores de aquella edad (habiendo sido tantos), o no hablaron de él, o le alabaron tan fríamente, que su silencio, y sus mismas alabanzas, son indicios ciertos, o de su mucha envidia, o de su poco conocimiento. U. E. le tiene tan justo de sus Obras, que ha manifestado ser el más liberal mantenedor, y propagador de su memoria; y es por quien *Cervantes,* y su *Ingenioso Hidalgo* logran hoy el mayor aprecio, y estimación.

La biografía de Mayans se nos presenta como un desagravio a la memoria de Cervantes, víctima de las envidias de su tiempo que le condujeron a la «pobreza y la desnudez» y de la falta de reconocimiento de su ingenio, su invención, su elocuencia y su arte. Planteamiento en el que vuelve a incidir de manera semejante al indicar que «lo cierto es, que Cervantes mientras vivió, debió mucho a los Extranjeros y muy poco a los Españoles. Aquellos le ala-

2. Mayans, Gregorio, «Vida de Miguel de Cervantes Saavedra», en Miguel de Cervantes, *Vida y hechos del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha,* Londres, 1738, vol. I, pp. i-vi (dedicatoria) y 1-103 (vida) [hemos actualizado la ortografía, pero no la puntuación].

baron, y honraron sin tasa, ni medida. Éstos le despreciaron, y aun le ajaron con Sátiras privadas, y públicas»[3].

La figura de Cervantes es elevada hasta la categoría de heroica en su labor como reformador del panorama literario español proponiéndose recuperar, frente a los disparatados libros de caballerías, la antigua, natural y propia manera de tratar los asuntos proporcionados a una decorosa ficción. Toma así forma el frontispicio alegórico que encabeza la edición de Tonson. Diseñado por John Vanderbank y grabado por Gerard van der Gucht, el frontispicio nos presenta a Cervantes convertido en el Hércules Musagetes (o *Musarum*) de la antigüedad [Fig. 1]. El ideario de esta imagen alegórica, John Oldfield, explica así su concepción en el ensayo «Sobre las Estampas desta Historia» que precede la edición (1738, I:I-II):

> La principal Figura de la Representación Alegórica, es el Hércules llamado Musagetes, a quien atribuyó la Mitología la guía de las Musas, y por eso vemos en diferentes monumentos (a que ha perdonado la injuria de los tiempos,) que las va acompañando con una Lira en la mano, símbolo del conocimiento de las Artes a que presiden ellas. Este Hércules pues con propiedad representa a nuestro Autor, aficionado a las Musas tan decorosamente, que poniendo en práctica lo más primoroso de las Artes, nos dejó en todas sus Obras, y especialmente en esta una natural, y perfectísima idea de escribir entretenida, y gustosamente, así las cosas serias, como las burlescas; y procuró infundirnos cierta delicadeza de gusto, que si llega a percibirse, causa gran hastío de cuales quiera otros absurdos; y singular desprecio de los que neciamente los apadrinan.
>
> La ocupación de Hércules (según lo pide su carácter, y la alusión a nuestro Autor) es echar del Párnaso todos aquellos Monstruos, que habían ocupado el asiento de las Musas; y también restituirlas en su antigua posesión. Y en esta coyuntura se deja ver propiamente, no solo como patrón de las Musas, y Destruidor de Monstruos en cualquiera parte, sino señaladamente en España, donde erigió las famosas Columnas trofeos de sus victorias, atendiendo a que ella fue el Teatro de sus más gloriosas acciones. En ella mató a Gerión, Rey del mismo País, de quien se cuenta que tenía triplicado cuerpo. En ella mató al Perro de dos cabezas, de ella echó también cierta raza muy extraña de ferocísimos Toros: bien que alguna que parece había quedado de aquella casta, hizo grandes estragos, hasta que nuestro Caballero Andante desarraigó en gran parte el antiguo abuso de pelear con tales animales: bien que es preciso confesar, que hasta el día de hoy no está su raza totalmente extinguida; puesto que todavía la gente del País, si alguna vez se pone a combatir con tan furiosos animales, suele llevar la pena de su temerario atrevimiento.
>
> El Sátiro, que en muchos antiguos monumentos se ve en la misma compañía, y en la misma postura, y acción, que las que aquí se representan, sirve en este lugar para manifestar el Genio placentero de Miguel de Cervantes; y aludiendo a esto, presenta a Hércules (símbolo de nuestro Autor) los instrumentos a propósito para lograr su fin; que fue ciertamente una Graciosidad satírica, simbolizada aquí por la Máscara, que es el don que se le ofrece.

3. Mayans, Gregorio, *op. cit*, 1738, vol. I, p. 27.

Si Alciato ya había convertido al anciano Hércules Gallico en un emblema de la Elocuencia y la Retórica –emblema CLXXX, *Eloquentia fortitudine praestantior*[4]–, Oldfield y Vanderbank hacen del joven Hércules Musagetes, encarnado en Cervantes, el defensor de las musas a través de la Sátira. Se justifica además muy especialmente el empleo de Hércules para simbolizar al escritor español, pues algunas de las hazañas más notables de Hércules se situaron en nuestro país. Así, el décimo trabajo, la lucha contra Gerión, gigante de tres cabezas que en el frontispicio sirve para ilustrar los delirios fantásticos de los libros de caballerías.

Debemos recordar también el valor que adquiere la figura de Hércules recibiendo la clava como representación de la elección de la virtud. Ripa, entre otros autores, recoge numerosos ejemplos a este respecto[5]. La clava nudosa es el símbolo de las múltiples dificultades que se oponen a los que buscan la virtud, cuyo camino es arduo y repleto de fatigas y trabajos. De igual manera, Cervantes ha elegido un camino plagado de envidias, murmuraciones y sátiras pero a cuyo final le aguarda la gloria y la fama. La victoria sobre la envidia también queda reflejada a través de la identificación de Cervantes con Hércules, pues en los siglos XVII y XVIII no dejamos de encontrar algunas pinturas que de manera específica señalan a este héroe como vencedor de dicho vicio. Así, Rubens en la decoración del techo del Banqueting House de Whitehall, donde incluye a *Hércules matando a la Envidia* –haciendo pareja con *Minerva venciendo a la Discordia*– (1630-1634), o Andries Cornelis Lens en su *Hércules protegiendo a la Pintura de la Envidia y la Ignorancia* (1763, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes).

La cuestión de la falta de reconocimiento hacia Cervantes por parte de sus contemporáneos volvemos a encontrarla en la edición del *Quijote* de la Academia española (Madrid: J. Ibarra, 1780)[6]. En este caso, en la «Vida de Miguel de Cervantes Saavedra y análisis del Quixote» (I:I-CCXXII), se nos recuerda que Cervantes fue un ilustre escritor, acreedor de todas las recompensas debidas al valor, a la virtud y al talento, pero que vivió pobre, despreciado y miserable, sin lograr la fama póstuma que merecía.

> Los contemporáneos de Cervantes le despreciaron, o persiguieron mientras vivió, trataron también con igual injusticia su memoria. Desdeñaron de publicar la vida de este autor en aquel tiempo, en que la inmediación a

---

4. «Que la elocuencia pueda más que la fuerza». Alciato, Andrea, *Emblemas* (Ed. Santiago Sebastián), Madrid, 1993, pp. 222-224.
5. Representaciones de la Virtud Heroica. Ripa, César, *Iconología*, Madrid, 1996, vol. II, pp. 424-426. Recordemos también algunas obras pictóricas a este respecto, como la de Veronés, *Hércules entre el Vicio y la Virtud* (c1580, Colección Frick, New York), o la de Annibale Carracci, *Hércules en la encrucijada de caminos* (c1596, Capodimonte, Nápoles).
6. La edición cuenta con un retrato de Cervantes, diseñado por José del Castillo y grabado por Manuel Salvador Carmona, en el que se incluyen algunos de los símbolos que, a partir de ahora, se harán compañeros habituales de las efigies cervantinas. Dichos símbolos responden a tres lecciones básicas. 1) Cervantes como escritor de prosa y lírica: la máscara de la comedia, la lira, la flauta pastoril, la pluma y ejemplares del *Don Quijote, La Galatea, Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Sonetos* y *Novelas ejemplares*. 2) Cervantes como soldado: espada y escudo. 3) Cervantes como merecedor de la fama: trompeta, corona y ramas de laurel y guirnaldas de roble.

> los sucesos les daba toda la oportunidad posible para ejecutarlo con exactitud y facilidad, y esta negligencia, que fue causa de que sus hechos se envolviesen en la confusión del tiempo, y se oscureciesen con las sombras del olvido, ha hecho también muy difícil por una consecuencia natural el escribir su vida en los tiempos posteriores.

Para la Academia, la recuperación de la fama de Cervantes ya no era solo un merecido homenaje, sino una obligación de todos los españoles a la que se suman posteriores editores del *Quijote*; y sus correspondientes ilustradores. Cobran un especial protagonismo, como imágenes que de una manera muy completa recogen los aspectos de los que venimos hablando, sendos frontispicios de la edición de Madrid: Gabriel de Sancha, 1797-98. El primero, diseñado por Rafael Ximeno (1759-d1802) y grabado por Pierre Duflos (1742-1816), supone un monumento al Genio Literario de Cervantes, cuya Fama vence a la Envidia [Fig. 2]. En el estudio «III. De las estampas» (1797-98, I:XVII-XXV) que precede esta edición se nos ofrece la lectura de este retrato de Cervantes:

> En la primera se representa en un busto, coronado de laurel por la mano de la España, figurada en una matrona con castillos en la cabeza, y simbolizada con un conejo a los pies: al otro lado del busto se ve la Fama sonando el clarín, y dilatando por los aires el nombre del autor: en la parte inferior se registran dos figuras: la una es un Genio, que significa el talento inventor de Cervantes: la otra la Envidia, que se come las carnes de despecho y rabia: encima de la Envidia se descubre a lo lejos la ciudad de Alcalá, patria del autor, con su río y puente.

El busto de Cervantes, basado en el retrato que diseñara José del Castillo en 1780, aparece coronado por laurel por la mismísima alegoría de España. Esta se representa a modo de matrona con manto regio –en el que se distinguen leones y castillos en alusión a sus reinos–, corona mural –la propia de las alegorías de ciudades y estados–, lanza, y un conejo a sus pies. La presencia de este animal se justifica por la creencia desde la Antigüedad de que el conejo era un animal especialmente abundante en nuestra península, de ahí que ya en las monedas acuñadas por Adriano aparezca junto a la figura alegórica de Hispania[7]. Al tiempo que España corona con laureles a Cervantes, la Fama canta su gloria. La imagen en este caso es bien tradicional y responde a la descripción, entre otros, de Ripa acerca de la Buena Fama[8]:

7. Estrabón, *Geografía,* 3.2-5. Tradicionalmente, el origen del nombre de Hispania había sido establecido en la palabra fenicia «SPN» o «Saphan», traducida erróneamente por «tierra de conejos» aunque en realidad quiere decir «Tierra del norte».
8. Ripa, Cesare, *op. cit.*, 1996, vol. I, pp. 396-397.

> Mujer con una trompa en la derecha [...]. Además tiene alas en los hombros, siendo las mismas de un color blanquísimo. La trompa significa el grito o renombre universal esparcido por las orejas de los hombres. [...] En cuanto a las alas de color blanco, significa la candidez y velocidad de que goza la buena fama.

Aquello que la Fama honra es el Genio Literario de Cervantes, para el que se opta por la figura de un niño alado sentado sobre diferentes libros. También Ripa nos da la correspondiente explicación[9]:

> Cuando vulgarmente se habla del Genio solemos referirnos al humor, el gusto y las inclinaciones naturales que tiene cada uno para determinada cosa o ejercicio. Por ello se puede pintar bajo la forma de un Niño alado, haciéndosele así símbolo del pensamiento, que siempre en el interior de nuestra mente se dirige volando hacia aquello que atrae y ocupa nuestro gusto y fantasía. En las manos habrá de llevar objetos o instrumentos que sirvan para comprender en particular en qué radican sus preferencias; así, si uno posee Genio para las letras, habrá de pintarse poniéndole entre las manos unos libros.

No explica Ripa el porqué de la llama que aparece sobre la cabeza del Genio –sí lo hace a propósito de su alegoría del Intelecto, con la cual podría conectarse también esta representación[10]–, pero podemos acudir a otra obra que no dista mucho de la edición del *Quijote* que estamos tratando. Se trata de la *Iconología por figuras o Tratado completo de Alegorías y Emblemas* de Hubert-François Bourguignon, Gravelot, y de Charles-Nicolas Cochin, el Joven (París: chez Le Pau, [¿1796?]), traducida por Juan de Íñigo y Vicario y publicada en Madrid en 1801. A propósito del Genio se nos indica (1801, 13):

> Se le representa con alas y una llama sobre la cabeza, porque la propiedad del genio es de elevarse y brillar; pero no se descubre sino con la ayuda de los conocimientos, y es lo que significan los libros que están a sus pies. [...] la gloria es la recompensa del genio; el rayo de luz que cae sobre la figura que le representa, demuestra que el genio no se adquiere, pues es don de la naturaleza.

Por último, en alusión a los enemigos de Cervantes que le envidiaron y contra el que murmuraron, pero que han acabado siendo derrotados por el Genio y la merecida Fama del escritor, se incluye la alegoría de la Envidia. Su imagen –la de una anciana huesuda de cabellos serpentinos que se devora a sí misma– resulta similar a la que ya representara Giotto en la Capilla de los Scrovegni (Padua, 1303-05) y a la que describiera Alciato entre sus *Emblemas*[11]:

9. Ripa, Cesare, *op. cit.*, 1996, vol. I, p. 458.
10. «Representa la llama el natural deseo de saber que nace de la capacidad y la virtud intelectiva, la cual aspira siempre a las otras más elevadas, y divinas; a condición de no dejarse desviar por los sentidos, que gustosos al punto le obedecen, entreteniéndose en la contemplación de las cosas terrenas». Ripa, Cesare, *op. cit.*, 1996, vol. I, p. 553.
11. Alciato, Andrea, *op. cit.*, 1993, pp. 106-107.

Se pinta a la Envidia como una mujer sucia
que come víboras, a la que duelen los ojos
y que devora su propio corazón, delgada
y lívida, llevando en la mano dardos
espinosos.

Pero debemos quedarnos, por ser más ajustada con respecto a la imagen que nos ofrece Rafael Ximeno, con una de las variantes que nos pinta Ripa[12]:

> Mujer vieja y mal vestida, con el traje del color de la herrumbre. Ha de llevarse una mano a la boca, como hacen las mujeres desocupadas y de baja condición. Y aparecerá torciendo la vista y mirando de lado [...]. Va además mal vestida, porque este vicio es propio sobre todo de la gente baja y de la plebe. En cuanto a la mano que en la boca lleva, quiere simbolizar que solo a sí misma se perjudica, y que tiene su origen en el ocio la mayor parte de las veces.

Elemento común en estas descripciones, como algo característico de la Envidia, es el daño que este vicio se infringe a sí mismo. Misma idea que también se pone de manifiesto en uno de los diálogos entre don Quijote y Sancho; así, de camino al Toboso, el Caballero de La Mancha exclama: «¡Oh envidia, raíz de infinitos males y carcoma de las virtudes! Todos los vicios, Sancho, traen un no sé qué de deleite consigo, pero el de la envidia no trae sino disgustos, rancores y rabias» (DQII:8). También encontramos una descripción similar de la Envidia en la anteriormente comentada *Iconología por figuras* (1801, 8):

> Pasión espantosa que aflige los sucesos, la gloria y los talentos, y no se regocija mas que a la vista de los males que origina. Es representada bajo el especto de una furia que se muerde el puño. Está rodeada de una serpiente que la roe el corazón y se esfuerza a detener la emulación en su carrera para oponerse a sus progresos.

Nos interesa especialmente esta representación por la alusión directa que encontramos acerca de la oposición de la Envidia a la Gloria y a los Talentos, pero más aún por la asociación que se hace entre este vicio y la virtud de la Emulación. En la estampa de la edición española, grabada por Manuel Navarro a partir del dibujo original de Cochin, se agrupan tres alegorías: los vicios de la Envidia y del Desaliento frente a la virtud de la Emulación, la cual se entiende como:

> Sentimiento que consiste en hacer justicia al verdadero mérito, y que da el ardor y fuerza necesaria para adquirirle y aun sobrepujarle. Es pintada por una joven, extendidos los brazos que parece quererse abalanzar a una corona, palma y trompeta, agrupadar [sic] símbolos de las gloriosas recompensas debidas a las virtudes, genio y talento distinguidos.

12. Ripa, Cesare, *op. cit.*, 1996, vol. II, 343.

A la luz de esta composición alegórica, debemos entender nuestro frontispicio como una lección similar. Cervantes se ha convertido en la alegoría de la Emulación, en una invitación a seguir, imitar e incluso superar sus logros. Su figura se nos presenta como un acicate para combatir el Desaliento ante las adversidades, constatándonos que el Genio siempre alcanzará el reconocimiento de la Fama. Son las dos posibles vías de la Envidia de las que ya el propio Cervantes, defendiéndose a su vez de las acusaciones de envidioso vertidas por Avellaneda, nos advertía en el Prólogo de la segunda parte del *Quijote*: «He sentido también que me llame invidioso y que como a ignorante me describa qué cosa sea la invidia; que, en realidad de verdad, de dos que hay, yo no conozco sino a la santa, a la noble y bienintencionada». Esta es, ese cierto tipo de dolor que nos asalta cuando vemos en los que se asemejan a nuestra naturaleza alguna cosa buena y honorable que también nosotros podríamos alcanzar y conseguir[13]; envidia que conduce a la Emulación ahora encarnada por el mismo Cervantes.

La edición de Gabriel de Sancha de 1797 completa su aparato ilustrado-alegórico con un segundo frontispicio cuyos autores son los franceses Charles Monnet (1732-d1808) y Pierre Duflos (1742-1816) [Fig. 3]. Al igual que en el primer caso, el estudio «III. De las estampas» (1797-98, I:XXI-XXII) nos facilita la lectura del frontispicio:

> En la segunda se representa Cervantes, puesto de pie, entregando su *Don Quixote* a la musa Talía que le admite, dando al mismo tiempo orden a Mercurio que está detrás de ella, para que le coloque en el templo de la inmortalidad: a los pies de la Musa hay un rostro de sátiro, y una larva o carátula, con que representaban antiguamente los histriones, que denotan el genio satírico y cómico del autor de *Don Quixote*: en la parte inferior se ve también el río Henares representado por un viejo, con algunas de sus ninfas.

Este segundo frontispicio refuerza la idea de Merecida Fama que ha alcanzado Cervantes gracias a su *Don Quijote*. Para ello se sirven de la figura de Mercurio, al que Talía, musa de la comedia y de la poesía pastoril o bucólica –y aquí en concreto de la sátira–, encomienda la tarea de llevar la obra cervantina al Templo de la Inmortalidad o de la Fama; puede verse una nueva alegoría de la Fama sonando el clarín sobre el edificio del fondo. El valor alegórico de este dios también queda recogido por Ripa, quien alude así a la Fama Preclara o Ilustre según la medalla de Antonino[14]:

> Se pintará desnuda la bellísima figura de Mercurio que lleva en los pies y la cabeza los Tálaros, sosteniendo graciosamente con el siniestro brazo el manto, y llevando en la mano el Caduceo. [...] La figura de Mercurio con el caduceo y los Tálaros significa la claridad de la Fama, pues los Antiguos consideraban a este Dios como el mensajero de Júpiter, por lo que significa claramente las virtudes del habla; es decir, la eficacia de la voz y del grito, que por todas partes se expanden y difunden.

13. Según Aristóteles (*Retórica,* Libro II). Ripa, Cesare, *op. cit.*, 1996, vol. I, p. 316.
14. Ripa, Cesare, *op. cit.*, 1996, vol. I, p. 397.

Cabe presentar esta imagen enfrentada al frontispicio de otra de las ediciones del *Quijote* de Gabriel de Sancha. En la de Madrid: 1798-99, Luis Paret y Alcázar y Juan Moreno de Tejada componen una escena en la que la alegoría de la Locura, vestida de manera bufonesca, llama la atención de don Quijote hacia el Templo de la Fama, en este caso rematado por una figura de soldado; la falsa promesa de la Locura de que las hazañas del caballero le permitirán alcanzar la Fama de las armas tras su muerte[15]. Si en aquel caso se nos mostraba a Cervantes como ejemplo a seguir para alcanzar la Fama Ilustre, ahora don Quijote se convierte en emblema de la Fama de los necios.

Para concluir este estudio, resta analizar una imagen en la que se pone el énfasis en uno de los aspectos que, aunque tratados de manera indirecta en composiciones previas, es clave para entender la idea de Fama que se nos transmite a través de la figura de Cervantes: el Tiempo. A aquellos que, como nuestro literato, sufren los ataques de los envidiosos y los envistes de la mala Fortuna, solo les queda la promesa de que el Tiempo sabrá hacer Justicia y traerá el triunfo de la Fama inmortal. Este es el mensaje que se desprende del retrato diseñado y grabado por Blas Ametller (1768-1841) para la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* de Martín Fernández de Navarrete (Madrid: Imprenta Real, 1819)[16] [Fig. 4]. El retrato de Cervantes que preside la estampa, en un marco ovalado con su nombre, retoma aquel que diseñara José del Castillo para la edición de Madrid: Ibarra, 1780, pero Ametller ha sustituido el originario bodegón de símbolos (libros, espada, escudo, flauta, pluma...) por un pedestal o friso con cuatro fingidos relieves: un Uróboros o basilisco que se muerde la cola, la figura de Jano bifronte, una corona de laurel, y una cartela con la inscripción «Vivet et a nullo tenebris damnabitur aevo. Lucano».

El primero de ellos, el Uróboros, es el bien conocido símbolo de la Eternidad. Ya Horapolo en la *Hieroglyphica* indica que el modo –falso– empleado por los egipcios para representar este concepto es el de «una serpiente con la cola escondida debajo del resto del cuerpo, que los egipcios llaman «ureo» y en griego «basilisco», con el cual precisamente, haciéndolo de oro, ciñen a los dioses. Los egipcios dicen que la eternidad se revela a través de este animal, porque [...] destruye a todos los demás animales incluso soplando encima de ellos sin morder»[17]. Véase aquí la capacidad destructora del Tiempo que, aplicada a nuestro

15. Don Quijote se apoya en un sepulcro que convierte esta imagen en una parodia del emblema CXXXV de Alciato, «El nombre de los esforzados es inmortal», en el que se alude a la tumba de Aquiles como ejemplo de la gloria del héroe que no debe morir nunca. Alciato, Andrea, *op. cit.*, 1993, p. 176.

16. Esta *Vida* acompañó, como quinto volumen, la edición del *Quijote* de Madrid: Imprenta Real, 1819, cuarta edición de la Academia. El retrato diseñado por Ametller fue copiado en posteriores ediciones, como la de Madrid: Espinosa, 1831, regrabado por E. Boix; la de París: J. Didot Mayor, 1832, regrabado por E. Stalker; París: Émile Guérin, Librairie de Théodore Lefèvre et Cie., 1894; o Leipzig: Max Hesses Verlag, 1905; en los dos últimos casos reproducido de manera fotomecánica.

17. Horapolo, *Hieroglyphica* (Ed. de González de Zárate, Jesús María), Madrid, 1991, pp. 43-45. Cabe indicar que Horapolo distingue entre la serpiente que forma un círculo por esconder la cola debajo del resto de su cuerpo (Eternidad) y la serpiente que forma un círculo mordiéndose su propia cola (Universo). Posteriores autores no harán tal distinción.

caso, aniquila las mentiras vertidas por los envidiosos y permite que la verdad del genio de Cervantes se revele. También Ripa utiliza «una serpiente formando un círculo sobre sí misma, de modo que sujete con su boca la cola» para expresar la Eternidad, pues «la Serpiente revuelta sobre sí misma, muestra cómo la Eternidad de sí misma se alimenta, pues no se fomenta ni mantiene a base de cosas exteriores»[18]. Y en la *Iconología por figuras* (1801: 15) una misma estampa agrupa las alegorías de la Eternidad y del Tiempo; aquélla caracterizada por la serpiente que forma un círculo mordiéndose la cola y este por una guadaña y por aparecer mordiendo una piedra, símbolos de su poder destructor e irresistible.

De mayor interés nos resulta ahora la utilización que del Uróboros hace Alciato para crear su propio emblema sobre la inmortalidad de los hombres de letras. En el emblema CXXXII, *Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri* o «Adquirir la inmortalidad por el estudio de las letras», se nos presenta a Tritón soplando su cuerno y encerrado en una serpiente que se muerde la cola[19]:

> Tritón, trompetero de Neptuno –cuya parte inferior de monstruo marino y cuya apariencia indican que es un dios del mar–, está encerrado en medio del círculo de una serpiente que se muerde la cola introduciéndosela en la boca. La fama sigue a los hombres de talento singular y a sus acciones ilustres, y manda que se les conozca en todo el mundo.

Se amplía así el valor del Uróboros, que, volviendo a nuestro retrato de Cervantes, nos estaría recordando no solo la capacidad del Tiempo para destruir las calumnias que no permitieron el justo reconocimiento de Cervantes, sino también la Fama que le ha hecho inmortal a través de los tiempos, la Eternidad, y en todo el mundo.

La promesa de esa Fama o Recompensa que el paso del Tiempo ha de traer la respaldan el resto de símbolos que encontramos en el friso. Así, el laurel, cuyo valor aquí es doble. Por un lado, el laurel es reconocido como el premio de Apolo para los poetas o como símbolo de victoria en general. La corona de laurel es utilizada por Ripa para, entre otras, las alegorías del Furor Poético, la Poesía, el Honor, la Felicidad Eterna, el Amor de Fama, la Perseverancia y la Virtud. También Alciato emplea el laurel para significar la conmemoración de la fama (emblema CCX), pero este mismo autor, y es ahora cuando vemos ese segundo valor del laurel que ahora nos interesa, nos habla igualmente de su capacidad profética[20]:

---

18. Ripa, Cesare, *op. cit.*, 1996, vol. I, pp. 392-393.
19. Alciato, Andrea, *op. cit.*, 1993, p. 172.
20. Alciato, Andrea, *op. cit.*, 1993, p. 251.

El laurel, que sabe el porvenir, trae señales
de salvación futura. Puesto bajo la almohada,
proporciona sueños verídicos.

La Fama adquiere así un sentido de promesa, de premio más allá de las calamidades y vicisitudes por las que el genio, a veces, se ve obligado a atravesar primero. También del porvenir nos habla la cabeza de Jano bifronte. Alciato se sirve de él para crear su emblema XVIII, «Los prudentes», aludiendo a su capacidad para conocer tanto el pasado, la experiencia, como el porvenir[21]:

Jano bifronte, que conoces bien las cosas
pasadas y por venir, y que contemplas lo de
detrás y ves lo de delante, ¿por qué te pintan
con tantos ojos y rostros?¿Acaso no es porque esta
imagen simboliza al hombre precavido?

Se completa esta profecía –la Fama y la Inmortalidad que se alcanzarán a través de las letras– con la cita de Lucano: «Vivet et a nullo tenebris damnabitur aevo» ([Nuestra *Farsalia*] vivirá, y ninguna generación la condenará a la oscuridad)[22]. El autor se hace inmortal a través de su obra; en el caso de Cervantes, a través del *Quijote*. Y mientras la Fama de la obra literaria perviva, la de su autor no perecerá. Fernández de Navarrete, en la segunda parte de la ya mencionada *Vida de Cervantes*[23], resume así el frontispicio-retrato de Ametller (1819: 539):

D. Blas de Ametller [...] lo ha dibujado y grabado con el primor y espíritu que manifiesta la fisonomía de Cervantes y la ingeniosa alegoría que le acompaña en la parte inferior, donde dominando el tiempo, representado por la cabeza de Jano, y enlazada la corona triunfal por haber destruido los libros caballerescos y otras preocupaciones, con el símbolo de la perpetuidad que merecen sus obras, se indica el pensamiento con el mismo verso con que Lucano preconizaba la inmortalidad á su libro: *Vivet et à nullo tenebris damnabitur aevo.* Para elogiar el mérito del autor y del artista que le ha copiado y grabado con tanta maestría, escribió nuestro académico honorario el Sr. D. Fernando de la Serna el siguiente dístico, que pudiera muy bien acompañar al retrato:

21. Alciato, Andrea, *op. cit.*, 1993, p. 50. Sobre la Prudencia y su presencia emblemática y alegórica en las ilustraciones del *Quijote,* véase González Moreno, Fernando, «Elogio de la prudencia: alegorías de la locura en el *Quijote*», en *Anuario de Estudios Cervantinos*, 8, 2011, pp. 31-56.
22. Lucano, *Farsalia*, IX.986.
23. Fernández de Navarrete, Martín, «Ilustraciones, pruebas y documentos que confirman los hechos que se refieren en la vida de Cervantes», en *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1819, pp. 201-539. El último apartado se dedica al retrato de Cervantes.

Immortale decus formae ars effinxit in aere.
Sed cupis ingenium noscere? Scripta dabunt[24].

Con posterioridad a este grabado de 1819, las ediciones ilustradas del *Quijote* comienzan a abandonar el interés por el mundo de la emblemática y de la alegoría. Apenas podemos rastrear algún otro ejemplo como el encabezamiento ornamental diseñado y grabado en madera por Estevanillo para la edición de Barcelona: Tomás Gorchs, 1859; o la viñeta de Manuel Ángel Álvarez que precede al segundo prólogo en las ediciones de Callleja (Madrid: 1900s). En el primer caso, un busto de Cervantes preside una composición en la que la Fama y una serie de caballeros y poetas lo coronan con laureles, mientras que otra figura alada, flagelo en mano, pone en fuga a una caterva de escritores envidiosos entre espinos y serpientes. En el segundo, la figura de una Furia, la Envidia, intenta desgarrar un ejemplar del *Quijote*; la imagen resulta bien conveniente para un prólogo en el que el escritor se defiende de las acusaciones de envidioso por parte de Avellaneda.

Sin embargo, aunque las alusiones emblemáticas desaparezcan progresivamente, la imagen de Cervantes en sí misma ya había asumido la función de un emblema. Su figura, asimilando el significado de los diferentes ejemplos vistos, ha pasado a encarnar y a hablarnos de las dificultades y los esfuerzos para alcanzar la Fama, de la Envidia que el Genio literario sufre por parte de sus contemporáneos y de la falta de premios en vida, siendo su única esperanza la promesa de que el Tiempo le recompensará con el merecido Reconocimiento, encargándose la Fama de proclamar por toda la Eternidad y por todo el mundo la ilustre Gloria[25].

24. Dístico elegíaco formado por un hexámetro y un pentámetro. «El arte retrató en el cobre el inmortal esplendor de su imagen. Pero, ¿deseas conocer su talento? Sus escritos te lo mostrarán».
25. Este estudio ha sido posible gracias al trabajo realizado para el *Cervantes Project* dirigido por el profesor Eduardo Urbina de la Texas A&M University (College Station, Texas) (9 de mayo de 2012; <http://cervantes.tamu.edu>), en el que se incluye el proyecto *Iconografía Textual del Quijote* (<http://dqi.tamu.edu>). Véase González, Fernando; Urbina, Eduardo; Furuta, Richard; y Deng, Jie, «La colección de *Quijotes* ilustrados del proyecto Cervantes: catálogo de ediciones y archivo digital de imágenes», en *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America,* XXV, 1, 2006, pp. 79-104; y Urbina, Eduardo *et alii*, «Visual Knowledge: Textual Iconography of the *Quixote*», en *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings,* Pontevedra, 2005, pp. 15-38.

Fig. 1: John Vanderbank y Gerard van der Gucht. *Cervantes como Hércules Musagetes* (Londres: Tonson, 1738)

Fig. 2. Rafael Ximeno y Pierre Duflos. *Miguel de Cervantes Saavedra* (Madrid: Sancha, 1797-1798)

Fig. 3. Charles Monnet y Pierre Duflos. *Cervantes entrega su Don Quijote a la musa Talía* (Madrid: Sancha, 1797-1798)

Fig. 4. Blas Ametller. *Miguel de Cervantes Saavedra* (Madrid: Imprenta Real, 1819)

Ubi lluistres quondam progenitores mei sepulti sunt. *Monumenti funerari dei Gonzaga dal Medioevo alla prima età Barocca. 1328-1628*

Giulio Girondi
Politecnico di Milano

Abstract: Il contributo riguarda i monumenti funerari del ramo primogenito di casa Gonzaga, la dinastia che governò a Mantova tra il 1328 ed il 1628. Luigi, il capostipite della famiglia morto nel 1360, stabilì un forte legame con la chiesa cittadina facendosi seppellire nella cattedrale. I suoi eredi, nei successivi centocinquanta anni, scelsero una cappella nella chiesa conventuale di San Francesco, ma le loro consorti preferirono spesso altri luoghi e, principalmente, il convento di Santa Paola. Alla fine del XVI secolo, il duca Guglielmo realizzò un pantheon ducale – la basilica palatina di Santa Barbara – al centro della reggia, così come nell'Escorial di Filippo II di Spagna. Non tutti i suoi successori scelsero questo luogo, come ad esempio il duca Vincenzo I che, prima pensò a ricostruire la cappella funeraria in San Francesco, per poi completare la cripta di Sant'Andrea, il luogo in cui da secoli era conservato il Preziosissimo Sangue di Cristo.

EGREGIUS MILES IACET HOC ALOYSIUS. L'«archa marmorea» in Cattedrale di Luigi Gonzaga, primo capitano del popolo

Il 16 agosto 1328, con un sanguinoso colpo di stato e con l'appoggio di Cangrande della Scala, Luigi Corradi da Gonzaga mise termine al cinquantennio di dominazione della famiglia

Bonacolsi su Mantova[1]. Rinaldo Bonacolsi, detto *il Passerino*, morì durante i tumulti, ed i superstiti della famiglia furono imprigionati e lasciati morire di fame nella tristemente famosa torre della Muda di Castel d'Ario. Dopo questi tragici eventi, Luigi Gonzaga si fece immediatamente nominare capitano del popolo dal consiglio del Comune cittadino. Al contrario, ottenere l'investitura a vicario imperiale non fu facile: infatti, l'ex alleato Cangrande della Scala il 29 aprile 1329 era riuscito a farsela concedere dall'imperatore Ludovico il Bavaro e soltanto la prematura morte dello Scaligero (il 22 luglio dello stesso anno) e le tempestive suppliche di Luigi convinsero l'imperatore a ritornare sui suoi passi e a concedergli la tanto bramata investitura l'11 novembre 1329. Nei decenni che seguirono, Luigi Gonzaga cercò di consolidare un potere politico conquistato con la forza e legittimato assai fragilmente da un'investitura ottenuta fortunosamente e da una carica civica – il capitanato del popolo – almeno nominalmente elettiva e, quindi, priva di valenze dinastiche. Certamente Luigi doveva sentire la precarietà della propria posizione, non aiutata dalle difficoltà in politica estera: si ricordi, ad esempio, che nel 1357 Luigi Gonzaga fu momentaneamente costretto ad accettare, quale condizione di pace, di diventare vassallo di Bernabò Visconti. In questo contesto, fatto di incertezza e vulnerabilità, si può comprendere la scelta di Luigi Gonzaga di usare come strumento di legittimazione del proprio potere la chiesa cittadina: questa, nel XIV secolo, viveva un buon momento il cui climax fu la canonizzazione di san Longino martire nel 1340[2]. Gli aiuti del Gonzaga alla Diocesi furono molti e vennero ricompensati dal vescovo – tra le altre cose – con l'investitura della corte del Poggio (oggi Poggiorusco) nel 1332[3]. La vicinanza di Luigi Gonzaga alla curia vescovile si concretizzò anche nella scelta del sito per la propria sepoltura. Il primo capitano del popolo, morto nel 1360, fu sepolto nell'*Insula sacra*, nel cuore della *Civitas Vetus*, ma il suo testamento – citato dal cronista settecentesco Federigo Amadei – non fa cenno al luogo esatto della sepoltura[4]. Lo storico seicentesco Ippolito Donesmondi vuole la tomba nella prima cattedrale cittadina di San Paolo (oggi scomparsa)[5] ed anche il Mambrino parla dell'«antica chiesa di San Pauolo, ove con molta religione fu sotterrato il suo corpo»[6]. Il Possevino, al

Abbreviazioni

AC: Arcivio Castiglioni; AG: Archivio Gonzaga; AGCVBo:Archivio generale arcivescovile di Bologna; ASDMn: Archivio Storico della Diocesi di Mantova; ASMn: Archivio di Stato di Mantova; ASMo: Archivio di Stato di Modena; ASTo: Archivio di Stato di Torino; BCMn: Biclioteca Comunale di Mantova; CC: Capitoli della Cattedrale; DPA: Documenti Patrii d'Arco; DU: Demianiali e uniti; MCA: Magistrato camerale antico.

1. Per le vicende citate nel presente paragrafo cfr. G. Malacarne, *I Gonzaga di Mantova: Una stirpe per una capitale europea*, I, *I Gonzaga capitani: Ascesa di una dinastia, da Luigi a Gianfrancesco (1328-1432)*, Modena, Il bulino, 2004, pp. 36-42, 53-54, 126. Sulle vicende dei vari personaggi cfr. anche G. Malacarne, *I Gonzaga di Mantova: Genealogie di una dinastia. I nomi e i volti*, Modena, Il bulino, 2010.
2. G.B. Cremonesi, *Frammenti storici del Sangue Preziosissimo di Gesù Cristo*, Trento, Monauni, 1741, p. 35.
3. C. BAZZOLI, *Poggio Rusco: Paese di confine*, Mantova, Editoriale Sometti, 2003, p. 17.
4. Amadei, *Cronaca*... I, cit., p. 564.
5. I. Donesmondi, *Dell'historia ecclesiastica di Mantova*, I, Mantova, 1613, p. 327. Sulla chiesa cfr. R. Brunelli, *San Paolo nell'insula sacra: Piazza Sordello*, in R. Golinelli Berto, a cura di, *Quaderni di San Lorenzo*, III, Mantova, Grassi, 2005, pp. 53-62.
6. G. Mambrino, *Dell'historia di Mantova et annali occorsi dall'edificatione di essa città sino al giorno di oggi di et anno 1654*, ASMn, DPA, ms. n. 80, p. 476.

contrario, indica l'odierno Duomo di Mantova[7], luogo nel quale erano già tumulate le sue due mogli[8] e due figli[9], tra cui il secondogenito Filippino, morto nel 1356[10]. Probabilmente Luigi fu effettivamente sepolto nella cattedrale di San Pietro, luogo dove il suo sepolcro ancora si trovava – insieme a quello di Azzone Gonzaga (morto nel 1412) – nel 1543, quando le due tombe furono ripulite[11]. Nel 1545, dopo l'incendio del Duomo[12], Giacomo Daino testimonia che, al momento della demolizione del monumento funubre, Luigi Gonzaga era ancora all'interno di una «archa marmorea», mentre l'epigrafe si trovava «supra fornicem hostii per quod ascendebatur super campanile»[13]. In seguito alla demolizione della tomba del Gonzaga, l'epigrafe venne spostata nell'adiacente chiesa di San Paolo e, probabilmente, fu questo trasferimento a generare i malintesi riportati dagli storici mantovani. Infatti, qui la lapide fu vista dal già citato Ippolito Donesmondi nel '600 e, nel '700, anche da Pasquale e Luigi Coddè e dal cronista Federigo Amadei che ci fornisce una trascrizione[14]:

> EGREGIUS MILES IACET HOC ALOYSIUS ANTRO / CUI GONZAGA GENUS QUONDAM TE MANTUA REXIT / TE REGIUM MANSERE DUCES NATIQUE NEPOTES / SCEPTRA DIU TENUIT TANDEM MORS REDDIT ASTRIS / ANNI DIVINI FLUERENT CUM MILLE TERCENTI / SEXANTAGINTA SIMUL DUM LUX TERSENANQUE IANI

«Eligit sepulturam suam in ecclesiam fratrum minorum de Mantua». I successori di Luigi Gonzaga e la cappella di San Ludovico in San Francesco

Nel 1369 morì Guido Gonzaga, il figlio primogenito di Luigi e suo successore quale secondo capitano del popolo di Mantova. A differenza del padre, Guido «eligit sepulturam

---

7. A. Possevino, *I Gonzaga*, Mantova, 1628, p. 329.
8. Per un profilo biografico della prima moglie, Richeldina dei Ramberti, cfr. G. Amadei, E. Marani, *I ritratti gonzagheschi della collezione di Ambras*, Mantova, Publi Paolini, 1978, pp. 19-20.
9. G. Daino, *De origine et genealogia illustrissime domus dominorum de Gonzaga*, pubblicata in G. Paccagnini, *Mantova: Le arti*, I, Verona, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, 1960, p. 118. Per una trascrizione si vedano, anche, G.B. Intra, *L'antica cattedrale di Mantova e le tombe dei primi Gonzaga*, Mantova, Sartori, 1974, pp. 13-14 ed E. Marani, *Una ricostruzione del Duomo di Mantova in età romanica*, in «Bollettino storico mantovano», n. 7, 1957.
10. Amadei, *Cronaca*... I, cit., p. 552.
11. R. Signorini, *Gonzaga tombs and catafalques*, in D. Chambets, J. Martineau, a cura di, *Splendours of the Gonzaga*, caralogo della mostra, Londra, Victoria and Albert Museum, 1982, p. 12, nota 4.
12. M. Tafuri, *Il duomo di Mantova, 1545 sgg.*, in AA.VV., *Giulio Romano*, catalogo della Mostra, Venezia, Electa, 1989, p. 550. Per un'integrazione bibliografica si rimanda a A. Belluzzi, *Architettura a Mantova nell'età di Ercole e Guglielmo Gonzaga*, in C. Conforti, R.J. Tuttle, a cura di, *Storia dell'architettura italiana: Il secondo Cinquecento*, Milano, Electa, 2001, pp. 184-201.
13. Daino, *De origine*... cit., p. 118. Erroneamente Malacarne, *Gonzaga*... I, cit., pp. 56-57 riporta il testo del Daino, ma lo vuole riferito alla chiesa di San Paolo.
14. Amadei, *Cronaca*... I, cit., p. 564.

suam in ecclesiam fratrum Minorum de Mantua, ubi voluit honorefice sepeliri»[15]. Si tratta della chiesa conventuale di San Francesco, all'estremità dell'allora centro urbano consolidato, in cui da quel momento iniziò una lunga tradizione. Infatti, in questa chiesa, all'interno della cappella di San Bernardino – originariamente intitolata a San Ludovico da Tolosa – tra '300 e '400 furono inumati molti dei Gonzaga dominanti su Mantova. Tuttavia, come giustamente evidenziato da Stefano L'Occaso, il fatto che Guido Gonzaga sia stato sepolto in San Francesco non significa necessariamente che egli sia stato anche il committente di questa cappella funeraria: in ogni caso, qui molto probabilmente si trovava la sua tomba già all'inizio del '400, dato che nel testamento di Francesco I si legge che costui voleva essere seppellito «ubi sepulta fuerunt et sunt etiam corpora patris et avi meorum»[16].

Se Ippolito Donesmondi sostiene che a Guido – dominante tra il 1360 ed il 1369 – spetti la realizzazione della cappella[17], un manoscritto del 1792 indica, invece, la data del 1380 per la costruzione del saccello[18]. Tale data rimanda al capitanato di Ludovico I Gonzaga, figlio ed erede di Guido. Il nome di Ludovico potrebbe addirsi bene al santo omonimo a cui è dedicata la cappella in questione; tuttavia, il santo potrebbe essere stato scelto già ai tempi di Guido per onorare il padre Luigi, dato che il nome Ludovico altro non è che una derivazione da Luigi. Comunque, una datazione intorno al 1380 potrebbe essere compatibile con l'ottavo decennio del '300, ovvero con il momento indicato da Andrea De Marchi per la realizzazione della ricca decorazione pittorica riferita a Serafino de' Serafini[19]. In ogni caso, la valenza dinastica di queste pitture e la loro commissione gonzaghesca sembra chiara e testimoniata, tra l'altro, dall'episodio della morte del santo in cui è dipinto il ritratto di Luigi Gonzaga, il fondatore della dinastia (fig. 1). Anche l'involucro architettonico dichiara il mecenatismo gonzaghesco; infatti, alla base delle guglie che segnano gli spigoli esterni della cappella, troviamo stemmi di casa Gonzaga[20].

Certamente, alle disposizioni di Guido deve essere fatta risalire l'«arca di marmo bellissimo, posta a terra dalla banda sinistra in entrando, la qual arca era lavorata con diverse figure scolpitevi d'intorno, con il suo epitaffio», citata dall'Amadei[21], e ancora integra ai tempi di Donesmondi[22]. Infatti, nel già citato testamento di Guido Gonzaga si legge come egli abbia voluto farsi «honorifice sepeliri». Il monumento funerario del Gonzaga era completato da una lapide, che Federigo Amadei riporta come ai suoi tempi collocata nella cappella di Sant'Antonio:

15. L'Occaso, *Fonti...* cit., p. 169.
16. *Ivi...* pp. 168-169, 173 nota 33.
17. Donesmondi, *Dell'historia...* cit., p. 332.
18. S. L'Occaso, *Per la pittura del Trecento a Mantova e la crocifissione di Palazzo Ducale,* in «Arte lombarda», n. 140, 2004, p. 47.
19. A. De Marchi, *La passione secondo Serafino,* Piacenza, Comune di Piacenza, 1999.
20. Paccagnini, *Mantova...* cit., pp. 102-105: 103,104; da aggiornare almeno con R. Brunelli, *Luoghi e vicende di Mantova francescana,* Mantova, Sometti, 2001, pp. 30-34.
21. Amadei, *Cronaca...* I, cit., p. 595
22. Donesmondi, *Dell'historia...* I, cit., p. 332.

QUEM GENUIT GONZAGA DOMUS, TUA FRIGIDA, GUIDO, / MARMORA MEMBRA TEGUNT, HEU NUNCM HEU FUNERA PLORANT. / IMPENSIS ERECTA TUIS TOT TEMPLA, QUIS ALTER / TECTA SUOS POSUIT TOTIDEM SACRATA PER ANNOS? / TU PRINCEPS RECTORQUE PIE, PATRONUS ET AUCTOR / RELIGIONIS ERAS. NON TE TENUERE LABORES, / NON TE CORPOREUS LANGUOR, NON DURA SENECTUS, / QUIN DIVINA VIGIL SEMPER MANDATA SUBIRES. / OSSA TENET TELLUS TUA NUNC TERRENA, SED ALTE / CAELESTIS GAUDET CAELESTI SPIRITUS AULA

Dopo la morte di Guido, divenne capitano del popolo Ludovico Gonzaga, che da cadetto riuscì a salire al potere grazie al fratricidio del primogenito – ed erede – Ugolino[23]. Anche Ludovico (morto nel 1382) fu sepolto in San Francesco e, come si visto, non è da escludere che fu lui a volere la costruzione della cappella di San Ludovico da Tolosa quale *pantheon* per la famiglia Gonzaga. Secondo Federigo Amadei, Ludovico fu tumulato nella stessa sepoltura di Guido[24]; sua moglie, Alda d'Este, morta l'anno prima (cioè nel 1381) fu pure seppellita nella medesima cappella, ma in un altro monumento funebre, che Camillo Volta ci dice smontato nel 1802 quando la chiesa fu soppressa e destinata ad arsenale militare[25]. Amadei, che vide il monumento ancora integro, lo descrive come

> un mausoleo sovra di quattro alte colonne, e sull'urna tutta di marmo, artifiziosamente lavorata al gusto di que' tempi, vi fece [Guido Gonzaga n.d.a.] scolpire al naturale la di lei effigie sopra coricatavi[26].

Lo storico ottocentesco Carlo d'Arco fornì alcuni dettagli sulla scomposizione del monumento, descrivendolo come formato

> di quattro colonne riccamente intagliate e poggiate sul dorso ad altrettanti leoni, che sostenevano la bara, divisa in vari scompartimenti entro cui alloggiavansi diverse piccole statue[27].

Carlo d'Arco accennò ad alcune parti scampate alla distruzione: le quattro colonne con i leoni stilofori, portate in una villa non precisata di Reggiolo, ed una statuetta acefala dell'*Arcangelo Gabriele annunciante*, conservata a palazzo d'Arco[28]. Giuseppe Paccagnini identifica come probabilmente pertinenti a questo monumento alcuni importanti frammenti scultorei –databili stilisticamente intorno al 1380– rinvenuti in San Francesco nel 1942[29]. Si tratta di alcuni decori architettonici e di una *Madonna con Bambino*, un *Santo Vescovo che presenta*

23. Malacarne, *I Gonzaga*... I, cit., pp. 71-72.
24. Amadei, *Cronaca*... I, cit., p. 616.
25. L.C. Volta, *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova*, II, Mantova, 1807, p. 54, nota 2.
26. Amadei, *Cronaca*... I, cit., p. 615.
27. C. D'Arco, *Delle Arti e degli artefici di Mantova*, I, Mantova, Agazzi, 1857, p. 36 e tav. 23.
28. R. Signorini, *La dimora dei conti d'Arco in Mantova*, Mantova, Sometti, 2000, pp. 183-184.
29. Paccagnini, *Mantova*... cit., p. 238.

un guerriero, una *Santa martire*, una *Natività*, una *Pietà*, ed i *Simboli degli evangelisti*. A questi Paccagnini aggiunge, anche, un *San Francesco che presenta un devoto*, oggi nel Museo di Palazzo Ducale, entrato senza certa provenienza nelle raccolte del Museo Patrio nel 1868[30].

Pure l'erede di Ludovico, Francesco I Gonzaga (morto nel 1407), fu sepolto nella cappella di San Ludovico da Tolosa. Della sua tomba non resta traccia, ma sappiamo che anche in questo caso si trattava di una struttura su colonne[31]. Al contrario, si sono conservati ampi frammenti del monumento della moglie di Francesco I, Margherita Malatesta, morta nel 1399. Nel '700, il cronista Federigo Amadei descrive la tomba come un

> un mausoleo di finissimi marmi, ornato di statuette simili, e sull'urna in cui posa il cadavero fece scolpure da bravo scalpellino la di lei figura naturale coricatavi sopra, e al di sotto il seguente epitaffio [*omissis*][32]

Il monumento fu successivamente smontato ed oggi ciò che ne resta è conservato nel Museo di Palazzo Ducale. Nel 1913, Pietro Torelli attribuì, su base documentaria, la figura di Margherita Malatesta a Pier Paolo delle Masegne[33]. Infatti, ai fratelli Pier Paolo e Jacobello delle Masegne –attivi a Mantova in vari cantieri, tra cui la ricostruzione delle facciate della cattedrale– Francesco I Gonzaga commissionò, nel maggio 1399, l'arca per la propria moglie defunta, ma il 30 dicembre 1399 (con registrazione il 5 aprile 1400) l'incarico fu assunto dal solo Pier Paolo. Il contratto, pubblicato da Torelli, mostra come l'artista veneziano si prese l'impegno di «far un archa fornida secundo lo disegnamento fatto»: evidentemente esisteva già un progetto per il monumento funebre, forse ideato dagli stessi delle Masegne. Il contratto ci descrive il monumento, da realizzare in «piera biancha d'Istria» e «piera rosa» per le parti architettoniche e in «marmoro de Charara» per i dettagli più importanti. Sul «coperto» (il coperchio del sarcofago) si sarebbe dovuta realizzare la «figura» di Margherita Malatesta. I fianchi dell'urna sarebbero stati ornati da un angelo annunciante e da una Vergine annuniciata, mentre il prospetto sarebbe stato diviso in cinque «compassi», ovvero in cinque nicchie, contenenti «un crucifusso nel meco e S. Maria e S. Zuani e S. Ludovico e S. Margherita de marmoro de Charara». La descrizione del monumento è molto precisa ed ha permesso ad Ugo Bazzotti di impostare un'ipotetica ricostruzione grafica[34]. Di tutto il monumento, ci resta solo il coperchio con la figura di Margherita Malatesta, anche se per avere un'idea di come si dovesse originariamente presentare possiamo guardare – come suggerito da Giuseppe Paccagnini – al monumento di Paola Bianca Malatesta in Fano, realizzato da Filippo di Domenico, un tardo seguace di Pier Paolo delle Masegne[35].

---

30. A. Portioli, *Il Museo Civico di Mantova negli anni 1868, 1869, 1870*, Mantova, 1871, p. 9.
31. *Ibídem.*
32. Amadei, *Cronaca...* I, cit., p. 685.
33. P. Torelli, *Jacobello e Pietro Paolo dalle Masegne a Mantova*, in «Rassegna d'arte», n. 13, 1913, pp. 61-71.
34. U. Bazzotti, *Margherita Gonzaga Malatesta*, scheda n. 31, in AA.VV., *Palazzo del Capitano: Medioevo e Rinascimento*, Canneto sull'Oglio (MN), Eurograf, 1986, pp. 31-33.
35. Paccagnini, *Mantova...* cit., p. 241.

Forse esistono frammenti del gruppo scultoreo anche fuori Mantova: ad esempio, nel 1976 Wolters ipotizzò un'origine dal monumento di Margherita Malatesta per sette busti conservati nel Kunsthistorisches Museum di Vienna[36]. La critica ha esposto più volte dubbi sull'autografia della scultura raffigurante la nobildonna, che presenta evidenti segni di doratura nei dettagli[37]; nel 2002 Stefano L'Occaso si limita a citare la scultura come «opera di Pietro Paolo dalle Masegne, databile intorno al 1400»[38], per poi citare, nel 2005, i documenti pubblicati nel 1913 da Pietro Torelli[39].

La cappella di San Ludovico fu impiegata quale pantheon della famiglia Gonzaga per tutto il XV secolo. Nel 1444 morì Gianfrancesco Gonzaga il quale, nel proprio testamento (redatto il 23 settembre dello stesso anno) decise di essere sepolto nella tomba del padre[40]. Per questa scelta si potrebbe avanzare l'ipotesi che il Gonzaga abbia voluto dare un forte segno di continuità e legittimità dinastica alla propria casata, ponendo un collegamento tra se stesso – incoronato primo marchese di Mantova nel 1433[41] – ed il padre, capitano del popolo come i suoi avi qui sepolti.

Ludovico II e Federico I Gonzaga: dal progetto di un nuovo mausoleo al consolidamento della tradizione famigliare

Se già con Gianfrancesco Gonzaga furono numerosi gli interventi architettonici atti a cambiare il volto di Mantova, fu però solo con il figlio di questi –il marchese Ludovico II– che l'avvento del nuovo stile «all'antica» degli architetti toscani, l'avvio di importanti cantieri pubblici ed il coinvolgimento del patriziato urbano portarono ad una vera e propria *Renovatio urbis*[42]. Tra le varie opere intraprese da Ludovico II (dopo la Dieta indetta a Mantova da papa Pio II Piccolomini) si deve ricordare l'erezione del tempio di San Sebastiano. Il 27 febbraio 1460, lo stesso Leon Battista Alberti dà notizia del completamento del progetto (o perlomeno di un primo progetto) del San Sebastiano –insieme a quelli di altri monumenti poi non realizzati– al marchese:

---

36. W. Wolters, *La scultura veneziana gotica. 1300-1460*, Venezia, Alfieri, 1976, pp. 213-226.
37. Per una disamina delle varie posizioni cfr. Bazzotti, *Margherita...* cit., p. 32.
38. S. L'Occaso, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Milano, Electa, 2002, p. 103.
39. L'Occaso, *Fonti...* cit., p. 112.
40. Signorini, *Gonzaga...* cit., p. 12, nota 10.
41. G. Malacarne, *I Gonzaga di Mantova: Una stirpe per una capitale europea*, II, *Il Sogno del potere: da Gianfrancesco a Francesco II (1432-1519)*, Modena, Il bulino, 2005, pp. 21-34.
42. A. Calzona, «Illis civium nostrorum petitionibus libenter annuimus quas ipsorum comodo urbis non minore decore ac ornamento futuras esse videremus»: *Ludovico II Gonzaga e le strategie urbane a Mantova al tempo dell'Alberti*, in P. Boucheron, M. Folin, a cura di, *I grandi cantieri del rinnovamento urbano: Esperienze italiane ed europee a confronto (secoli XIV-XVI)*, Roma, Ecole Francaise de Rome, 2011, pp. 17-44.

> E modoni [progetti n.d.a.] de Santo Sebastiano, Sancto Laurentio, la logia et Vergilius sono fatti, credo non vi despiaceranno[43].

Nel 1979 Arturo Calzona notò come la collocazione in una zona decentrata del nuovo tempio – sorto al posto di una chiesa più antica – corrisponda alle indicazioni di Alberti che, nel *De re aedificatoria* teorizzò che «più nobile è una posizione al di fuori della zona più affollata»[44]. Ancora a Calzona spetta l'intuizione di aver riconosciuto nel San Sebastiano la riproposizione, attualizzata, dei monumenti funerari della via Appia a Roma, la quale riecheggia in un passo dell'ottavo libro di Alberti. In conclusione, quindi

> Il San Sebastiano, con la sua struttura a pianta centrale che richiama così da vicino le tombe imperiali, avrebbe dovuto essere utilizzato come tomba del marchese, il luogo di sepoltura di tutta la famiglia Gonzaga[45].

In realtà, il cantiere del San Sebastiano si protrasse a lungo e la chiesa venne completata (e consacrata) soltanto nel '500 e non è chiaro fino a che punto il progetto albertiano sia stato rispettato[46]. Il nuovo tempio non fu mai impiegato quale mausoleo dei Gonzaga e, quindi, Ludovico II dovette scegliere per sé un'altra tomba. Al momento della morte del marchese (1478), il suo testamento non fu ritrovato e, conseguentemente, non possiamo essere certi delle ultime volontà del Gonzaga[47]. Schivenoglia, nella sua *Cronaca*, scrisse che il marchese, morto a Goito,

> foe portato da li provixionatij e famej da Goito in San Pedro in Mantova e loj gera mes. Fedrigo e felo sepelire cum debita reverencia[48].

Come notato da Arturo Calzona, il passo di Schivenoglia non dà indicazioni precise sulla sepoltura del marchese, limitandosi a ricordare il luogo delle esequie[49]. In ogni caso sappiamo che Ludovico II fu sepolto nella cappella di San Ludovico in San Francesco: in-

43. A. Calzona, *Il San sebastiano di Leon Battista Alberti*, in A. Calzona, V. Volpi Ghirardini, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1994, p. 142, n. 3.
44. La citazione albertiana è ripresa da A. Calzona, *Mantova città dell'Alberti. Il San Sebastiano: Tomba, tempio, cosmo*, Parma, Università di Parma, Istituto di Storia dell'Arte, 1979, p. 148.
45. *Ivi*, p. 147. Cfr. anche Calzona, *Il San sebastiano...* cit., pp. 102-139; V. Ghizzi, scheda n. 86, in M. Bulgarelli et al., a cura di, *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2006, pp- 478-479. In generale sul tempio cfr. i contributi di M. Bulgarelli, A. Calzona, F. Cerchiari, F. Paolo Fiore, L. Volpi Ghirardini, negli Atti del convengo *Leon Battista Alberti architettura e committenti*, Firenze, Olschki, 2009.
46. B. Böckmann, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti a Mantova: Progetto originale e modifiche successive*, in «Arte lombarda», n. 145, 2006, pp. 61-73.
47. Malacarne, *I Gonzaga...* II, cit., pp. 163-164.
48. A. Schivenoglia, *Cronaca di Mantova dal 1445 al 1484*, a cura di C. D'Arco, pref. G. Pastore, Mantova, Baldus, 1976, p. 50.
49. Calzona, *Il San sebastiano...* cit., p. 109. Sulla morte del marchese cfr. R. Signorini, *Ludovico muore*, in «Atti e memoria dell'Accademia Nazionale Virgiliana», n. 50, 1982, pp. 91-129.

fatti, nel testamento di uno dei suoi figli, il cardinale Francesco, leggiamo come questi si fece inumare

> in cappella ubi illustres quondam progenitores mei sepulti sunt [...] iuxta archam sive sepulturam illusris quondam genitoris mei[50].

Inoltre, sia Gionta[51], sia Donesmondi[52], citano la tomba di Ludovico II in San Francesco. Come giustamente notato da Rodolfo Signorini nel 1982, colpisce come non sia nota alcuna traccia di un eventuale monumento funerario di Ludovico II, «a discapito del suo interesse nella scultura e nell'architettura»[53].

Il figlio di Ludovico II, il marchese Federico I Gonzaga, morto nel 1484, nel suo testamento del 21 aprile 1479 volle essere sepolto

> In ecclesia Sancti Francisci, in monumento illustrium dominorum progenitorum meorum, sine aliqua pompa aut cerimonia[54].

Anche sua moglie, Margherita di Baviera, morta nel 1479, volle esequie modeste stabilendo di indossare l'abito delle terziarie domenicane e di farsi inumare «a San Francesco, nella cappella delli Signori, ma in terra»[55].

Raffaello e Giulio Romano: Il catafalco e l'incompiuto monumento per Francesco II Gonzaga

Il marchese Francesco II Gonzaga, figlio di Federico I e Margherita di Baviera, morì nel 1519. Nel proprio testamento, redatto il 29 marzo dello stesso anno[56], stabilì di essere sepolto in San Francesco, nella cappella dove si trovavano i propri avi, indossando l'abito francescano. Francesco II morì il giorno dopo e la stessa sera la sua salma fu subito portata nella chiesa stabilita e

---

50. Signorini, *Gonzaga...* cit., p. 13, nota 61.
51. S. Gionta, *Fioretto delle cronache di Mantova*, a cura di A. Mainardi, Mantova, Negretti, 1844, p. 99.
52. Donesmondi, *Dell'historia...* I, cit., p. 57-58.
53. Signorini, *Gonzaga...* cit., p. 3.
54. *Ivi*, p. 12, nota 17.
55. *Ibídem*, nota 16.
56. *Ibídem*, nota 18. Cfr. anche M. Bourne, *Francesco II Gonzaga: The Soldier-Prince as Patron*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 45, nota 61.

> Il corpo fu deposto in la capella dove sono le sepolture di signori predecessori di questa casa, in uno cassone coperto di veluto negro con le arme reportate sopra di rico corame, per esser poi reposto in terra secondo la sua dispositione[57].

Il 12 aprile, furono celebrate le esequie in occasione delle quali fu approntato un ricco catafalco, di cui resta memoria in un disegno conservato nell'Archivio di Stato di Mantova (fig. 2)[58], e nella *Descriptione de la pompa fatta in assumptione del illustrissimo signor Federico*

> In mezo de la chiesa era un gran Cattafalco coperto di panni negri con sei colonne con suoi basamenti et capitelli: et sostenevano un coperto cornisato, sotto il quale era una arca ben fatta con la imagine d'un homo armato sopra, nel modo che se puo in parte veder per il dissegno, che è, in questo libro a carte 125. Il ditto Cattafalco era alto braza 36, longo braza 28; sopra cadauna colonna in cima del cattafalco erano fixi li stendardi che lo signor defuncto havea havuti da la santità di papa Julio, dal serenissimo Maxìmiliano Imperatore, dal serenissimo Re Loyso XII di Franza, da signori Venetiani et dal Ducato di Milano; sotto gli quali stendardi sul li gradi del Cattafalco, che erano sei, sedevano sei homini per cadauno stendardo incapuzati et vestiti di panno negro con bandiere in mano con le arme et insegne di potentati, di chi erano gli stendardi; da un ordine al altro di ditti homini tenenti le bandiere d'intorno in torno erano altri ordini di homini medesimamente inbruniti del medesimo numero, che tenevano torce in mano: et da un ordine di homini al altro erano scudi attaccati alli gradi con diverse arme di ditti potentati[59]

Recentemente, Ugo Bazzotti e Amedeo Belluzzi, ricordano come la piramide a gradoni –tema portante della composizione del catafalco in questione– fosse caratteristica delle sepolture imperiali nell'area medioorientale, ma venne pure impiegata anche a Roma, come dimostra una moneta coniata da Marco Aurelio in memoria di Antonino il Pio. Per quanto riguarda il motivo della pergola, gli autori citati ricordano, quale possibile riferimento, il monumento funebre di Federico II a Palermo, in cui l'urna è sovrastata da un «baldacchino» con frontoni e trabeazioni classicheggianti, sorretto da sei colonne[60].

Tra le prime imprese artistiche del nuovo marchese Federico II Gonzaga, vi fu subito l'idea di approntare un monumento funebre per il padre Francesco II che potesse essere degno della fama del «principe soldato» vincitore di Fornovo[61]. Al 1519 risale un progetto di Raffaello –artista che Federico II ebbe modo di conoscere durante il suo periodo quale ostaggio alla corte di papa Giulio II– di cui resta memoria in un disegno, variamente attri-

57. *L. Mazzoldi, Mantova: La storia, II, Verona: Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, Verona, 1961, pp. 475.*
58. Signorini, *Gonzaga...* cit., p. 4.
59. *Malacarne, I Gonzaga... II, cit., p. 382. In* U. Bazzotti, A. Belluzzi, *Le concezioni estetiche di Baldassarre Castiglione e la Cappella nel santuario di Santa Maria delle Grazie*, in «Engramma», n. 86, 2010, nota 37 si nota come gli storici mantovani (Equicola, Donesmondi e Amadei) annotino dati diversi – e verosimilmente errati – rispetto alla descrizione citata.
60. Bazzotti, Belluzzi, *Le concezioni estetiche... cit., nota 37.*
61. Bourne, *Francesco II...* cit., pp. 293-306.

buito all'urbinate, a Baldassarre Peruzzi e Giovan Francesco Penni[62]. Il monumento, vagamente ispirato al Mausoleo di Alicarnasso, sarebbe dovuto essere costituito da più volumi posti l'uno sull'altro. Il disegno mostra quale basamento un prisma a base quadrata, o meglio rettangolare: infatti, è probabile che il monimento sarebbe dovuto essere appoggiato ad una delle pareti della cappella. Ai lati del basamento, il progetto pone due cariatidi con capitelli dorici, che riprendono liberamente quelle nello zoccolo della camera della Segnatura in Vaticano, dipinte da Raffaello solo qualche anno prima. Tra le cariatidi vediamo quello che sembra essere un bassorilivo con una scena di battaglia –vagamente ispirata a qualche sarcofago romano– al cui centro si trova un cavalliere, forse un allusione alle virtù militari di Francesco II Gonzaga, o forse una raffigurazione eroicizzata dello stesso. Sopra questo basamento, il disegno mostra un secondo prisma, questa a volta a pianta ottagonale (o semiottagonale) in cui gli spigoli sono sottolineati da semicolonne ioniche a disegnare delle edicole con frontoni triangolari nelle facce principali, mentre in quelle oblique troviamo delle semplici specchiature. Tutta la composizione architettonica sarebbe dovuta essere completata da un ricco apparato di sculture: ai lati, nelle figure reclinate si riconoscono, forse, due allegorie fluviali (ipoteticamente il Po ed il Mincio, i fiumi «mantovani» per antonomasia»); nell'edicola vediamo una figura assisa su un trono, e ai lati, altre due poste in piedi davanti alle specchiature. Probabilmente si tratta di allegorie, ma è difficile attribuire loro un significato univoco. Al di sopra della trabeazione, il disegno mostra una copertura a gradoni –mutuata dagli antichi mausolei– culminante nel monumento equestre di Francesco II: un basamento contenente la targa dedicatoria –si intravede solo la scritta D[eo] O[ptimo] M[aximo]– sopra il quale è posta il gruppo scultoreo vero e proprio, evidentemente ispirato al celebre bronzo raffigurante Marco Aurelio a cavallo. Nel 1521, una lettera di Baldassare Castiglioni –che aveva orientato la scelta del progettista– a Paolo Giovio mostra come ormai il passaggio alla fase esecutiva del monumento funebre fosse rapidamente sfumato[63]. Le fonti documentarie tacciono su ciò che avvenne negli anni immediatamente successivi, anche se probabilmente un monumento funerario venne realizzato. Infatti, nel Museo della Città si conservano tre marmi, provenienti dalla chiesa di San Francesco e catalogati come facenti parte di un unico gruppo scultoreo[64]. In particolare, in una delle due targhe con epigrafi (del tutto simili per dimensioni e caratteri formali), leggiamo F*G*M*M*IIII, ovvero Francescus Gonzaga Marchio Mantuae Quartus. Il terzo frammento mostra lo stemma marchionale gonzaghesco, ma i caratteri stilistici potrebbero anche riferirsi ad un periodo precedente e, quindi, il marmo in esame potrebbe provenire da un'altra delle tombe Gonzaghesche in San Francesco (Ludovico II, Federico I ?); in particolare, lo scudo ha la stessa forma di quelli che

62. Parigi, Museo del Louvre, inv. 1420, <http://arts-graphiques.louvre.fr> (novembre 2011). Nello stesso museo si conserva una copia (inv. 1430), mentre un'altra – ma del solo basamento – si trova all'Art Institute di Chicago (The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, 1922.57).

63. A. Belluzzi, *Il progetto per il monumento a Francesco Gonzaga*, in AA. VV., *Giulio Romano*, cit., p. 559.

64. G. Malacarne, *Emblematica gentilizia. Nota illustrativa di un singolare percorso araldico-simbologico*, in S. Benetti, G.M. Erbesato, C. Pisani, a cura di, *Mantova: Il Museo della Città*, Milano, Skira, 2005, p. 44.

compaiono nella Camera degli Sposi del Mantegna (ultimata nel 1475)[65] e in uno dei plutei del vestibolo del San Sebastiano (iniziata nel 1460)[66].

Per il monumento di Francesco II Gonzaga, dal 1532 sono documentati pagamenti ad Alfonso Lombardi Cittadella, scultore ferrarese, per la realizzazione di un'arca commemorativa. Nel 1989, Amedeo Belluzzi notò come, nonostante il contratto prevedesse il completamento dell'opera entro due anni, Alfonso abbia rimandato l'inizio dei lavori e si sia trasferito a Roma, al servizio del cardinale Ippolito Medici, presentando l'esperienza nell'Urbe come un viaggio di studio necessario per modellare correttamente «corace e celade e pianelle antiche»[67]. In conclusione, le pietre necessarie alla realizzazione dell'arca furono estratte soltanto nel 1535 ed alla morte dell'artista (avvenuta nel 1537), la scultura era solo abbozzata, come testimoniato dal sopraluogo di Giulio Romano nella bottega dello scultore defunto[68]. Nonostante le candidature di altri artisti – Gerolamo da Treviso e Giovanni Zacchi – l'opera rimase incompiuta e il monumento funebre di Francesco II, dopo quasi vent'anni dalle prime idee del giovane Federico II, non venne mai portato a compimento[69]. Dell'arca iniziata da Alfonso Cittadella ci resta memoria in alcuni disegni evocativi del modello allegato al contratto tra la corte di Mantova e lo scultore ferrarese e che Amedeo Belluzzi ritiene probabile ideazione di Giulio Romano[70]. In particolare lo studioso cita un disegno, oggi al Louvre, precedentemente attribuito ad Alfonso Cittadella da Rodolfo Signorini nel 1982[71], e poi – giustamente – ricondotto a Giulio da Belluzzi nel 1989[72]. Nel disegno si vede un guerriero armato semidisteso su un fianco sopra un basamento con volute in cui compaiono sia l'impresa del crogiolo (immediatamente riconducibile al defunto marchese) sia il nome del Gonzaga. Conosciamo alcune varianti di questo disegno, tutte ricondotte a Giulio Romano da Belluzzi, ma di minore qualità e, quindi, non possiamo escludere che siano opere di bottega. In particolare, colpisce un disegno conservato a Praga, nel codice Strahov, in cui il basamento su cui poggia la figura del marchese è alquanto alto e composto da specchiauture intervallate da cariatidi con capitelli dorici, riprendendo, quindi, la prima idea di Raffaello.

65. R. Signorini, *Hopus hoc tenue*, Mantova, Publi Paolini, 2007.
66. A. Calzona, *la città del principe*, in Benetti, Erbesato, Pisani, *Mantova...* cit., p. 67.
67. W. Braghirolli, *Alfonso Cittadella scultore del sec. XVI*, in «Atti dell'Accademia Virgiliana», 1875, pp. 90-91, docc. I, III, VI, IX.
68. Belluzzi, *Il progetto...* cit., p. 559.
69. *Ibídem*.
70. *Ibídem*.
71. Signorini, *Gonzaga...* cit., p. 6.
72. Belluzzi, *Il progetto...* cit., p. 559.

«Qual corpo suo vole, ordina et commanda che sia sepelito in la chiesa di Santa Paula». Le tombe delle marchese di Mantova e la chiesa conventuale di Santa Paola

La moglie di Gianfrancesco Gonzaga, Paola Malatesta (morta nel 1453), fu la prima delle consorti dei signori di Mantova a farsi seppellire lontano dai propri coniugi. Infatti, Paola stabilì di essere inumata nella chiesa del Corpus Domini, all'interno del convento di Santa Paola, da lei stessa fondato nel 1412[73], ed in cui si ritirò, rimasta vedova, nel 1444. Secondo le sue disposizioni, Paola fu seppellita con l'abito di Santa Chiara, senza alcuna pompa e, per umiltà, con una lapide di marmo rosso senza il suo nome, posta davanti alla porta laterale che conduceva alla sagrestia, perché chi passava calpestasse la sua tomba e al fine di ottenere una preghiera dai sacerdoti che, entrando, si fossero ricordati di lei[74].

Anche Barbara di Brandeburgo, moglie del marchese Ludovico II, non volle essere sepolta accanto al marito. Forse, come ipotizzato da Rodolfo Signorini, «quando le mogli sopravvivevano ai loro mariti, preferivano, per modestia o per altri motivi, essere inumate altrove»[75]. Barbara, morta nel 1481, fu sepolta in Cattedrale, nella cappella di Sant'Anselmo – patrono di Mantova – probabilmente la prima cappella a destra entrando in chiesa. Per lei, il poeta Fausto Andrelino di Forlì fu invitato a comporre un epitaffio «prisco more» (cioè al modo degli antichi)[76]. Per il suo monumento funebre i figli – il cardinale Francesco ed il vescovo eletto Ludovico – interpellarono alcuni importanti artisti. Ad esempio, Ludovico Gonzaga il 20 novembre 1484 scrisse a Giovanni Luigi dei Medici in merito alla tomba «che se facesse de bronzo»[77]. Nel 1489, il marchese Francesco II comandò a Luca Fancelli di «subito andare a Mantua ad fornire la sepoltura de la illustre quondam magnifica Barbara nostra avia»[78]. Per il monumento in questione fu, pure, richiesto nel 1481 un disegno ad Andrea Mantegna, al quale nel 1483 fu affidato l'incarico di dirigere i lavori che però non vennero mai eseguiti[79].

A parte Barbara di Brandeburgo e Margherita di Baviera (sepolta in San Francesco), le altre consorti di casa Gonzaga del Rinascimento proseguirono l'uso, inaugurato da Paola Malatesta, di farsi seppellire nella chiesa del Corpus Domini. Nel convento di Santa Paola, oltre alla fondatrice, vissero numerose donne della famiglia Gonzaga, monacate o no: si ri-

73. R. Berzaghi, *La chiesa e il monastero di Santa Paola*, in R. Golinelli Berto, a cura di, *Quaderni di San Lorenzo*, VII, Mantova, Tipografia Commerciale Cooperativa, 2009, p. 80.
74. Berzaghi, *La chiesa...* cit., pp. 82-83.
75. Signorini, *Gonzaga...* cit., p. 3.
76. *Ibídem.*
77. Malacarne, *I Gonzaga...* II, cit., p. 167. Cfr. anche A. Berselli, *Il vescovo Ludovico e gli anni di Quingentole (1490-1499)*, in F. Trevisani, D. Gasparotto, a cura di, *Bonacolsi: L'Antico*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2008, p. 45, nota 24.
78. Malacarne, *I Gonzaga...* II, cit., p. 167 (cfr. la nota 94 per le referenze bibliografiche).
79. *Ibídem*, nota 95 per le referenze bibliografiche a cui si devono aggiungere G. Agosti, *Su Mantegna*, I, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 239 e sgg e D. Thièbaut, *Intorno al San Sebastiano di Aigueperse*, in G. Agosti, D. Thièbaut, *Mantegna*, catalogo della mostra, Milano, Officina libraria, 2008, p. 215.

cordino Cecilia (suor Chiara, figlia di Paola Malatesta), Susanna (suor Angelica, figlia di Ludovico II), Margherita (figlia naturale di Francesco II, che non prese i voti, ma che qui si ritirò dopo aver visto sfumare il matrimonio con Alberto Pio di Carpi), Livia (suor Paola, figlia di Francesco II, che ebbe fama di santità)[80].

Probabilmente, la personalitù più nota che volle essere qui sepolta fu Isabella d'Este, moglie del marchese Francesco II Gonzaga, morta nel 1539. Isabella, stabilì il luogo della propria sepoltura nel suo testamento del 22 dicembre 1535:

> Qual corpo suo vole, ordina et commanda che sia sepelito in la chiesa di Santa Paula della città di Mantua, posta dentro del monasterio di Santa Paula, denanti al altar grande della detta chiesa di dentro[81].

Isabella fu quindi sepolta nel coro interno della chiesa e, sulla propria sepoltura, fu posta una lapide, ancora presente ai tempi di Federigo Amadei:

> ISABELLAE, HERCULIS ESTENSIS FERRARIAE DUCIS FILIAE, / FERDINANDI ARAGONUM REGIS NEPTI, FRANCISCI / GONZAGAE MARCH. MANTUAE IIII UXORI, VIRILI / ANIMO FOEMINAE, MULTIS ATQUE INSIGNIBUS PRAEDITIAE / VIRTUTIBUS, ET VITAE ET SOBOLIS FOELICISSIMAE. / VIXIT ANN. LXV, MENS VIII, DIES XXVIII. / OBIT IDIBUS FEBRUARII MSXXXIX[82]

In occasione delle esequie della marchesa, Giulio Romano approntò un catafalco con la figura di Rachele con i figli in braccio, eseguito da Battista Veronese (ovvero Giovan Battista Scultori, plasticatore allievo di Giulio, nonché padre della scuola mantovana di incisione) che per questo lavoro fu pagato sei scudi d'oro[83].

«a guisa de gli cimiteri di Franza». Le tombe dei primi duchi in Santa Paola

Federico II Gonzaga, I duca di Mantova e figlio di Isabella d'Este e Francesco II, morì nel 1540, solo un anno dopo la madre. Federico II, nel proprio testamento del 26 giugno 1540, stabilì di essere tumulato

---

80. Berzaghi, *La chiesa...* cit., pp. 82-83.
81. G. Malacarne, *i Gonzaga di Mantova: Una stirpe per una capitale europea*, III, *La vetta dell'Olimpo: Da Federico II a Guglielmo (1519-1587)*, Modena, Il bulino, 2006, p. 178. Sulla vicenda della sepoltura della marchesa e della presunta riscoperta delle sue ossa cfr. anche G. Malacarne, *Chi ha ammazzato Isabella d'Este*, Mantova, Tre Lune, 2001.
82. F. Amadei, *Cronaca universale della città di Mantova*, II, Mantova, CITEM, 1956, p. 582.
83. D. Ferrari, a cura di, *Giulio Romano: Repertorio di fonti documentarie*, II, Mantova, Publi Paolini, 1992, pp. 817-818.

nella sepultura che si ha da fare per el corpo della madama marchesa sua madre, quale sepoltura si faccia capace anco del corpo di sua excellentia[84]

Il primo duca di Mantova, quindi, interruppe la tradizione dei suoi avi e non si fece seppellire in San Francesco, forse, come ipotizzato da Rodolfo Signorini, perché all'epoca la cappella di famiglia era ormai piena di monumenti, tra cui si ricorda, anche, un Santo Sepolcro[85].

In vista delle esequie del duca Federico II, Giulio Romano allestì in soli quindici giorni un apparato che trasformò completamente l'immagine della chiesa. In una lettera di Francesco Susena al duca di Ferrara Ercole II d'Este si legge che

in mezo v'è un ca[tafal]co rotondo con volti e pilastrotti di legno a guisa d'un teatro antico[86]

Anche l'involucro della chiesa fu trasformato in modo scenografico da Giulio Romano:

il qualle ha di teste et ossa morte tuta dipinta la chiesa a guisa degli cimiteri di Franza, con certe figure grande como huomini

Come scrive Amedeo Belluzzi, si tratta di un repertorio iconografico «di gusto macabro», del tutto inedito in Giulio Romano, e figlio della cultura tardo-medioevale[87]. Oggi, dopo la soppressione del 1782 e le successive modifiche alla chiesa, degli affreschi cinquecenteschi resta assai poco. A Giulio Romano sembra essere attribuibile un'intelaiatura architettonica con conci rustici, entro cui sono dipinte scene macabre, ancora visibile all'inizio del '600 [88]. L'unica scena in parte leggibile è quella della *Visione di Ezechiele*, che riusciamo ad immaginare nella sua interezza grazie ad un'incisione di Giorgio Ghisi su disegno di Giovanni Battista Bertani (fig. 3)[89]. In particolare, nell'affresco si riconosce il sepolcro retto da cariatidi che è una variazione, come notato da Berzaghi[90], del monumento Strozzi, oggi in Sant'Andrea, realizzato da Bernardino Germani su disegno di Giulio Romano[91]. Come ritenuto da Amedeo Belluzzi[92], il riferimento al Bertani, prefetto alle fabbriche gonzaghesche solo dopo la morte del Pippi (1546) è tardo per le esequie del duca Federico II e, quindi,

84. *Ivi*, pp. 849-850.
85. Signorini, *Gonzaga...* cit., p. 5.
86. Ferrari, *Giulio Romano...* II, cit., p. 851.
87. A. Belluzzi, *Gli apparati per Isabella d'Este e Federico II Gonzaga nella chiesa di Santa Paola a Mantova*, in AA.VV., *Giulio Romano...* cit., pp. 568.
88. Per una panoramica delle decorazioni: Berzaghi, *La chiesa...* cit., pp. 86-89.
89. A. von Bartsch, *Le peintre graveur*, Vienna, 1803-1821, XV/4, pp. 413-414, n. 69. La derivazione dal Bertani è dichiarata nella scritta IO BAPTISTAE BRITANO MANTUANUS IN.
90. Berzaghi, *La chiesa...* cit., p. 87.
91. G. Rebecchini, *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano. I: Bernardino Germani e il sepolcro di Pietro Strozzi*, in «Prospettiva», n. 108, 2004, pp. 65-79.
92. Belluzzi, *Gli apparati...* cit., p. 568.

per l'affresco in questione si potrebbe pensare al funerale del figlio del primo duca, Francesco III, morto nel 1550[93]. Anche la vedova di Federico II Gonzaga, Margherita Paleologo (morta nel 1556), volle essere sepolta nel coro di Santa Paola. Per le sue esequie, il prefetto alle fabbriche ducali, Giovan Battista Bertani, disegnò un catafalco con due figure a rilievo[94]. In occasione della morte della madre, Ludovico Gonzaga, terzogenito del duca Federico II, commissionò un «gran mausoleo tutto a marmo» con le epigrafi di Isabella, Federico II, Francesco III, Margherita Paleologo e suor Paola Gonzaga che viene descritto nell'inventario redatto nel 1782 in occasione della soppressione del convento, poco prima della demolizione del monumento stesso[95].

«Sepelliri voluit in ecclesia sub titulo sanctae Barbarae». Guglielmo Gonzaga e la cripta nella basilica di Santa Barbara

Guglielmo Gonzaga –secondogenito di Federico II divenuto duca dopo la morte del fratello Francesco III nel 1550– ruppe la tradizione famigliare individuando, al posto della cattedrale e delle chiese di San Francesco e Santa Paola, un nuovo luogo per i sepolcri della famiglia Gonzaga. Quale mausoleo per i duchi di Mantova, Guglielmo volle la cripta di una nuova grande chiesa di corte: la basilica di Santa Barbara. Nel 1616 Ippolito Donesmondi riporta che la posa della prima pietra avvenne nel 1562[96]. Lo storico individua i protagonisti della vicenza – il duca Guglielmo e l'architetto Bertani – e coglie alcuni motivi di questa operazione: la devozione del «religiosissimo» Guglielmo, la sua passione per la musica e la ritualità[97] (per cui la chiesa di corte di Santa Croce era diventata troppo piccola)[98]. È però tra le righe che si coglie il senso della volontà del duca: il richiamo alla «sontuosità», ed alla «magnificenza» del «nobilissimo tempio» sono parole encomiastiche di un suddito fedele che lasciano intravedere il desiderio di grandezza personale e di glorificazione della casata di Guglielmo nel momento dell'accentramento del potere ducale[99], quando cioè trovò compimento – per usare le parole di Cesare Mozzarelli – «il processo di trasformazione del dominio mantovano in stato assoluto»[100].

93. Malacarne, *I Gonzaga...* III, cit., pp. 212-213.
94. Berzaghi, *La chiesa...* cit., p. 84.
95. *Ivi*, pp. 98, 101 nota 45.
96. I. Donesmondi, *Dell'historia ecclesiastica di Mantova*, II, Mantova, 1616, p. 202.
97. Cfr. P. Besutti, *La galleria musicale dei Gonzaga: Intermediari, luoghi, musiche e strumenti in corte a Mantova*, in R. Morselli, a cura di, *Gonzaga: La Celeste Galeria*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2002, pp. 407-442.
98. Cfr. S. L'Occaso, *Santa Croce in Corte e la devozione dei Gonzaga per la Vera Croce*, in F. Trevisani, S. L'Occaso, a cura di, *Rubens Eleonora de' Medici Gonzaga e l'oratorio sopra Santa Croce*, catalogo della mostra, Martellago (VE), 2005, pp. 25-32.
99. M.A. Romani, *Mutamento istituzionale e malessere sociale: Le riforme di Guglielmo Gonzaga e la società di corte alla fine del XVI secolo*, in AA.VV., *Scritti in onore di Francesco Brambilla*, Milano, Bocconi comunicazione, 1986, pp. 197-205.
100. C. Mozzarelli, *Lo stato gonzaghesco: Mantova dal 1382 al 1707*, in G. Galasso, a cura di, *Storia d'Italia*, XVII, Torino, Utet, 1979, pp. 359- 495.

All'interno del Palazzo Ducale – «oggetto pressoché esclusivo di intervento» del duca, come sostiene Paolo Carpeggiani[101], il fulcro del «palazzo in forma di città» fu la basilica di Santa Barbara, cerniera tra le varie fabbriche[102]. L'atmosfera di autocelebrazione del principe era ampiamente colta dai contemporaneti, come dimostra l'*Insalata* di Giovanni Battista Vigilio (fattore ai tempi di Guglielmo della tenuta ducale di Marmirolo) che, come scrive Cesare Mozzarelli, coglie come

> Vescovi, congregazioni, reliquie, processioni, ordini religiosi e devozioni [...] sono ricondotti tutti a ornamento del principe, prova della sua importanza, strumento eccellente della sua grandezza[103].

A testimonianza di come la nuova chiesa sia stata profondamente voluta dal duca si deve ricordare che Guglielmo non ascoltò neppure lo zio, il cardinale Ercole, che lo sconsigliò di intraprendere l'impresa perché

> era una spesa superflua e che avrebbe fatto assai meglio d'impiegare il danaio o nella Cattedrale o nel santuario di S. Andrea[104]

Il cantiere, intrapreso nel 1562, ebbe termine nel 1565

> quando il religiosissimo duca Guglielmo volendola, quanto fosse possibile, honorare; la fece prima dall'illustrissimo cardinal Federigo [Gonzaga] consacrare[105].

La nuova chiesa, però, non dovette soddisfare a pieno il bisogno di grandezza del duca ed il cantiere riprese nel gennaio 1569 per terminare nel dicembre 1572[106]. La «gionta» si concretizzò nel raddoppio dell'aula (abbandonando quindi la primitiva pianta a croce greca), nella realizzazione di una seconda lanterna e nella nascita di un nuovo presbiterio sotto il quale venne creata una grande cripta a pianta ovale destinata a diventare la tomba del duca Guglielmo che così stabilì nel proprio testamento del 13 maggio 1569:

101.P. Carpeggiani, *L'architettura dal Bertani al Viani*, in G. Algeri, a cura di, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova, Sometti, 2003, p. 185.

102.Cfr. P. Carpeggiani, *Un palazzo in forma di città: Guglielmo Gonzaga e il microcosmo del potere. Gli spazi e le immagini*, in «Arte lombarda», nn. 2/4, 1994, pp. 128-139.

103.C. Mozzarelli, *Scritti su Mantova*, Mantova, Arcari, 2010, p. 246. Si tratta della ristampa di C. Mozzarelli, *Un memoriale dal palazzo*, in D. Mozzarelli, C. Mozzarelli, a cura di, *Giovanni Battista Vigilio: La insalata, cronaca mantovana dal 1561 al 1602*, Mantova, Arcari, 1995, pp. 7-22.

104.A. Possevino, *Gonzaga*, Mantova, 1628, libro 7, p. 761.

105.Donesmondi, *Dell'historia ecclesiastica...* II, cit., pp. 207- 208. F. Amadei *Cronaca universale della città di Mantova*, a cura di E. Marani, G. Amadei, Mantova, Citem, 1957, p. 758 riporta invece l'anno 1570 che appare però poco probabile alla luce della cronistoria del cantiere.

106.Carpeggiani, *L'architettura dal Bertani al Viani...* cit., p. 196.

> Sepelliri voluit in ecclesia sub titulo sanctae Barbarae, errecta prope castrum civitatis Mantuae, et in monumento sive sepulcro in eadem ecclesia construendo apud murum sanctuarii [...] et in ipso sepulcro [...] voluit ed ordinavit [...] collocari cadavera illustrissimorum dominorum Mantuae ducum tantum illoroque filiorum qui [...] in dignitate ducatus successissent, nollens aliquo futuro tempore ulla alia cadavera preter suprascripta in dicto sepulcro collocari[107]

Non è chiaro quando la volontà di traslare le salme del padre Federico II e del fratello Francesco III – rispettivamente primo e secondo duca di Mantova – venne attuata. Ippolito donesmondi riporta «la stessa occasione» del trasferimento in Santa Barbara di «quelle sacrosante reliquie, che in Ostiglia già dal 1492 furono [...] ritrovate»[108]. Tuttavia, nel 1982 Rodolfo Signorini ritenne più probabile che i corpi dei predecessori siano stati traslati in occasione del funerale del duca Guglielmo nel 1587, almeno così narrerebbe un manoscritto cinque/seicentesco[109].

Le reliquie e i corpi dei predecessori avevano una funzione simbolica che troverà il suo apice nel 1572 quando venne anche traslata una porzione del Santissimo Sangue di Cristo[110]. Quindi, la funzione di pantheon della famiglia ducale – portato all'interno della corte, come nell'Escorial di Filippo II di Spagna – fece della basilica di Santa Barbara il centro della legittimazione e della sacralizzazione della dinastia unendo, in modo indissolubile, le figure del trono e dell'altare. Ritengo, quindi, questa la spiegazione fondamentale per il trasferimento in Santa Barbara dei corpi dei duchi, piuttosto – come invece ipotizzato da Signorini nel 1982 - dell'aver ritenuto poco adatto, quale luogo di sepoltura ducale, un convento femminile[111]. La cripta – chiamata *santuario* nel testamento di Guglielmo Gonzaga – ha pianta ovale ed è divisa in tre sezioni: una camera per i corpi dei principi e due cappelle rispettivamente dedicate alla Vergine ed alla Santa Croce.

L'autocelebrazione del duca Guglielmo si coglie anche nei privilegi che egli riuscì ad ottenere dalla Santa Sede per la propria basilica e che culmineranno nella bolla concessa da Pio IV nel 1564 in cui, come riportato dal Donesmondi, il pontefice stabilì che l'abate e le altre dignità ecclesiastiche «non fossero soggetti al vescovo di Mantova, ma immediatamente alla Santa Sede»[112]. Il cardinale Ercole, zio di Guglielmo, che conosceva gli intendimenti del nipote, gli fece

> notare che un qualche giorno sarebbero insorte delle controversie tra il clero della cattedrale e quello di Santa Barbara[113].

107.Signorini, *Gonzaga...* cit., p. 13, nota 34.
108.Donesmondi, *Dell'historia...* II, cit., 208.
109.Signorini, *Gonzaga...* cit., p. 13, nota 40.
110.Amadei, *Cronaca universale...* III, cit., p. 789.
111.Signorini, *Gonzaga...* op. cit., p. 6.
112.La bolla di Pio IV è trascritta in Amadei, *Cronaca universale...* III, cit., pp. 744-757.
113.Possevino, *Gonzaga...* cit., p. 761.

Il duca non ascoltò lo zio intento a salvaguardare l'unità della diocesi all'interno della quale, di fatto, nasceva una seconda diocesi con giurisdizione sulla corte e a cui erano sottoposte le chiese cittadine, oggi scomparse, di San'Antonio e di San Tommaso[114]. A segnare il distacco dalla curia mantovana vi erano poi differenze nella liturgia dovute al «suo breviario diurno, e messale particolari»[115]. Inoltre, va ricordato il fatto che l'abate portava la mitria, attributo esclusivo dei vescovi. Fu probabilmente queste, ed altre concessioni, che, stando all'Amadei[116], il papa

> nel concedere la quale [bolla ...] si espresse con enfatiche parole dicendo: su via, facciamo un papa di Santa Barbara!

Caricata di un significato molto forte, la basilica divenne una delle chiese più importanti della città come dimostra anche il fatto che fu le poche nominate dai cronisti per avere ospitato nel 1568 prediche contro l'eresia degli Ugonotti[117]. La liturgia era impreziosita da musiche (oggi ci resta l'organo dell'Antegnati)[118] che resero la basilica celebre nel mondo: si ricordano una messa scritta dal duca e le musiche più tarde di Monteverdi e Palestrina.

La già citata *Insalata* di Giovanni Battista Vigilio (oltre che la cronaca del Follino)[119] ci parla anche del funerale del duca Guglielmo, avvenuto nei giorni 18 e 19 settembre 1587. Per l'occasione l'allora prefetto alla fabbriche ducali, Francesco Trabalesi, predispose due catafalchi a piramide, il primo nel cortile di Santa Croce, dove subito furono portate la bara e l'effige del duca defunto. Il secondo e più grande catafalco fu allestito in Santa Barbara. Qui l'effige del duca, posta sopra la bara ricoperta di broccato, ritraeva Guglielmo Gonzaga con la corona e l'abito ducale di damasco bianco; nella mano destra impugnava il bastone del comando, e nella destra la cintura, la spada e il pugnale, mentre ai piedi indossava gli speroni. Secondo il Follino, il catafalco di Santa Barbrara aveva pianta ottagonale, con quattro facciate aperte con portali e all'interno, sopra un podio di cinque gradini, la tomba provvisoria. Sempre secondo il Follino il monumento era

> tutto lavorato d'opera ionica, finto di pietra macigno, che apunto si scorge color melanconico.

Per Ippolito Donesmondi, invece, il catafalco era una rotonda, ma forse una certa confusione tra pianta ottagonale e circolare può essere comprensibile. Ancora il Donesmondi

114.Brunelli, *La basilica palatina*... cit., p. 10.

115.Donesmondi, *Dell'historia ecclesiastica*... II, cit., p. 213. Il duca li «fece stampare in Venetia, e ristampare in Mantova in bellissima forma, e carattere, l'anno MDLXXXV».

116.Amadei, *Cronaca universale*... III, cit., p. 757.

117.Donesmondi, *Dell'historia ecclesiastica*... II, cit., p. 223; Amadei, *Cronaca universale*... III, cit., p. 772.

118.F. Dassenno, U. Forni, a cura di, *L'Antegnati di Santa Barbara (1565)*, atti della giornata di studio, Mantova, Provincia di Mantova, 1999.

119.F. Follino, *Descrittione dell'infermità, morte e funerali del sereniss. sig. Guglielmo Gonzaga III Duca di Mantova e di Monferrato I*, Mantova, 1587, p. 10.

riporta una copertura piramidale con le statue della Fortezza, Giustizia, Prudenza e Fede, oltre ad altre sculture minori[120].

La vedova di Guglielmo Gonzaga, la duchessa Eleonora d'Austria (morta nel 1594), non seguì il marito nella cripta di Santa Barbara, ma preferì farsi inumare presso l'altar maggiore della chiesa della Santissima Trinità, il tempio dei padri Gesuiti da lei stessa fortemente voluto e finanziato[121]. In onore della duchessa Eleonora, il figlio Vincenzo I fece realizzare un grande catafalco nella basilica di Sant'Andrea, aperto alla visione pubblica il 1 ottobre 1594[122]. Il catafalco aveva pianta quadrata ed aveva dimensioni tanto imponenti da arrivare alla volta della navata albertiana. Su ogno lato si apriva una porta e agli angoli gruppi tetrastili di colonne sorreggevano quindici stemmi gentilizi di notabili austriaci. La struttura terminava in una cupola sopra la quale vi era una croce portata da due angeli ed al di sotto vi era l'effige della duchessa, vestita a lutto; tutto attorno vi erano stemmi e motti delle case Gonzaga e Asburgo. Il catafalco era completato da quattro piccole scale che immettevano in una balaustra da cui era possibile vedere il sarcofago. Per l'occasione, anche il vestibolo della basilica e la navata furono decorate con ornamentazioni funebri e furono pure collocati dipinti rappresentanti la vita di Cristo. All'ingresso della chiesa furono poste quattro staute allegoriche con le personificazioni delle città di Mantova e Casale Monferrato e dei fiumi Po e Mincio.

Fare realizzare – ed usare durante le esequie – cicli pittorici non era una rarità. Al proposito si deve citare la serie di tele monocrome a chiaroscuro (ne resta una sola in Palazzo Ducale) raffiguranti episodi della vita di Margherita Gonzaga, la sorella del duca Vincenzo I, dipinti dal Fetti poco dopo la morte della nobildonna nel 1618[123].

«Dictam capellam debere reformari». Vincenzo I Gonzaga e la cappella di San Francesco

Fin dal suo primo testamento, redatto il 28 novembre 1587, Vincenzo I Gonzaga decise che non avrebbe seguito le volontà del padre Guglielmo e che, quindi, non si sarebbe fatto seppellire in Santa Barbara. Al contrario, in questo testamento il nuovo duca indicò l'antica cappella di famiglia in San Francesco; è probabile che Vincenzo I volesse ricercare non tanto nei suoi immediati predecessori, ma piuttosto negli antenati della sua casata, il legame dinastico segno della legittimazione del proprio potere principesco. Nel testamento si legge:

120.Donesmondi, *Dell'historia ecclesiastica*... II, cit., pp. 272 273.

121.D. Ferrari, *La chiesa della Santissima Trinità in Mantova*, in R. Golinelli Berto, a cura di, *Quaderni*... III, cit., p. 38.

122.Donesmondi, *Dell'historia ecclesiastica*... II, op. cit., pp. 316-317.

123.S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale: Catalogo generae delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova, Publi Paolini, 2011, pp. 301-302, n. 351.

> Sepeliri vouliti in ecclesia sancti Francisci Mantuae, specialiter in capella inclitae domus Gonzagae [...] in uno sepulcro ibi construendo [...] Legavit, iussit et ordinavit dictam capellam debere reformari[124].

Paolo Carpeggiani ha posto giustamente l'accento sul *codicillo* della disposizione testamentaria – che imponeva che la «dictam capellam debere reformari» – ponendolo alla «radice» di una serie di sedici disegni autografi dell'architetto Bernardino Facciotto raffiguranti varie ipotesi progettuali dedicate alla cappella gonzaghesca in San Francesco[125]. Lo studioso ricorda come nel tardo '500 lo stato di conservazione della cappella fosse alquanto precario: ad esempio, l'11 gennaio 1576 monsignor Angelo Peruzzi, visitatore apostolico, aveva intimato che si procedesse ad un radicale restauro[126]. Tuttavia, la disposizione del Peruzzi non sortì alcun effetto e si dovette aspettare la morte del duca Gugliemo affinchè il nuovo duca Vincenzo I prendesse seriamente in considerazione un possibile intervento nell'antico mausoleo di famiglia. I disegni del Facciotto, conservati presso l'Archivio di Stato di Torino, mostrano una serie di soluzioni differenti ed alquanto duttili per venire in contro ai desideri del duca. Una prima serie di proposte (disegni nn. 40-44) mostrano l'idea di sfruttare, almeno in parte, il preesisente saccello medioevale: la cappella viene di poco allungata, mantenendone, però, la larghezza. Lo spazio interno viene articolato grazie all'uso della serliana continua che determina due strette campate alle estremità, coperte da volte a botte, ed un ampio invaso centrale, coperto da una cupola con tamburo. Altri disegni mostrano soluzioni differenti: una grande aula rettangolare (probabilmente caratterizzata dalla travata ritmica; dis. 45); uno spazio bipartito in una scarsella a forcipe ed un'aula quadrata con lanterna a volta ottagonale (dis. 46); un ottagono allungato (dis. 47) o varie soluzioni a pianta centrale. Una mostra una pianta ottagonale con cupola e cappelle (diss. 48-50) che trova parallelismi con il sesto tempio del *Quarto libro* del Serlio (Venezia, 1551) ed altre architetture rinascimentali[127]; un'altra ha una pianta a croce greca e grandi absidi (diss. 51-52), che mostra «affinità tipologiche, perfino troppo evidenti, con il tempio della Consolazione a Todi»[128]; un'altra ancora ha una pianta ellittica (diss. 53-54), in linea con il terzo tempio pubblicati dal Serlio e, soprattutto, con la cripta ellittica di Santa Barbara[129].

Bernardino Facciotto non fu il solo ad elaborare proposte progettuali per il mausoleo dei Gonzaga in San Francesco; Vincenzo Gonzaga – quasi in una «sorta di *concorso* interno» usando le parole di Carpeggiani – richiese progetti anche a Carlo Lambardi, prefetto alle

124.P. Carpeggiani, *Bernardino Facciotto: Progetti cinquecenteschi per Mantova e il Palazzo Ducale*, Milano, Guerini, 1994, p. 120, n. 150.
125.ASTo, Carte topografiche e disegni, Serie V, Disegni di Casale Monferrato, Mantova e altre località, nn. 39-54: Carpeggiani, *Bernardino...* cit., pp. 69-74.
126.Carpeggiani, *Bernardino...* cit., p. 74, nota 145.
127.*Ivi*, p. 72.
128.*Ibídem*.
129.*Ivi*, p. 73.

fabbriche ducali nel 1588[130], e a Pompeo Pedemonte[131]. Il 4 febbraio 1589, il Lamberti – ormai trasferitosi a Roma, ma ancora in contatto con la corte mantovana – comunicava che si apprestava a preparare i disegni – oggi non noti – «della capella di S.to Francesco»[132]. Per il mausoleo in questione conosciamo, invece, almeno un disegno del Pedemonte conservato nel Civico Gabinetto dei Disegni di Milano[133]. L'architetto mantovano elabora una proposta relativamente convenzionale immaginando un'aula rettangolare conclusa da una scarsella quadrata (con angoli smussati da nicchie come nella celeberrima cappella Chigi di Raffaello) coperta da una cupola emisferica intradossata.

«Super cathedra marmorea». Vincenzo I Gonzaga e la cripta di Sant'Andrea

Il duca Vincenzo I cambiò presto idea e nel suo secondo testamento del 29 luglio 1595 indicò, quale luogo della propria sepoltura, la cripta della basilica di Sant'Andrea: il luogo dove era custodita la sacra reliquia del Preziosissimo Sangue di Cristo[134]. Al testamento fu allegato un disegno (oggi perduto e di cui ci resta solo una riproduzione fotografica; fig. 4) con il progetto di riforma della cripta stessa, quasi certamente opera dell'architetto ducale Antonio Maria Viani[135]. Il progetto venne realizzato pressochè completamente – come dimostrato dai recenti restauri – anche se profondamente alterato nel XIX secolo[136]. Probabilmente, la cripta voluta dal duca Vincenzo I riprendeva (almeno in parte) il progetto originario di Leon Battista Alberti, date le similitudini con il piano inferiore del San Sebastiano, e, forse, mantenne parte dell'antica cripta della chiesa benedettina medioevale[137]. Il progetto prevedeva una pianta a croce greca a tre navate terminanti in absidi trilobate (come appunto nel San Sebastiano) con, nel mezzo, il saccello (forse ancora quello medioevale) con la custodia della reliquia[138]. Anche se all'epoca le scale a lumaca nei pilastri meridionali che oggi reggono la cupola dello Juvarra erano già presenti, il progetto mantenne, quale accesso alla cripta, due scale in diretta comunicazione con la navata. Molto probabilmente si tratta delle

130. Per un inquadramento sui protagonisti di quegli anni cfr. A. Belluzzi, *Architettura a Mantova nell'età di Ercole e Guglielmo Gonzaga*, in C. Conforti, R.J. Tuttle, a cura di, *Storia dell'architettura italiana:Il secondo Cinquecento*, Milano, Electa, 2001, pp. 184-201.
131. Carpeggiani, *Bernardino...* cit., p. 73.
132. *Ivi*, pp. 120-121, n. 156.
133. Milano, Civico Gabinetto dei Disegni, Raccolta Morbio, «Albo di Pellegrino», n. 29: P. Carpeggiani, *Un architetto in penombra: Pompeo Pedemonte (1515 c.-1593). Catalogo dei disegni*, in P. Carpeggiani, a cura di, *Storia dell'architettura e dintorni: Dal Cinquecento al Novecento*, Milano, Unicopli, 2002, p. 58, n. 18.
134. Signorini, *Gonzaga...* cit., pp. 11-12.
135. R. Signorini, scheda n. 222, in Chambers, Martineau, *Splendours...* cit., pp. 210-211.
136. Per una ricostruzione delle vicende cfr. F. Cerchiari, *La cripta di Sant'Andrea: Il passaggio dal Medioevo al Rinascimento*, in R. Golinelli Berto, a cura di, *Quaderni di San Lorenzo*, VIII, pp.51-57.
137. *Ivi*, pp. 52-53.
138. *Ibídem.*

vecchie scale medioevali la cui posizione collima con quella rilevata in un disegno cinquecentesco del Pedemonte per il podio della Reliquia[139]. Lungo le pareti delle navatelle vennero realizzate delle nicchie –le cui tracce furono riscoperte solo di recente– che avrebbero dovuto contenere le statue di tutti i Gonzaga dominanti su Mantova, inginocchiati davanti al Preziosissimo Sangue di Cristo, ed i busti delle loro mogli. Una nota sul disegno, firmata dallo stesso duca, precisa che

> La cappella del Santissimo Nostro Signore sia incrostata di marmo nero et bianco. Le colonne tutte sieno di marmo compagne di quelle che hora vi sono [...]

In realtà, l'unica statua realizzata fu quella raffigurante «la felice memoria» del duca Guglielmo, ancora oggi conservata in basilica, in lavorazione nel luglio del 1599, come attesta una lettera di Tullo Petrozzani in cui è citato, anche, il diretto coinvolgimento del Viani nella direzione dei lavori[140]. Inoltre, il mausoleo ideato dal duca Vincenzo I fu, di fatto, solo una tomba personale perché qui – al contrario di quanto aveva fatto il padre nella cripta di Santa Barbara – non furono traslati i resti dei predecessori, a parte due nipoti morti ancora bambini nel 1612[141].

Le volontà testamentarie del duca Vincenzo I furono da lui stesso confermate in due nuovi testamenti, redatti rispettivamente il 17 luglio 1601[142] ed il 18 luglio 1608[143]. In quest'ultimo il duca specificò di non voler essere sepolto coricato, ma

> Sedendo super cathedra marmorea ad hoc parata, non aute in arca lignea includatur.

Nel suo ultimo testamento del 3 febbraio 1612 Vincenzo I ribadì che, una volta morto, non voleva essere lasciato coricato, ma

> Sedendo cum suo ense apposito super cathedra marmorea[144]

Dopo quattordici ore, sarebbe dovuto essere sepolto, mantendo inalterata la sua posizione, in un piccolo «camerino» dove era già stata sepolta la moglie Eleonora, morta l'anno prima, oggi però di difficile localizzazione[145]. In realtà quando Vincenzo I morì le sue dis-

139.Milano, Civico Gabinetto dei Disegni, Raccolta Morbio, «Albo di Pellegrino», n. 21: Carpeggiani, *Un architetto in penombra...* cit., pp. 58-59, n. 19.

140.G. Sortino, a cura di, *Antonio Maria Viani*, in G. Bora, M. Zlatohlávek, a cura di, *I segni dell'arte: Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, Martellago (VE), Leonardo Arte, 1997, p. 500, n. 43. Sulla statua cfr. R. Signorini, sceda n. 223, in Chambers, Martineau, *Splendours...* cit., p. 211.

141.Signorini, *Gonzaga...* cit., p. 9. Forse anche i resti di Luigi, il primo capitano, furono qui traslati (cfr. *ivi*, p. 7).

142.*Ivi*, p. 13 nota 45.

143.*Ibídem*, nota 46.

144.*Ibídem*, nota 47.

145.*Ivi*, p. 7.

posizioni furono disattese ed il suo corpo fu posto subito in una bara, anche se accanto ad essa fu posto un trono di marmo con un'iscrizione in caratteri d'oro su un fondo di marmo nero[146]. Federigo Amadei ci dice che il suo corpo fu imbalsamato ed il cronista riporta il testo della lapide, oggi perduta:

> TURCA TUO TREPIDAT, VINCENTI, FUCUS AB ENSE; / PANNONIAE VICTAE IAM RUOMOR AXE VOLAT./ AUSONIAE TELLUS FESTAT PROTECTA SUB Arce; / RIDET ET IMPERIO MANTUAE LAETA TUO III[147]

Nella basilica di Sant'Andrea fu pure allestito il catafalco del duca defunto, che le fonti ci dicono realmente grandioso: in esso comparivano le immagini degli undici predecossori che erano accostate ad undici ritratti di Vincenzo I a significare la presenza nel duca delle virtù caratteristiche di tutti i suoi antenati[148].

Gli ultimi Gonzaga della linea primogenita: Francesco IV, Ferdinando e Vincenzo II

Dopo la morte di Vincenzo I nel 1612, il nuovo duca Francesco IV ebbe modo di reggere il ducato per soli dieci mesi, morendo anch'egli nello stesso anno in seguito ad un'epidemia di vaiolo che uccise, poco prima di lui, anche il suo erede, il piccolo Ludovico Gonzaga (morto il 3 novembre). Quest'ultimo, insieme con un'altra nipote di Vincenzo I di nome Margherita (morta il 12 settembre 1612), fu sepolto nella cripta di Sant'Andrea[149]. Francesco IV non seguì né il padre né i figli e decise di farsi seppellire nella cripta di Santa Barbara[150].

Dopo la morte di Francesco IV, divenne duca –rinunciando alla porpora cardinalizia– Ferdinando Gonzaga. Il nuovo duca, nel proprio testamento del I ottobre 1626, scrisse di voler essere sepolto

> in camerino subterraneo ubi adservantur cadavera eius genitorum [...] in ecclesia Sancti Andreae[151]

In realtà, le volontà del duca Ferdinando non furono eseguite e ciò è testimoniato dal testamento della vedova Caterina de' Medici, redatto il 19 giugno 1627, in cui si legge come la duchessa volesse un funerale senza pompa e che il proprio «cadavere»

146.F. Tonelli, *Ricerche storiche di Mantova*, Mantova, IV, 1800, pp. 37-42.
147.Amadei, *Cronaca...* III, op. cit., p 279.
148.Mambrino, *Dell'historia...* cit., pp. 916-917; Donesmondi, *Dell'historia...* II, cit., p. 476-477.
149.Signorini, *Gonzaga...* op. cit., p. 13, nota 51.
150.*Ibídem*, nota 52.
151.*Ibídem*, nota 53.

sia sepolto nella chiesa di Santa Barbara di Mantova appresso la sepoltura del [...] mio amatissimo consorte[152]

Dopo la morte di Ferdinando Gonzaga, divenne duca il fratello di questi, Vincenzo II che morì dopo solo un anno di governo, nel 1627 e che, rompendo ogni tradizione famigliare, volle farsi seppellire nella chiesa di San Maurizio, anche se nulla resta della tomba dell'ultimo duca della linea primogenita di casa Gonzaga[153]. Entrambi i catafalchi di Ferdinando e Vincenzo II Gonzaga furono progettati da un ignoto padre gesuita, e realizzati dal prefetto ducale Antonio Maria Viani. Di questi ci restano ampie descrizioni[154], così come delle orazioni funebri[155]. Il catafalco del duca Ferdinando era costituito da una piramide con tre porte ed all'interno vi era una tomba fittizia del defunto – protetta dalle aquile imperiali – insieme a quelle dei cinque duchi suoi predecessori. All'esterno vi erano statue allegoriche raffiguranti Mantova, Viadana, Casale Monferrato e Alba, oltre che le personificazioni della Teologia, Filosofia, Poesia ed Eurudizione a simboleggiare la cultura del duca. Attorno alla piramide vi erano, poi, le statue della Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza, mentre la chiesa era stata decorata con i segni zodicali a significare – come giustamente notato da Rodolfo Signorini – altri aspetti della vita culturale di Ferdinando Gonzaga[156]. Ad esempio, doveva essere assai interessante lo Scorpione, il segno proprio della data di morte del duca (fine ottobre) raffigurato nel momento di pungere il Sole (che era anche l'impresa più usata da Ferdinando Gonzaga). Il tema del catafalco del duca Vincenzo II fu la Luna e forse, come ancora ricorda Rodolfo Signorini, ciò dipese dal fatto che uno dei suoi emblemi più usati era, appunto, una Luna piena rivotla verso il Sole. Inoltre, è da ricordare come, dopo poco più di un mese dalla sua morte, si verificò un'eclisse di Luna[157]. Il catafalco era a forma piramidale; al suo interno la tomba provvissoria era ricorperta di falsi lapislazzuli ed era circondata da sei piccole piramidi evocative dei sei duchi che lo avevano preceduto, sormontate da altrettanti pianeti.

152.*Ibídem*.

153.Amadei, *Cronaca...* III, cit., pp. 402-403. G. Pastore, *Chiesa di San Maurizio*, in R. Golinelli Berto, a cura di, *Quaderni...* II, cit., p. 22.

154.A. Salmatia (Salmazia), *Breve Raguaglio del funerale fatto al sereniss. Ferdinando che fu duca di Mantova e di Monferrato, dal sereniss. signor duca Vincenzo suo fratello e successore*, Mantova, 1626; A. Salmazia, *Breve raguaglio del funerale fatto al sereniss. Vincenzo che fu duca di Mantova e di Monferrato, dal serenissimo signor duca Carlo suo zio e successore nella ducal chiesa di Santa Barbara di Mantova il dì 18 di febraro 1628*, Mantova, 1628.

155.G.A. Martinelli, *In funere serenissime Ferdinandi Mantuae ducis oratio*, Mantova, 1626; G.A. Martinelli, *Orazioni nelle esequie del serenissimo Vincenzo II Gonzaga*, Verona, 1628.

156.Signorini, *Gonzaga...* op. cit., p. 9.

157.*Ibídem*.

Fig. 1. Serafino de Serafini, *Morte di San Ludovico da Tolosa*. Mantova, chiesa di San Francesco, cappella Gonzaga. Autorizzazione alla pubblicazione della Diocesi di Mantova, prot. 618/12

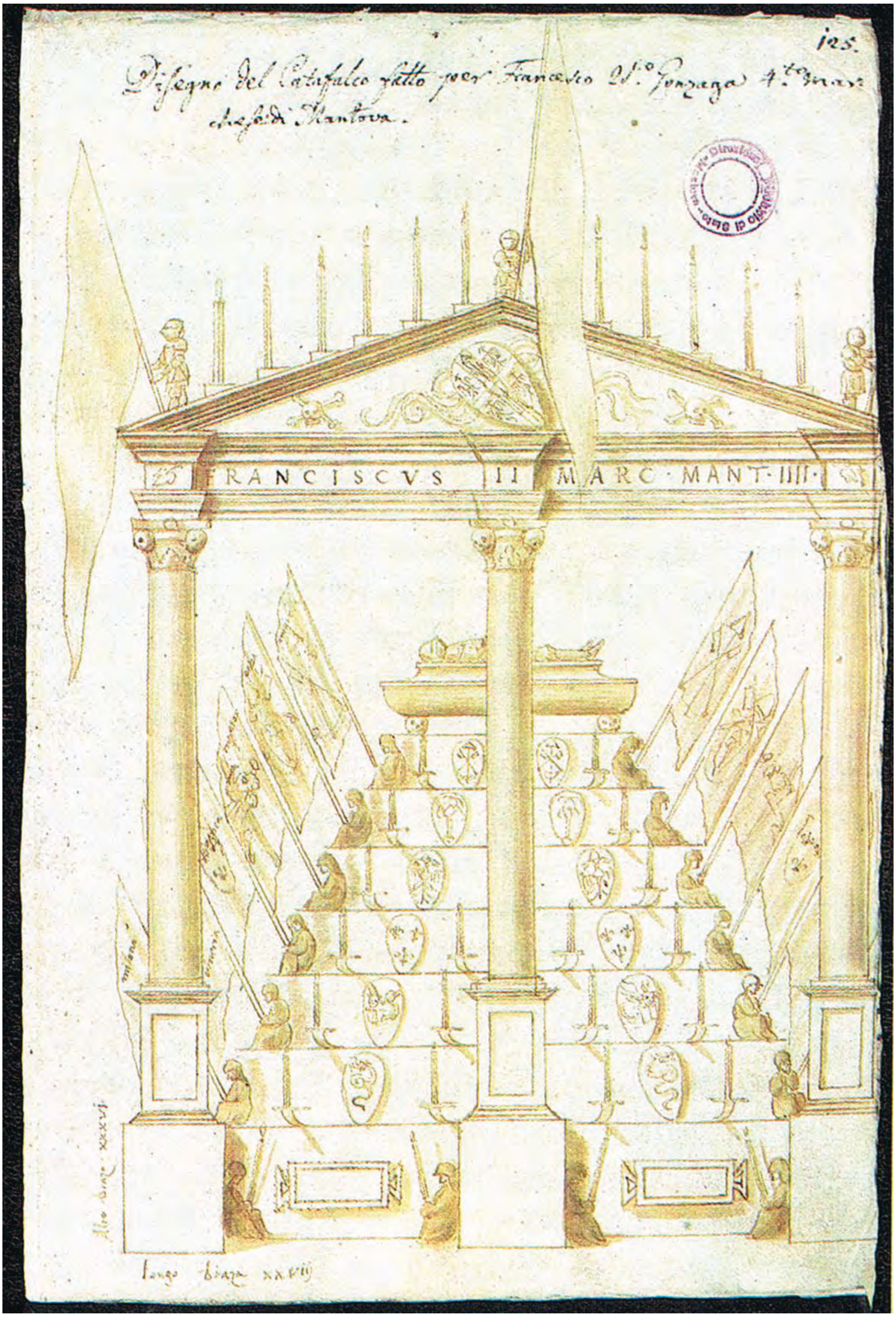


Fig. 2. *Catafalco del marchese Francesco II Gonzaga*. Mantova, Archivio di Stato. Autorizzazione alla pubblicazione dell'Archivio di Stato di Mantova, concessione n. 19/2012

Fig. 3. Giorgio Ghisi, da Giovan Battista Bertani, *Visione di Ezechiele*, bulino, 1554

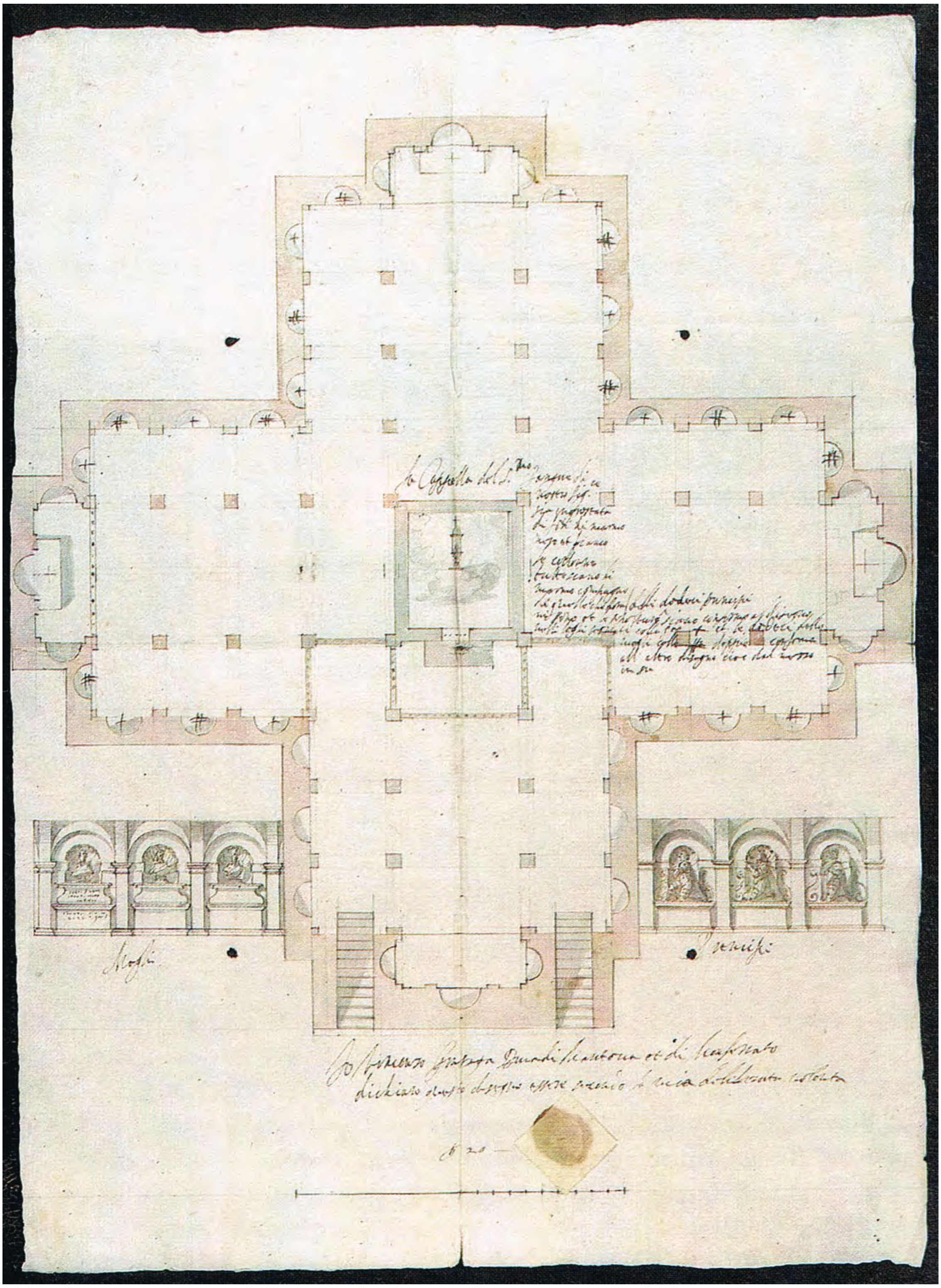


Fig. 4. Antonio Maria Viani, *progetto per la cripta di Sant'Andrea a Mantova,* ubicazione ignota

Espacios fingidos, ecos de la realidad. Los dominios del poder en Blancanieves y los siete enanitos

Iván del Arco Santiago
Universidad de Salamanca

Resumen: El maravilloso mundo de los cuentos y su reinterpretación en el marco de las artes más contemporáneas tiene uno de sus mejores ejemplos en *Blancanieves y los siete enanitos* de Walt Disney. La pluralidad cultural del desarrollo hermenéutico de la Blancanieves de Disney ocupa un ancho marco, apreciable en la arquitectura y escenografía de la obra. Espacios que son arquetipos del poder, dominios definitorios de aquellos personajes a quienes acogen, cuyos elementos simbólicos los aprehende del amplio abanico de formas que el imaginario iconográfico ofrece.
Palabras clave: Disney, iconografía, medios de masas, arquitectura, dominios, poder.

Abstract: The wonderful world of tales and their reinterpretation in the frame of the most contemporary arts has one of its best examples in Walt Disney's Snow White and the seven dwarfs. The cultural plurality of the hermeneutic development of Disney's Snow White occupies a wide frame significant in the architecture and set design of the work. These spheres are power archetypes that define the characters they host, whose symbolic elements are grasped from the wide range of images the iconographic imaginary offers.
Keywords: Disney, iconography, mass media, architecture, spheres, power.

Toda historia, real o inventada, acontece en un espacio susceptible de valoraciones simbólicas. Para ello, el mundo de la ficción utiliza el lenguaje icónico y su significación, que se

cierne en el imaginario colectivo, ese conjunto de imágenes que, tal como se desprende de las ideas de Gilbert Durand en *Lo imaginario*[1], el hombre ha ido creando a lo largo de su historia. Este imaginario se ha organizado en diversos campos, entre los que destaca el relacionado con el poder, sus dominios y privilegios, configurando un conjunto de formas que, transcendiendo la temporalidad en que fueron creadas, han ido engrosando un corpus paradigmático de imágenes arquetípicas y análogas del poder. Y es que no hay que olvidar, como dijo Ernst H. Gombrich en *La imagen y el ojo*, que «la lectura de una imagen, como la recepción de cualquier otro mensaje, depende del conocimiento previo de las posibilidades; solo podemos reconocer lo que ya conocemos»[2], que formaría parte del ya citado imaginario colectivo.

Por lo tanto es necesario examinar las obras diseccionándolas, como si de una autopsia se tratara, descubriendo sus espacios, y exprimiendo éstos hasta obtener el total de la información que contienen gracias a los objetos que completan las escenografías. Porque los espacios son básicos en nuestra existencia, pues vivimos en ellos, y por consiguiente también lo son las recreaciones que realizamos de nuestro mundo, incluidas aquellas que aparecen en la ficción más fantástica ya que, en múltiples ocasiones, continúan siendo reflejo de la realidad. De tal modo, cuando un escenógrafo, un diseñador de paisajes, o simplemente un ilustrador o animador de *backgrounds* se plantea realizar los ambientes para algunos de los cuentos maravillosos que nos han acompañado desde tiempos inmemoriales, éstos acuden a las fuentes de la realidad, apoyándose en la tradición epistemológica desde dos vertientes fundamentales, definidas en la praxis artística de toda sociedad. La cual, según resalta Juan Antonio Ramírez, crea *pantallas artístico-culturales* (conformadas por la *definición* de «un corpus más o menos delimitado de los objetos que era preciso estudiar y conservar como *ejemplares*») que «una vez construida(s), filtra(n) la historia a través del presente y viceversa», siendo estas *pantallas* sucesivas, dentro de la cultura occidental, «más que excluyentes, (...) acumulativas». Dichas *pantallas*, a su vez, se ven obligadas a someterse al yugo del «reconocimiento oficial en las instituciones que sancionan la cultura», regidas mediante una serie de supuestos tales como la exigencia de un método razonable, el respeto a los valores previamente consagrados, o la recuperación de movimientos artísticos o ideológicos que hayan favorecido a la nueva pantalla cultural[3].

Siguiendo esta premisa y apoyándonos en las apreciaciones de Teresa Aizpún sobre Mircea Eliade, «los símbolos jamás desaparecen» pues «vienen de demasiado lejos», atendiendo a coordenadas espacio-temporales, y «son parte de la humanidad» si bien se pueden «transformar, trivializar, descomponer y adaptar a los tiempos»[4]. Apreciaciones que nos ayudan

1. Ver Durand, Gilbert, *Lo imaginario*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2000.
2. En Gombrich, Ernst H., *La imagen y el ojo*, Alianza Forma, Madrid, 1987, p. 141.
3. Para un mayor conocimiento de esta cuestión véase Ramírez, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1981, pp. 275-283.
4. Véase Aizpún de Bobadilla, Teresa, «La necesidad del lenguaje simbólico», texto recogido en el libro de VV. AA., *Símbolos estéticos*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 312.

a comprender las dos vertientes citadas, la tradición iconográfica más clásica, con sus particularidades evolutivas y la nueva visión iconográfica de masas, siendo entendida esta última como aquella que trasciende de su interpretación clásica para adentrarse dentro del mundo social, en el que cada objeto, cada personaje, son símbolos que no llegan a ser comprendidos sus significados hasta que son analizados en la realidad social de su entorno, aquel en el que fueron creados y no otro, pues cada momento tiene unas particularidades que lo hacen especial en un marco espacio-temporal, y que como se desprende de las teorías de Hegel, está condicionado por su situación y sus usuarios[5]. Y es que cuando pensamos en el primer cine de animación, incluido el filme de *Blancanieves*, debemos acordarnos de la importante influencia que tuvo el conocido como cine expresionista alemán de las primeras décadas del siglo XX, sobre el que Jorge Gorostiza afirmó que «los espacios se crean pensando en los símbolos, en los arquetipos que encarnan los personajes»[6].

Un análisis profundo de las ilustraciones y dibujos animados realizados sobre *La Cenicienta, La Bella Durmiente, La Sirenita, La Bella y la Bestia* o *Blancanieves y los siete enanitos* nos mostraría un amplio muestrario sobre escenarios regios, metafísicos y telúricos plagados de señales, signos, símbolos y elementos que definen y reflejan la personalidad y condición de los personajes que acogen, siendo espejo de su realidad social. Son formas más cercanas al mundo sensible e inmediato, con un significado definido en la sociedad, en detrimento de las formas más imaginativas y novedosas que aún no han ingresado en el ideario colectivo. Entre todas las obras señaladas, destaca por su singularidad, su repercusión social y su alta calidad gráfica la película que Walt Disney estrenó el 24 de diciembre de 1937: *Blancanieves y los siete enanitos*.

Un filme que se enriquece con la tradición iconográfica e iconológica occidental y norteamericana, cuyas fuentes principales se ubican en la tradición post-medieval[7], que puntualmente concede ciertas concesiones subyugadas a la iconografía de masas. Imágenes del poder que, conformantes de un imaginario colectivo han llegado hasta el siglo XX tamizadas por el conjunto de representaciones ejecutadas a través del tiempo. Espacios, símbolos, emblemas y atributos que, aunados en las ficciones de los cuentos, nos invitan a ambientes principescos y mitológicos. Cuentos donde la superación o la salvación es el fin último, conseguida mediante la unión de contrarios, dentro del espectro de la teoría romántica de la *totalidad*, que aúna estas representaciones con las conclusiones iniciáticas decimonónicas de tradición precedente. Cuestiones que no son de extrañar teniendo en cuenta la importancia que la recuperación filológica de los cuentos tuvo en los conatos del siglo XIX, y que se mantuvo hasta los albores del xx.

5. Consultar Hegel, Georg W. F., *Estética 3: la forma del arte simbólico*, Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1983, pp. 32-35.
6. Vid. Gorostiza, Jorge, «La arquitectura grita», VV. AA., *Cine fantástico y de terror alemán*, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, Donostia-San Sebastián, 2003, p. 100.
7. Resaltar la importancia del Romanticismo en la recuperación medievalista durante el siglo XIX, como punto fundamental de este proceso de revitalización de una iconografía del poder. Sobre lo medieval y lo romántico Llopis, Rafael, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Ediciones Júcar, Madrid, 1974.

Por otro lado, el hecho de que *Blancanieves*, esté ligado a los *mass media*, hace que la repercusión de esta obra y todo lo que muestra adquiera una dimensión que el arte tradicional no tiene de origen. De ahí el cuidado tratamiento de los espacios, haciéndolos atractivos y reconocibles a simple vista. Por esa cautela y meticulosidad, esta obra que es a la vez música, danza, pantomima y dibujo, es un claro ejemplo del concepto *wagneriano* de «obra total», donde bajo la unión de diversas manifestaciones artísticas esgrime a la perfección los ámbitos de ficción y realidad representados a través de las esmeradas escenografías plagadas de contenido simbólico, cuyos referentes están en el mundo real y en la identificación que la sociedad más colectiva ha creado sobre los lugares y espacios referidos. Espacios que se convierten en auténticos personajes, cambiantes, al igual que las atmósferas que modifican su interpretación, y por ende, su significado. A continuación procederemos a desgranar esta iconografía donde se advierten tres niveles de realidad que son dominios del poder en diversos ámbitos: el mundano, el maravilloso y el onírico.

La iconografía desarrollada en *Blancanieves* desde el punto de vista escenográfico tiene tres marcos principales, el castillo, con su dualidad, el bosque y el horizonte con el onírico castillo áureo con que culmina la obra. Son continentes que albergan dominios más reducidos, todos ellos analogía de los personajes que los ocupan.

El majestuoso castillo, en lo alto de un risco, es un filón de formas asociadas a la imagen del poder y su antítesis, materializada de manera ambigua en los ámbitos palaciegos de la princesa, carentes del lujo que indica su cargo, y que se confrontan con las cuidadas decoraciones de las estancias de la Reina, consiguiendo que esta edificación sea auténtico ejemplo de la realeza que cobija. De apariencia palaciega, con esbeltas torres de bella fragilidad, da la impresión de fuerte edificio con recia torre del homenaje, protegido por la orografía del terreno, simulando las fortalezas medievales. Es símbolo de protección, atendiendo a las indicaciones de Jean Chevalier quien añade también, que por su imagen de aislamiento, hacen de él un ente tan inaccesible como deseado; culminando que en los casos particulares donde los príncipes y las princesas son los protagonistas, el castillo es la conjunción de los deseos[8], razón por la que el pozo adquiere una importante dimensión. Sito en el patio de la fortaleza, que trataremos más tarde como ámbito de la princesa, sus aguas reflejan igualmente el deseo[9].

El castillo tiene los espacios bien diferenciados, unos relacionados con la princesa, otros con la reina, se distinguen bajo la idea del castillo negro, en penumbra, con la trascendencia y herencia de la literatura fantástica y de terror, y el castillo blanco, cuya luz desprende pureza, son *alter ego* de los personajes que acoge. Blanco y negro, o lo que es lo mismo, luz y oscuridad, inocente bondad y longeva maldad, dualidad simbólica de un mismo ente, el

8. A cerca de los castillos mirar Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1999, pp. 261 y 262.
9. Diel, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Ed. Labor, Barcelona, 1976, p. 35, donde puntualiza que «el agua simboliza la purificación del deseo».

castillo nos ofrece y matiza momentos de diversa carga psicológica[10]. El castillo blanco, fuerte y luminoso, con el patio y los balcones que se asoman a él, además del humilde interior de la estancia de la princesa, alberga los espacios asociados a Blancanieves, como forma ejemplar de verdad y inocencia. Tanto castillo blanco como negro son el mismo continente como se puede suponer, diferenciándose tan solo por la iluminación que muestren, siendo ejemplo de la dialéctica *maniquea* del bien y el mal, de lo bueno y de lo malo. Así pues, mientras el castillo blanco se eleva sobre un risco en medio de un día claro, el castillo negro surge al abrigo del claro de luna, expresión del «claroscuro de la vida»[11], entre las tinieblas de la noche, antítesis de la luz, reflejo de la maldad que oscurece la virtud, convertido en dominio tenebroso[12].

De tal modo los espacios de la Reina manifiestan la deuda del esoterismo y lo macabro, el hermetismo es una constante en casi todas las salas que aparece, al igual que la luz tenue y misteriosa. De esta forma, abriéndose entre dos pares de columnas dóricas y pesados cortinajes con la representación del firmamento, se nos muestra la simétrica sala del espejo mágico, al que se llega tras superar cuatro escalones flanqueados por cuatro columnas. La citada simetría o euritmia es asimilada desde la antigüedad griega al orden y la madurez, paradigmas de la belleza absoluta y sensitiva[13].

Esta pequeña sala, está presidida por el espejo de gran tamaño con marco dorado y motivos zodiacales en su derredor creando forma de herradura o semicírculo[14], con claro carácter misterioso y esotérico, otorgándole un valor cíclico a este dominio de la reina, quien mantiene una obsesión por la idea de belleza, que inexorablemente termina, al igual que sucede con el ciclo anual, comenzado con la primavera. Se anticipa al hecho prodigioso que allí sucederá en el que el espejo, una máscara verde, vaticina los designios de lo que le es preguntado por la reina quien se ve representada en la sala por uno de sus emblemas herál-

10. Véase Balasch Blanch, Enric, *El lenguaje secreto de los cuentos*, Oberon, Madrid, 2004, p. 229.
11. Argullol, Rafael, *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje del Romanticismo*, Destino, Barcelona, 1991, pp. 64, 66-69. Acerca de las tinieblas y la noche en la obra de Kant, Nietzsche y Carus.
12. Vid. Pérez Martínez, Herón y Skinfill Nogal, Bárbara, *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, el Colegio de Michoacán-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Zamora-México D.F., 2002, p. 178; Biolcati, Vicente Alberto, *La Luz*, Obelisco, Barcelona, 1992, p. 48, acerca de la noche como contrario de la luz; Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, París, 1969, p. 99, sobre la noche y las tinieblas como maléfico; Paz, Alfredo de, *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*, Editorial Tecnos, Madrid, 2003, p. 99; Aguirre Lora, María Esther, «Luz y Tinieblas: paradojas en el umbral de la modernidad», Solares, Blanca, *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*, Ed. Antrophos, Barcelona, 2001, p. 73; Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1987, p. 106; Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Op.Cit.*, p. 262, sobre la simbología del castillo negro; y Cirlot, Juan E., *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, 1969, pp. 129-130.
13. Para un mayor conocimiento de la cuestión, consultar Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1997, pp. 121-122. Asimismo mirar Balasch Blanch, Enric, *Op. Cit.*, p. 162, donde nos recuerda que para los pitagóricos «el cuatro representaba la justicia, el equilibrio simétrico».
14. Para más información sobre el zodiaco mirar Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Op.Cit.*, p. 1088; Balasch Blanch, Enric, *Op.Cit.*, p. 168; y Dekker, Elly, «Sobre esferas y sombras», Lippincott, Kristen, *El tiempo a través del tiempo*, Grijalbo, Barcelona, 2000, p. 96.

dicos, el sol, símbolo de realeza[15], tallado en las paredes laterales. Emblema que por ser atributo de la verdad, pues como dice James Hall, «todo se revela gracias a su luz»[16], está asociado también a la imagen del espejo, *alter ego* de la reina, su consciencia infalible; ya que el espejo, atributo de hermosura, propio símbolo del simbolismo, representa sobre todo la verdad ya que refracta la realidad en sí misma[17]. Es el centro de atención de una sala simbólicamente recargada, cuya significación sobre la idea cíclica y el devenir, la inexorabilidad finita de la vida, se presenta física y psíquicamente.

La personalidad alquimista de la reina es patente en este espacio, cuyo elemento simbólico más clarividente es el citado espejo que en los cuentos iniciáticos occidentales, conserva la significación de sabiduría adquirida en culturas antiguas[18], como ese «ojo universal –del que los teósofos dicen– que todo lo ve»[19]. Así es nuestro espejo, auténtico protagonista de la sala que es propiedad de la reina, atributo de ella, reflejo de su alma y de su conciencia perseguidora de belleza absoluta provocada por su vanidad que se resguarda en la veraz opinión de un espejo mágico, su subconsciente, que nunca le puede mentir. Es la figuración de la vejez, del paso del tiempo, del cambio generacional, en resumen, es reflejo del *memento mori*.

El segundo espacio más característico de la reina como dominio del poder oculto, es el laboratorio junto a las mazmorras, al final de unas imponentes escaleras de caracol, que por tener sentido descendente se relacionan con el mundo esotérico[20]. Ya abajo, la zona que antecede a la entrada del laboratorio está envuelta de misterio y elementos simbólicos que juegan con la idea de la muerte y lo maligno[21]; pulverulento espacio lleno de telarañas, cordajes roídos y tinajas polvorientas y arrinconadas, esqueletos, acompañados de ratas evocadoras en el mundo occidental de la actividad nocturna y clandestina e incluso de la muer-

15. Para Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Op. Cit*, p. 950, «el sol es un símbolo universal del rey».
16. Hall, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 288.
17. Sobre el espejo consultar Manguel, Alberto, *Leer imágenes*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, pp 203-208; Balasch, Enric, *Op. Cit.*, pp. 81-86; Chevalier, Jean y Gheerbarnt, Alain, *Op. Cit.*, pp. 446, 475 y 476; la reflexión de Cesare Ripa recogida por Tervarent, Guy de, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*. Librairie Droz, Ginebra, 1959, p. 273, donde alude a la «veritá»; y Aguirre Lora, María Esther, *Op. Cit.*, p. 80, donde nos recuerda una cita de Juan Amós Comenio (reformista del XVII restituido en el panorama cultural del XIX por el filósofo del Sturm und Drang Johann Gottfried Herder):
    «Cualquier espejo, cualquier ojo, cualquier intelecto reciben y reproducen con fidelidad las cosas luminosas y las tenebrosas, las hermosas y las feas, las muertas y las que están vivas, el cielo y la tierra».
18. Véase Balasch Blanch, Enric, *Una historia mágica de los cuentos*. Oberon, Madrid, 2003, p. 81 y ss; y Guinguand, Maurice, *L'ésotérisme des contes de fées*, Robert Laffont, París, 1982, p. 149.
19. Friedel Lenz, Friedel, «Blancanieves», en Steiner, Rudolf, y otros, *La sabiduría de los cuentos de hadas*, Ed. Rudolf Steiner, Madrid, 1998, p. 112. Acentúa la significación de la belleza en *Blancanieves*.
20. Consultar Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Op.Cit.*, pp. 460 y 461; Champeaux, Gerard de, y Sterckx, Sébastien, *Introducción a los símbolos*, Encuentro, Madrid, 1984, p. 45; Raventós Barange, Ana, «La escala de Jacob al servicio de las Luces», VV. AA., *Símbolos estéticos*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, p 216, donde habla de «una bajada catártica al infierno de los calabozos».
21. Bachelard, Gaston , *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1998, p. 49. Expone que «el sotano (...) es ante todo (...), el ser que participa de los poderes subterráneos».

te[22], todos convergen hacia la idea de olvido y de mortandad, de corruptibilidad de la vitalidad humana. Son elementos que se identifican con el concepto de muerte ya no solo por tradición literaria occidental sino también por la imagen concebida y asimilada por las masas quienes asocian claramente todos los símbolos comentados con la idea de muerte. Este elenco de formas se conjugan para ofrecer una significación del lugar y de sus fines al ser representativos de las mazmorras, donde nos encontramos. Toda la composición se desarrolla entre tinieblas, en la oscuridad, que al exterior se correspondía en noche creando un ambiente lúgubre y tenebroso que Gilbert Durand, bajo estas características y haciendo un recorrido por la historiografía, la identifica con lo maligno, lo infernal, el mundo de los espíritus[23]. La arquitectura en la que transcurre la escena es fuerte y consistente, protectora y oscura, hermética por su robustez y tenebrismo aunque diáfana por su altura[24], epítetos que reflejan el mundo siniestro, el de la magia negra, ámbitos descritos en la literatura «gótica», que estaba tan de moda por aquellos años de fines del siglo XIX y principios del XX donde destacaron figuras como Lovecraft o Edgar Allan Poe[25].

Tras acceder al gabinete alquímico traspasando la puerta de ingreso en cuya clave realza en relieve una calavera, trascendencia de la muerte, apreciamos como en esta habitación privada de la reina se pasa de la oscuridad a una tenue iluminación de velas resaltando así las sombras que, «sugeridora(s) de la inquietud» según Carlos Losilla [26], destacan el aspecto fantasmagórico y misterioso de este espacio interior. A la atmósfera creada en la sala se añaden varios objetos decorativos: de nuevo las calaveras o la representación de la balanza con una imagen de la muerte coronada como eje axial y con los platillos en equilibrio, significado de la trascendencia del conflicto más allá de la dimensión espacio-temporal[27], libros de «Pócimas», «Artes Oscuras» y de «Alquimia». Elementos que logran que la sala inquiete, infrinja miedo o temor.

22. Ver Cirlot, Juan E., *Op.Cit.*, p. 394, Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Op.Cit.*, p. 869. Simbología de la rata. Sobre el esqueleto consultar *Ibídem*, pp. 481 y 482 donde se identifica con la idea de muerte, y en alusión a la alquimia puntualiza que «no representaría una muerte estática (...) sino una muerte dinámica, (...), anunciadora e instrumento de una nueva forma de vida»; y Cirlot, Juan E., *Op.Cit.*, p. 207.
23. Durand, Gilbert, *Op. Cit.*, p. 99.
24. Véase Zevi, Bruno, *Saber ver la arquitectura*, Ed. Poseidón, Barcelona, 1981, pp. 126-133. El autor nos introduce en la interpretación fisio-psicológica de la arquitectura.
25. Para un acercamiento al tema es interesante la obra de Ferreras, Daniel F., *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar A. Poe a Freddy Krueger*, Ed. Vosa, Madrid, 1995.
26. En Losilla, Carlos, *El cine de terror. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 61.
27. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Op.Cit.*, p 170; y Cirlot, Juan E., *Op.Cit.*, p. 207.

Una de las primeras imágenes que se presentan al espectador es una sobrecogedora *vanitas*[28], excelente bodegón con la presencia del tiempo terreno en el reloj de arena[29], la inconsulta sabiduría del libro cerrado coronado por el cráneo, ubicuidad del alma humana, de sus virtudes y vicios, además de ser seña del tiempo intangible; no debiéndonos olvidar del cuervo que reposa sobre la calavera pues es el Yo de la Reina, su atributo y símbolo, ya no solo como cuervo sino como pájaro negro en su contraposición con el blanco tal cual afirma Adolphe N. Didron y recoge Mariño Ferro diciendo que «la palabra espíritu es constantemente interpretada en el arte cristiano bajo la forma de pájaro. Cuando el espíritu es bueno, el pájaro es blanco; y cuando malo, negro; este es el caso del diablo»[30], reflejado en la maldad de la reina. Como cuervo a este signo maligno habría que añadirle el carácter premonitorio de la muerte, «arcángel» de la lluvia y la tormenta. Y si con esto no fuera suficiente, M. y R. Burton, en *Enciclopedia de la vida animal*, comenta que «en alemán una madre cruel es una Babenmutter (madre cuervo)», lo que clarifica aún más lo comentado anteriormente[31]. La vanitas se completa con la presencia de la vela que con su luz es muestra latente de la vida que con un soplo de viento se apaga[32]. Es la metáfora de la fragilidad de la existencia, que nos anuncia el final de la reina por su vanidad[33], una muerte que sin tener porqué ser física, representa simplemente el final de una etapa.

El laboratorio es ámbito de lo esotérico y lo maravilloso, pues es el lugar donde se produce la transformación de la reina en bruja, su segunda personalidad, siendo este su dominio principal, donde realiza sus brebajes. Y es que la metamorfosis, así como los genios o la lucha del bien y del mal, entre un largo elenco de fórmulas, forman parte del universo de lo maravilloso que enumera Roger Caillois en *Imágenes, imágenes*[34].

El último de los dominios propios de la reina y el más mayestático de todos es el salón del trono (Fig.1), exaltación de nobleza, derecho y poder, donde será este y sus atributos los únicos elementos decorativos que junto a la luz que ilumina la sala, decoren este espacio. Dominan tres colores, el azul, el rojo púrpura y el dorado, asimilados a la figura real. Los cortinajes púrpura son comunes de los cuadros de corte y en esa forma se muestran en la

28. Para un mayor acercamiento a la idea de la vanitas consultar Hall, James, *Op.Cit.*, pp. 64-65; Gaskell, Iván, «La representación de la vanitas», Lippincott, Kristen, *Op. Cit.*, pp 186-193; y Schneider Adams, Laurie, *Arte y psicoanálisis*, Cátedra, Madrid,1996, pp. 71-74.
29. Vid. Ripa, Cesare, *Iconología*, T.-I, Akal, Madrid, 2002, p. 95. Ripa utiliza el reloj de arena como representación del tiempo en varios de sus emblemas como por ejemplo el referente al «amor domado».
30. En Mariño Ferro, Xosé R., *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Ediciones Encuentro, Madrid 1996, p. 326; y Balasch Blanch, Enric, *Op. Cit.*, pp. 218, 222 y 231.
31. Recogido por Mariño Ferro, Xosé R., *Op.Cit.*, pp. 122- 125.
32. La idea de llama como vida es recogida ya por Ripa, Cesare, *Op.Cit.*, p. 414 (T.-II), en palabras como: «Y lleva encendida una lámpara como símbolo apropiado de la vida». El viento, que apaga la llama, es, según Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Op.Cit.*, p. 1070, símbolo de vanidad e inestabilidad siempre y cuando sea agitado y virulento.
33. Perniola, Mario, *Estética del siglo XX*, A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 219, señala que «la vanidad tiene por compañera a la muerte».
34. Caillois, Roger, *Imágenes, imágenes...*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970, p. 11.

estancia envolviendo a la figura real, la reina, en el trono[35]. Este está dispuesto sobre alfombra azul, la misma tonalidad que domina el sitial, color típico de la corte francesa, atributo de Júpiter y Juno, los más poderosos dioses del Olimpo[36]. El trono, además de su significación individual, tiene en este caso un valor asociativo con la figura que acoge y todo lo que esta representa[37]. Desde los azules y dorados, hasta los blasones pasando, como no, por la cola de pavo real que orna el respaldo. Los escudos heráldicos mantienen una controvertida elección de elementos simbólicos, pues muchos de ellos pueden asociarse a la iconografía masónica o esotérica, tal son la banda roja, la escuadra dorada y el áureo sol. Estas conclusiones, refutables, serán obviadas lo más posible a favor de otras más aceptadas, pues la banda roja, la escuadra y el sol o círculo, poseen de un gran simbolismo por si solos. Así, la escuadra, ligada a la figura del cuadrado, se asocia a la tierra al ser uno de sus instrumentos de medición, de igual modo que el sol, ligado a la figura del círculo, se asimila al cielo cósmico al participar este de su perfección. Nos encontramos ante un blasón de carácter astrológico donde se contrapone la tierra, con sus vicios y virtudes, representada por la escuadra, a la representación del cielo, del círculo-sol, de la perfección, evocador del espíritu[38]. Es un emblema de la dualidad metafísica del ser humano, el bien y el mal, situándose en nuestro caso la maldad sobre la bondad.

Por otro lado en el escudo frontal, dividido en cuatro cuarteles, aparecen serpientes en zigzag y dos coronas circunscritas por sendos soles. Si la corona y el sol no dejan lugar a dudas, sobre la serpiente debemos recordar que es el animal del pecado, del mundo oscuro, de la muerte y del rejuvenecimiento por su condición de cambiar la piel, simbolizando sobre los blasones, según indica Sabine Heinz, la sensatez y sabiduría aunque también podría representar el diablo e incluso la envidia [39]. Teniendo en cuenta a quien se vincula, a la malvada reina, su simbología entorno a lo sagaz y lo maligno se debería aceptar con menos reservas. De la misma forma que no hay lugar a dudas que el dorado que baña los elementos principales del trono, simboliza todo lo superior, la representación de la supremacía y la sabiduría[40]; así como el pavo real con cola abierta del respaldo es símbolo de altanería, arrogancia[41], vanidad, presuntuosidad, a la par que belleza. Los ojos de la cola son los ojos que miran con envidia, llegando a definirlo Aristóteles como «animal celoso y fatuo», según recoge Mariño Ferro, quien también puntualiza que por su condición de ave, es considerado

35. Cirlot, Juan E., *Op.Cit.*, pp. 145 y 157.
36. Vid. Cirlot, Juan E., *Op.Cit.*, p. 145; y Balasch Blanch, Enric, *Op. Cit.*, pp. 217-218.
37. El trono, según Chevalier, Jean y Gheebrant, Alain, *Op.Cit.*, pp. 1029-1030, se concibe a menudo como una reducción del universo, evocando elementos del cosmos; representación del poder y la autoridad.
38. *Ibídem*, pp. 300-305, 466-467 y 949-955.
39. Acerca de la serpiente ver Marino Ferro, Xose R. *Op.Cit.*, p. 404; Diel, Paul, *Op.Cit.*, p. 36; Heinz, Sabine, *Les Symboles des celtes*. Guy Trédaneil Éditeur, París, 1998, p. 29; y Terverant, Guy de, *Op.Cit.*, p. 346, quien desvela que Ovidio en sus Metamorfosis «describe la envidia alimentándose de serpientes».
40. En Chevalier, Jean y Gheebrant, Alain, *Op.Cit.*, p. 1030; Cirlot, Juan E., *Op.Cit.*, p. 356; Guénon, René, *Op. Cit.*, p. 217, nota 37; y Balasch Blanch, Enric, *Op. Cit.*, p. 218.
41. Vid. Heinz, Sabine, Op.Cit., p. 95. Señala que el pavo real, «en la heráldica representa la arrogancia».

imagen de la renovación[42]. Atributos identificativos con la reina, que también aluden a la realidad inexorable de la belleza, el cambio generacional al obligo del tiempo.

Al trono se deben sumar otros símbolos mayestáticos importantes como son el cetro dorado sobre el escabel y las diversas coronas[43], tanto la propia de la reina como aquellas que ornan el trono, siendo ambos objetos, cetro y corona, elementos cosmogónicos y simbólicos de su condición como monarca. Formas que junto al citado trono son utilizadas en estos términos desde, al menos, tiempos altomedievales.

Tres espacios para dos ámbitos existenciales, la realidad mayestática del salón del trono, en una clarividente imagen del poder, y el onírico mundo de lo esotérico en la sala del espejo adjunto al dormitorio de la reina y el laboratorio alquímico, donde las realidades están al servicio de la interpretación sumaria de los elementos introducidos, que en su muestra individual carecerían de la importancia que en su conjunto tienen.

Si estos son los dominios principales de la reina, la princesa no iba a ser menos, y es por ello que de modo antagónico a la oscuridad en la que aparece la reina, surge la luz para introducirnos en el patio del castillo, y presentarnos a la princesa Blancanieves. Interior donde un microcosmos vegetal se yergue teniendo como límites los muros pétreos de la fortaleza. Se trata de un cuidado jardín inglés, la nueva Arcadia, el jardín de la libertad[44], la representación del Edén, ese lugar de quietud y felicidad que señala Javier Maderuelo, testigo del pasado y del futuro[45]. Lugar de amores trovadorescos, *alter ego* de la princesa aún niña que se abrirá al mundo, este *hortus conclusus* es imagen de la virginidad, como aquella cantada en los versos que Salomón nos regaló en el *Cantar de los Cantares*, IV, 12 (Fig. 2).

El jardín forma parte del reino vegetal y como tal se ve influenciado por la simbología de este, significando, en palabras de Jean Chevalier, «el carácter cíclico de toda existencia: nacimiento, maduración, muerte y transformación»[46]. Todas las formas que vemos son analogía de la princesa, siendo su dominio, eco de su interior. Y en este sentido se puede citar el pozo reflejo de deseos, fuente de sabiduría «oculta a los ojos del vulgo», según vislumbra Filippo Picinelli[47], es símbolo del secreto, de la verdad desnuda, y también de la persona que ha alcanzado el conocimiento[48]. Igualmente son epítetos metafóricos de la princesa las blan-

42. Mariño Ferro, Xosé R., *Op.Cit.*, pp. 357-359.
43. En cuanto al cetro ver Tervarent, Guy de, *Op.Cit.*, p. 336; Ripa, Cesare, *Op.Cit.*, pp. 19 (Tomo II) y 279 (tomo II); y Montoya Ramírez, María I., *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, Universidad de Granada, Granada, 2002, p. 143. Sobre la corona, ver Hall, James, *Op.Cit.*, pp. 65-91; Balasch Blanch, Enric, *Op. Cit.*, pp. 52 y ss; Chevalier, Jean y Gheebrant, Alain, *Op.Cit.*, p. 347; y Cirlot, Juan E., *Op.Cit.*, pp. 380-382.
44. Ver Nieto Bedoya, Marta, «La lectura oculta del jardín paisajista», en Añón Feliú, Carmen, *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Cursos de Verano del Escorial, Editorial Complutense, Madrid, 1996, p. 123; y en Páez de la Cadena , Francisco, «El jardín, morada de los dioses», *Ibídem*, pp. 153-156.
45. Maderuelo, Javier, *Arte y naturaleza: actas*, Huesca 1995, Diputación de Huesca, Huesca, 1996, p. 11.
46. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Op.Cit.*, p. 1049.
47. Vid. Picinelli, Filippo, *El Mundo Simbólico*, Colegio de Michoacán, Zamora (México), 1999, p. 356.
48. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Op.Cit.*, p. 850. Se hace referencia a la simbología en los cuentos esotéricos; y Durand, Gilbert, *Op.Cit.*, p. 237.

cas flores de los almendros, símbolo de la fragilidad y virginidad[49], o las escaleras, que por su carácter ascensional es representación de la evolución[50]. De ahí la confrontación entre el balcón de la princesa flanqueado por columnas torsas, símbolo del crecimiento y superación, contrapuestas a las columnas dóricas amparando el vano de la reina que simbolizan la madurez y el equilibrio. Este jardín cerrado, *hortus conclusus* de Blancanieves[51], tiene su antónimo en el campo abierto, paisaje apolíneo en los aledaños del bosque; es el *hortus apertus* que asociado a la princesa plasma el cambio de niña a mujer, el paso irremediable de una etapa de la vida a otra nueva, tema fundamental del cuento que tratamos.

El bosque es junto al castillo el otro gran continente donde los espacios se conjugan asimilándose a diferentes figuras tanto materiales como inmateriales, tanto reales como mitológicas. De tal forma, como masa vegetal pertenece al reino natural bebiendo del simbolismo cíclico comentado anteriormente. Es el mundo de las hadas, de los elfos o de los enanos para la mitología germana, a quien los cuentos de hadas deben tanto[52]. En él, como espacio de los enanos encontramos la casa que habitan, templo de protección atendiendo a su decoración, y la mina que desde una análoga realidad histórico-social de la América de principios del siglo XX, es mitológicamente el espacio asociado a los enanos como hijos de la Madre Tierra[53], genios del suelo, donde trabajan y viven, esas grutas de las montañas que se identifican con el útero de la madre naturaleza[54], quien está simbolizada en toda la inmensidad de la vegetación. Un lugar vivo que, cual *anima mundi*, siente, padece y castiga, siendo *Blancanieves y los siete enanitos* uno de los mejores ejemplos para explicar los valores de la naturaleza «jupiterina», «saturniana» y «apolínea». Son varios los pasajes al respecto si bien se debe destacar el de la muerte de la princesa y el postrero castigo a la madrastra, cuando un rayo fulminante y castigador provoca su caída al abismo[55]. Momento tras el cual surge una tenue lluvia que se contrapone a la virulenta tormenta, siendo las lágrimas de la Naturaleza quien llora a la princesa yaciente en la casa de los enanos rodeada de exultantes árboles. Este bosque virgen, es como aquellas masas arbóreas primigenias de tiempos míticos, aquello que Patxi Lanceros identifica con la eternidad[56]. Iconográficamente es un bosque de tradición

49. En Hall, James, *Op.Cit.*, p. 33; Cirlot, Juan E., *Op.Cit.*, p. 72; y Balasch Blanch, Enric, *Op. Cit.*, p. 176.
50. Guénon, René *Op. Cit.*, pp. 251-253.
51. Marchán Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*. Alianza Forma, Madrid, 1987, p. 208.
52. Guinguand, Maurice, *Op. Cit.*, p. 148. Habla del bosque como morada de las hadas, de aquellos bosques que contenían flores maravillosas y piedras preciosas.
53. Véase Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Op.Cit.*, p. 444; Balasch Blanch, Enric, *Op. Cit.*, p. 184; Guénon, René, *Op. Cit.*, pp. 166-167,
54. Ortiz-Osés, Andrés, *Visiones del mundo*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1995, p. 122.
55. El relámpago o rayo es muestra de poder de la Madre Naturaleza representada en las diferentes religiones por su dios más poderoso. Esta acepción es recogida entre otros por Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Op.Cit.*, p. 870, o Picinelli, Filippo, *Op.Cit.*, pp. 165-182, quien recoge una afirmación de San Gregorio Nacianceno: «La hermosura es breve y semejante al relámpago». También en Durand, Gilbert, *Op.Cit.*, pp. 104 y 110; y Balasch Blanch, Enric, *Op. Cit.*, p. 271.
56. Vid. Lanceros, Patxi, *La herida trágica: el pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Anthropos, Barcelona, 1997, pp. 33-34; y Bachelard, Gaston, *Op. Cit.*, pp. 222-226.

decimonónica, similar a los realizados por Gustave Doré (1832-1883) o Maxfield Parrish (1870-1966), ya en el siglo XX (Fig. 3).

Sin embargo, aunque el bosque sea el santuario de la Madre Tierra, también deja un hueco a otras realidades y personajes. De hecho, la propia princesa se ve reflejada si nos hacemos eco de las conclusiones psicoanalíticas que vinculan a este ente protector con el inconsciente y sus correlativas asociaciones simbólicas en las que ven el inicio del proceso de evolución[57]. Es como aquellos bosques iniciáticos y liberadores que para analistas esotéricos como Maurice Guinguand estaban formados por árboles permanentes, fuente de una ideología ancestral que conducían a la luz[58]. Aquellos bosques en los que pensadores como Vladimir Propp y Lévy-Strauss observaron, según concluye Ángela Olalla Real, «el emplazamiento sagrado de los ritos de iniciación primitivos en el que se opera la transformación del adolescente en hombre»[59].

Pero el bosque también participa del dominio de lo onírico, de las fuerzas psicológicas, de los miedos, y así, cuando de repente se pasa de la luz a las tinieblas, del bosque florido y verdoso al oscuro y tenebroso donde los troncos de los árboles pierden el verdor de sus hojas, nos introducimos en el «otro mundo»[60], el de los sueños y temores. Es un espacio rico de elementos asociados con ambientes misteriosos y temerosos, que están ligados a la tradición iconográfica de la literatura «gótica»: árboles desnudos que toman formas fantasmagóricas entre los que resaltan sobredimensionados ojos de animales; el búho dueño de la noche y las tinieblas[61], murciélagos, ramas que en su imaginación se vuelven manos, troncos metamorfoseados, telarañas, fauces cavernosas que simulan el Leviathan[62], todo infringe miedo. Es uno de los espacios más singulares, dominio de lo onírico, de los sueños atormentadores provocados por el miedo a la oscuridad y desconocido. Pasaje en el que, tal como describe Charles Beaudelaire en *Lo cómico y la caricatura*, la naturaleza es transformada en logogrifo (en misterio)[63], con lo que esta impresionante y fantástica escena de la huida en el bosque contrarrestará aún más con la idealización, cuasi celestial, de la casita de los enanitos protegida por el excelso bosque que transluce destellos de luminosidad.

De esta forma se nos presenta la casita, en medio de «un paisaje idílico rodeado de una naturaleza bárbara y titánica»[64], que nos asciende a la sublimidad, solo interrumpida por el

57. Wasserziehr, Gabriela, *Los cuentos de hadas para adultos. Una lectura simbólica de los cuentos de hadas recopilados por J.W. Grimm*, Ediciones Endymion, Madrid,1997, pp. 121,144, 193 y 194; y Balasch Blanch, Enric, *Op. Cit.*, p. 37.
58. Ver el «Epilogue» de Guinguand, Maurice, *Op. Cit.*, p. 217 y ss.
59. Olalla Real, Ángela, *La magia de la razón*. Universidad de Granada, Granada,1989, p. 51.
60. Heinz, Sabine, *Op.Cit.*, p. 141. Es el bosque que se identifica con un cierto territorio, el del otro mundo, el del cambio, que en principio es hostil por su desconocimiento.
61. Vid. Tervarent, Guy de, *Op.Cit.*, p. 214; Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Op.Cit.*, p 205; Mariño Ferro, Xosé R., *Op.Cit.*, pp. 51 y 52; y Heinz, Sabine, *Op.Cit.*, pp. 87-91.
62. Guénon, René, *Op. Cit.*, p. 257; y Serra, Cristóbal, *Pequeño diccionario de William Blake*, Ed. Alejandría, Barcelona, 1992, p. 50.
63. Charles Beaudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1988, p. 130.
64. Blázquez Mateos, Eduardo, *Paisajes en la literatura y el cine*, Universidad Rey Juan Carlos- Instituto Superior de Danza «Alicia Alonso», Ávila, 2002, pp. 19-20.

pintoresquismo de la casa de gusto popular en la que se conjugan la tradición germánica con elementos autóctonos americanos, especialmente en el ámbito decorativo con motivos derivados de los *totems* indígenas. Todo en la casa es pequeño, recurriendo a la gran premisa del renacimiento, «a la medida del hombre»[65], en nuestro caso a la medida de los enanos, sus dueños. Es la casa protectora del valle rodeada de montañas como preconiza Gaston Bachelard[66]. Idea que se intensifica con la decoración *totémica* y la simbología protectora intrínseca a ella[67], cuya tradición deriva del mundo medieval europeo, revitalizado en el siglo XIX, y los posos culturales de la América indígena.

Se podría afirmar como conclusión que la casa de los enanitos destaca no tanto por su importancia metafísica o psicológica sino por su acertada estética, tanto material como espacial, y los remates decorativos que la ornan, pudiéndose resumir los mismos como una concepción protectora del lugar.

En mitad del bosque, en las entrañas de sus montes, se encuentra la mina que, relacionada con los enanos y la Madre Tierra según la mitología clásica centroeuropea, es parte de sus dominios. Si bien tiene la curiosidad de plantearnos una mina de principios del siglo XX tal como se puede comprobar en las fotografías de Lewis Hine, con un sistema de producción en cadena de montaje propia de la América de los duros años treinta, confrontando realidad y ficción, en un singular entrecruzamiento de realidades.

Una vez comentados los dominios de personajes físicos como la Reina y la princesa Blancanieves, así como aquellos de los entes míticos tal es la Madre Naturaleza o los enanos, y los propios del subconsciente, de lo onírico, le toca el turno a otro valor que se aleja de la realidad tangible y se adentra en ambientes míticos, de profundo carácter panteísta donde la conquista del concepto romántico de la *totalidad* mediante la unión de los contrarios, en este caso príncipe y princesa, será el momento álgido con que termine esta historia de profundo sentido iniciático[68]. Ese espacio es el castillo áureo que glorificado aparece entre nubes, como si de la Jerusalén celeste se tratara[69], castillo idealizado que entronca con la estética del Romanticismo decimonónico, representado como un fuerte erizado de ingrávidas

65. Carlo Argan, Giulio, *Renacimiento y barroco, T.-I. De Giotto a Leonardo da Vinci*, Akal, Madrid, 1996, pp. 106-108; y Zevi, Bruno, *Op.Cit.*, pp. 54 y 137.
66. Ver Bachelard, Gaston, *Op. Cit.*, pp. 68 y 70-71. Alude también a los valores de la choza como refugio.
67. Vid. Ortiz-Osés, Andrés, *Op.Cit.*, p 121-122; Chevalier, Jean, y Ghreerbrant, Alain, *Op.Cit.*, pp. 1010-1011; y Lanceros, Patxi, *Op. Cit.*, p. 52.
68. Para un mayor acercamiento al concepto véase Hardenberg, Federico de, (Novalis), *Himnos a la Noche y Enrique de Ofterdingen*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1982, pp. 41 y 131; Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p. 99; Selma, José Vicente, *El Rayo en tinieblas, Novalis y el saber romántico*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1980, pp. 79 y 94; y Argullol, Rafael, *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1984, pp. 22-24 233 y 302.
69. Sobre la idea de la Jerusalem Celeste mirar Cirlot, Juan E., *Op.Cit.*, pp. 129 y 130; y Guénon, René, *Op. Cit.*, pp. 336-339. También en Biblia, Apocalipsis, XXI, 2, donde se lee «y yo, Juan, vi la santa ciudad, Jerusalem nueva, que descendía del Cielo, de Dios como una esposa ataviada por su marido».
Acerca de lo áureo o dorado consultar Biolcati, Vicente A., *Op.Cit.*, p 50; Aguirre Lora, María Esther, *Op. Cit.*, p. 74-75; Hegel, Georg W. F., *Op.Cit.*, pp. 62-69; y Balasch Blanch, Enric, *Op. Cit.*, p. 218.

torres y agujas, carente de virtudes defensivas. Es, entre otros significados, la culminación de un sueño convertido en deseo, bajo la idea del renacer en una nueva etapa de la vida. Se podría afirmar que es más un ente espiritual, etéreo, que un castillo real, tangible[70]; hacia el que Príncipe y Princesa se dirigen camino del horizonte, luz del conocimiento y lugar metafísico de la divinidad[71]. El castillo glorioso, helicoidal, nos asciende hasta lo más alto de los cielos perdiéndose la imagen en su encuentro, contraponiéndose a las profundidades del infierno en el que cayó la madrastra. En su singladura hacia el gloriado castillo, los protagonistas demuestran cual era la meta de ambos, la culminación de la base temática de la pieza, la consecución del deseo, fuente elemental que alimenta la vida, abriendo un nuevo camino hacia la eternidad, hacia la *Unidad* en la anhelada Edad de Oro, siempre iluminada por una luz celestial[72] (Fig. 4).

Así se nos muestran los dominios de las diversas fuerzas reales, míticas y oníricas, siempre poderosas en pro de su significación, que hacen que los propios espacios sean arquetipos de quienes acogen, materializando un vínculo cosmogónico y hermenéutico entre personajes, conceptos y escenografías que han buscado sus fuentes en la tradición más lejana y más cercana, pero siempre bajo la perspectiva del imaginario colectivo, tanto el consolidado como el efímero, y que a lo largo del tiempo se ha afianzado como la primordial fuente iconográfica de la Historia del Arte.

70. Para un acercamiento a la simbología del castillo en los términos tratados ver Chevalier, Jean y Gheebrant, Alain, *Op.Cit.*, pp. 261-262; y Guénon, René, *Op. Cit.*, p. 228.
71. Consultar Biolcati, Vicente A., *Op.Cit.*, pp. 42-44; y Guénon, René, *Op. Cit.*, p. 202, donde se alude al «séptimo rayo, que pasa a través del sol», como el que nos conduce a «los mundos suprasolares (considerados como el dominio de la 'inmortalidad')».
72. Así lo expone Hardenberg, Federico de (Novalis), *Op. Cit.*, pp. 114 y 115, en las que, al despedirse Enrique y el eremita, este le dijo:
Cuándo, no lo sabemos, pero un día volveremos a vernos. Entonces sonreiremos pensando en todo lo que hemos dicho hoy: una luz celestial nos envolverá a todos y nos alegraremos de habernos encontrado...
Por otra parte, esa luz celestial es la luz espiritual que Serra, Cristóbal, *Op. Cit.*, pp. 32-33, percibe, al comentar el significado de los conceptos de William Blake, como colofón de los estados que pasa el hombre. También Balasch Blanch, Enric, *Op. Cit.*, pp. 221 y 286, lo identifica con la consecución de la Gran Obra, la *apokatastasis* (la salvación cósmica) que los alquimistas ven como fin último de su andadura en la que se produce «la salvación del hombre como unidad del Cosmos».

Fig. 1. Salón del trono. En la imagen se pueden apreciar los atributos mayestáticos del espacio (trono, escabel y cetro), así como la decoración heráldica, elementos que describen a la Reina

Fig. 2. *Hortus conclusus*. Es el jardín-patio del castillo con el pozo en el centro, apareciendo la princesa Blancanieves que tiene la particularidad de mostrar un lazo azul en lugar del rojo que portará en el resto de las escenas, acentuándose la idea de niña inocente en esta escena

Fig. 3. Bosque con casa de los enanitos bajo la luz de la noche. Se aprecia la vetusta vegetación que empequeñece aún más la casa. Este dominio de la Madre Tierra se refuerza en la imagen con la tonalidad azulada de connotaciones protectoras que relacionan la imagen con la trascendencia «saturniana»

Fig. 4. Castillo áureo con el que termina la obra, símbolo de la consecución de la *totalidad*

La escultura barroca española como instrumento de persuasión eclesiástico

José Carlos Martín Contreras
Universidad de Granada

Resumen: La producción de imágenes lignarias sagradas en la España de los siglos XVII y XVIII constituye, más que un fenómeno religioso, un proceso de socialización único en la Europa Moderna. Supondrá la puesta en marcha de unos mecanismos retóricos ya anunciados por Aristóteles y definidos por los sistemas filosóficos posteriores, con un propósito aleccionador-educador en base al cual se va a generar un lenguaje imaginario de absoluta modernidad. Estos nuevos objetos, creados al amparo de las doctrinas emanadas directamente de Trento, adoptarán un importante papel en la configuración de los espacios físicos y psicológicos de socialización del Barroco. Un fenómeno con repercusión en todos los ámbitos de la cultura que conllevará a la identificación de la belleza con un ideal teológico y moral que convierten a la escultura y a la literatura española del seiscientos en fenómenos únicos de cultura.
Palabras clave: escultura barroca, España; siglo XVII, teoría de la imagen, literatura barroca, retórica.

Abstract: The production of wooden sacred images in Spain in the seventeenth and eighteenth centuries is more than a religious phenomenon, is an exclusive process of socialization in modern Europe. Involve the implementation of mechanisms already announced by Aristotle rhetorical and philosophical systems defined later, generating an imaginary language of absolute modernity. These new objects, created under the doctrines of Trent, take an important role in shaping the physical and psychological spaces of socialization of the Baroque. A phenomenon affecting all areas of culture that lead to

the identification of beauty with an ideal theological and moral make sculpture and literature of the seventeenth century cultural phenomena unique.
Keywords: Baroque sculpture; Spain; seventeenth century; image theory; Baroque literature; rhetoric.

Introducción

> Que las imágenes de Cristo, la Virgen María, Madre de Dios, y de los demás santos deben figurar o conservarse en las iglesias y que le son debidos el honor y la veneración apropiados; y no porque se crea que existe en ellas alguna divinidad o virtud por los que se las adora o por los que se les puede pedir algo, o tener fe en imágenes como ocurrió antaño en el caso de los gentiles que pusieron su fe en ídolos, sino porque el honor que se les testimonia se refiere a los arquetipos que estas imágenes representan; mediante las imágenes que abrazamos y ante las que nos descubrimos y postramos, adoramos a Cristo y veneramos a los Santos que los representan; como fue definido por los decretos de los Concilios y especialmente por el segundo Sínodo de Nicea contra los adversarios de las imágenes.
>
> Y los obispos enseñarán cuidadosamente esto: que es mediante la historia de los misterios de la Redención, tal como están representados en los cuadros y en otras imágenes, como el pueblo se instruye y confirma en sí mismo la costumbre de pensar continuamente en los artículos de fe con los que se alimenta su espíritu; y también que se extrae gran provecho de todas las imágenes sagradas, no solamente porque la gente se instruye por medio de ellas en las buenas acciones y en los dones conferidos por Cristo, sino también porque los milagros que Dios ha realizado por sus santos, con sus ejemplos saludables, son presentados a los ojos de los fieles para que éstos puedan agradecerle a Dios estas cosas, puedan ordenar sus vidas y sus costumbres a imagen y semejanza de las de los santos y sean inducidos a amar y adorar a Dios y a cultivar la piedad[1].

Estos fragmentos directamente extraídos de la XXV sesión del Concilio de Trento, van a suponer una síntesis de los patrones constitutivos, no solo de las artes, sino de la mayor parte de los fenómenos de cultura españoles seiscentistas. A través de estas líneas podemos conocer, no solo la nueva «normativa» plástica y estética, sino que a la vez, suponen la síntesis de algunas de las cuestiones más relevantes del orden social inaugurado con el proceso contrarreformista. Con el tratamiento combativo puesto en marcha por la nueva Iglesia romana, la postconciliar, vamos a asistir a una revolución cultural consecuente a todos y cada uno de los estamentos que componen la sociedad desde finales del siglo XVI y hasta bien entrado el XVIII. Una nueva instrucción, de honda raíz espiritual que buscará proyectar sus convencimientos sobre la totalidad de los elementos culturales; así música, artes y literatura se forjarán decididamente partícipes de las doctrinas espirituales emanadas de Trento, produciéndose por tanto, una profunda transformación encaminada a todos los niveles de cultura. Un dirigismo cultural que va a impregnar no solo las formas más elevadas de la producción ar-

1. *Cánones y Decretos del Concilio de Trento*, sesión XXV.

tística y literaria, sino que va a significar un auténtico proceso de democratización cultural al constituir la globalidad de la sociedad, la destinataria de estos nuevos artefactos instructivos para cuya confección van a ser considerados, no solo los propósitos ideológicos preestablecidos, sino las necesidades, gustos y requerimientos de una masa social que si bien, no comparte algunas peculiaridades definitorias de carácter socioeconómico, sí lo hará en cuanto a los roles y objetivos espirituales. Una serie de necesidades que no siempre han de ser las naturales e inherentes a cualquier sociedad, sino que igualmente pueden ser inducidas; es decir, se pretende despertar en los ánimos la necesidad de unos fenómenos culturales, a través de cuyo consumo alcanzar determinadas metas sociales o espirituales que de manera inconsciente también le son impuestas. Éstas van a constituir las principales claves del dirigismo cultural seiscentista que tiene por principal objetivo la autoconservación de la sociedad.

La nueva estrategia pretendida por las estructuras sociales dominantes, especialmente la eclesiástica, no se centra solo en una serie de actuaciones de tipo doctrinal, sino que las maniobras de intervención se harán extensivas a la cotidianeidad. Ahora los mecanismos doctrinales no solo residirán en templos y demás lugares en los que se esperan, sino que los espacios de socialización así como el universo psíquico individual o las costumbres sociales se van a constituir en principales focos de actuación. Fundamentales resultarán los estudios emprendidos sobre la psicología de los individuos, sus maneras de actuación así como de sus comportamientos agrupados en masas sociales. A partir de los resultados obtenidos se idearán las distintas actuaciones a desarrollar para la dirección de una sociedad que se piensa libre. El principal objetivo no lo va a constituir la inclinación a un determinado fin, sino hacerles desear ese destino y que caminen por sí experimentando la sensación de libertad y de consecución de una serie de logros de tipo social y espiritual. Ahora la principal meta de todos los hombres será la Salvación y para su alcance, habrán de obrar de una manera determinada, serán los responsables de conducir sus vidas conforme a como la sociedad reclama; como Gracián apunta, un «aprender a vivir» para ser individuos que saben desenvolverse conforme a los nuevos roles sociales, y participar de los elementos de cultura de la manera en que de ellos se espera. Tanto actividad laboral como cualquier otra derivada de la cotidianeidad, deberán seguir el dogma ignaciano *ad maiorem Dei gloriam*[2].

La Contrarreforma hará uso de una serie de medios propagandísticos para la difusión de la nueva doctrina. Por un lado el arte representará una de las principales herramientas de comunicación y control; pero también la literatura, no solo de tipo doctrinal o espiritual, sino que el teatro o la novela van a erigirse en escaparates de los nuevos convencionalismos sociales y morales. Vehículo de gran difusión durante el seiscientos será el sermón en torno al cual se genera una tradición tratadística en pro de la constitución formal de una de las armas de mayor eficacia del seiscientos, y que desde finales del siglo XVI se verá estrechamente relacionada con el aristotelismo. Igualmente los escenarios de socialización y la represen-

2. Argán, Giulio Carlo. *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Akal (1987), v.I, p.262.

tación social que en ellos ejercen las autoridades, tanto civiles como eclesiásticas, en los cada vez más frecuentes actos públicos, van a suponer una manera directa de comunicación con las masas.

Autoconservación de la sociedad

El Barroco va a encarnar la construcción de una matriz social que, si bien, puede pensarse configurada en base a formas del pasado, esencialmente de carácter medievalizante; en realidad la sociedad seiscentista va a significar la combinación de determinadas estructuras económicas y patrones de comportamiento, con los nuevos modelos ideológicos que el natural devenir de una sociedad demanda. La colectividad del Barroco ha sido considerada, ya en el siglo XVII como eminentemente moderna, pues aunque determinadas teorías hayan pretendido retratarla como una sociedad reflejo de modelos de raíz medievalizante, en realidad, estas estructuras, más o menos heredadas de siglos anteriores, experimentan una dura transformación acomodándose a las formas de socialización que el momento reclama.

La relación Iglesia-realeza, una necesaria comunión estamental, al ser la primera justificante de la segunda, tal y como había sido habitual, seguirán siendo los principales motores sociales. No obstante una serie de cambios a raíz de la fuerte crisis económica y espiritual que atraviesa Europa propiciará su reforma. De la misma manera, la aparición de nuevas órdenes como los jesuitas o la fundada por san Felipe Neri condicionarán un novedoso sistema de relaciones. El apoyo que la Corona española brindará al Catolicismo va a suponer una de las piezas claves en el devenir de ambas instituciones desde los últimos años del siglo XVI Reflejo de lo cual se aprecia en la importancia que los teólogos españoles adoptarán, junto a los italianos durante el Concilio tridentino y aún después, durante el proceso contrarreformista. En base a esto, la sociedad española se erige en el modelo sociocultural propio del Barroco, en el que Monarquía absolutista e Iglesia constituyen las entidades configuradoras de las nuevas relaciones sociales, un proceso de autoconservación, contra el cambio y desde el cambio. La sociedad ha visto cómo, durante el siglo XVI el derrocar las entidades que hasta ahora se suponían inviolables se ha hecho posible; frente a ello, las instituciones ahora amenazadas, emprenden durísimas campañas combativas de reafirmación que implicarán y comprometerán a todos los sectores sociales propugnando y garantizando el inmovilismo estamental.

Relacionado con este proceso de autoconservación de la sociedad se idea un modelo cultural que afecta a todos los ámbitos de desarrollo, una serie de productos culturales, participativos, directa o indirectamente con la totalidad de la sociedad y estrechamente relacionado con el nuevo papel que la urbe adopta. Así, tanto las artes como el teatro, se configuran como las dos armas de afrenta popular. El teatro va a significar el lúcido reflejo de la sociedad ideal del momento, en que los dogmas morales, así como los convencionalismos sociales se muestran condicionando el devenir de los personajes. Una herramienta para la instrucción inconsciente de las masas populares que encuentra en estos reclamos culturales la sol-

vencia de unas necesidades de esparcimiento y relajación y que a su vez, no hacen peligrar los principios morales. Significará también el escaparate de una perfecta sociedad en que cada individuo ocupa un lugar determinado y justificado.

La literatura conceptista

Uno de los instrumentos más poderosos con el que han contado las sociedades en el devenir histórico, han sido los sistemas de enseñanzas, pues a través de ellos, eran difundidos no en las masas sociales únicamente, sino en las futuras intelectualidades una serie de preceptos. No obstante, el desarrollo de determinadas intelectualidades podía suponer una amenaza al orden social, siendo este el motivo por el que se cuidará con celo la disposición de los modelos de formación. Será en España la orden religiosa fundada por san Ignacio la protagonista en la configuración de los métodos de enseñanza; una serie de estrategias que además serán exportadas por las colonias españolas acompañando las principales campañas de evangelización igualmente emprendidas por la orden. Será por tanto el marco jesuita el que gestione y configure los modelos educativos y programas culturales que han de dominar la nueva sociedad.

Papel fundamental será el desarrollado, durante el Barroco por los teóricos del conceptismo al ser quienes se ocupen del desarrollo y la construcción de buena parte de la literatura. Se genera un modelo literario como instrumento depositario de los preceptos moralistas que tratan de ser impuestos en la sociedad y que tiene por principal tarea la conducción de los comportamientos de los individuos, cometido para el que se hace necesario, en primer lugar el estudio de los resortes psicológicos que rigen las pautas de comportamiento de éstos, así en el marco conceptista se puede apreciar un cierto racionalismo, en tanto en cuanto se llevan a cabo una serie de estudios destinados al conocimientos de los resortes psíquicos sociales, para así, una vez previstas la dirección de las actuaciones de la colectividad, poder inducir en ellos unos preceptos morales convenientemente diseñados por la Iglesia y el Estado. De la misma manera las artes, serán instrumentos portadores de características similares a la literatura conceptista, significando una valiosísima arma persuasiva.

La manera de actuar por parte de quienes residen detrás del nuevo mecanismo cultural no evidenciará un carácter pasivo, a la espera de que las sociedades acudan en masa al consumo de los nuevos productos. Todo lo contrario, se pretende ejercer sobre la población un dirigismo de carácter dinámico, es decir, tal y como apunta José Antonio Maravall, los individuos no se van a encaminar voluntariamente a la lectura de textos de tipo doctrinal o moralistas, sino que estos productos persuasivos les deberán ser convenientemente administrados, en forma de cultura; así teatro y artes plásticas van a figurar entre los principales instrumentos de seducción, que actúen en los resortes psicológicos de los individuos afectando a los mecanismos emotivos logrando mover las voluntades. De tal manera «la cultura del XVII pretendió, además y principalmente, adueñarse de la dirección de los momentos de esparcimiento y de todos aquellos momentos en que un público o conjunto de individuos

podía ponerse en contacto con una obra, o mejor, una creación humana, y sentir, por la experiencia de esto, una apelación a la libertad»[3]. Todo ello, una estrategia del autoritarismo que pretende tener a las gentes ocupadas, sin lugar para el libre pensamiento constituyendo uno de los principales mecanismo de defensa frente a las amenazas sociales europeas.

Desde el conceptismo se pretende establecer una serie de reglas o normas en el desenvolvimiento diario, en cuyo cumplimiento residiría el éxito en la vida. Se pretende «enseñar a vivir» a los ciudadanos tal y como le corresponde a su condición pero el objetivo no será la configuración de una serie de modelos perfectamente terminados, y adaptados a cada tipo, sino la propuesta de unas reglas de actuación perfectamente adecuadas a los preceptos moralistas cuyo seguimiento será la guía individual para constituir el perfecto hombre del Barroco, así *El arte de la prudencia* de Baltasar Gracián, *El pasajero* de Suárez de Figueroa entre otra obras, se convierten en las «instrucciones», en los patrones de comportamiento del siglo XVII en España.

Reafirmación de la imagen

Si la Reforma luterana supuso una dura afrenta al poder de los papas y a los valores de las imágenes religiosas, la Contrarreforma va a constituir la defensa del pontífice como cabeza de la Iglesia católica a la vez que la reafirmación de la imagen y sus usos religiosos. Marc Fumaroli ha apuntado una serie de argumentos de base teológica respecto al uso de la imagen por el Cristianismo, según éstos, se justifica el uso de las imágenes como reflejo del misterio de la Encarnación, pues de la misma manera en que Dios se hace materia en la figura de Cristo mediante la Encarnación, los artistas podrán representar los misterios de la Escrituras a través de las imágenes:« El Dios cristiano se conoce a sí mismo en su Imagen, y esta Imagen, al encarnarse, se dejó ver a los ojos de los hombres para recordarles que, «creados a su imagen y semejanza», han roto esa filiación, y para anunciarles que pueden restaurarla, más perfecta aún de lo que lo era para la primera pareja. Cristo penetró de gracia el mundo de la vista en el que se encarnó, en el que fue martirizado en la cruz y en el que resucitó, redimiendo tanto los cuerpos como las almas haciendo abrirse de nuevo la vista para la recepción de lo invisible», y continúa «La única imagen que es adorable es la Imagen prefecta, igual a su Original, el Hijo Imagen del Padre, y no debe ser adorada en lugar del Padre, sino con Él, en Él, por la misma razón que Él». Nos remite a los textos de san Agus-

3. MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel (1980), pp. 163.

tín para la representación de las imágenes religiosas, siempre, no obstante, siguiendo las recomendaciones de Trento atendiendo al valor de lo representado y no de la representación[4].

Pero el nuevo valor, que con la Contrarreforma adquieren las imágenes, no se evidencia solo en las representaciones artísticas de los misterios del Cristianismo a través de ellas, sino que la reafirmación de la imagen como tal, no solo en su materialización, sino en el proceso de concepción psíquica va a adoptar un pal fundamental desde el siglo XVI y durante la cultura barroca. En este sentido, los libros de oración, de meditación o los tratados sobre ejercicios espirituales, van a proponer la composición mental de las distintas escenas de los Evangelios como principal vehículo de ascesis, de meditación o instrumento de oración.

La orden jesuita va a desempeñar, a este respecto y durante el proceso contrarreformista un papel fundamental al constituirse en responsables, no solo de la configuración de unos códigos morales y religiosos, sino que también serán los encargados de su difusión, ya sea en forma de predicaciones orales o mediante el uso de las imágenes. Ya desde los inicios de la Compañía, san Ignacio mostró un gran interés por el empleo del arte como medio y no *per se*, quizá a esto le debamos la importancia que la orden otorga a todo tipo de representaciones artísticas y a que en su amplísima red de templos y seminarios, la pintura y la escultura ocupase un destacadísimo lugar. Pero no solo la defensa y uso de estas de imágenes son las que promueve la compañía, sino que también la compañía se muestra protagonista en la configuración de una serie de códigos en el intelecto en base a imágenes; es decir, pretende actuar o racionalizar algo tan íntimo como es el psicologismo humano. San Ignacio propone en sus ejercicios espirituales que el orante se haga presente en la escena sobre la que medita, que sea capaz de establecer una recreación, una composición de lugar del pasaje a reflexionar, al respecto de la *contemplación*, propondrá: «ver las personas, es a saber, ver a nuestra Señora, y a Joseph, y a la ancila, y al niño Jesús después de ser nacido, haciéndome yo un pobrecito y esclavo indigno, mirándolos, contemplándolos, y sirviéndolos en sus necesidades, como si presente me hallase[5]». Y en la misma línea el que se podría considerar cofundador de la Compañía, el padre Jerónimo Nadal, afirmará también en relación a la mental composición de lugar: «Siendo esto así, hermanos, nosotros hemos de meditar lo que hace y lo que dice Cristo, como si en espíritu estuviéramos presentes, y en cuanto podamos, lo hemos de contemplar (...) conviene que con el espíritu y el pensamiento estemos allí donde los misterios se realizan, para que saquemos espíritu y devoción de todas las circunstancias de lugar, personas y acciones[6]». Mayor sentido cobra esta afirmación al estar inserta en una obra que va a resultar esencial en la estructuración del imaginario jesuita, las *Imágenes de la Vida de Cristo*, una serie de grabados que van acompañados de diferentes anotaciones, comentarios y meditaciones, que propone Nadal como guía para la oración y meditación. En esta misma línea,

4. FUMAROLI, Marc, *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*, Barcelona: Acantilado (2010). pp. 769-771.
5. Loyola, Ignacio de, *Ejercicios espirituales*, Zaragoza (1904), p. 86
6. Nicolau, Miguel, *Jerónimo Nadal (1507-1580). Sus obras y doctrinas espirituales*, Madrid: CSIC (1949), p. 217.

el también jesuita san Francisco de Borja, y siguiendo a san Ignacio explica el sentido que el uso de las imágenes tenía para la meditación:

> Para hallar mayor facilidad en la meditación se pone una imagen que represente el misterio del evangelio; y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen y particularmente advertirá lo que en ella hay que advertir, para considerarlo mejor en la meditación y para sacar mayor provecho de ella; porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurriendo y trabajando de representar lo que ha de meditar, muy a su costa y con trabajo. Y allende de esto es con más seguridad, porque la imagen está hecha con consideración y muy conforme al evangelio, y el que medita con facilidad podrá engañarse, tomando una cosa por otra, y dejando de llevar la traza del santo evangelio, lo cual se ha de guardar en lo poco y en lo mucho, y así no debe declinar ni a la diestra ni a la siniestra[7].

La doctrina ignaciana al respecto de la contemplación de las imágenes no hace más que desarrollar lo ya apuntado por el santo franciscano san Pedro de Alcántara, quien también promoverá el uso de la imagen mental como vía de meditación. Pero la defensa por el santo jesuita sobre la imagen no solo hará alusión el imaginario psicológico sino que, tal y como hemos adelantado ya, Loyola defiende su uso en forma de pinturas o esculturas, lo hace en los mismo ejercicios espirituales, al respecto de las reglas que deben ser cumplidas en la Iglesia militante proponiendo «Alabar ornamentos y edificios de las Iglesias, asimismo imágenes, y venerarlas según qué representan»[8].

Como hemos podido comprobar, las propuestas de la Compañía suponen todo un alegato en defensa de la imagen, significando sus doctrinas y su carácter la prefiguración de lo que será el arte Barroco español. Aún introduce san Ignacio otra afirmación que entraña uno de los puntos más importantes del sistema de pensamiento y cultura seiscentista como es el empleo del resorte emotivo en los procesos de sensibilización que dominan las prácticas persuasivas: «Alabar la doctrina positiva y escolástica; porque así como es más propio de los Doctores positivos, así como de san Hierónimo, san Agustín, y de san Gregorio, etc., el mover los afectos para en todo amar y servir a Dios nuestro Señor»[9].

Fray Luis de Granada, en su tratado sobre retórica eclesiástica también aborda la configuración del imaginario interior; lo hace aludiendo a san Bernardo e introduciendo un factor que va a resultar de excepcional importancia en la configuración de una estética de las artes, la *contemplación ociosa*, reconociendo, por tanto las posibilidades deleitantes que puede suscitar la contemplación de determinadas imágenes: «Mirad qué de cosas se nos han de infundir primero para que osemos derramar, dando de la plenitud, no de la escasez. En primer lugar la *compunción*, en segundo la *devoción*, en tercero el trabajo de la *penitencia*, en cuar-

7. Nicolau, Miguel, *Op. cit.* (1949), p. 169.
8. Loyola, Ignacio de, *Op. cit.* (1904), p. 242.
9. *Ibídem*, p. 243.

to la obra de *piedad*, en quinto el *estudio* de la oración, en sexto el ocio de la *contemplación*, en séptimo la plenitud del amor[10]». Y el mismo Fray Luis, más adelante reconocerá la importancia, que para el predicador adquiere el haber visto las imágenes que pretende trasladar a los oyentes mediante el discurso; por tanto no será esencial únicamente la configuración de un imaginario psicológico, sino el propio uso de pinturas y esculturas: «para expresar bien todo esto (las escenas que el predicador pretende evocar en el trascurso de un sermón), no solo contribuyen el arte y el ingenio, sino también el haber visto por tus ojos lo que deseas manifestar, o haberlo hallado presente[11]».

Ascesis, mística y plástica

De especial interés en la composición del lenguaje plástico desarrollado durante el siglo XVII en España, va a resultar el diálogo producido entre ascética, mística y plástica; tres cuestiones interrelacionadas y que igualmente se verán reflejadas en el universo estético barroco. La ascética, en estrecho vínculo con los ejercicios espirituales que han sido desarrollados por san Ignacio, experimenta durante la época barroca un especial desarrollo, pues como ya prevé san Buenaventura en el siglo XIII, las imágenes podrán ser empleadas como elementos capaces de provocar una serie de emociones deseadas de antemano, un apoyo clave en los ejercicios del asceta. Así, la vía del ascetismo encontrará en el proceso contrarreformista las herramientas necesarias para su difusión y desarrollo. Por otro lado, los místicos españoles del siglo XVI van a significar una pieza clave en la configuración del imaginario barroco, pues no solo los relatos, de marcado carácter visual, de sus experiencias van a suponer incentivos para la concepción iconográfica, sino que igualmente van a constituir la llegada a una meta espiritual como constituye la experiencia mística, a través de un camino de ascesis que puede bien emanar o bien discurrir junto a la contemplación como refuerzo a la meditación y a la penitencia. Sin embargo la experiencia mística, representará un elemento no del todo conciliable con las doctrinas contrarreformista al entrañar, en última instancia una negación de la imagen y de los sentidos; la necesidad de alcanzar el vacío interior mediante la desconexión de los resortes sensoriales para llenarlo entonces de divinidad mediante la experiencia mística, un proceso irracional contrario a los dogmas tridentinos. Sin embargo estas experiencias en no pocas ocasiones, van a constituir la inspiración en la materialización de pinturas y esculturas. Un ejemplo de esto último lo encontramos en el conjunto de Cristo atado a la columna y Santa Teresa que Gregorio Fernández plantea para el Convento de Santa Teresa en Ávila; obra en que se refleja a la Santa en experiencia mística alcanzada a partir de la contemplación de una imagen de Cristo. Otro ejemplo de lo encontramos en la experiencia que relata san Juan de la Cruz, quien al contemplar la imagen de un cruci-

10. De Granada, Luis, *Obras Completas*. Madrid: Fundación Universitaria Española, (2006), V. XXII, p.114.
11. *Ibídem*, p. 315.

ficado, establecerá una sacra conversación en plena experiencia extrasensorial. Incluso el mismo santo, será el autor de un conocido dibujo de la imagen de Cristo en un claro ejercicio de defensa de la imagen. Muchos serán, por tanto, los místicos y ascéticos que condicionen diferentes representaciones artísticas e incluso logradísimos programas iconográficos como el ideado por Fray Luis de Granada en su *Libro de Oración*.

Es-cultura elocuente e ideal estético

Durante muchos años, cierta tendencia historiográfica ha venido calificando al arte barroco en una serie de términos peyorativos que verdaderamente, no se correspondían con la originalísima cultura que se había constituido. Un estudio en profundidad revela una riquísima cultura formal cuyos productos se hallan cargados de enormes dosis de expresividad y espiritualidad; una innovación artística y cultural que, como ya hemos avanzado, tratará de responder a las necesidades sociales y culturales que el convulso siglo XVI genera en toda Europa.

No cabe duda de que el arte desarrollado a partir de los últimos años del siglo XVI, la totalidad del XVII y aún durante las primeras décadas del XVIII, va estar dominado por el deseo de la persuasión; una serie de modelos configurados para lograr *mover* a los consumidores a determinadas actuaciones, generalmente de carácter moral o espiritual. Será este, un periodo en el que la filosofía aristotélica irrumpe con fuerza en el plano cultural, especialmente la *Retórica* cuya metodología será especialmente difundida vinculada, por un lado a la oratoria sagrada, y por otro con los nuevos objetos artísticos propuestos. Pero antes de generar esta serie de productos, se hacía necesaria una investigación de los resortes que afectan al psicologismo social para así, incidir decididamente en los individuos y conseguir lo que de ellos se espera. El resultado de estas investigaciones, no va a significar la obtención de productos culturales universales terminados, sino una serie de fórmulas, mecanismos o modelos de actuación adaptados a las necesidades que se plantean. De esta manera, se llega a la conclusión de que son necesarios, de la creación de un tipo de artefacto visual a través de cuya observación se incida directamente en los resortes emotivos de la sociedad. Fenómenos paralelos, en este sentido serán la oratoria y las imágenes elocuentes. El Barroco por tanto, va a significar una reacción al neoplatonismo humanista de la *Idea,* en un sistema de pensamiento novedoso, en el que el aristotelismo, que se difunde con la filosofía ciceroniana va a desempeñar la guía para la configuración de los objetos culturales.

Si por algo se caracteriza el barroco en España será por la función instrumental que adquiere cada acto de cultura, evolucionado con la renovación de la interpretación humanística de la *Retórica* y la *Poética*. Y es que su relectura, iniciada en Italia a través de los textos de Cicerón colaborará en la configuración de un código lingüístico plástico que se pondrá al servicio de la causa contrarreformista. Como bien ha apuntado Giulio Carlo Argán, el pensamiento aristotélico vendrá a significar un contraste al neoplatonismo miguelangelesco, especialmente en cuanto al problema de la Retórica. Durante el siglo XVII, el dualismo *pin-*

tura-poesía del Renacimiento se va a transformar en la interdependencia *pintura-elocuencia*, abandonando el término *poesía*, según continúa apuntando el teórico italiano, las connotaciones humanísticas y adquiriendo otras de carácter éticas y religiosas[12]. En este sentido, se va a pretender que el ideal religioso, sobrepase las fronteras de lo artístico y se convierta en norma para la vida social y política, un asunto que en España alcanzará especial desarrollo. Se parte de un sistema de cultura de raíz ciceroniana y quintiliana para llegar a la actualización de la retórica aristotélica, ideada en base a las nuevas necesidades, estableciéndose un vínculo retórica-política que hará del Barroco un fenómeno unitario de cultura. Se desarrolla un modelo cultural basado en un *hedonismo pedagógico*, dos términos en cuya interdependencia residen las claves de las artes. El hedonismo barroco, a diferencia del humanista se hace edificante y actúa a través de la imaginación psicológica en busca de una satisfacción reconocida en los caracteres morales emanados del conceptismo y que ahora pertenecen a nuestra psicología[13]. Dos corrientes, ahora unidas en un acontecimiento poco puesto en valor como significa la conversión de los artistas en auténticos predicadores. Serán éstos, los artistas plásticos, quienes se encarguen de transformar en imágenes los sermones, y en este sentido, la *Retórica* aristotélica, ocupa un especial interés, pues, si la finalidad de la esta es la persuasión a través del lenguaje, se han de constituir una serie de discursos, ya sea aquellos en forma de oratoria, como los dados en forma de imágenes, que tengan como principal propósito el convencimiento, la persuasión del oyente o espectador. Para ello, la vinculación *docere-delectare* que supone el hedonismo edificante barroco, viene a significar el principio determinante de la estilística seiscentista. Así, el arte barroco experimenta una conversión en pura oratoria; y de tal manera, remitiéndonos al III Libro de la *Retórica*, en base a la teoría del aprendizaje, este vendrá dado por medios deleitosos. A esta interdependencia *docere-delectare*, se le añade el dualismo *delectare-movere* significando uno de los puntos álgidos de las características estéticas del barroco, la inclinación de los sentimientos a través del deleite como vía principal en la búsqueda ingenua de una satisfacción imaginaria[14]. Y es que a través del componente *movere*, de la conmoción, de la captación del alma del espectador mediante los sentidos, la gran maquinaria barroca ejerce su más directa acción sobre las masas sociales.

Con la literatura conceptista se establece un concepto de belleza, estrechamente relacionado al de las artes seiscentistas, basado en la interdependencia *bello-bueno*, entendiendo por deleite el placer intelectual en base al cual el medio puede constituir por sí mismo la finalidad. Por lo tanto, según como Morpuergo Tagliabue afirma, el verdadero placer del arte sería

---

12. Argán, Giulio Carlo, « La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca», en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, núm. 96, 2010. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 111-116.
13. Morpurgo Tagliabue, Guido, (1954). Aristotelismo e Barocco. En: AAVV., Enrico Castelli (coord.) *Retórica e Barocco.* Actas del III Congreso Internacional de Estudios Humanísticos, Venecia, 15-18 junio 1954. Roma: Bocca, 1955. pp., 159 y 160.
14. *Ibídem*, p. 169.

aquel que viene dado por su mismo aprendizaje[15]. Se plantea un nuevo hedonismo, distinto al humanista, ahora de carácter moralista o edificante basado en la búsqueda de la satisfacción que reside en la propia imaginación psicológica.

El arte del siglo XVII va a significar la representación imaginaria que constituida en realismo; es decir, va a suponer un factor esencial el concepto y el papel de la imaginación, siempre y cuando esta se base en los principios de la verosimilitud, esto significa que el imaginario psicológico ideado atiende a los principios miméticos de las imágenes que ahora se van a plasmar en un ejercicio que resulta capaz de evidenciar cómo lo imaginario puede trocarse real a través de su conversión en objeto artísticos. Ello devendrá, necesariamente en representaciones realistas de los principios morales y dogmáticos seiscentistas, que tienen por principal objeto la persuasión de los espectadores. Una serie de imágenes que basadas no solo en un hedonismo estético sino edificante, pues a través de la captación psíquica que produce el deleite de la contemplación de determinadas obras, de la experiencia estética, el espectador, a su vez encuentra un beneficio de carácter edificante y cuyo principio se encuentra en la imaginación psicológica de los receptores; una imaginación que ha sido forjada atendiendo a los principios morales y edificantes contrarreformistas.

Sobre retórica eclesiástica mucho se ha escrito desde el siglo XVI con la pervivencia o recuperación de la Escolástica y la relectura del Estagirita. Principalmente se ha tratado de adaptar dichos supuestos a los nuevos usos de la oratoria sagrada. No obstante esta serie de mecanismos persuasivos, ideados como elementos adheridos a la oratoria, bien pueden ser trasladados a su uso en las imágenes. De este modo Fray Luis de Granada, tratando al respecto de la capacidad de conmoción que la descripción u observación directa de las cosas puede provocar en el individuo, viene a afirmar: «Las descripciones de las cosas y de las personas, las cuales aunque sirvan también para otros usos, poniéndose muchas veces por puro divertimiento, con toda la práctica frecuente de ellas consiste en amplificar y exagerar la cosa. Porque, habiéndose inventado la amplificación para conmover los efectos, nada los conmueve más que el pintor una cosa con palabras, de manera que no tanto parezca que se dice cuanto que se hace y se pone delante de los ojos, siendo notorio que se mueven muchísimo todos los afectos poniendo a la vista la grandeza de las cosas[16]», y es que el trabajo de ambos, además de perseguir los mismos fines, comparten buena parte del proceso de creación «porque al modo que los pintores conciben antes en la idea qué quieren pintar, cuyo ejemplar sigue la mano, así el predicador debe primero concebir dignamente las cosas, para que después la pluma siga la guía y orden del ejemplar propuesto[17]». Así además, viene a reconocer cómo los afectos resultan más fáciles de inclinar a través de las imágenes que de las palabras. Destacar el asceta, siguiendo la teoría de los afectos aristotélica, la necesidad de introducir el componente *moveré* del que antes hablábamos en la oratoria sagrada, y por

15. Morpurgo Tagliabue, Guido, (1954), p. 153.
16. De Granada, Luis, *Op. cit.* p. 313.
17. De Granada, Luis, *Op. cit.* V. XXIII, p. 295.

tanto, igualmente en la confección de imágenes: «tanto al oficio del orador como al del predicador pertenezca *enseñar, deleitar,* y *mover*; y el enseñar sea de necesidad, el deleitar de suavidar, y en conmover y persuadir consiste la victoria» y continúa «El predicador no confíe en la elegancia de las palabras, sino en la virtud de sus obras; no se deleite con las aclamaciones del auditorio, sino con los llantos; no procure ganar aplausos, sino gemidos; y derrame él primero las lágrimas que desea derramen sus oyentes, y así los encienda con la compunción de su corazón». Y es que el orador, no ha solo de convencerlos de unos supuestos, sino ha de provocar la actuación del auditorio: «primeramente para hablar a propósito, para persuadir, es menester que *enseñe,* que *incline,* que *deleite.* Al dialéctico, que pretende probar una cosa dudosa, le basta que enseñe, esto es, que convenza con argumentos lo que quisiere. Pero como el orador no acostumbra solo a conciliarse la fe de sus oyentes, sino también moverlos a obrar alguna cosa, a más de probar con argumentos, debe con la hermosura del estilo, variedad de las materias deleitarlos, conmoviéndolos con afectos, e impeliéndolos a obrar»[18].

En relación a esto, Francisco Pacheco nos deja en su *Arte de la pintura* un párrafo que resulta del todo revelador del poder de captación emocional de las imágenes:

> Y si el sentimiento, cuando se refiere al martirio de un santo, el celo y constancia de una Virgen y la pasión del mismo Cristo, de veras toca en el interior de la alma, ver ante los ojos con l'arte y vivos colores, el santo martirizado, a la Virgen combatida, a Cristo clavado en la cruz, bañado en su sangre preciosa, es cierto que acrecienta tanto la devoción y compunge los entrañas, que quien con semejantes objetos no se mueve, o es de piedra o es de bronce[19].

Pacheco y la literatura artística

Los mismos fines que son perseguidos por la oratoria sagrada, hemos visto a lo largo del trabajo, son los compartidos por las artes, esencia de una sociedad con fenómenos de cultura unitarios. La propia tradición tratadística de arte será reflejo de la persecución de los fines persuasivos en las artes, y en este sentido, la escultura barroca sugiere un modelo de actuación instructiva de la mayor modernidad. Las conquistas renacentistas, ahora combinadas con los principios morales y estéticos, van a significar unos artefactos culturales de primer orden en el universo barroco.

Prácticamente todos los teóricos de las artes del Siglo de Oro español se pronunciarán al respecto de la capacidad persuasiva de las imágenes. El propio Francisco Pacheco, máximo teórico de las artes españolas del siglo XVII, en relación a la labor del artista encargado principal de configurar y materializar estos objetos, afirmará: «se ha de encaminar a persuadir al

---

18. De Granada, Luis, *Op. cit.* V. XXII, pp. 115-122.
19. Pacheco, Francisco, (1649) *El arte de la pintura.* Ed. de Baseggoda i Hugas, B., Madrid: Cátedra (1990), p. 255.

pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión –y continúa más adelante diciendo– porque siendo las imágenes cosa tocante a la religión, y conveniendo (*sic*) a esta virtud que se rinda a Dios el debido culto, se sigue que el oficio de ellas sea mover los hombres a su obediencia y sujeción[20]». Además contemplará la superioridad, en cuanto a la convicción en la transmisión de mensajes, ideas o conceptos, del uso de las imágenes por cuanto éstas inciden directamente en las capacidades emotivas de los espectadores a través de los sentidos; lo hace siguiendo a Horacio en los siguientes versos:

> «*Las cosas percebidas*
> *De los oídos, mueven lentamente;*
> *Pero siendo ofrecidas*
> *A los fieles ojos, luego siente,*
> *Más poderoso efecto*
> *Para moverse, el ánimo quieto.*[21] »

Confía igualmente el uso instructivo de las artes, al igual que San Buenaventura había reconocido en éstos una auténtica biblia para los iletrados. Citando a Paleotti se cuestiona: «¿quién duda que la pintura cristiana acompañada de la belleza y consideración espiritual, tanto más eficaz y noblemente podrá conseguir este efecto respecto de la muchedumbre, que universalmente es indocta?». Son muchas más las referencias que el teórico efectúa a lo largo de su trabajo al respecto del uso doctrinal y persuasivo de las imágenes, pero dadas las características del trabajo que ahora nos ocupa, debemos dejarlas y analizarlas en una posterior ampliación de este estudio. Igualmente, serán muchos los tratadistas y doctos en materia artística, durante los siglos XVI, XVII y aún en el XVIII que se pronuncien al respecto de esta función elocuente de las imágenes. En esta línea, Carducho, en sus *Diálogos* apunta a la importancia que adquiere el *Pathos* en la configuración morfológica de las imágenes para participar del *docere-delectare-movere*[22].

Ut scultura rethorica divina

A raíz de los argumentos hasta ahora expuestos, hemos de entender la imagen, no solo en el Barroco, como un producto social e histórico, para cuya comprensión, tal y como afirma Román Gubern se hace necesaria una inmersión cultural que ofrezca al espectador todas las herramientas para saber descifrar los códigos, más o menos encriptados que residen en

---

20. Pacheco, Francisco, (1649), *Op. cit,*. pp. 252 y 253.
21. *Ibídem,* p. 254.
22. Carducho, Vicente, (1635), *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen esencia, definición, modos y diferencias,* Madrid: Turner (1979).

estos «iconos» ya que éstos son los portadores, a su vez, de las claves de la cultura, así como de la actitud del artista y su entorno más inmediato. Una cultura. Que se sirve de una serie de símbolos «capaces de propulsar las *pasiones ideológicas* de las masas, demostrando la capilaridad psicológica entre el intelectualismo de la ideología y la emotividad de la pasión, hasta llegar a acoplar su capacidad incitadora y movilizadora»[23].

Por tanto, el tipo estatuario español del siglo XVII ha de ser interpretado como un objeto cultural en el que residen las claves filosóficas y estéticas de toda una época que se ve necesitada de la creación de productos, no solo cultuales sino culturales a través de los cuales penetrar en la psicología de las masas sociales para inclinarlas a moverse en una dirección predeterminada, la de la autoconservación de dichas sociedades y concretamente del poder de la monarquía absolutista y de la Iglesia contrarreformista. Un metalenguaje, el de la estatuario que responden al principio apuntado por el profesor Henares Cuéllar de *Filokallia*[24], concepto en base al cual se produce una identificación entre la idea y la belleza natural; un mecanismo psicológico consistente en el empleo del hedonismo renacentista, ahora asociado a una serie de dogmas morales que son reconocidos en la configuración interna de los espectadores como símbolos de felicidad y Salvación. Estos tipos esculturales van a constituir un fenómeno de producción artística singular en Occidente y que será exportado por todo el territorio español de manera paralela a los procesos de evangelización y a la difusión de los nuevos dogmas morales emanados de la Contrarreforma. Tal y como hemos visto a lo largo del trabajo, podemos concluir afirmando que la estatuaria lignaria española constituye un fenómeno artístico único en Europa de gran modernidad y amplia vigencia estética que podemos resumir, y alterando el «ut pictura rhetorica divina» de Paleotti por un «ut scultura rhetorica divina», la búsqueda en estas representaciones de un complemento capaz de avivar los dogmas contrarreformistas a través de la captación sensible de los espíritus de los hombres.

23. Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto.* Barcelona: Anagrama (1999), p. 99.
24. Henares Cuéllar, Ignacio, «Estética y modernidad artística en el Barroco. A propósito del arte procesional», en: Parrado del Olmo, J. M. y Gutiérrez Baños, F. (coord.), *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago.* Valladolid: Universidad (2009), pp. 101-106.

Fig. 1. *Ecce-Homo* (1616). Gregorio Fernández. Museo catedralicio (Valladolid)

Fig. 2. Retablo del Altar Mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad (detalle) (s. XVII), Pedro Roldán, Sevilla

Fig. 3. *San Jerónimo penitente* (detalle) (s. XVI). Pietro Torrigiano, Museo de Bellas Artes (Sevilla)

Fig. 4. *Virgen de la Soledad* (detalle) (siglo XVII), José de Mora, iglesia de Santa Ana (Granada)

De Julio César a Napoleón Bonaparte: el poder como alegoría religioso-moral en una colección emblemática del siglo XXI

José Javier Azanza López
Universidad de Navarra

Resumen: *Religious Emblems and Allegories* (Boston y New Haven, 1849), con textos del pastor de la Iglesia Metodista Primitiva William Holmes y grabados de John W. Barber, se convierte en un excepcional ejemplo de la tardía recepción del género emblemático en Estados Unidos. En su ilustración de la verdad representada, las *picturae* se sirven de la tradición alegórico-emblemática europea y, principalmente, de asuntos tomados de la vida cotidiana; y también tiene cabida en esta lección moral el ejemplo de la historia, de manera que personajes que ejercieron el poder como Publio Decio Mus, Julio César, el zar Pedro I de Rusia, o Napoleón Bonaparte –cuyo grabado está inspirado en el *Napoleón cruzando los Alpes* de Jacques-Louis David–, se convierten en protagonistas de los emblemas y en modelos a imitar por su conducta virtuosa y heroica, interpretada en clave cristiana. Es nuestro propósito indagar en esta relación emblemática-historia-poder-arte, para tratar de entender la mentalidad y los mecanismos que articulan la obra.

Palabras clave: Emblemática. Estados Unidos. Siglo XIX. John Warner Barber. Publio Decio Mus. Julio César. Pedro I de Rusia. Napoleón Bonaparte.

Abstract: *Religious Emblems and Allegories* (Boston and New Haven, 1849), includes texts by the minister of the Primitive Methodist Church and engravings by John W. Barber, which are an exceptional example of the late reception of the emblematic genre in the United States of America. In his illustration of the representation of truth, the *picturae* mainly

represent scenes from daily life, and from the allegorical-emblematic European tradition, including moral lessons with examples from history. Thus powerful public figures, such as Publio Decio Mus, Julius Caesar, Peter the Great or Napoleon, whose engraving takes its inspiration from *Napoleon crossing the Alps* by Jacques-Louis David, are turned into emblems and models to imitate because of their virtuous and heroic conduct, which is interpreted from the Christian viewpoint. Our proposal is to investigate the relationship between art-power-history-emblematics in order to understand the mentality and the mechanisms which articulate the work of art.
Keywords: Emblematics. USA. 19th century. John Barber. Publio Decio Mus. Julius Caesar. Peter the Great of Russia. Napoleon Bonaparte.

Religious Emblems and Allegories, *un exitoso libro de emblemas del siglo* XIX

En 1846 veía la luz en Estados Unidos un libro de emblemas titulado *Religious Emblems*[1]. Eran sus autores William Holmes, ministro de la Iglesia Metodista Primitiva de New Haven (Connecticut), a quien correspondían los textos, y el escritor e ilustrador John Warner Barber, este último verdadero artífice del proyecto y protagonista de una dilatada trayectoria editorial, con la publicación de obras principalmente de naturaleza histórica y religiosa que ilustraba con sus propios grabados[2].

La gran aceptación que tuvo el librito, y el beneficio espiritual que muchas personas obtuvieron con su lectura, animó a los autores no solo a publicar nuevas ediciones (New Haven, Nueva York y Boston, 1847 y 1848), sino a redactar una segunda parte del mismo, a la que denominaron *Religious Allegories*[3] (Cincinnati, Ohio, 1848). Si bien inicialmente fueron independientes, no pasaría mucho tiempo antes de que formasen un único volumen, bajo el título de *Emblems and Allegories* (Boston y New Haven, 1849, y junto con New York en 1851). El derecho exclusivo para publicar las dos obras unidas fue adquirido por el escritor

1. Así lo afirma en 1866 John W. Barber, en la introducción a *The Bible looking glass*, recopilación de sus trabajos emblemáticos, de los que «the first part, the *Religious Emblems*, was published in 1846».
2. John Warner Barber (1798-1885) fue un prolífico escritor e ilustrador que viajó incansablemente por la costa oeste recogiendo información para sus libros y grabados. Conocido sobre todo por sus publicaciones sobre historia, tanto local como nacional, mostró igualmente interés por la literatura religiosa, con una clara finalidad moral; y produjo asimismo multitud de ilustraciones con destino a obras de muy variada naturaleza, desde almanaques a enciclopedias. Nash, Ch. C., *John Warner Barber and his books*, Milton, 1934, p. 5.
3. En una breve nota al lector, los autores mencionaban los motivos que les habían llevado a componer y publicar una segunda parte del libro: «Hace ahora dos años desde que los *Emblemas Religiosos*, una obra de los autores de la presente publicación, fue publicada por primera vez. El modo en que esta obra fue recibida por el público cristiano, nos ha animado a otro esfuerzo de la misma naturaleza, el cual, creemos, será encontrado igualmente digno de atención».

y publicista Henry Howe, quien colaboró con Barber en varios proyectos editoriales[4], y de inmediato alcanzó grandes ventas.

Su éxito traspasó con rapidez fronteras y continentes, tal es así que en 1854 era publicado en Gran Bretaña por la editorial londinense William Tegg & Co., con sendos prólogos a cargo de John Barber y del pastor de la Congregación Baptista de Cheltenham James Smith, quien lo consideraba especialmente adecuado para la educación religiosa de la juventud, merced al complemento visual de sus ilustraciones. De la edición londinense, titulada *Religious Emblems and Allegories*, se hicieron eco los principales periódicos y revistas del país, relacionándola con la producción emblemática del poeta inglés del siglo XVII Francis Quarles[5].

El recorrido de *Religious Emblems and Allegories* (nombre que hemos decidido mantener con carácter unificador) continúa con posteriores ediciones en New York (1860) y Londres (1868). Dos años antes había visto la luz *The Bible looking Glass* (Cincinnati, 1866), compendio y legado de la literatura religioso-emblemática de John Barber, en lo que fue un empeño editorial de Henry Howe. Se trata de una recopilación de seis libros divididos en dos partes[6], en cuyo prólogo Barber realiza un completo recorrido autobiográfico y bibliográfico, reconoce el éxito editorial y doctrinal que tuvieron sus obras religioso-emblemáticas, y explica las novedades que había introducido en esta última edición en *Religious Emblems and Allegories*[7]. Por su parte, Henry Howe insiste en la fama que tuvieron los libros de emblemas de Barber en distintas partes del mundo, así como en el bien espiritual que habían proporcionado, siendo empleados como instrumento de evangelización por los misioneros protestantes americanos. La obra recopilatoria fue recibida con entusiasmo y conoció sucesivas reediciones hasta su modernización en 1898, que afectó sobre todo a la indumentaria de los personajes, trabajo que, evidentemente, fue realizado por otros artistas. Su última impresión tuvo lugar en 1914.

---

4. A propósito de la colaboración editorial entre Howe y Barber, véase Smith, J. P., «Henry Howe, the historian», *Ohio History. The Scholarly Journal of the Ohio Historical Society*, vol. 4, 1896, pp. 311-337.
5. A dicha relación se refería *The Baptist Magazine*, vol 46, Abril, 1854, p. 222. Otras publicaciones que anunciaron en sus páginas la aparición y venta de *Religious Emblems and Allegories* fueron *The Athenaeum* y *The Publishers' Circular*.
6. La parte A se compone de *Religious Emblems*, *Religious Allegories*, y *Christian Pilgrim*, edición revisada de otra de juventud (1819) titulada *Bunyan's Pilgrim's progress*. La parte B daba principio con *Christian Similitudes* –publicada por primera vez en New Haven en 1860-, cuarta y última de las obras de Barber, en colaboración con su hija Elizabeth, poetisa de cierto mérito; continuaba con *The Sunday Book*, una selección de prosa y poesía de los mejores autores llevada a cabo por Howe; y se cerraba con *Elegy written in a Country Church Yard*, del poeta inglés Thomas Gray, con ilustraciones de artistas de la talla de John Constable entre otros.
7. La principal radicaba en la disposición, alrededor de cada uno de los grabados, de un conjunto de citas de las Sagradas Escrituras, siguiendo el ejemplo de las notas marginales que incorporaban las biblias de gran tamaño. Tales citas –en las que no aparece el texto, sino la referencia al correspondiente libro, capítulo y versículo- no figuraban en las anteriores ediciones, y habían sido concebidas por el autor con la intención de ilustrar con mayor detalle los temas representados y de guiar al lector en su búsqueda en las Sagradas Escrituras de los preceptos relacionados con el sentido y enseñanza del emblema.

Propósito de la obra y fuentes de inspiración: la historia como referente emblemático

En el prólogo a la primera edición de *Religious Emblems,* que John Barber firma en New Haven en diciembre de 1845, confiesa que el propósito de publicar un libro de esta naturaleza había surgido unos veinte años atrás, no en vano ya desde su juventud había mostrado interés por los asuntos relacionados con la ética y la moral. Sin embargo, aunque en aquel momento dio los primeros pasos para llevarlo a cabo, no se presentó una oportunidad favorable. Esta había surgido ahora, con la asistencia y colaboración de William Holmes[8].

Su objetivo consistía en proporcionar, mediante emblemas y símiles, un conjunto de principios morales dirigidos al gran público en general y encaminados a la salvación de sus almas; no resulta gratuito por tanto que sendas alegorías de la Religión y de la Salvación protagonicen los grabados que dan inicio a cada parte[9]. Se trata en todo caso –aunque no podemos entrar ahora en ello– de una concepción que sigue el credo metodista, en la que la Biblia es la única e infalible regla de fe y fuente de autoridad; emblemas como «The weight of God's Word», o «Faith and Works», son fiel reflejo de ello.

En cuanto al empleo del lenguaje emblemático para transmitir las verdades del cristianismo, este queda justificado por el ejemplo de la Biblia: «I have used similitudes» ([Por mano de los profetas] he puesto semejanzas, Oseas 12, 10), es la sentencia que figura en la portada de los libros de emblemas de Holmes y Barber. Considera este último que el arte de comunicar la verdad a través de emblemas proviene de la remota antigüedad, y es el medio del que se sirvió continuamente el Señor para transmitir enseñanzas a su pueblo; de hecho, las parábolas no eran sino bellas demostraciones de la verdad por medio de similitudes. En consecuencia, debe ser admitido como un método legítimo de instrucción moral y religiosa, sancionado por la más alta autoridad. En ningún momento duda el autor de la validez del género emblemático que, al componerse de palabra e imagen, muestra la ventaja de estar dirigido tanto a la mente como al ojo, en un lenguaje visual universalmente inteligible que

8. Barber se había unido a los primitivos metodistas en julio de 1844, y Holmes llegó como pastor a New Haven en mayo de 1845. Poco se sabe de la colaboración entre ambos, si bien en febrero de 1846 Barber comentaba en una de las entradas de su diario: «De acuerdo por escrito con el hermano Holmes».

9. La alegoría de la Religión está representada por una mujer coronada y ataviada con blancas vestiduras, que avanza bajo la protección divina para predicar el Evangelio; los dioses paganos y los templos de la superstición se derrumban a su paso, y sus enemigos se retiran confundidos, mientras que el ángel del Señor dispersa las nubes de las tinieblas que rodean al mundo. Por su parte, la Salvación queda simbolizada mediante un ángel que, asentado en roca firme en medio de las aguas tempestuosas, lanza un cabo al que se aferra un hombre, mientras los demás son arrastrados por la fuerza de las olas; en plena tormenta se hace visible la Jerusalén Celeste, hacia la que señala el ángel. El grabado se acompaña de dos citas de los Salmos 18, 6: «En mi angustia clamé al Señor... Él escuchó mi voz desde su santuario»; y Salmos 18, 16: «Alargó desde lo alto la mano y me agarró, me sacó de las aguas caudalosas». Un grabado más complejo –firmado también por Barber- presenta *The Bible looking Glass,* que recoge de forma alegórica las tres edades de la vida: juventud, madurez y vejez.

se imprime con mayor fuerza que cualquier otro de los sentidos[10]. Es más, Barber no solo se sirvió de las posibilidades del emblema en el terreno religioso-moral, sino que también hará uso de él en el ámbito político[11].

Partiendo de este razonamiento inicial, la obra se configura como un libro de emblemas en el que la primera parte, *Religious Emblems*, está formada por 51 emblemas, en tanto que la segunda, *Religious Allegories*, consta de 26. Nos referimos a ellos como emblemas en la medida en que adoptan la composición del *emblema triplex* formado por: mote, una breve sentencia que resume el contenido y mensaje del emblema, acompañada siempre de una o varias citas bíblicas que refuerzan el sentido general del mensaje; dibujo o *pictura*, ejecutado con claridad y concisión; y epigrama o *subscriptio*, compuesto por una composición en verso que describe la imagen, y un amplio texto en prosa que contiene la explicación de la verdad representada.

Los autores se esfuerzan en todo momento por producir una obra de clara comprensión para el público en general. Por tal motivo, procuran eliminar de las *picturae* cualquier elemento oscuro o ambiguo, así como aquellos que pudieran resultar desagradables, violentos o groseros; y también –son palabras textuales de Barber– «todas las monstruosidades conectadas con la mitología pagana». En efecto, nada resulta hermético ni ofende aparentemente a la vista o a la razón, y tampoco hay alusión alguna al universo de dioses y héroes clásicos, tan frecuente en la emblemática europea de la Edad Moderna.

En la mayor parte de los emblemas, el protagonismo recae en la figura humana, inmersa en una escena que adquiere con suma frecuencia carácter narrativo. Excepcionalmente encontramos no emblemas sino empresas, en el sentido estricto de la palabra: la roca que resiste inmutable los embates de las olas («True and false principles»), la balanza que se inclina hacia el platillo con la Biblia («The weight of God's Word»), o el sólido y robusto roble que, firme ante los huracanes, cae abatido por el rayo de la tormenta («Danger of greatness»), constituyen otros tantos ejemplos de auténticas empresas que siguen al pie de la letra las normas ya establecidas por Paolo Giovio a mediados del siglo XVI.

Si nos preguntamos acerca de los temas representados y de las fuentes de inspiración del libro, podemos señalar tres ámbitos claramente definidos. El primero, y sin duda el más significativo, muestra imágenes y asuntos tomados de la vida cotidiana, leídos e interpretados en clave trascendente, lo que proporciona a la obra una innegable capacidad de cercanía para con sus lectores, identificados en muchos casos con aquellas actividades que realizaban o contemplaban con asiduidad: pasear por el campo, cruzar un puente o patinar sobre un

---

10. Las consideraciones de Barber a este respecto siguen muy de cerca la teoría del jesuita francés Claude-François Menestrier, quien afirmaba que «los emblemas deben entrar por los ojos, para pasar desde ellos al alma». García Arranz, J. J. y Pizarro Gómez, F. J., «Teoría y práctica de la imagen de las *imprese* en los siglos XVI y XVII», *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro* (eds. R. Zafra y J. J. Azanza), Madrid, 2000, p. 192.
11. Sobre el empleo del lenguaje emblemático por John Barber, ver los artículos de Tanis, J. R., «Arms of the States: A Political Emblem Book by John Warner Barber», *Emblematica: an Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, vol 11, 2001, pp. 403-418; y «John Warner Barber and the American Emblem Tradition», *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies* (eds. Wolfgang Harms y Dietmar Peil), Frankfurt am Main, 2002, pp. 133-153.

lago helado, atravesar o acampar en un bosque, ascender a un monte, talar un árbol o navegar en barca, son algunos ejemplos. Además, el hecho de que los protagonistas sean en muchos casos jóvenes, acentúa su valor como instrumento para la formación y educación de la juventud.

El segundo se encuentra en la tradición alegórico-emblemática europea. Ya hemos hecho referencia anteriormente a la roca, la balanza o el roble como imágenes codificadas dentro del género. Mas no podemos obviar la estrecha relación con dos libros de emblemas ingleses: *Emblems, divine and moral* (1635, primera edición americana en New York, 1816), del ya mencionado Francis Quarles; y *Choice emblems* (1772, primera edición americana en Filadelfia, 1790), de John Huddlestone Wynne. En ambos casos podemos encontrar un trasvase explícito de imágenes e ideas, como ha puesto de manifiesto J. R. Tanis[12]. Tampoco faltan emblemas inspirados en las fábulas y cuentos, como el lobo disfrazado de oveja («Hypocrisy») o el león que contempló su reflejo en el agua («Anger, or Madness», también recogido en *Choice emblems* de Wynne). Y la personificación de valores y de virtudes, en la línea de la *Iconología* de Ripa continuada a finales del siglo XVIII por Gravelot y Cochin. Las virtudes pueden aparecer, bien de forma individual: Fe («Christian Faith, or Religion»), Esperanza («Hope»), Prudencia («Prudence and Foresight»), Fortaleza («Fortitude and Constancy»), Verdad («Truth»), Paciencia («Patience and Long-suffering»), Envidia («The threefold demon, or envy, hatred, and malice»); bien agrupadas («Symbols of Christian Faith»). Como agrupadas aparecen también las alegorías de los cuatro continentes («The Triumph of Christianity»).

En tercer lugar, tienen cabida en esta lección moral los ejemplos de la historia, que ya eran considerados por Menestrier como materia de los emblemas, pues «proporcionan imágenes que nos pueden instruir»[13]. En ocasiones, la historia se nos muestra a través de determinados acontecimientos, como la celebración de los juegos olímpicos en la antigua Grecia («The Christian race»), o la convocatoria de los concilios de la Iglesia católica, desde el de Nicea (325) hasta el de Trento (1545-1563), con un rechazo absoluto a su validez y eficacia («The weight of God's Word»). A los acontecimientos se suman los personajes históricos, cuyas acciones, virtudes o defectos contribuyen a ejemplificar el sentido general de la composición; citemos entre ellos a Alejandro Magno («Worldly honor»), al filósofo estoico Atenodoro de Tarso («Anger, or Madness»), al emperador Constantino («Christian Faith, or Religion»), a Jan Hus y Lutero («Walking by faith»), al cardenal Wolsey («Danger of greatness»), a María Tudor («The persecuted Christian»), a Lord Nelson («Divine Love and Justice»), o a Voltaire («Fearful and fearless»).

12. Tanis, J. R., op. cit. 2002. A juicio del autor (pp. 138-139), el conocimiento de las obras de Quarles y Wynne resultó determinante en la decisión de Barber de componer un libro de emblemas. Establece además un paralelismo (p. 140) entre la publicación conjunta de *Emblems and Allegories*, y la que llevó a cabo Francis Quarles con sus *Emblems* (1635) y *Hieroglyphiques* (1638), que también vieron la luz en un único volumen.
13. García Arranz, J. J. y Pizarro Gómez, F. J., op. cit., 2000, p. 192.

Mas los personajes de la historia no se contentan únicamente con las referencias más o menos desarrolladas de la *subscriptio*, sino que en ocasiones dan el salto a la *pictura*, asumiendo entonces el protagonismo absoluto del emblema. Buen ejemplo de ello es «The Great Discovery», donde el conquistador español Vasco Núñez de Balboa, postrado de rodillas, eleva los brazos al cielo en acción de gracias ante el descubrimiento del océano Pacífico, actitud que sirve para simbolizar la inmensa alegría del pecador que descubre por primera vez el amor y la salvación de Dios. En este contexto, no falta la presencia de quienes rigieron los destinos de su pueblo en diferentes momentos de la historia. El poder y las acciones derivadas de él se convierten así en asunto emblemático, y en argumento válido a la hora de transmitir al lector unos principios de naturaleza religioso-moral. Es nuestro propósito indagar en esta relación emblemática-historia-poder, para tratar de entender la mentalidad y los mecanismos que articulan una obra a priori fuera de contexto espacio-temporal.

Publius Decius Mus: el ejemplo del sacrificio

Adoptando un criterio cronológico, la primera referencia nos conduce al emblema que lleva por mote «The Sacrifice» (El Sacrificio), acompañado de tres sentencias novotestamentarias: «El que pierda su vida por mi causa, la salvará» (Lucas 9, 24); «Él murió por todos» (Segunda Carta a los Corintios 5, 15); «También nosotros debemos dar nuestras vidas por los hermanos» (Primera carta de San Juan 3, 16)[14].

La *pictura* representa un campo de batalla en el que un grupo de guerreros, protegidos con cascos y escudos, abate con sus lanzas a un soldado que cae muerto a sus pies; la escena, que tiene lugar en un paisaje abrupto, es contemplada por otro grupo de soldados (Fig. 1). En su explicación, el epigrama remite al momento de la historia de Roma en el que se enfrentaban romanos y latinos, con ventaja para estos últimos que estaban a punto de decidir la batalla a su favor. Fue entonces cuando el cónsul Publio Decio, consciente de la crítica situación, decidió sacrificar su vida en favor de su pueblo, abriéndose paso entre el ejército latino y causando una gran masacre antes de caer herido de muerte. Sin embargo, había logrado su objetivo: las filas enemigas estaban rotas, y los soldados romanos, animados por el heroico ejemplo de Decio, reagruparon sus tropas y pelearon con renovada bravura, alcanzado una gran victoria. El cónsul dejó un hijo que también sacrificó su vida en la guerra contra los etruscos; y lo mismo hizo un nieto en la contienda que enfrentó a Roma contra Pirro.

---

14. A las anteriores, que figuran en todas las ediciones de la obra, se suman en la de 1866 otras ocho citas rodeando la *pictura* que guardan igualmente relación con la idea del sacrificio y que remiten a: Mateo 20, 28; Hechos de los Apóstoles 20, 24, y 25, 26; Filipenses 3,8; Hebreos 10, 34, y 11, 37; Apocalipsis 6,9, y 12, 11.

El emblema toma como asunto la legendaria acción del cónsul romano Publio Decio Mus, narrada entre otros por Tito Livio y Valerio Máximo[15]. En el año 340 a. C. participó junto con Tito Manlio Torcuato en la Segunda Guerra Latina, cuya batalla decisiva tuvo lugar a los pies del Vesubio –de ahí las montañas del grabado. Ante la inminente derrota, y después de una visión nocturna que anunciaba el sacrificio de uno de los dos cónsules para otorgar la victoria a sus tropas, solicitó al *pontifex maximus* dirigirlo en la oración para dedicar su vida y la del enemigo a los dioses infernales; luego montó en su caballo y se arrojó en medio del campo adversario, donde encontró la muerte. Ya fuera por el favor de los dioses, ya por el redoblado fervor del ejército romano en contraste con el desaliento que cundió en el latino, finalmente la victoria fue romana. Tal y como recuerda el epigrama, un hijo y nieto de Decio siguieron el modelo familiar, el primero en la tercera Guerra Samnita (295 a. C.), y el segundo en la batalla de Ausculum (279 a. C.) que enfrentó a las legiones romanas contra el ejército del general griego Pirro de Epiro. Tales acciones constituyen el precedente clásico del sacrificio militar conocido como «devotio» romana, consistente en la entrega voluntaria y ritual de la propia vida y la de los enemigos a los dioses de la muerte para salvar al ejército de un desastre[16].

El ejemplo moral de Publio Decio Mus quedará reflejado en el arte. Así, en la decoración al fresco de la Sala dei Gigli (1482-1484) del Palazzo Vecchio de Florencia, Ghirlandaio representó un conjunto de personajes históricos que encarnan las virtudes cívico-republicanas (y al mismo tiempo cristianas, de ahí su disposición flanqueando a San Zenobio), entre los que se encuentra el cónsul Publio Decio[17]. También Rubens, siempre interesado por la historia de Roma y por los asuntos de elevado contenido ético, se sintió atraído por la historia de Decio, a quien dedicó el más temprano de sus ciclos (1616-1617) y cuyo sacrificio ejemplificaba los ideales del neoestoicismo, corriente filosófica que marcó varias obras del pintor flamenco[18].

Para los autores del libro de emblemas, el héroe que sacrifica su vida en auxilio de su país representa al misionero cristiano que cae en medio de tierras paganas, ardiente del celo divino que le impulsa a propagar su reino en la tierra. Es el misionero que contempla el continente africano, postrado bajo el poder del mal y la superstición de sus tribus; que dirige su

15. Tito Livio, *Historia de Roma*, Libro VIII, 9-10, Madrid, 1990, pp. 33-37. Máximo, V., *Los nueve libros de hechos y dichos memorables*, Libro V, 5-6, Madrid, 1988, pp. 319-320 (el episodio también aparece mencionado en el Libro I, 3, pp. 100-101).
16. A propósito del segundo de los decios que se consagró a sí mismo y al ejército enemigo a los dioses del inframundo en la guerra Samnita, véase Ternes, C.-M., «La *deuotio* de P. Decius Mus (T.L. 10, 28-29) vue par les historiens allemands, de Th. Mommsen à H. Bengtson», *Présence de Tite-Live. Hommage au Professeur P. Jal*, Tours, 1994, pp. 211-221.
17. Los héroes romanos representados en la sala florentina eran: Bruto, Muzio Scevola, Camillo, Publio Decio, Escipión el Africano y Cicerón. El destino de todos ellos, que decidieron sacrificar su vida por el bien común, debía servir de ejemplo y advertencia a los gobernantes. Kecks, R. G., *Ghirlandaio*, Firenze, 1995, pp. 117-119.
18. Los ocho lienzos que componen el ciclo «Muerte y Triunfo del cónsul romano Decius Mus» se exhiben en el Liechtenstein Museum de Viena, y constituyen la primera representación pictórica de la guerra de los romanos contra los latinos. Rubens elaboró el conjunto como diseño para una serie de tapices –se conservan también bocetos en tabla y cartón– encargada por el comerciante genovés Franco Cattaneo, que fueron tejidos en Bruselas.

mirada hacia China, donde la ignorancia y el vicio conducen a la adoración de falsos ídolos; o que se aventura a buscar en la India, aplastada bajo el error de sus habitantes que rinden culto al demonio. Armado con la espada de la verdad, se dirige a tierra extranjera y logra penetrar en parajes inhóspitos; mas en su lucha cae derrotado, a consecuencia del clima nocivo o de la ferocidad de los nativos. No obstante, su sacrificio no ha sido en vano: la semilla del Evangelio ha sido sembrada, y germinará en medio de aquellos que le quitaron la vida, quienes acabarán reconociendo al Señor. Y, al igual que el ejemplo de Decio vivió en sus descendientes y contagió a toda Roma, así también el héroe cristiano, que con su sacrificio ha sido coronado con la gloria, el honor y la inmortalidad, servirá de guía a todo el pueblo cristiano y a cuantos deseen alcanzar el premio de la eternidad.

Julio César: guía y salvaguarda ante el peligro

Un nuevo emblema de inspiración histórica presenta el mote «The Imperial Passenger» (El pasajero imperial), que se completa con dos citas veterotestamentarias: «No temas, porque yo estoy contigo» (Génesis 26, 24); «Ningún mal temeré, porque tú estás conmigo» (Salmo 23, 4)[19].

El grabado representa a Julio César a bordo de un pequeño bote de remos en medio de las aguas embravecidas, animando a la tripulación en su esfuerzo por avanzar (Fig. 2). Se trata de un acontecimiento que tuvo lugar en enero del año 48 a. C., en el marco de la Segunda Guerra Civil de Roma entre Julio César y Pompeyo Magno, narrado entre otros por Plutarco y Apiano[20]. En su ofensiva contra las tropas de Pompeyo, acampadas en Macedonia, Julio César se atrincheró en la orilla izquierda del río Apso (Semeni, en Albania); mas no había podido establecer contacto con las cinco legiones cuyo mando había conferido a Marco Aurelio en Brindisi, y temía que éstas fuesen bloqueadas en su puerto de partida. En su impaciencia, decidió embarcar de incógnito en un esquife y navegar a Brindisi, por más que el mar estuviese vigilado por la escuadra enemiga; pero, cuando la embarcación descendía hacia el Adriático, un violento temporal encrespó las aguas del Apso y el timonel, incapaz de controlar la situación, ordenó a la tripulación que virase para regresar. Al percatarse de la situación, César se despojó de su disfraz, y asumiendo una actitud de mando arengó al piloto: «¿Qué temes? Llevas a César y su fortuna navegando contigo». La reacción no se hizo esperar: los marineros, impresionados por la valentía de César, se olvidaron al instante del

19. En la edición de 1866, a las anteriores sentencias bíblicas se unen otras ocho que rodean la *pictura* y remiten a: Salmos 36, 7, y 46, 7; Mateo 33, 20 (debe ser un error, pues el Evangelio de Mateo solo llega hasta el cap. 28); Romanos 12, 5; Primera Carta a los Corintios 3, 16; Gálatas 2, 20; Efesios 3, 17; Colosenses 3, 4.
20. Plutarco, *Vidas paralelas*, vol. VI. Alejandro-César, Madrid, 2007, pp. 173-174. Apiano, *Historia romana. Guerras Civiles*, Libro II Madrid, 1985, pp. 220-221.

vendaval y, esforzándose al máximo, trataron de vencer las aguas del río para conducir a su noble pasajero hasta la otra orilla[21].

A juicio de Barber y Holmes, el anterior ejemplo de la historia sirve para ilustrar la presencia de Dios entre su pueblo, y la confianza en su poder omnipotente con el que lo guía y protege. En este punto, se suceden los ejemplos de la presencia y auxilio divinos, especialmente en las situaciones de mayor peligro: el arco de la reconciliación tras el Diluvio; la asistencia en Egipto, en las aguas del mar Rojo y en el desierto del Sinaí, hasta alcanzar la Tierra Prometida; y, sobre todo, la venida de Cristo al mundo para pagar un alto precio por la redención de la humanidad.

También el Señor estuvo, al igual que Julio César, a punto de naufragar debido a una terrible borrasca que se desató en el lago de Tiberíades; también viajaba de incógnito, entendiendo por tal que dormía, ajeno al peligro; también sus discípulos, al igual que aquellos marineros, se mostraron temerosos, y Él se aprestó a tranquilizarlos asumiendo el mando de la situación, no sin antes recriminarles sus miedos. Hasta aquí los paralelismos entre historia profana y sagrada. Ahora, las diferencias: así como Julio César recurrió a su fortuna, que no sirvió para que se calmaran las aguas, Cristo se sirvió de su sola presencia y omnipotente poder, con los que obró el milagro de amainar los vientos y tranquilizar el lago; y así como el gobernante terrenal pasa, Cristo permanecerá con nosotros hasta el final de los tiempos. En medio de los vientos y tempestades en la travesía de la vida, El Señor dice a su pueblo: «No tengáis miedo, porque lleváis a Jesús con vosotros». Él es el capitán de nuestra salvación, y debemos mantener en todo momento nuestra confianza en Él.

El zar Pedro el Grande de Rusia: la heroica generosidad del salvador

Dando un salto en el tiempo, el siguiente emblema en el que la historia y el poder se aplican como enseñanza moral nos lleva a la Rusia de los siglos XVII-XVIII, en «The Imperial Philanthropist» (El Filántropo Imperial), título que en esta ocasión viene acompañado de

21. Hasta aquí el relato recogido en el epigrama. Como no se trata de un libro de historia, los autores obvian el final del episodio, «lapsus» que además de voluntario resulta muy conveniente para la enseñanza moral que quieren transmitir –la guía y protección divinas-, que quedaría algo desvirtuada de conocerse la historia real. Esta nos cuenta que Julio César, viendo que el bote comenzaba a zozobrar y que peligraba su vida y la de la tripulación, permitió que virase sin alcanzar su objetivo; y que Marco Antonio no desembarcó en las costas de Épiro hasta finales de marzo del 48 a. C., conduciendo las cinco legiones que habían quedado en Brindisi a su mando. Carcopino, J., *Julio César. El proceso clásico de la concentración del poder*, Madrid, 1974, pp. 451-452. Kamm, A., *Julius Caesar: a life*, New York, 2006, p. 109. Curiosamente, en fechas muy cercanas a la publicación de *Religious Emblems and Allegories*, vio la luz *The Comic History of Rome* (Londres, h. 1852), proyecto editorial del periodista Gilbert Abbott à Beckett en colaboración con el caricaturista John Leech, cuya intención era combinar educación y diversión a partes iguales mediante la representación ingeniosa de los grandes momentos de la historia romana. Una de las ilustraciones de Leech recogía precisamente la peripecia de César en las aguas del Apso. *The Comic History of Rome*, London, Bradbury, Evans and Co., s.a., p. 301.

la sentencia bíblica: «Jesucristo, que se entregó a sí mismo para salvar a todos» (Primera Carta a Timoteo 2, 6)[22].

En su explicación de la *pictura* (Fig. 3), el epigrama señala que nos encontramos ante una escena de peligro y liberación que ejemplifica el coraje del zar Pedro el Grande de Rusia, quien arriesgó su vida por salvar a un grupo de hombres. El zar viajaba a bordo de su embarcación cerca de mar abierto, en la desembocadura del río Neva, cuando, en medio de una tormenta que en apenas unos minutos oscureció la luz del día, escuchó unas lejanas voces que pedían socorro; su aguda vista pronto descubrió un barco que transportaba soldados a la deriva, luchando contra el furioso oleaje hasta acabar encallando en un arrecife. Pedro envió de inmediato un esquife en su ayuda, pero resultó en vano, pues los marineros carecían de la habilidad y el coraje suficientes para ejecutar una maniobra tan arriesgada. Ante la gravedad de la situación, el zar no dudó en acudir en persona al rescate, saltando a un bote con un grupo de valientes; y cuando comprobó que no podía acercarse lo suficiente, se zambulló en las heladas aguas para alcanzar el barco encallado. Su presencia calmó a aquellos hombres desesperados, los cuales, al ver que el propio zar arriesgaba su vida por salvarlos, renovaron sus esfuerzos hasta hacer emerger el barco de las aguas. Entonces, Pedro el Grande, sorteando hábilmente el peligro de las rocas y bajíos, condujo la embarcación a tierra firme, donde recibió incontables muestras de gratitud de todos aquellos a quienes había salvado de una muerte segura.

El anterior episodio, recogido en todas las biografías del zar Pedro el Grande[23], define dos de los aspectos más significativos de su personalidad: de una parte, su fascinación por el mar y la navegación, puesta de manifiesto ya desde su juventud; de otra, su inagotable energía física, que le impulsaba a actuar de forma inmediata ante una urgencia concreta, sin sopesar en ocasiones los riesgos que conllevaba. Así aconteció en el mes de noviembre de 1724 cuando, en la travesía desde San Petersburgo a las fundiciones de Systerbeck, divisó una barca llena de soldados y marineros arrastrada por un temporal; el zar saltó en el acto al agua, y trabajó toda la noche, contribuyendo a salvar la vida de 20 hombres. Tan heroica acción no le costó la vida, pero sí que precipitó su muerte. Aquella misma noche le sobrevino un grave ataque de fiebre, y en los días siguientes se acentuaron los problemas vesiculares que llevaba padeciendo desde tiempo atrás. Aunque por un momento pareció recuperarse, la enfermedad ya no le abandonó: Pedro el Grande falleció el 28 de enero (8 de febrero, fecha europea) de 1725, a los 52 años.

Los autores del libro de emblemas admiran el elevado grado de condescendencia y heroísmo del que denominan «Emperador de todas las Rusias», al poner en riesgo su vida por

22. A ella se suman las consabidas citas bíblicas que enmarcan la *pictura* en la edición de 1866: Mateo 18, 11; Lucas 2, 30; Juan 4, 42, y 6, 51; Hechos de los Apóstoles 4, 12; Primera Carta a los Corintios 1, 30; Primera Carta de San Juan 4, 14; Apocalipsis 5, 9.

23. Véanse, a modo de ejemplo, Anderson, M. S., *Pedro el Grande*, Barcelona, 1985, pp. 223-224; Massie, R. K., *Pedro el Grande. Su vida y su mundo*, Madrid, 1987, pp. 667-669; y Hughes, L., *Peter the Great: A Biography*, New Haven and London, 2002.

un puñado de hombres. Pero, ¿qué es esta acción comparada con la gracia de nuestro Salvador Jesús?, se preguntan. A bordo del bote, el zar no perdió su dignidad ni sus títulos; arriesgó su vida por hombres mortales como él; y lo hizo por los soldados que defendían su nación. Cristo sin embargo se despojó de su divinidad para hacerse hombre y convertirse en esclavo, en un acto de infinita humildad y compasión; dio su vida por aquellos infinitamente inferiores a Él; y murió por la salvación de sus enemigos, que lo clavaron en una cruz.

Otra enseñanza que extraen del anterior ejemplo histórico es que aquellos soldados a punto de morir recobraron de nuevo el ánimo ante la presencia del zar, y trabajaron con todas sus fuerzas para salvarse; de no haberlo hecho así, habrían perecido, a pesar de todo el poder de su príncipe. Pero nosotros, cuando el Salvador viene en nuestra ayuda, dudamos de su poder, entorpeciendo su acción salvífica. Además, todos aquellos que sobrevivieron a una muerte segura por la intervención del zar, de inmediato acudieron a él con grandes demostraciones de gratitud, invocando bendiciones eternas en su honor. Pues así también nosotros debemos estar agradecidos a nuestro Salvador Espiritual, manteniéndonos en la observancia de sus leyes, y esforzándonos por promover la paz y prosperidad en su reino; como fieles soldados de Cristo, debemos seguirle a través del peligro hasta la muerte y, habiendo obtenido la victoria, permaneceremos eternamente junto al Señor.

Napoleón Bonaparte: decisión, confianza y perseverancia

Alcanzamos así el emblema «Decision and Perseverance», (Decisión y perseverancia), que en esta ocasión se acompaña de dos citas de las Sagradas Escrituras: «Mi corazón está dispuesto» (Salmos 108, 1); «Corro hacia la meta, hacia el premio» (Filipenses 3, 14)[24].

La *pictura* nos traslada a los Alpes, con sus nevadas cumbres y glaciares de hielo que se elevan por encima de las nubes. Cruzar la cadena montañosa parece del todo imposible, pues sus precipicios amenazan con la destrucción y un silencio de muerte envuelve el paisaje. En medio de todos estos obstáculos, Napoleón avanza al frente de su ejército, a pesar de la respuesta que había obtenido del comandante ingeniero Armand de Marescot cuando le preguntó sobre las opciones de atravesar con éxito el paso del San Bernardo: «Apenas hay posibilidades», fue su respuesta. Lejos de rendirse, el corso ordena a su ejército que se ponga en marcha e inicie la peligrosa travesía. Las montañas parecen desafiar cualquier esfuerzo humano, pero la dificultad no le detiene, antes al contrario, le empuja con mayor ahínco a lograr su propósito; y así, guía a su ejército superando barrancos, glaciares y nieves eternas para, finalmente, lanzarse sobre Italia como el águila alpina se abate sobre su presa (Fig. 4).

En estos términos relata el epigrama un episodio de sobra conocido en la biografía napoleónica, como fue el paso de los Alpes en la primavera de 1800, en el marco de la segunda

24. En esta ocasión, las ocho citas que rodean el grabado en la edición de 1866 remiten a: Josué 24, 15; Salmos 27, 8; Mateo 10, 22; Lucas 5, 28; Hechos de los Apóstoles 20, 24; Efesios 6, 18; Hebreos 6, 15; Santiago 1, 18.

campaña militar en Italia. De los tres pasos posibles para cruzar la cordillera alpina, Napoleón eligió el itinerario a través de Ginebra y el Gran San Bernardo, el más corto pero también el más arriesgado. El paso comenzó el 16 de mayo, y en los días siguientes se inició el descenso a través de los desfiladeros de la vertiente italiana, cayendo sobre la desprevenida retaguardia austriaca, que en ningún momento pensó que Napoleón escogiera la vía más difícil. Sin apenas resistencia, en el transcurso de pocos días Bonaparte volvió a apoderarse de toda la Lombardía, entrando el 2 de junio en Milán; y poco después, el 14 de junio, lograba la victoria en la decisiva batalla de Marengo. Bonaparte conquistó el norte de Italia, y a su regreso a París el 2 de julio, fue aclamado como un héroe[25].

Si el episodio es conocido, no lo es menos el lienzo que sirve de inspiración a la *pictura*. Se trata de *Bonaparte cruzando el Gran San Bernardo*, obra de clara intención propagandística en la que el pintor francés Jacques-Louis David supo transformar la cruda realidad en mito histórico. El paisaje es abrupto, el tiempo inclemente y los soldados tienen dificultades para avanzar; pero nada de esto afecta a Bonaparte que, impasible sobre un caballo encabritado y ataviado con la indumentaria que vestirá en Marengo, mira con autoridad al espectador y señala con su mano derecha el camino a seguir, no solo a su ejército, sino a toda la nación francesa. Así, Napoleón pasa a formar parte de la tradición de retratos ecuestres en los que los monarcas y nobles dominan serenamente a sus caballos, como reflejo del control del estado[26]. En las rocas se encuentran escritos –detalle que desaparece en el grabado del emblema– los nombres de «Bonaparte, Aníbal, Carlomagno», convirtiéndose así en sucesor de los dos grandes héroes militares y políticos que siglos atrás habían realizado la misma proeza[27].

En la conducta de Napoleón, afirman los autores del libro de emblemas, se ejemplifican tres cualidades que le llevaron a la victoria: decisión, confianza y perseverancia. Así, gracias a su carácter decidido, Napoleón alcanzó cuanto ambicionaba: fama y gloria, riqueza y poder; con decisión, un hombre logra aquello que se propone, y sin ella fácilmente cae en el desánimo y fracasa. Mas, ¿cómo se obtiene esta cualidad? Para ello resulta fundamental tener un perfecto conocimiento de uno mismo y de aquello que se desea lograr; ningún esfuerzo debe escatimarse en ello, pues así como el viajero que conoce su camino avanza con paso firme, el que duda lo hace con inseguridad. Otra cuestión esencial es la confianza y perseverancia en el objeto de nuestra elección: si tenemos la plena convicción de que al final alcanzaremos nuestra meta, las dificultades que puedan desalentar a los demás no causarán efecto en nosotros. En Napoleón estos requisitos se cumplieron minuciosamente: escogió la carrera militar, y adquirió cuantos conocimientos estuvieron a su alcance sobre la ciencia de la guerra; tenía confianza en sus posibilidades, seguro como estaba de lograr su propósito; con

25. Chandler, D., *Las campañas de Napoleón. Un emperador en el campo de batalla: de Tolón a Waterloo (1796-1815)*, Madrid, 2005, pp. 334-356. Moreno Alonso, M., *Napoleón. De ciudadano a emperador*, Madrid, 2005, pp. 142-143.
26. Acerca del contenido iconográfico y simbólico del lienzo de David, véase Mínguez, V., «Cuando el poder cabalgaba», *Memoria y Civilización*, nº 12, 2009, pp. 71-108.
27. Carmona, E., *Jacques-Louis David*, Madrid, 1993, pp. 124-125. Lee, S., *David*, London, 1999.

su perseverancia, aprovechó los peligros y dificultades como si de aliados se tratasen; y así, un «Apenas hay posibilidades» se convirtió para él en toda una garantía de éxito.

Las anteriores son también cualidades imprescindibles para el soldado cristiano. La decisión es de la mayor importancia: ha elegido la «guerra cristiana» como medio para lograr gloria, honor e inmortalidad. Necesita conocerse a sí mismo, ser consciente de sus posibilidades y limitaciones; conocer el camino, sus peligros y dificultades; conocer a sus enemigos, su poder y sus métodos; y conocer a su guía todopoderoso, que lo protege a través de su espíritu y de su palabra. Necesita confiar en la fe y en la religión, que le aseguran el triunfo de la vida eterna. En su lucha, deberá enfrentarse al peligro y a la muerte; pero, habiendo peleado con decisión la batalla de la fe, su nombre será inscrito entre los que perseveraron hasta el final y alcanzaron la salvación. La enseñanza napoleónica del emblema en cuanto a decisión, confianza y perseverancia, se completa con los ejemplos bíblicos de Josué (Josué 24, 15) y San Pablo (Hechos de los Apóstoles 20, 22-23), y con los históricos de Pompeyo en su regreso a Roma, y del conquistador Francisco Pizarro al trazar la raya en el suelo obligando a decidir a sus hombres en la expedición conquistadora del imperio inca.

Otros ejemplos del poder regio

Además de los anteriores ejemplos, en los que la enseñanza del emblema se extrae a partir del comportamiento de un personaje histórico concreto, encontramos igualmente en *Religious Emblems and Allegories* otros casos en los que el poder se concibe como alegoría religioso-moral, si bien se trata de un poder entendido en sentido genérico, en relación con las prerrogativas de la monarquía.

Así ocurre con «Salvation by faith» (La salvación por la fe), lema que viene acompañado de dos citas de los Salmos: «Que no me arrastre la corriente, ni me trague el remolino» (Salmos 69, 15); «Alargó desde lo alto la mano y me agarró, me sacó de entre las aguas caudalosas» (Salmos 18,16)[28]. J. R. Tanis ya advierte la relación con un emblema de Quarles –quien, a su vez, lo ha tomado prestado de *Pia desideria* de Herman Hugo-, si bien en el emblema americano John Barber ha acentuado el dramatismo de la escena y ha modificado la identidad de sus protagonistas[29]. En esta ocasión, un joven aprovecha un soleado día de verano para salir a navegar en su bote; sin embargo, su placentera travesía va a resultar breve, pues, repentinamente, se desata una tormenta. El muchacho recoge la vela y trata de alcanzar la costa a remo, pero todos sus intentos son en vano, ya que la fuerza del viento arrastra la pequeña embarcación hacia unas profundas cataratas. En tan crítica situación, decide aban-

28. Las otras ocho citas bíblicas que, enmarcando la *pictura*, se suman a las anteriores en la edición de 1866, corresponden a: Salmos 3, 4, Salmos 62, 7, y Salmos 79, 9; Romanos 10, 17; Gálatas 5, 6; Efesios 2, 8; Hebreos 11, 6; Primera Carta de San Pedro 1, vers. 5 y 9.
29. Tanis, J. R., op. cit. 2002, p. 142.

donar el bote; cuando las aguas están a punto de tragarlo, el rey, que había estado observando la escena desde su palacio en lo alto de una colina, acude en su rescate hasta la orilla del río y, lanzándole una cuerda, lo acerca sano y salvo a la costa.

El emblema manifiesta la doctrina de la salvación por la fe. El hombre a punto de ahogarse representa al pecador y sus pecados; la violenta tempestad, la angustia de su alma al haber desobedecido la ley de Dios; el bote abandonado, su falta de rectitud moral; el rey que acude presto en su ayuda es Cristo, el cabo que le lanza es símbolo de la fe, y su llegada a tierra, metáfora de la salvación eterna. Así como el joven rescatado concede todo el mérito de su salvación al rey y no a sí mismo por haberse agarrado a la cuerda, así también el pecador salvado por la fe deberá despreciarse a sí mismo y otorgar la gloria al Señor. Y de la misma manera que la cuerda conectó al moribundo con el rey, también la fe une al pecador con Cristo; la capacidad de creer es un don de Dios, pero el hombre es responsable del uso que haga de ese regalo: es él quien debe aferrarse a la cuerda. Por la gracia es salvado a través de la fe, y no de sí mismo.

El siguiente emblema que recoge el poder del monarca lleva por lema «Adoption» (Adopción), y se completa con una cita de la Epístola de San Pablo a los Gálatas que recuerda nuestra adopción en Cristo: «Dios envió a su Hijo... a fin de que recibiésemos la adopción de hijos... Así que ya no eres esclavo, sino hijo; y si hijo, también heredero de Dios por medio de Cristo (Gálatas 4, 5-7)[30]. En la *pictura,* el rey aparece en pie, portando una corona de oro en su mano izquierda; ha dejado a sus invitados en el palacio para encontrarse con un niño pobre y harapiento, al que quiere hacer objeto de su especial favor. Tomándolo de su mano, le invita a subir las escaleras y coloca la corona sobre su frente, a la vez que ordena que se anuncie de inmediato su proclamación y recibimiento entre los príncipes del reino. Los hijos del rey permanecen en pie, detrás de él; contemplan la escena con asombro, mas no con celos, y se apresuran a abrazar al muchacho como a un hermano. La noticia alcanza el interior del palacio, y los invitados salen a felicitar al nuevo príncipe que retorna con ellos para tomar asiento en el banquete, en medio de la alegría.

Este es el emblema de la Adopción. El monarca representa a Dios Todopoderoso, rey de cielo y tierra; los hijos del rey simbolizan a los ángeles, que nunca han pecado; y el niño harapiento es imagen del desventurado pecador que, en la agonía de su alma, resuelve presentarse ante Dios en busca de un lugar en el que refugiarse del tormento de la culpa. El rey no espera en el interior del palacio, sino que sale a recibir al muchacho y coloca una corona sobre su cabeza, adoptándolo como su propio hijo. Con ello, el emblema quiere mostrar la actitud del Señor, que acoge presuroso a quien acude a Él, haciéndole partícipe como hijo suyo de la corona de la gloria eterna y permitiéndole tomar asiento en el reino de los cielos

30. A ella se suman en la edición de 1866 las sentencias bíblicas en torno al grabado: Mateo 25, 40; Marcos 3, 35; Juan 14, 19; Primera Carta a los Corintios 3, 23; Efesios 2, 13; Primera Carta de Juan 3, 1-2; Apocalipsis 1, 6, y 3, 21.

entre los bienaventurados. Y así también los ángeles lo admiten como a un heredero de la salvación.

Finalmente, el rey se hace presente en el emblema «The pearl of great price» (La perla de un gran precio), título que se apoya en dos sentencias bíblicas: «Habéis sido comprados a buen precio» (Primera Carta a los Corintios 6, 20); «Los que me buscan pronto me encontrarán» (Proverbios 8, 17)[31]. El epigrama relata la historia de cierto príncipe que, deseoso de adornar su corona con una joya excepcional, prometió la libertad a aquel de sus esclavos que encontrara una perla de gran valor. El príncipe poseía en sus dominios una pesquería en la que los esclavos buceaban a la búsqueda de perlas, cambiando sus ropas por trajes de algodón blanco que los protegían del contacto de medusas y ortigas de mar, y portando una cesta para guardar las ostras que recogían. En el grabado contemplamos al afortunado esclavo que ha obtenido el premio, y tan pronto como es consciente de su buena fortuna se dirige hacia la orilla, exclamando: «¡La he encontrado!». Al escuchar los gritos, el príncipe acude sin demora a recibir la perla y a otorgar al esclavo la recompensa prometida.

El episodio –que ofrece ciertas concomitancias con la legendaria historia de la perla «La Peregrina», perteneciente a la Corona española[32]–, es ejemplo de la libertad a través del Evangelio. Por el esclavo que encuentra la preciada perla y obtiene de este modo su libertad, debemos entender al pecador que descubre el Reino de los Cielos o que, en otras palabras, experimenta los beneficios de la Religión, lo que le hace poseedor de una libertad más preciada que el oro. El pecador es un esclavo que sufre la tiranía del demonio y de sí mismo, de sus pasiones; sin embargo, el Rey de la Santidad ofrece la libertad a los pecadores, a condición de que ejerciten el arrepentimiento para con Dios y la fe en Cristo. Y así como el esclavo halló la perla porque buscó en el lugar adecuado y empleó los medios precisos, así también encontrarán la salvación únicamente aquellos que lo hagan correctamente. El Señor comunica al pecador dónde debe buscarla: en su palabra, en su casa y en sus mandamientos; y cómo debe conducirse en su búsqueda: despojándose de su soberbia, descendiendo a las profundidades de la humildad, y perseverando en la oración y en la fe, hasta encontrar el tesoro del conocimiento de Dios. Entonces logrará la libertad que supone vencer al pecado,

31. En este caso, las citas de las Sagradas Escrituras que figuran junto a la *pictura* en la edición de 1866 son: Segundo libro de las Crónicas 15, 2; Proverbios 2, 4-5, y 3, 13-15; Mateo 7, 7-8, y 13, 46; Romanos 8, 17; Segunda Carta de San Pedro 1, 1; Apocalipsis 21, 7.

32. En el Libro Octavo de sus *Comentarios Reales de los Incas*, el Inca Garcilaso de la Vega significa a propósito de la perla que «sacóla un negrillo en la pesquería, que según decía su amo no valía cien reales... Al esclavo, por su buen lance, dieron libertad». Siguiendo con el relato, «La Peregrina» llegó a Sevilla en 1579, y fue entregada a Felipe II por Diego de Temez, a quien el monarca hizo merced de la vara de alguacil mayor de Panamá. Era la perla del tamaño de una cermeña (especie de pera), que el milanés Giacomo de Trezzo, orfebre y lapidario de Felipe II, dijo que no tenía precio porque era una sola en el mundo, y así la llamaron «La peregrina». Garcilaso de la Vega, I., *Comentarios Reales de los Incas*, Lima, 2007, pp. 750-751. Sobre el origen, características y devenir histórico de esta joya, véase Beroqui, P., *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, 1946, pp. 67-71 y 180-181; Pantorba, B., «El joyel de los Austrias. Historia de *la Peregrina*», *Astra*, vol. I, nº 5, 1950; y Hernández Perera, J., «Velázquez y las joyas», *Archivo Español de Arte*, T. XXXIII, 1960, pp. 264-265.

que ya no tendrá dominio sobre él, y participará del infinito amor del Señor, que lo conducirá a la inmortalidad.

Conclusión

Hasta aquí nuestro recorrido por los distintos episodios y personajes históricos de *Religious Emblems and Allegories*. Como hemos podido comprobar, Publio Decio Mus, Julio César, el zar Pedro I el Grande, y Napoleón Bonaparte, son propuestos como modelos a imitar por su conducta virtuosa y heroica, interpretada en clave trascendente como el camino correcto hacia la salvación. No se trata, por tanto, de la emblemática al servicio del poder, sino de todo lo contrario: es ahora el poder el que se pone al servicio de la emblemática, para extraer una lección moral por medio de los mecanismos de la retórica.

Fig. 1. *Religious Emblems and Allegories* (ed. 1851). «The Sacrifice»

Fig. 2. *Religious Emblems and Allegories* (ed. 1851). «The Imperial Passenger»

Fig. 3. *Religious Emblems and Allegories* (ed. 1851). «The Imperial Philanthropist»

Fig. 4. *Religious Emblems and Allegories* (ed. 1851). «Decision and Perseverance»

«In hoc signo vinces»: *el* Triunfo de la Santa Cruz en la Batalla de las Navas de Tolosa *del ayuntamiento de Baeza*

José Joaquín Quesada Quesada
Universidad de Jaén

Cuando de forma recurrente se atribuye una cosmovisión teocéntrica al mundo medieval, contraponiéndola a la recuperación del antropocentrismo clásico en la modernidad, a menudo se olvida de forma inconsciente que la religión sigue constituyendo el eje central del orden universal en el Antiguo Régimen. La caracterización de Dios como Señor y Ordenador de lo existente dota a las normas que regulan la vida cotidiana y la estructura social, y a las instituciones que aseguran el mantenimiento del orden establecido –y especialmente a la Corona-, de un carácter divino y una estrecha vinculación con la autoridad religiosa, legitimadora a su vez de la autoridad civil. Iglesia y Monarquía, –*«ambas majestades»*, empleando una expresión habitual de la época– comparten objetivos y enemigos comunes; y este discurso, que vertebra los modos de vida y los usos sociales, es objeto de plasmación en esta interesante pintura, de comienzos del siglo XVII, que con el tema del *Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa* conserva el Ayuntamiento de Baeza.

La batalla de las Navas de Tolosa ocupa un lugar central en la Historia medieval de nuestro país. La victoria cristiana del 16 de julio de 1212 supone la quiebra definitiva del poder islámico en España, que a partir de ese momento se limitará a defender sus territorios frente a una Corona de Castilla que logra la llave de entrada para su imparable ofensiva en el valle del Guadalquivir. Pero más allá de su dimensión política, la jornada de las Navas tuvo desde un primer momento una acentuada dimensión religiosa. El propio carácter de *cruzada* que

obtiene Alfonso VIII[33] para su iniciativa bélica, al lograr del papa Inocencio III el perdón de los pecados para los combatientes cristianos y la amenaza de excomunión para quienes aprovechando el empeño de Castilla intentaran atacarla, se acompaña según las crónicas de una serie de elementos *sobrenaturales* o al menos *providenciales* con los que los vencedores legitiman su victoria, la vinculan al favor divino, y que refuerzan su posición y sus objetivos.

La misma dimensión *sagrada* se advierte en el hecho de que la Iglesia conmemorara en España la jornada de la batalla, el 16 de julio, con una solemnidad dedicada al Triunfo de la Santa Cruz en las Navas de Tolosa, completando el ciclo de festividades compuesto por la Invención de la Santa Cruz el 3 de mayo, que recuerda el milagroso hallazgo de la cruz de Cristo por parte de Santa Elena, y la Exaltación de la Santa Cruz, en la que se conmemora la restitución de la Cruz a Jerusalén por parte del emperador Heraclio, después de haber sido sacrílegamente robada por Cosroes, rey de los persas.

No debe extrañar que el crucial suceso de armas de las Navas sea objeto, por tanto, de especial atención en dos señalados textos historiográficos de época contrarreformista y centrados en la historia *religiosa* de Jaén: *Santos y Santuarios del Obispado de Jaén, y Baeza*, del jesuita Francisco de Bilches (1653), y *Catálogo de los obispos de las Iglesias Catedrales de la Diócesis de Jaén y Anales Eclesiásticos de este Obispado*, del presbítero y racionero Martín de Ximena Jurado (1652). Además de detallar los pormenores de la colisión entre las tropas almohades y los cruzados cristianos, atendiendo especialmente a los elementos sobrenaturales con los que hacer palpable la inclinación del favor divino hacia los segundos, señalan como «fue en memoria desta batalla instituida la Fiesta del Triunfo de la Santa Cruz, que se celebra en España a los 16 de Iulio»[34]. Al respecto recogemos las palabras del padre Bilches: «El Triunfo de la Santa Cruz se començò a celebrar en España poco despues de la batalla de las Nauas, por autoridad de vn Concilio de Toledo. Prosiguiose en todas las Iglesias destos Reynos, y en la de Iaen, con calidad de quatro capas. La Santidad de Gregorio Decimotercio la mandò celebrar por su Bula dada a treinta de Diziembre del año mil quinientos y setenta y tres como fiesta

33. Significativas son las menciones a la cruz que hace Alfonso VIII de Castilla al papa Inocencio III comunicándole la victoria, de las que seleccionamos estas dos, tomadas de Rosado Llamas, Mª Dolores; López Payer, Manuel G.: *La batalla de las Navas de Tolosa. Historia y mito*. Jaén, 2001: *«el Señor degolló con la espada de su cruz aquella inmensa muchedumbre»* (p. 327); *«que la atribuyésemos* (la victoria) *a Nuestro Señor Jesucristo y a la Cruz que ellos habían escarnecido»* (p. 331). Menciones que también utiliza el arzobispo Amaut de Narbona al comunicar la victoria en otra misiva: *«el Miramamolín, rey de Marruecos, que, según hemos oído a muchos, había declarado la guerra a todos los que adoran la Cruz, ha sido vencido y puesto en fuga en batalla campal por los adoradores de la Cruz»*. Tomado de Alvira Cabrer, Martín: *Guerra e ideología en la España medieval: cultura y actitudes históricas ante el giro principios del siglo XIII. Batallas de las Navas de Tolosa (1212) y de Muret (1213)*. Madrid, 2005, p. 263.

34. Ximena Jurado, Martín: *Catalogo de los obispos de las Iglesias Catedrales de la Diocesis de Jaén y anales eclesiasticos deste Obispado*. Ed. facsímil, Granada, 1991, p. 399. Es de destacar como en esta obra de Ximena Jurado, rica en datos pero bastante parca en imágenes -más allá de los escudos de los diversos obispos giennenses y del espléndido mapa de la diócesis que incorpora-, la atención gráfica que concede a la milagrosa aparición de la Cruz en las Navas de Tolosa (p. 397), una de las pocas ilustraciones que ofrece el *Catálogo...* junto a referentes destacados de la religiosidad de Jaén como el Descenso de la Virgen de Capilla, el Santo Rostro, el Santuario de la Yedra de Baeza, o del combativo pasado medieval de la Reconquista, con el martirio de los obispos San Pedro Pascual y Gonzalo de Zúñiga, y los escudos de los infanzones de Baeza en el arco de Santa Ana de la Colegiata de Santa María del Alcázar.

doble. Assi corre agora, y bueluo à admirar, que en fiesta tan propia nos contentemos con la celebridad comun de España los que posseemos el sitio destos triunfos»[35].

El hecho de que la victoria tuviese lugar en *«tierra de Baeça»*[36] explica la estrecha relación de la ciudad con la legendaria batalla. A pesar de las reclamaciones del Arzobispo de Toledo, origen de varios pleitos, las nuevas conquistas fueron entregadas a Baeza, ciudad de la que, junto a Úbeda, Alfonso VIII destaca en su misiva al papa Inocencio III por su importancia, señalando que *«mayores que las cuales solo son Córdoba y Sevilla»*[37], lo que les otorga una destacada importancia en el Alto Guadalquivir. En el extenso alfoz baezano permanece el lugar de las Navas de Tolosa hasta 1627, fecha en la que Vilches consigue su independencia y lo integra en su nuevo término. La ciudad de Baeza, que consolida a lo largo de la Baja Edad Media una marcada dimensión guerrera y nobiliaria por su carácter de baluarte fronterizo frente al reino de Granada, tendrá en los hechos de armas y las hazañas bélicas un motivo recurrente de orgullo y afirmación identitaria. Así se advierte en la carta que la ciudad envía al príncipe don Enrique (futuro Enrique IV) en 1447, solicitando que en el lugar de la Batalla de las Navas, «onde en señal del dicho vencimiento aparescio la Santa Veracruz en el cielo», sea poblado para evitar el desamparo de la zona y ahuyentar a los salteadores, lo que «avn seria en remembranza, e memoria del fecho pasado»[38].

Esta estrecha relación se advierte en la obra que nos ocupa, un óleo sobre lienzo (254 x 204 cm.), que pensamos puede fecharse en torno a 1600, y que, con el tema del *Triunfo de la Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa*, se ubicaba en un altar de la Puerta de Toledo, la salida de la ciudad hacia el norte, que la tradición señala como testigo de la ida del Miramamolín hacia el campo de batalla en el Muradal y de su regreso derrotado huyendo de las huestes cristianas[39]. De esta forma, la pintura sacralizaba esta importante entrada a la ciudad, a la vez que conmemoraba uno de sus principales acontecimientos históricos.

La primera noticia que conocemos sobre la pintura no llega hasta 1884, en las *Noticias y documentos para la historia de Baeza* de Fernando de Cózar:

35. Bilches, Francisco de: *Santos y Santuarios del obispado de Iaen, y Baeza.* Madrid, 1653, p. 115. La queja del jesuita baezano por la escasa relevancia de la celebración del Triunfo de la Santa Cruz en las Navas de Tolosa vuelve a aparecer en su obra al recordar que «Del Triunfo de la Santa Cruz celebra la Iglesia de España a diez y seis de Iulio; y es de admirar, que el Obispado de Iaen no haga mayor fiesta, habiendo sido la estacada desta gran vitoria».p. 111. Francisco de Torres en su *Historia de Baeza* (1677), ed. facsímil, Baeza, 1999, *«como consta del reçado que la Iglesia tiene, donde se hace mençion de esta batalla»*, p. 212. La *Institución de la fiesta del Triunfo de la Cruz, que se celebra en España en memoria de esta santa batalla,* es también objeto de atención por parte de Gonzalo Argote de Molina en su *Nobleza de Andalucía (1588)*. Edición facsímil. Jaén, 1991, pp. 94-96.
36. Bilches, Francisco de, op. cit., 1653, p. 101.
37. Tomado de Rosado Llamas, Mª Dolores; López Payer, Manuel G., op. cit., 2001, p. 327.
38. Ximena Jurado, Martín, op. cit., 1991, pp.. 400-401.
39. La cerca en la que se integraba la desaparecida Puerta de Toledo es posterior a la época medieval, pero no obstante se ubica en el camino natural desde Baeza hacia la Meseta. Ver García Torralbo, Mª Cruz; Extremera Oliván, Antonio: *La ciudad musulmana de Baeza.* Baeza, 1994, pp. 11-34.

> Baeza guarda memoria de la inolvidable victoria [de las Navas de Tolosa], por un gran cuadro al óleo, que la representa, y que de tiempo antiguo está expuesto al público, antes en uno de los muros de la fortaleza del arrabal, que se llamó Puerta de Toledo, y hoy en una de las casas de la plazuela de la Encarnación, que corresponde al lugar que ocupo la expresada fortaleza. El cuadro, de grandes proporciones, está encerrado en un marco, con desvencijadas puertas de madera de pino, que se abrían en días señalados y especialmente el 16 de Julio, de todos los años, y al paso de las procesiones religiosas; costumbre que se va perdiendo, nadie se fija en el lienzo, pocos saben lo que significa, y la pintura se va haciendo ininteligible bajo el dominio de la intemperie. Representa el cuadro el campo de la batalla y la victoria de los cristianos: en primer término, arrodillados y con los ojos elevados á una Cruz en el Cielo, están el rey D. Alonso y el arzobispo de Toledo; leyéndose por bajo de aquel, Rey D. Alonso de las Castillas, por bajo del arzobispo, Don Rodrigo Arzobispo de Toledo, y entre ambos retratos, Batalla de las Navas de Tolosa. La pintura, no poco deteriorada y el lienzo roto, es de escaso mérito artístico y se atribuye á un pintor de la Ciudad, como lo hace creer el Bolaños en Baeza, que también se lee entre las figuras.

El lamento de Cózar por el mal estado del cuadro no caería en saco roto: ese mismo año de 1884 sería restaurado –seguramente por iniciativa suya– tal y como se lee en el margen de la obra. Posteriormente sería ocultado hasta que en 1982 volvió a ser restaurado y emplazado definitivamente en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de la ciudad, del que lleva varios años ausente por las recientes obras de restauración del edificio, exponiéndose actualmente en el Museo de Baeza.

A pesar del detallismo con que representa el lance bélico del enfrentamiento entre musulmanes y cristianos, en la pintura predomina el mencionado sentido religioso de la exaltación de la Santa Cruz sobre el carácter histórico. Por ello su temática no es tanto el suceso de la conocida batalla, como el papel central que en la victoria cristiana tiene la Divina Providencia. El primer plano lo ocupan los protagonistas de la gesta, Alfonso VIII de Castilla y Rodrigo Ximénez de Rada, arzobispo de Toledo, arrodillados ante la venerable Cruz que aparece en un rompimiento de gloria en las alturas. Tanto por su indumentaria como por su fisonomía, Alfonso VIII es un retrato del reinante Felipe III. Viste una rica armadura, con bandas verticales en las que una atractiva y minuciosa ornamentación *all'antica*, repujada y dorada, evidencia que se ha tomado como modelo una de las formidables armaduras de parada, que generalmente realizadas en Italia, reunieron los Austrias en la Real Armería del Alcázar de Madrid. La indumentaria del arzobispo Ximénez de Rada es también una armadura, aunque aparece oculta por el roquete que, junto a una serie de atributos como la cruz pectoral, lo identifican como dignidad eclesiástica. Al revés de lo que sucede con el monarca, no es posible reconocer en sus rasgos los de ninguno de los dos prelados que en ese momento pudieron ocupar la sede toledana: Fernando Niño de Guevara y Bernardo de Sandoval y Rojas. García Torralbo[40] sugiere que se trate de Francisco Delgado, obispo de Jaén electo en

40. García Torralbo, Mª Cruz: «Los mitos desde la antigüedad a la actualidad: el mito del ballestero baezano», en *El toro de caña. Revista de cultura tradicional de la provincia de Jaén*, 2003, nº 10. Jaén, pág. 472.

1566 y activo promotor de la reedificación de la catedral de Baeza tras el desplome sufrido en 1567. La catedral de Jaén conserva un conjunto de retratos de todos los obispos de la diócesis, pero el hecho de que solo a partir del episcopado de Moscoso y Sandoval (1619 -1646) se trate de retratos coetáneos de los efigiados y por tanto fidedignos, dificulta la identificación de los rasgos de cualquier prelado jiennense del último tercio del siglo XVI o las primeras décadas del XVII en el rostro de Ximénez de Rada[41]. La expresión del arzobispo, de ardor más místico que guerrero, ha sido puesta en relación por Domínguez Cubero con los rostros de arrobo que, generalizados por Perugino en el Quattrocento y consagrados por su alumno Rafael, abundarán en la plástica barroca. En ese sentido, resulta sugerente recordar la activa presencia en Baeza de dos insignes representantes de la encendida religiosidad contrarreformista, cuya fisonomía, tanto física como espiritual pudo haber servido de inspiración para el retrato del eclesiástico: San Juan de Ávila y San Juan de la Cruz. De esta forma, el arzobispo Ximénez de Rada vendría a ser la representación modélica de este tipo de religioso, contemplativo y modélico, que tanta huella dejará en la ciudad y en la España del Seiscientos.

La disposición de los orantes en primer término forma una pirámide con la Cruz aparecida en las alturas como cúspide. A su vez, la división de la escena en dos planos, uno para el ámbito terrestre y otro para el celestial, nos muestra la elección de un esquema compositivo de fácil y didáctica lectura para el espectador que, ya presente en la pintura del siglo XV, será ampliamente empleado a lo largo del Quinientos desde Tiziano (*La Asunción*, Venecia, Santa Maria Gloriosa dei Frari), a El Greco (*Alegoría de la Santa Liga*, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial).

Sostenida por tres ángeles en mitad de un rompimiento de gloria, en el vértice superior del lienzo aparece la Cruz que es objeto de veneración del monarca y el prelado. Ya entre los siglos XIII y XIV, tanto la *Crónica de los Veinte Reyes* como la *Crónica de Castilla* se hacen eco de la milagrosa aparición de una cruz en el cielo momentos antes de la colisión entre ambos ejércitos. Así, en la segunda se lee: «E segud cuenta el arçobispo don Rr(odrigo) aparesçio en el çyelo una crux muy fermosa de muchas colores que vieron los cristianos. E tovieronlo por buena señal»[42]. No obstante, el propio arzobispo silencia cualquier tipo de aparición en la crónica que de la batalla realiza en su *Historia de los hechos de España*, lo que hizo que cronistas posteriores dudaran del prodigio. A pesar de ello, la visión de la Cruz en el cielo será asumida en la memoria colectiva, como se advierte en la mencionada carta del Concejo de Baeza al príncipe Enrique en 1447. Se trata de una cruz latina, lisa y cepillada, de evidente simbo-

41. Acerca de la galería de retratos de la Catedral jienense, Martínez Rojas, Francisco Juan: «La galería de retratos de los obispos de Jaén», en *Memoria Ecclesiae. Actas del XX Congreso de la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España*, 2007, segunda parte. Oviedo, pp. 195-200.
42. Rosado Llamas, Mª Dolores; López Páyer, Manuel Gabriel: «Leyendas de las Navas de Tolosa: La aparición de la Santa Cruz en el cielo», en *El toro de caña. Revista de cultura tradicional de la provincia de Jaén*, 2001, nº 7. Jaén, págs. 457-458.

logía triunfal, que en nada se parece a la «Cruz roja semejante á la de Calatrava»[43] que describe Argote de Molina al hacerse eco de la aparición; una descripción que parece tener como referencia la Cruz del canónigo Domingo Pascual, a la que haremos referencia más adelante.

La aparición de la Cruz no hace sino vincular simbólicamente a la victoria de las Navas de Tolosa con la de Constantino en Puente Milvio (312). El conjunto de narraciones legendarias reunidas en la *Leyenda dorada* señalan este triunfo militar constantiniano como determinante para el triunfo del Cristianismo en el Imperio Romano, y la vinculan a la revelación obtenida en sueños por el emperador: «Uno de aquellos días se quedó dormido y soñó que veía en lo alto del firmamento, hacia la parte de oriente, una cruz muy brillante, como si fuese de fuego; mientras él contemplaba aquel fenómeno luminoso, dos ángeles se colocaron a su vera, de pie, sobre el suelo, y le dijeron: «Constantino, con esta señal vencerás»[44]. Alfonso VIII asume así la dimensión simbólica de un nuevo Constantino, que, en compañía del arzobispo toledano –parangonable en el mismo sentido al papa San Silvestre, que logra la conversión y bautismo del emperador– otorga con su victoria sobre el infiel un nuevo triunfo al Cristianismo, gracias a la confianza puesta en la Santa Cruz. Al igual que a Constantino se le reserva el papel de liberador de la Iglesia perseguida por la promulgación del Edicto de Milán (313), que las leyendas medievales vinculan a su agradecimiento por la victoria de Puente Milvio, alcanzada bajo el signo de la Cruz, Alfonso VIII, vencedor en las Navas bajo el mismo signo, es el restaurador del Cristianismo en Andalucía[45]. Incluso la cesión del Adelantamiento de Cazorla al arzobispado de Toledo como señorío feudal, obtenida por Ximénez de Rada –aunque en 1231, ya en tiempos de Fernando III– tendría, además de su valor estratégico para implicar a la mitra toledana en la conquista del reino de Granada, una dimensión simbólica de nueva *Donatio Constantini.* En esta misma línea de paralelismo simbólico entre Puente Milvio y las Navas[46], no debe olvidarse que la ermita que conmemorará la victoria en el lugar de

43. Argote de Molina, Gonzalo, op. cit., 1991, pág. 94.
44. Vorágine, Santiago de la: *La leyenda dorada.* Madrid, 1992, pág. 289.
45. Esa dimensión de Alfonso VIII como restaurador del Cristianismo en Andalucía se hace evidente en el programa iconográfico de las pinturas que decoran la majestuosa escalera del Hospital de Santiago de Úbeda, que vienen fechándose en torno a la década de 1580. Sobre este conjunto, véase Montes Bardo, Joaquín: *El Hospital de Santiago de Úbeda. Arte, Mentalidad y Culto.* Jaén, 2005, págs. 37-80.
46. La tradición constantiniana, y en general toda la mentalidad medieval que asume las victorias de los ejércitos como gracias celestiales, parece también presente en la carta de Alfonso VIII a Inocencio III; al comunicarle que *«Del ejército del Señor –cosa que no se puede decir sin grandes acciones de gracias, y que no es creíble sino porque es milagro- apenas murieron veinte o treinta cristianos»* –tomado de Rosado Llamas, Mª Dolores; López Payer, Manuel G., op. cit, 2001, pág. 244-, parece que hubiera obtenido el mismo fruto de las súplicas que Constantino había hecho, según la *Leyenda Dorada*, op. cit, pág. 289, para que Dios «le ayudara a obtener la victoria sobre los invasores de su imperio sin que él ni ninguno de los soldados de su ejército padecieran ninguna lesión».

los acontecimientos se pondrá bajo la advocación de Santa Elena[47], madre de Constantino y protagonista de la Invención de la Santa Cruz[48]. Este simbolismo era evidente en el siglo XVII. Ximena Jurado considera el prodigio de la aparición «mui semejante al que en los tiempos mas antiguos leemos haber sucedido en el Imperio de Constantino Magno, quando por virtud de la Señal de la Cruz, que se apareció en el Cielo, venció al Tirano Maxencio»[49].

De esta forma, en el ámbito hispánico, la victoria de las Navas se incorpora al relato que la historia de la Vera Cruz, completando el relato que a partir de las leyendas recogidas por Jacopo della Voragine serviría de argumento a los conocidos ciclos pictóricos de Agnolo Gaddi en Santa Croce de Florencia, Cenni di Francesco en San Francesco de Volterra y Piero della Francesca en San Francesco de Arezzo. Un ejemplo coetáneo al lienzo baezano de esta incorporación lo encontramos en el conjunto contratado en 1614 por Francisco de Herrera el Viejo con la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla para ornamentar su capilla en el Convento Casa Grande de San Francisco. Lamentablemente desaparecido en gran parte, a siete escenas de la Leyenda Dorada relativas a la *inventio* y la *exaltatio crucis* se sumaban, con carácter de *commemorationes crucis* sendos episodios del Medievo español: la *Aparición de la Cruz de Caravaca* y la *Batalla de las Navas de Tolosa*[50].

---

47. Conmemorando la victoria de las Navas, Alfonso VIII ordenó la construcción de una ermita –que no obstante esperaría para ser levantada al reinado de Fernando III– que se puso bajo la advocación de Santa Elena. Templo que sería sustituido en 1793, en el momento de la colonización carolina de Sierra Morena, por el actual templo que sirve de parroquia a la homónima población de Santa Elena. Debemos señalar además como la extensión de la devoción a la Vera Cruz existente en varias localidades del Adelantamiento de Cazorla, se ha vinculado estrechamente al protagonismo de Ximénez de Rada en su conquista y al recuerdo de la batalla de las Navas de Tolosa, como ya recogía el Licenciado Fernando Alonso Escudero de la Torre en su *Historia de los santuarios del adelantamiento de Cazorla*, Madrid, 1669, págs. 113-116: con estas palabras: «Despues que el Rey don Alonso Octauo (a quien otros llaman el Noueno) año 1212, en aquel milagroso vencimiento de la batalla de las Nauas de Tolosa, rompiò de la cadena Mahometana los miserables eslabones, que labraron nuestros yerros, abriendo por el pecho de tantos enemigos puerta honrosa a la Conquista de este Adelantamiento; mas que con alientos humanos, con las fuerças de aquel Sagrado Madero, en cuyos braços dexò el poder de los suyos depositado el Soberano Monarca de los Cielos. Agradecida la piedad Christiana, multiplicò en numerosos templos la veneracion de la Santa Cruz. (...) el valeroso Arçobispo don Rodrigo, a quien le hizo merced el Rey de este Adelantamiento: estableciendo este gran Prelado su deuocion en los Lugares de su Dominio, y Conquista, ordenò, que todos labrassen Templos a la Santa Vera-Cruz (...) Este Origen tuuieron en las Villas de el Adelantamiento de Cazorla las Hermitas de la Santa Vera-Cruz, que hay en todas». La advocación del Cristo de la Vera Cruz tiene un protagonismo central en la religiosidad de localidades del antiguo Adelantamiento como Villacarrillo, Villanueva del Arzobispo o Iznatoraf. Begíjar y Lupión, localidades cercanas a Baeza y antiguamente pertenecientes a su término, también lo veneran como patrón. Y tampoco debe olvidarse la extendida devoción con que contó el Santo Cristo de la Yedra, imagen del Crucificado vinculado a la cofradía de la Vera Cruz de Baeza, venerado en su santuario de las cercanías de la ciudad.
48. Ximena Jurado, Martín, op. cit., 1991, pág. 96.
49. Ximena Jurado, Martín, op. cit., 1991, pág. 398. El paralelismo simbólico entre las Navas y la batalla de Puente Milvio es también objeto de atención para Argote de Molina, Gonzalo, op. cit, 1991, pág. 95, quien recoge «Otra semejante señal hallamos por las historias, habérselo aparecido al emperador Constantino, la cual llevando en su estandarte hubo una insigne y famosa victoria del emperador Majencio su enemigo.»
50. Referencias a este conjunto aparecen en Castillo Utrilla, María José del: *El convento de San Francisco, casa grande, de Sevilla.* Sevilla, 1988, págs. 96-97; y en Martínez Ripoll, Antonio: «Francisco de Herrera el Viejo: un joven pintor en pos de la modernidad», en *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla* (catálogo de la exposición). Sevilla, 2005, págs. 87-88.

La legendaria aparición de la Cruz en el cielo, que también está presente en la coetánea Cruzada Albigense[51], también se incorporará al relato de la conquista de la propia Baeza en 1227. Estando las tropas cristianas dentro del alcázar baezano y siendo asediados por los musulmanes, que aún poseían el resto de la ciudad, decidieron abandonar, ante la falta de recursos, la plaza fuerte.

> Y aviendo llegado a lo alto de vna cuesta, desde la qual baxando para proseguir su retirada (...) bolviendo los ojos, como para despedirse, y dar la vltima vista a Baeça, vieron con grande admiracion una Cruz de luz muy resplandeciente en el ayre formada sobre el mismo Alcaçar. Bolvieron a meterse dentro con intento de defenferlo, fiados en la poderosa mano del Señor, que con tal celestial maravilla les mostrava ser su voluntad, que permaneciessen constantes: y persuadidos a que en cualquier riesgo, y necessidad les socorrería, pues peleavan en defensa de su Fe, y exaltacion de su Santa Cruz[52].

No debe ser ajena a todas estas circunstancias que una de las primitivas parroquias de Baeza, y a día de hoy su templo más antiguo, de atractiva arquitectura del románico tardío, esté precisamente bajo la advocación de la Santa Cruz.

La escena bélica se desarrolla en un segundo plano, como fondo del piadoso gesto de veneración de la Santa Cruz por parte del monarca y el arzobispo ante la Santa Cruz. El tratamiento del combate combina los convencionalismos introducidos en el género de batallas por los pintores italianos que trabajan en nuestro país durante el siglo XVI, con un cierto rigor «arqueológico» a la hora de representar una de las insignias a la que las crónicas otorgan una fuerte dimensión simbólica en el transcurso de la batalla, y a su vez, con unas referencias al contexto político y devocional del tiempo de realización de la pintura, de forma que el mensaje de cruzada queda actualizado ante la situación de la España de los inicios del Seiscientos.

Resaltando el carácter pionero en el género bélico para las artes plásticas hispánicas, Domínguez Cubero aprecia ecos de otras pinturas de tema similar en España, generalmente de factura italiana, como la galería de Batallas escurialense, con las que comparte el recurso de colocar lanzas y caballos con intención de crear perspectiva, derivado de la serie de pinturas de Paolo Ucello sobre la *Batalla de San Romano*. La coetánea amenaza otomana se hace evidente en la indumentaria y armamento que presentan los soldados islámicos en esta pintura, que se corresponde con la de los militares turcos que se enfrentaban a las tropas españolas y que serían vencidos en Lepanto (1571), otra mítica y contundente victoria, –«día para la Cristiandad tan dichoso», como señaló Cervantes en su *Don Quijote de la Mancha*, que

51. Alvira Cabrer, Martín, op. cit., 2005, pág. 520.
52. Ximena Jurado, Martín, op. cit., 1991, pág. 115.

para la mentalidad de la época era seña indudable del favor de la Divina Providencia para con su milicia[53].

Dentro de la multitud armada que se enfrenta en el campo de batalla, se distinguen varios elementos; así, las armas de Castilla y León[54], Aragón y Navarra, permiten individualizar a sus respectivos monarcas. De igual forma se distinguen los pendones de las órdenes militares de San Juan, Santiago y Calatrava. Pero son otras las insignias reclaman nuestra atención. Por un lado, el pendón mariano que citan las crónicas de la batalla y al que atribuyen un señalado valor apotropaico. Ximena Jurado habla del «pendon de la provincia de Toledo» con la «imagen de la bendita, e gloriosa Virgen Santa María»[55]. Argote de Molina cita el «glorioso pendón con el retrato de la sacratísima Virgen María nuestra Señora de los Reyes de Sevilla»[56], y le atribuye el prodigio de que «viendo los moros la Sacratísima Imagen en el estandarte tomaron tan terrible temor y espanto, que aviendo estado antes muy constantes y firmes en la pelea, todos á una mano volvieron las espadas huyendo». Sea la patrona de Sevilla o la de Toledo, en la pintura baezana la representación de la Virgen obvia a ambas imágenes medievales para asumir los colores blancos y azules de la iconografía de la Inmaculada Concepción, un culto que habría de convertirse en asunto de Estado para la monarquía hispánica durante el siglo XVII. Ejemplos concretos del arraigo de la devoción concepcionista en Baeza son la existencia del Hospital de la Concepción, del que era patrono el Concejo, y de la cofradía de la Caridad y Concepción en Gracia de Nuestra Señora, fundada en 1478[57], el voto de defensa de la doctrina inmaculista que en 1618 hace la Universidad de Baeza, el Triunfo levantado en el Egido, o las diversas obras que ven la luz en las imprentas de la ciudad, que desde la reflexión teológica a la exaltación poética, hacen apología de la pureza de la Virgen[58].

El otro elemento es la Cruz de hierro con la que según la tradición Domingo Pascual, canónigo de la catedral de Toledo y sucesor de Ximénez de Rada en la sede metropolitana, atravesó las filas enemigas sin sufrir percance, y a la que se atribuía la victoria cristiana. Aparece sostenida firmemente por el canónigo toledano, quien flanquea al arzobispo, entregado a la lucha. La identificación de la cruz como insignia militar de la milicia cristiana también

53. García Torralbo, Mª Cruz, op. cit., 2003, pág. 471, ya vincula el aspecto otomano de los musulmanes de esta pintura con la amenaza turca que hizo que en el reinado de Felipe II se consolidaran las murallas de Baeza, en previsión de una hipotética invasión por el valle del Guadalquivir. Por otro lado, en una reja del coro de monjas del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, en Burgos, panteón de Alfonso VIII, una pintura con el tema de la Batalla de las Navas que parece coetánea de la que nos ocupa también presenta a los soldados almohades ataviados como los turcos de finales del siglo XVI. Alvira Cabrer, Martín, op. cit., 2005, pág. 668.

54. Se trata de un evidente anacronismo, ya que las coronas de Castilla y León no se unen hasta 1230, con Fernando III el Santo, e incluso la batalla de las Navas, a pesar de la participación de tropas leonesas, no contó con la presencia de Alfonso IX de León, enemistado con el monarca castellano.

55. Ximena Jurado, Martín, op. cit., 1991, pág. 107.

56. Argote de Molina, Gonzalo, op. cit., 1991, pág. 95.

57. Cruz Cabrera, José Policarpo: *Patrimonio arquitectónico y urbano en Baeza. (Siglos XVI-XVIII). Aristocracia urbana y conmemoración pública.* Granada, 1999, págs. 130-131.

58. Lázaro Damas, Mª Soledad: *La Inmaculada Concepción de María. Arte e iconografía sagrada en Jaén.* Jaén, 2001, pág. 24.

hunde sus raíces en la tradición constantiniana; al respecto del episodio de la Cruz de Domingo Pascual es sugestivo recordar la narración de la *Leyenda Dorada* en la que, tras la revelación obtenida en sueños, el emperador, «mandó construir una cruz semejante a la que viera en el cielo, e hizo que un abanderado la llevara, enhiesta, a modo de estandarte, delante de los soldados; dio orden de ataque y lanzó sus ejércitos contra los enemigos, causando entre éstos muchísimos muertos y obligando a huir a toda prisa al resto de las tropas bárbaras»[59]. Los núcleos de resistencia de las montañas astures y cántabras asumieron la Cruz como emblema frente al Islam peninsular, empleándola como soporte emblemático de la idea de restaurar la Hispania perdida en Guadalete. En ese sentido, recordemos la *Cruz de la Victoria* (908), de Alfonso III de Asturias, en la que se lee la inscripción *Hoc signo vincitur inimicus*, o el hecho de que el propio reino astur, simbólicamente protegido a Occidente con el baluarte del sepulcro del apóstol Santiago, tuviera a Oriente como poderosa fortaleza apotropaica el monasterio de Santo Toribio de Liébana, custodio del mayor *Lignum Crucis* de la Cristiandad[60]. «¡Oh cruz bendita, que soportaste sobre ti tan dulce peso! ¡Salva a cuantos militamos bajo tu bandera y estamos hoy reunidos aquí tributándote este homenaje!»[61], exclama Heraclio al devolver la Vera Cruz a Jerusalén.

La Cruz que aparece en el lienzo responde con «arqueológica» fidelidad a la que se veneró en la ermita de Santa Elena y que luego sería trasladada a la parroquia de San Miguel de Vilches, donde hoy se conserva. Según el relato del arzobispo Ximénez de Rada, incorporado en el *Catálogo* de Ximena Jurado, la cruz «passò, milagro de nuestro Señor Iesu Christo, sin ninguno de los suyos ser ferido, nin la Cruz abatida, è durò todavía firme hasta el fin de la lid»[62]. Como señalan Rosado Llamas y López Payer[63], la mentalidad barroca habría de magnificar la intervención de la Divina Providencia en la batalla, y así Bilches añade que la cruz «fue llevada dos vezes milagrosamente por medio de los esquadrones enemigos, y a su vista, sin otra violencia, cayeron muertos gran numero de infieles»[64], añadiendo que fue expuesta para su veneración en el mismo trono del Miramamolín[65]. Ximena Jurado, que la reproduce en su *Catálogo de los obispos*, la describe así: «los brazos, cabeça, y cuerpo floreteados, de manera que parece se forman cuatro Cruzes, y se continua con la hasta, casi al medio de la cual esta una plancha de hierro, que parece servia de escudo (...) Sobre aquella plancha, o escudo esta un braço con la mano cerrada, tendido el índice, como que esta señalando a alguna cosa»[66]. Si hoy día la autenticidad de este objeto, posiblemente

59. Vorágine, Santiago de la, op. cit., 1992, pág. 289.
60. Montes Bardo, Joaquín: *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI. (Iconología en la provincia del Santo Evangelio).* Jaén, 1998.
61. Vorágine, Santiago de la, op. cit., 1992, pág. 587.
62. Ximena Jurado, Martín, op. cit., 1991, pág. 107.
63. Rosado Llamas, Mª Dolores; López Payer, Manuel G., op. cit., 2001, pág. 245.
64. Bilches, Francisco de, op. cit., 1653, pág. 104.
65. Bilches, Francisco de, op. cit., 1653, pág. 109.
66. Ximena Jurado, Martín, op. cit., 1991, pág. 96.

una veleta, está más que cuestionada[67], en los siglos XVI y XVII se la tenía por reliquia original y milagrosa de la batalla, como señala Francisco de Torres: «Se guarda como espeçial reliquia en el altar maior (ya en su ubicación de Vilches), debaxo de una rexa de hierro en vn nicho todo colgado de sedas la Santa Cruz, que llevó el Canónigo Domingo Pascual delante del arçobispo de Toledo don Rodrigo Ximénez de Rada y del Rey don Alonso el Bueno, en la batalla de las Nabas de Tolosa»[68]. La Cruz era objeto de culto en las peregrinaciones a la ermita de Santa Elena que celebraba la cofradía de Ballesteros de la Vera Cruz de Vilches, como señala el padre Bilches: «vna insigne Cofradia de la aduocacion de Santa Cruz de las Navas de Tolosa, que de aquel tiempo hasta oy perseuera en Bilches (...) cuyo instituto es guardar la Santa Cruz, y celebrar su fiesta, trayendola processionalmente por el mismo sitio donde la batalla sucedió»[69].

La inscripción *BOLAÑOS /EN BAEZA* permite adscribir el lienzo a Juan de Bolaños el Viejo, también llamado Juan Valero Bolaños, de origen valenciano, vecino y estante en Andújar, ciudad desde la que extiende su radio de acción por diversas ciudades del Alto Guadalquivir (Jaén, Úbeda, Baeza). Precisamente en la ciudad baezana está documentada su actividad en la década de 1580. Domínguez Cubero, basándose en esta obra, identifica su estética como *«anclada en los comienzos del naturalismo protobarroco»*[70]. Sin embargo, podemos afirmar que esta pintura de la batalla de las Navas no es una composición original de Bolaños, sino que copia una obra desaparecida que se ubicaba en la ermita de Santa Elena en Sierra Morena. De esta, lamentablemente desaparecida en 1979 sin quedar de ella constancia gráfica[71], conservamos una interesante descripción en el *Viage de España* de Antonio Ponz (1791):

> Yo vi dicha pintura en su mal estado, y fuera de esto, me pareció muy buena, y como del estilo de Blas de Prado. La representación era, en el primer término las figuras del Rey Don Alfonso, y del Arzobispo Don Rodrigo, puestas de rodillas, como adorando una cruz roja que se aparece en el aire; el Rey vestido de hierro, y el Arzobispo con roquete. Por entre las dos expresadas figuras se descubre el Campo de batalla, y el Canónigo Don Domingo Pascual a caballo, y con la Cruz Arzobispal en la mano, penetrando por el ejército enemigo: Los Reyes de Aragón, y Navarra con sus insignias: las de las Órdenes Militares con varios Caballeros: los Moros fugitivos: diferentes muertos por el suelo, y otras particularidades. Esta pintura, a la cual ya podemos darle doscientos años de antigüedad, o tal vez más, hecha algo después de la batalla, y con la poca pericia de aquel tiempo. Ya ve usted que en el tal caso equivaldría el tal cuadro a un documento histórico de la mayor

67. Rosado Llamas, Mª Dolores; López Payer, Manuel G., op. cit., 2001, pág. 231.
68. Torres, Francisco de, op. cit, 1999, pág. 209.
69. Bilches, Francisco de, op. cit., 1653, pág. 115.
70. Domínguez Cubero, José: «Pintores giennenses del siglo XVI. Los Bolaños en la transición protobarroca», en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (nº 181). Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2002, pág. 173.
71. La desaparición fue denunciada en la prensa por Sena Medina, Guillermo: «Dos pérdidas importantes del arte de nuestra comarca. Robado de la iglesia parroquial de Santa Elena un cuadro de la Batalla de las Navas de Tolosa, y desaparecido de la iglesia de Vilches un manuscrito de la misma batalla», en *Diario Jaén*, 28 febrero de 1982, pág. 13. Señala que fue robado «hace unos tres años».

> estimación. Fundo mi parecer, siendo un profesor de merito el que lo hizo, y en el mejor tiempo de las Artes, sin duda lo hubiera inventado con más travesura; pero se conoce que estuvo sujeto a lo que le pondrían delante, cuya correspondencia de figuras del un lado con las del otro es muy propia de las composiciones del tiempo gótico»[72]

Además de los evidentes paralelismos entre esta desaparecida pintura y el lienzo baezano, contamos con otra copia realizada en 1788 cuando el arzobispo Lorenzana trasladó la obra de Santa Elena a Toledo con el doble objetivo de ser restaurada por estar «bastante maltratado y expuesto, si no se repara, a que se pierda enteramente» y de «sacar una copia para aquella Santa Iglesia»[73], conservándose actualmente en la antesacristía de la catedral toledana[74]. Alvira Cabrer la identifica con una pintura que en el siglo XIX se localizaba en la parroquia de San Pedro de Toledo[75].

Ponz atribuye la desaparecida pintura a Blas de Prado (Camarena, Toledo, ha. 1545-Madrid, 1599), pintor manierista que desarrolla su actividad fundamentalmente en Toledo y en la corte para Felipe II. Se le considera el primer pintor español en dedicarse al género del bodegón, recibiendo en este género las alabanzas de Pacheco en su *Arte de la Pintura*[76], y entre sus obras pueden citarse las grisallas con retratos regios, entre ellos el del príncipe Felipe (futuro Felipe III) para la ornamentación de un arco triunfal levantado en Toledo con motivo del recibimiento de las reliquias de Santa Leocadia en 1583.

En 1593, suavizadas las hostilidades entre la Monarquía hispánica y el Islam, Prado fue enviado a África, para trabajar para el jerife de Marruecos[77]. Acerca de esta insólita circunstancia, que recuerda a la estancia del veneciano Gentile Bellini en la corte otomana de Mehmet II, escribía Lope de Vega en 1629:

> El Rey de Fez escribió al señor Felipe II le enviase un Pintor y le respondió que en España había dos suertes de Pintores; unos vulgares y ordinarios y otros excelentes e ilustres (...) y otros eran razonables, y otros malos ¿y que cuál de aquellos quería? Respondió el Moro que para los Reyes siempre se había de dar lo mejor. Y así

72. Ponz, Antonio: *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Tomo XVI. Trata de Andalucía.* Madrid, 1791, págs. 87-89.
73. Miguel Ondeano, Intendente de las Nuevas Poblaciones, En Sánchez-Batalla, Martínez, Carlos: «Batalla de las Navas de Tolosa» (Cuadros de Baeza y de Toledo). *Diario Jaén*, 24 de diciembre de 2000, pág. 40.
74. Sánchez-Batalla Martínez, Carlos, op. cit., 2000, pág. 40.
75. Alvira Cabrer, Martín, op. cit., pág. 668. Recoge la descripción de Sixto Ramón Parro en *Toledo en la mano* (1857): «representación de la batalla de las Navas de Tolosa, en la que dicen algunos se apareció en el aire una cruz encarnada al Rey D. Alonso VIII y al Arzobispo Don Rodrigo Jiménez de Rada, cuyos dos personajes se ven arrodillados en primer término adorando la cruz resplandeciente sobre el ejército de los cristianos que en el resto del cuadro pelean por todas partes con la morisma».
76. Pacheco, Francisco: *Arte de la Pintura* (1649). Estudio, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, pág. 511. Además de señalar la destreza de Prado en la «pintura de las frutas», destaca que Sánchez Cotán, uno de los mejores pintores de bodegones, fue su discípulo.
77. Sobre la estancia de Prado en Marruecos, véase Serrera, Juan Miguel: «El viaje a Marruecos de Blas de Prado», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1986, número 25. Zaragoza, págs. 23-26.

> fue a Marruecos Blas de Prado Pintor Toledano de los mejores de nuestra edad, a quien el Moro recibió con honras extraordinarias[78].

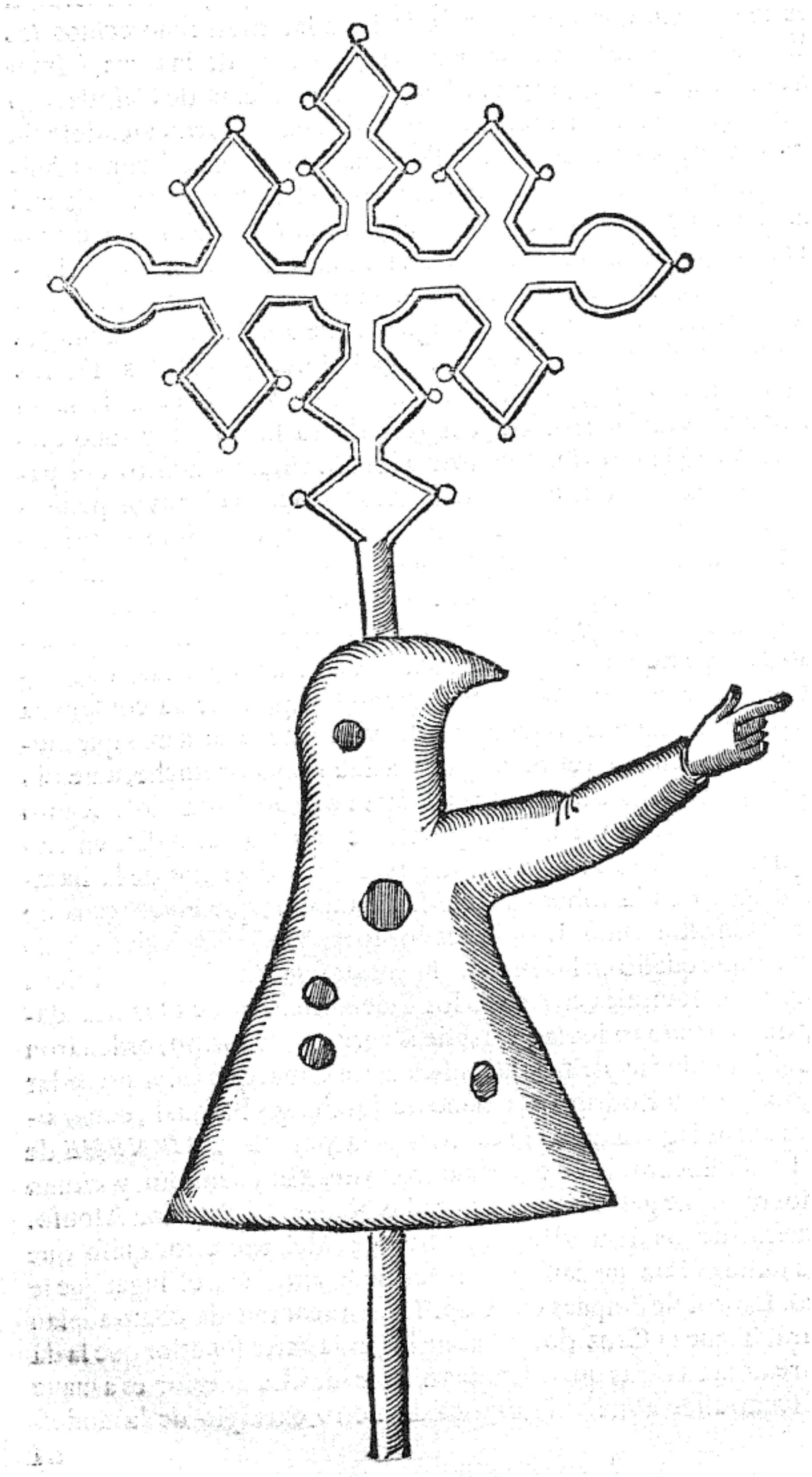
A falta del análisis del original desaparecido de Santa Elena, y de su cotejo con la, bastante exigua, obra conservada de este pintor toledano, solo podemos lanzar hipótesis muy aventuradas; pero resulta sugerente vincular la indumentaria y el armamento de los soldados musulmanes que aparecen en las copias de Baeza y Toledo con los que Prado vería en su estancia en Fez; al igual que los rasgos físicos cercanos a la dinastía de los Austrias, en concreto a Felipe III, nos recordarían sus retratos regios en grisalla. Además, la composición es plenamente manierista y propia del tiempo de Prado, muy cercana a otra obra de otro más que conocido artista toledano del momento, con el mismo tema central del necesario favor de la Divina Providencia para alcanzar la victoria en el campo de batalla: la *Alegoría de la Santa Liga* o *Adoración del Dulce Nombre de Jesús*, del Greco (ca. 1577-1579).

El triunfo de la Santa Cruz, que enlaza simbólicamente la batalla de las Navas de Tolosa con la victoria de Constantino sobre Majencio en el puente Milvio, resultaba una iconografía especialmente pertinente para estos momentos finales del siglo XVI en los que la dimensión simbólica de Alfonso VIII como nuevo Constantino se actualizaba tanto en los frentes de batalla de la monarquía de los Austrias en el Mediterráneo y en Europa contra turcos y protestantes, en estrecha comunión de intereses con los de la Iglesia[79]. El Islam como enemigo secular de España –construida como Estado moderno en oposición a los musulmanes– y de la fe católica, reaparece como amenaza a lo largo del Quinientos por la presión expansiva del Imperio Otomano en el Mediterráneo oriental.

El mencionado peligro otomano no hizo sino reactivar en una desconfianza popular e institucional hacia la minoría morisca, considerada aliada potencial del gran enemigo nacional[80]. Fracasada su integración, la desconfianza hacia este grupo se generalizó durante el Quinientos. A la sospecha de apostasía, se añadía la acusación de relacionarse con objetivos conspirativos con los enemigos de la Monarquía hispánica y del altar, ya fueran los infieles que acosaban las costas mediterráneas (otomanos y berberiscos), ya los herejes protestantes que amenazaba la hegemonía española en el norte de Europa[81]. La presión sobre los moris-

78. El texto de Lope de Vega forma parte del *Memorial jurídico por los pintores en el pleito que tratan con el Señor de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda, sobre la exempción del arte de la pintura* (1629), recogido en Calvo Serraller Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro.* Madrid, 1991, págs. 342-343.
79. El aspecto religioso de las luchas de la monarquía hispánica se hace evidente la calificación que los cronistas conceden en el siglo XVI al ejército real como *«ejército católico»*, y en el hecho de que la guerra se libre «para defender la fe católica». Así lo destaca Lynch, John: *Felipe II y la transformación del Estado*, en Lynch, John (dir.): *Historia de España.* Madrid, El País, 2007, volumen 12, pág. 273.
80. La comunidad morisca fue siempre objeto de sospecha y recelo por parte de los «cristianos viejos», de lo que es testimonio como en septiembre de 1592, «estando en Baeza el Obispo Don Francisco Sarmiento, cuidadoso de lo que se decía de los Moriscos, despachó Comisión secreta a los Priores de su Obispado, para que averiguase cada vno en su Parroquia el numero que avía de Moriscos, sus Bautismos, hijos, matrimonios, entierros, y costumbres, y si guardaban algunos ritos de la Seta de Mahoma». Ximena Jurado, Martín, op. cit., 1991, pág. 498.
81. Caro Baroja, Julio: *Los moriscos del Reino de Granada. Ensayo de Historia Social.* Madrid, Istmo, 2000, pág. 15.

cos desembocará en la Guerra de las Alpujarras (1568-1570) y, décadas más tarde (1609), en la expulsión decretada por Felipe III de todos los moriscos de los reinos hispánicos. Esta expulsión reforzaba a su vez la autoridad de la monarquía hispánica como máxima defensora de la fe católica, toda vez que no había sido capaz de imponer la ortodoxia romana en las Provincias Unidas de Holanda, en las que la tregua de 1609 suponía el reconocimiento *de facto* del triunfo del Protestantismo en los Países Bajos septentrionales. La propia memoria colectiva de ciudades fronterizas como Baeza, cuyos privilegios, posición y estamento nobiliario se asentaban en las gestas de la reconquista, encontró en la confrontación con los musulmanes una revitalización de su identidad, creando el contexto para la realización de esta pintura en la que, como hemos señalado, no solo se recuerda un acontecimiento heroico del pasado como muestra de la protección divina, sino que se exalta a la Monarquía hispánica y a la Iglesia Católica como pilares defensivos de la fe, se integran referencias a la amenaza otomana – e indirectamente al problema morisco– y a la legitimación contrarreformista del culto a las reliquias y a la Virgen –centrado en la Inmaculada Concepción.



BOLAÑOS EN
BAEZA.
REI DON ALONSO DE CASTILLA
BATALLA D
LAS NAVAS
DE TOLOSA.
RESTAURADO 1881.
DON RODRIGO ARCOBISPO

Índice

De la elección al voto en clave jacobea. Los púlpitos de la catedral compostelana

José Manuel García Iglesias[1]*
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: La traslación y elección de Santiago el Mayor, las apariciones del Apóstol y el Voto de Santiago, su condena y martirio y el reconocimiento de su tumba, así como la referencia al apostolado, en relación el poder episcopal, son las cuatro temáticas que se presentan, debidamente estructuradas, en el conjunto configurado por los púlpitos del Evangelio y de la Epístola, y de sus respectivos corredores. Atiende lo planteado a las principales inquietudes que el culto jacobeo tiene planteado, en cuanto a su revalorización, en los años de 1570-1580. Será Juan Bautista Celma quien concrete un proyecto iconográfico que se vincula, por otra parte, íntimamente, con la custodia y el sagrario del altar mayor y con la propia tumba apostólica.

Palabras clave: catedral de Santiago, púlpito, Santiago el Mayor, Voto de Santiago, apóstoles, Juan Bautista Celma.

1. * Trabajo realizado en el marco de dos proyectos: «MICIINHAR2011-22899, Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX»; «INCITE 09 263 131 PR, Artífices y patrones en el monacato gallego: Futuro, presente y pasado». Y en el Grupo de Investigación «Iacobus (GI-1907). Proyectos y estudios sobre patrimonio cultural».

Abstract: The adjournment and choice of Santiago the Major, the appearances of the Apostle and the Vote of Santiago, his sentence and martyrdom and the recognition of his tomb, as well as the reference to the apostolate, in relation to the episcopal power, they are the four subject matters which are presented, correctly structured, in the set formed by the pulpits of the Gospel and of the Epistle, and of their respective corridors. This attends to the principal worries that the jacobus worship has raised, as for its revaluation, in the years of 1570-1580. Juan Bautista Celma will be the one who makes an iconographic project that links itself, on the other hand, intimately, with the custody and the sacrarium of the major altar and with the apostolic tomb.
Keywords: Cathedral of Santiago, Pulpit, Santiago the Major, Vote of Santiago, Apostles, Juan Bautista Celma.

Los púlpitos y sus corredores, base de un programa iconográfico

La obra de los dos púlpitos con que cuenta la Catedral de Santiago, a la entrada de su presbiterio[2], se corresponde con la autoría de Juan Bautista Celma quien había sido llamado por el Cabildo, estando en Oviedo, en 1564, para que hiciese las trazas y los modelos de tal encargo, lo que se declinaría en tiempo pues no es hasta 1578 el momento en que el Cabildo compostelano envía a Celma a Porto para «buscar el açofar necesario para los pulpitos conforme a lo que se a tratado e platicado con su Señoria Illma... cerca dello...». El autor data ambas obras en el año 1583, con lo que parece indicar la unidad del trabajo[3],

2. He tratado algunas cuestiones iconográficas relativas a estos púlpitos en García Iglesias, J. M., *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*, Santiago de Compostela, 2011, pp. 40, 57-64, 146-150. Otros matices, en relación con estos púlpitos, los trato en García Iglesias, J. M., «Antonio de Arfe y Juan Bautista Celma. Dos modos de interpretar, desde el arte, el paisaje», *Quintana* , 10 (2011), en prensa.
3. La fecha correspondiente se puede leer en las bases de los púlpitos. En el del Evangelio dice*: IOANNES BAPTISTA CELMA/ARAGONENSIS PICTOR ANNO D/1583 COMPOSTELLAE FACIEBAT.* Y en el de la Epístola: *IOANNES BAPTISTA ÇELMA/ ARAGONENSIS PATRIA PIN/ GENDI ARTIFEX SALUTIS ANNO/ MDXXxIII COMPOSTE-LLAE FACIE/BAT*. Quizás se le quiera dar, por parte del autor, un sentido al uso de números arábigos, a la hora de hacer la correspondiente datación, en un caso y al de romanos, en el otro ¿Se querrá, con ello, significar tiempos distintos, como los que se corresponden con los textos propios del Evangelio y los de la Epístola? Señalar, en cada lado, la misma data -cuando está documentada la realización de una obra que obedece a tiempos diferentes- debe de entenderse, a nuestro juicio, como una señal que evidencia la unidad que se pretende otorgar al conjunto resultante. La misma idea de tiempos distintos, sin quebrar por ello la unidad de la obra, puede significarse al utilizar marcos de desigual formato en cada lado ya que son más complejos los del lado del Evangelio.

aun cuando una buena parte –fundamentalmente, en lo relativo al plan iconográfico a desarrollar– no se concluye hasta 1586[4].

Ambos púlpitos están asentados, en cada caso, en «telamones con vaina», configurados por tres figuras. Sobre ese soporte, de raíz clásica, la basa del correspondiente al lado del Evangelio parece ser mantenida por «seys harpias con sus colas y faldetas....»; y en el de la Epístola, por «Seys satiros con sus colas y capitelillos». Se trata de símbolos del mal y que, por lo tanto se oponen al bien[5]. Un zócalo aporta, más arriba, el lugar para cinco escenas y los seis resaltos que delimitan el espacio de otros tantos apóstoles, coincidiendo éstos con las cabezas de arpías y sátiros. También cabe darle un sentido positivo a los «cinco terminos balaustres q, tienen por rremates unos hombres sin braços...»[6], dispuestos entre los balaustres de la parte superior de cada púlpito; ha de recordarse, en este sentido que el Término simboliza «Firmeza que ninguna fuerza exterior puede doblegar»[7], algo que resulta muy adecuado para enmarcar el lugar desde donde se difunde la palabra.

Un corredor enlaza cada púlpito con la escalera por la que se accede al mismo. Un relieve ocupa, también aquí, un zócalo de forma parecida al descrito en los púlpitos. Originariamente ambos corredores se enlazaban con la reja que adornaba, en su parte central, el presbiterio.

Tanto las escenas como los apóstoles forman, en su conjunto, un programa a desglosar en varias partes. Primero, los cinco relieves del correspondiente al lado del Evangelio. En segundo término, los cinco de la parte de la Epístola. En tercer lugar, los dos relieves que se corresponden con los corredores. Y, por último, el apostolado, mostrado con seis apóstoles en cada púlpito.

---

4. Véase Gallego de Miguel, A., *El arte del hierro en Galicia*, Madrid, 1963, pp. 157-159, en donde se transcriben los documentos recogidos con el número 43 en un tomo, titulado Varia, del Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela. Pueden verse aquí el peso realizado, pieza a pieza, del púlpito del Evangelio, el 23 de mayo de 1583; y los del corredor del lado del Evangelio y del púlpito de la Epístola, el 13 de febrero de 1584; se da cuenta, además, de este modo, del estado en que está realizado el conjunto de la obra en cada momento. Sabemos, por ello, al tratar sobre el correspondiente al lado de la Epístola, «... que quedan por pesar las historias q. son de cobre e mas las diez planchas de los púlpitos... por no estar fechas...». En cambio, desde el correspondiente documento, se nos dice que, ya entonces, que se pesan «... seys apostóles de los rresaltos...». Es decir, lo que faltaba por hacer, en 1584, en lo relativo al plan iconográfico que aquí se valora, son las escenas del púlpito del lado de la Epístola y, probablemente las de los corredores. Hay que decir al respecto que, en el pesaje en que se contabiliza el corredor del Evangelio, no se alude a la escena allí presente, y que, cuando se hace la valoración de 1584, no se trata del corredor correspondiente al lado de la Epístola ¿estará, aún, entonces, por hacer? Es lo más probable. Pues bien, en 1584, el Cabildo y Celma realizan un nuevo concierto para concretar la conclusión de esta obra que aporta más información – véanse López Ferreiro, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1905, VIII, Apéndice XLVIII, pp. 193-196; Pérez Costanti, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, pp. 131-132-. Por otra parte, en 1586, se le hace un pago a Celma, desde el que se reconoce que el trabajo está prácticamente ultimado, ya que se le ordena que «... *perfeccionase algunas cosillas que faltaban*», en Gallego de Miguel, A., op. cit., 1963, p. 120.
5. Tervarent, G. de, *Atributos y símbolos en el arte profano*, Barcelona , 2002, pp. 70-71-, 160-161.
6. En relación con el sentido de este tipo de ornamentaciones, tras el Concilio de Trento, véase Müller Profumo, L., *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, 1985, p. 386.
7. Tervarent, G. de, op. cit, 2002, pp. 486-487.

La traslación y la elección de Santiago Zebedeo

La Iglesia compostelana defiende, por 1570, la festividad de la Traslación y la Elección, por entonces puesta en entredicho. Así en el *Motu proprio Pastoralis officii,* fechado en Roma el 30 de diciembre de 1573, dice el papa Gregorio XIII que, con respecto a la Traslación, se conmemoraba en muchas iglesias del reino de Castilla (*in regno Castellae in pluribus ecclesis celebraturdie XXX Decembris Translataio Santi Jacobi, Hispaniarum Patroni*); pero con el nuevo Breviario Romano, que era obligatorio para todos, no venía señalada esta fiesta, de ahí que la Iglesia compostelana solicitase Oficio propio de esta festividad[8].

Pues bien, el programa de las cinco escenas que se recogen en el púlpito del Evangelio (Fig. 1) tiene que ver, básicamente, con el motivo propio de esta fiesta, completando el repertorio con una escena alusiva a los milagros del apóstol, en relación con el tema de la peregrinación. De este modo –y contemplando el discurso partiendo desde el centro del crucero hacia la puerta norte– los asuntos tratados son: Traslación del cuerpo de Santiago, El cuerpo del Apóstol llega a Padrón, Milagros de Duio y Negreira, «Del peregrino colgado a quien el santo Apóstol salvó de la muerte...», y la Elección de Santiago y Juan, hijos del Zebedeo.

Las dos primeras escenas citadas –Traslación del cuerpo de Santiago, El cuerpo del Apóstol llega a Padrón– se hacen partiendo, para ambas, de una misma plancha. Se puede ver como tres discípulos transportan el cuerpo «arrebatandole de noche todo entero cō la cabeça, apresurādo el camino llegarō hasta la orilla del mar, adōde estando cuydadosos de navio en que traerle a España, hallarōle aparejada en la ribera del mar»[9]. En un plano posterior se aprecia como la nave se desplaza sin velas, con el cuerpo apostólico y, también, con un ángel –que porta la cabeza del Apóstol en sus mano– y dos discípulos, ¿Teodoro y Atanasio?, sentados en la popa.

Al duplicar la escena el autor le otorga a la segunda representación un añadido, al mostrarnos, al otro lado del mar, una arquitectura con la que se alude a Padrón; de este modo se subraya la relación entre la traslación y su llegada a un punto concreto del territorio gallego.

La escena en la que se recogen los Milagros de Duio y Negreira – ya contemplada en la Leyenda Dorada– parte de un único paisaje que enlaza ambos temas. A un lado se representa al ángel liberando a los dos discípulos, en la prisión de Duio[10]. Ya en un exterior un árbol divide el espacio restante en dos; en uno se encuentran unos caballeros al galope, saliendo de Duio: «Quando supo q eran y dos, embió a toda prissa en su seguimiento unos Cavalleros, que se os traxessen presos: los quales cumpliendo su mandado, siguiendo a los Santos»[11]. Al otro lado, a una mayor distancia, se representa un puente, lo que lleva a evocar

8. López Ferreiro, A., op. cit., 1905, VIII, pp. 259-260.
9. Así describe esta historia, unos años después, Castellá Ferrer, M., *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas*. Madrid, 1610, p. 118 v.
10. «Pero como llegasse la noche, vino el Angel del Señor, y abriendoles la carcel mandoles, que se fuessen», en Castellá Ferrer, M., op. cit., 1610, p. 130 r.
11. Castellá Ferrer, M., op. cit., 1610, p. 130 r.

cual sería el fin de aquellos jinetes: «al passar de una puente que estava sobre el rio Tambre (llamado de los Geografos Tamaris) rompiose, y hundiose con ellos, y allí fueron muertos y anegados. Està esta puente assi cayda como cayò entonces, q nunca jamas se reedificò, llamase la puente de Ovs»[12].

La cuarta historia a reseñar cabe denominarla así: «Del peregrino colgado a quien el santo Apóstol salvó de la muerte, aunque estuvo pendiente en el patíbulo treinta y seis dias», siguiendo el título presentado, a la hora de narrar este milagro, en el *Códice Calixtino*[13], acontecimiento que, también, se reseña en *La Leyenda Dorada*[14]. Aún cuando, originariamente, el episodio se sitúa en Tolosa, la versión que tenderá a imponerse, con el tiempo, es aquella que vincula el suceso con Santo Domingo de la Calzada, en donde adquiere una especial popularidad por añadirse, a lo relatado, el prodigio del canto de un gallo y una gallina asados[15]. La escena nos muestra como los padres vuelven a junto el corregidor, que había decretado la pena, a avisar de lo sucedido.

La quinta historia presenta la Elección de Santiago y Juan, hijos del Zebedeo, siguiendo los evangelios de Mateo (4, 21-22), Marcos, (1, 19-20) y Lucas (5,10-11). Santiago el Mayor, su hermano y su padre, Zebedeo, están reparando sus redes, en el llamado mar de Galilea, cuando son llamados por Cristo, al que ambos hermanos siguen, mostrándose, de tal modo, la elección de Santiago Zebedeo, atendiendo a lo que se indica, ya, en el sermón *Veneranda dies*, propio de «la solemnidad de la elección y traslación de Santiago Apóstol, que se celebra el día 30 de diciembre»[16].

Las historias de la Elección y «Del peregrino colgado a quien el santo Apóstol salvó de la muerte» cuentan con una visión privilegiada, si se entra por la puerta de la Azabachería –tal como hacían, habitualmente, los peregrinos en los que, a buen seguro, se piensa al disponer las escenas–. Así, quien las ve, encuentra, en tales episodios, al propio Apóstol, iniciando su particular peregrinaje, siguiendo a Jesús; y a los peregrinos de Santo Domingo de La Calzada, agraciados por un milagro de Santiago el Mayor.

Las apariciones del apóstol y el voto de Santiago

Las cinco historias que se disponen en el púlpito del lado de la Epístola (Fig. 2) versan sobre el tema del Voto de Santiago, cuestión también debatida por 1570, y de gran interés para

12. Castellá Ferrer, M., op. cit., 1610, pp. 130 r, 130 v.
13. Moralejo, J. J., García Blanco, M. J. (ed.), *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela , 2004, pp. 341-342.
14. Vorágine , J. de, *La Leyenda Dorada* (traducción del latín, Fray José Manuel Macias), Madrid, 1987, I, pp. 401-402.
15. Este milagro se relaciona, en texto medievales, tanto con Santiago como con la Virgen y Santo Domingo; entre otros, *Los Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo (nº 6), y la *Cantiga de Santa María* (nº 175). , de Alfonso X, el Sabio.
16. Moralejo, J. J., García Blanco, M. J. (ed.), op. cit., 2004, pp. 179-225.

la Iglesia compostelana[17] ya que dicho privilegio basa su razón de ser en el reconocimiento regio de las apariciones, de carácter protector, del Apóstol[18]. Los temas aquí considerados son: El tributo de las cien doncellas, Convocatoria y audiencia de la Corte, la aparición al rey don Ramiro, la batalla de Clavijo y la defensa de Santiago (conocida, habitualmente, como la derrota de los normandos).

Es, precisamente en 1570, cuando se fecha una sentencia de la Chancillería de Granada, a favor de la Iglesia compostelana, condenando al pago de los Votos a los Concejos y partidos de la Diócesis de Toledo, Sevilla, Cuenca, Jaén, Cartagena, Cádiz y Badajoz, lo que da lugar a la Real Ejecutoria expedida en Granada el 2 de Agosto de 1576. Por otra parte, un autor tan reconocido como Ambrosio de Morales, que visita Compostela en 1572, reproduce íntegro el privilegio del Voto, en 1574, en la *Coronica General de España*, lo que supone, igualmente, una posición, a favor del voto, que resulta aún más expresa en los libros de la «*Coronica...*» que publica en 1586. Pues bien, en este ambiente de polémica, sobre una cuestión tan importante en el ámbito jacobeo, es en el que se considera la oportunidad de los temas a mostrarnos en este púlpito.

El tributo de las cien doncellas[19] se basa en una leyenda que adquiere un reconocimiento de historia en las crónicas cristianas del siglo XII[20] y, además, una consideración de carácter sacro[21]; se entiende como un episodio previo el apoyo del apóstol Santiago Zebedeo a Ramiro I, lo que traerá consigo el Voto de Santiago, favorable a la iglesia compostelana.

Mauregato, en el 783, siendo rey de Asturias, se compromete a pagar el citado tributo a Abderramán I. Se oponen a ello los condes Arias y Oveco quienes, en el 788, matarán al Mauregato, vengándose de tal modo; así lo recoge, ya en el XVI, el Licenciado Molina en su *Descripción de Galicia*, al vincular este episodio con el linaje de los Figueroa, al reconocerlo como el de unos guerreros que luchan por liberar a jóvenes llevadas de Galicia para pagar tal tributo[22].

---

17. López Ferreiro, A., op. cit. , 1905, VIII, pp, 238-239.
18. Véase García Iglesias, J. M., op. cit, 2011, pp. 143-173.
19. Véanse Milans de Bosch, J. J., «Santiago caballero y el legendario tributo de las cien doncellas», III Congreso Internacional de Asociaciones Jacobeas: actas del congreso celebrado en Oviedo del 9 al 12 de octubre de 1993, Oviedo, 1994, pp. 343-350; Monterroso Montero, J. J., «La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los púlpitos de Celma», en (catálogo de exposición) *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela, Obxectos litúrgicos e devocións para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*, Santiago de Compostela, 1998,. 205-206; Álvarez García, A., «El tributo de las cien doncellas o el precio de la paz en la Hispania de los siglos VIII-IX», *II Congreso Virtual de la Historia de las mujeres (del 15 al 31 de octubre de 2010,* Jaén, 2010), pp. 1-8.
20. Así puede verse en Lucas de Tuy, Jiménez de Rada y Berceo y Fernán González.
21. Véanse Quijera Pérez, J. A., «El tributo de las Cien Doncellas, Un viejo mito mediterráneo», *Revista de Folklore,* 13 (1993), pp. 128-135; Gil del Río, A., *La Ruta Jacobea. Su mitología, leyenda o realidad,* Madrid, 1982, pp. 103-137.
22. Molina, B. S., *Descripción del Reyno de Galicia, y de las cosas notables del : con las armas y blasones de los linages de Galicia de donde proceden señaladas Casas en Castilla / Compuesto por el Licenciado..., natural de Málaga,* Mondoñedo, 1550, fol. 48 r. Cfr. Rey Castelao, O., *La historiografía del Voto de Santiago. Recopilación crítica de una polémica histórica,* Santiago, 1985, p. 33.

En esta representación las doncellas, maniatadas, son conducidas por soldados moros. Mauregato, distinguido por su corona, se nos presenta en primer plano, en un extremo. Ante él dos hombres –¿Arias y Oveco?– se muestran especialmente descontentos. En el otro extremo se puede ver a un militar, en pié, con una alabarda en la mano; en él podemos adivinar al propio Abderramán I.

A la siguiente escena –Convocatoria y audiencia de la Corte: el rey Ramiro I reúne a las Cortes en León– hace referencia la *Primera Crónica General de España* (1289)[23]. El monarca está sentado en su trono, en el centro de la composición. Una serie de prelados se presentan a su derecha en tanto que, a la izquierda, se muestra un grupo de guerreros, ya armados, hacia los que se orienta la mirada del monarca, lo que ha de interpretarse como expresión de su toma de dedición de levantarse en armas y no pagar el tributo.

La tercera historia presenta la aparición al rey don Ramiro, tema también contemplado en la *Primera Crónica General de España,* relacionándolo con Ramiro I[24]. Los cristianos huyen ante la superioridad mora. En una parte posterior, y elevada, se nos muestra la aparición del apóstol Santiago al rey, anunciándole su ayuda y la victoria del día siguiente; se sigue, de este modo, lo que, también, puede verse en una de las miniaturas de la Real Ejecutoria de 1576, que se guarda en el Archivo de la Catedral de Santiago[25].

El espacio en el que Ramiro I se encuentra acostado tiene una curiosa forma que se aproxima, en su contorno, a la de una vieira; quizás se haga referencia, de este modo, a una tradición que Castellá recuerda, considerando las características de este territorio: «desde el tiēpo en q predicò en ella, se hallā estas piedras, cō las figuras de Veneras, bordones, y calabaça»[26].

La batalla de Clavijo se nos muestra en el cuarto espacio. También es objeto de la *Primera Crónica General de España* (1289)[27]. La Real Ejecutoria de 1576, anteriormente citada, dedica, también, una miniatura a este asunto[28]. Al igual que, en la escena anterior, en tanto que el tema propiamente bélico se dispone en la parte delantera, es en el segundo término, en donde puede verse la tienda real, evocando la aparición del Apóstol al monarca. También en esta parte elevada –y, supuestamente, más lejana– las tropas comulgan antes de ir a la lucha, atendiendo a lo mandado por el apóstol.

---

23. Menéndez Pidal, R. (ed), *Primera crónica General de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continúa bajo Sancho IV en 1289,* Madrid , 1955, pp. 359-360.
24. Menéndez Pidal, R. (ed), op. cit., 1955, p. 360.
25. Iglesias Ortega, A., «Real Ejecutoria de Felipe II a solicitud del Arzobispo, Deán y Cabildo de la iglesia de Santiago, contra los concejos de ciertas ciudades, villas y lugares del distrito de esta Real Audiencia de granada sobre los votos de Santiago», en (catálogo de exposición). *Santiago. La Esperanza (Palacio de Gélmirez)*, Santiago de Compostela, 1999, p. 473.
26. Castellá Ferrer, M., op. cit., 1610, p. 266 vº. Véase Castiñeiras González, M. A.: *A vieira en Compostela : a insignia da Peregrinación Xacobea,* Pontevedra, 2007, pp.57-59.
27. Menéndez Pidal, R. (ed), op. cit., 1955, pp. 360-361. Lo cita Monterroso Montero, J. J., op. cit., 1998, p. 209.
28. Iglesias Ortega, A., op. cit., p. 473.

La defensa de Santiago, o la derrota de los normandos, es la quinta y última escena del púlpito del lado de la Epístola[29]. La batalla que aquí se presenta también se corresponde con el reinado de Ramiro I y se data en el 844. Entonces los piratas normandos llegan, entre otros lugares costeros, hasta el faro «Brigantium» (o faro de Hércules, en A Coruña), en donde desembarcaron aunque fueron expulsados por las tropas enviadas por el rey. Una vez mas la batalla, en la que se cuenta con el apoyo del Apóstol, se desarrolla en el primer plano[30]. En este caso también es relevante el segundo término, en donde se puede ver una ciudad entre montañas –una de ellas, es el Pico Sacro–; así, por su forma, parece hacerse relación a la propia Compostela, algo que tiene un sentido añadido en el momento de su realización, reinando Felipe II[31], en el que, también, las costas gallegas son atacadas y la propia urbe jacobea se siente amenazada.

La defensa de Santiago es el relieve más visible, con el de la Batalla de Clavijo, si quien accede hasta aquí proviene de la Puerta de Platerías –por ella accede buena parte de la urbe santiaguesa. Así el relato, en estas dos historias, se concluye manifestando esa condición de protector que se le supone, fundamentalmente, tanto por el hito de Clavijo como, tal como reseña la otra escena, por su defensa de Galicia y, en concreto, de Compostela.

La condena y martirio de Santiago Zebedeo y el reconocimiento de su tumba

Cada uno de los dos corredores presenta una escena; el del Evangelio muestra la condena y martirio de Santiago, enterrado en el propio presbiterio, y el de la Epístola, a Alfonso II, ante la tumba apostólica, lo que supone el reconocimiento real de dicho enterramiento (Fig. 3). La primera de las escenas, por su contenido, es acorde con ese lado del Evangelio, en el que se ubica, y puede entenderse, también, como el suceso anterior a la Traslación, que se narra en el inmediato púlpito. Al otro lado, en el de la Epístola, al presentarse al rey Alfonso II ante la tumba apostólica, se muestra tanto un episodio que cabe entender como el nexo entre el enterramiento en cuestión, bajo el altar mayor, y ese relato, a vincular, con el Apóstol como «santo aparecido» y, en virtud de ello, con el denominado Voto de Santiago.

La condena y martirio de Santiago se recoge en los Hechos de los Apóstoles que, refiriéndose Herodes, dice: «Y mató a cuchilla a Jacobo, el hermano de Juan» (12, 2). Se trata de Herodes Agripa y se data en el año 44. Tanto el *Códice Calixtino*[32] como la *Historia*

---

29. Cfr. López Ferreiro, A., op. cit., 1899, II, p. 79; Gallego de Miguel, A., op. cit., 1963, p. 138; Vila Jato, M. D., *Escultura manierista*, Santiago de Compostela, 1983, pp. 142-143.
30. «*el origen de la escena tiene que buscarse de nuevo en el grabado de Baltens, ahora interpretada con mucha menos fortuna*», en Monterroso Montero, J. J., op. cit., 1998, p. 213.
31. Cfr. González Lopo, D. L., «El alto clero gallego en tiempos de Felipe II», en EIRAS ROEL, A. (coord.), *El Reino de Galicia en la Monarquía de Felipe II*, Santiago de Compostela, 1998, pp. 313-344.
32. Cfr. Díaz y Díaz, M.C., op. cit., 1997, pp. 77-78.

Compostelana citando la «Epístola de San León III»[33], señalan, que tras el martirio del Apóstol, lo arrojaron fuera de la ciudad[34]. La Leyenda Dorada también lo considera, integrando, con esta, una serie de historias, como las relativas a Josías y al mago Hermógenes[35].

La escena, tal como se nos muestra, se inspira en la Leyenda Dorada, asociándose cuatro momentos. A un lado, en un interior, se presenta el juicio, con las figuras de Santiago, Herodes Agripa, Josías y otros personajes. Ya en un espacio abierto se describe la decapitación; a Santiago bautizando a Josías antes del martirio de ambos; y a Santiago y el mago Hermógenes. Gallego de Miguel[36], Vila Jato[37] y Monterroso Montero[38] entienden que esta representación deriva de modelos rafaelescos.

Alfonso II –tras ser informado sobre el hallazgo apostólico después de que el obispo Teodomiro realiza el descubrimiento– reconoce la tumba de Santiago[39]. Su composición, en este caso, se ha puesto en relación con el grabado de Philippe Galle titulado «La Unción de David»[40].

¿En que momento se plantea, y se desarrolla, esta parte del programa icnográfico, relativa a los corredores? Quizás haya que encuadrarla entre 1584 y 1586, en el periodo en el que se está concluyendo el trabajo. Hay que tener en cuenta que, cuando se pesa el púlpito del Evangelio, se alude, concretamente, a «cinco hystorias» (la condena y martirio de Santiago el Zebedeo es la sexta de esta parte) y que, a la hora de pesar el corredor, ya en 1584, no se alude a historia alguna. También, al pesarse el púlpito de la epístola se alude a «cinco historias» y no hay razón, conocida actualmente, sobre el pesaje del corredor de este lado[41]. Todo ello nos lleva a proponer un momento posterior para esta parte del programa, a entender, en todo caso, como complementario, de lo anteriormente planteado.

Si desde la escena de la Condena y Martirio de Santiago se alude a quien está aquí enterrado, desde aquella que nos muestra a Alfonso II, ante la tumba de Santiago el Mayor, se testimonia quien ha sido reconocido como tal. El hecho de que se dispongan ambas en la entrada misma del presbiterio –en línea, originariamente, con la reja de acceso– ayuda a entender el significado que el mentor del plan le otorga a tales representaciones.

33. Cfr. Díaz y Díaz, M.C., «La Epístola Leonis Pape de translatione sancti Iacobi in Galleciam», *Compostellanum*, XLIII (1998), pp. 517-568.
34. López Ferreiro, A., op. cit. , 1898 , I , p 131.
35. Monterroso Montero, J. J., op. cit., 1998, p. 185.
36. Gallego de Miguel, A., op. cit., 1963, p. 124.
37. Vila Jato, M. D., op. cit.,1983 p. 35.
38. Monterroso Montero, J. J., op. cit., 1998, p. 196.
39. Cfr. al respecto Baliñas Pérez, C., *Gallegos del año mil*, A Coruña , 1998, pp. 55-82.
40. Monterroso Montero, J. J., op. cit., 1998, p. 205.
41. Gallego de Miguel, A., op. cit., 1963, pp. 157-159.

El apostolado y el poder episcopal

En estos tiempos en los que las directrices del Concilio de Trento refuerzan el poder –siempre ingente, del arzobispo al frente de la iglesia compostelana–, Francisco Blanco, anteriormente obispo en Ourense y Málaga, rige esta sede apostólica, concretamente entre 1574 y 1581. Cabe recordar que este prelado, defendió en Trento, durante su etapa en la iglesia auriense (1561-1564), la autonomía conciliar frente a los legados pontificios y, también, el principio de que el mandato de Cristo, «tibi dabo claves regni», se extendía a los obispos, a modo de otros primados. Pues bien, puede ser en este tiempo, regido por Blanco, cuando se define el plan iconográfico, al menos en sus líneas generales y en él cabe hacer alusión a esa presumible relación entre apostolado y episcopado.

Se representan, en este caso, a los apóstoles (Fig. 4) de forma similar: en pie, descalzos y con algún atributo que los identifica[42]. Los que forman parte del repertorio del lado del Evangelio son: Pedro (falta la plancha correspondiente); Juan (imberbe y con libro); Andrés (cruz propia, en razón de su martirio, y libro); Santiago el Mayor (bordón y sombrero de peregrino; también, libro); Judas Tadeo (alabarda, en relación con su martirio) y Santiago el Menor (maza de batanero, por su martirio, y libro). En el otro lado se nos muestran, en similar orden, a: Pablo (espada), Mateo (bolsa de recaudador); Bartolomé (cuchillo, a relacionar con su martirio, y libro); Tomás (escuadra, como útil de arquitecto, y libro); Simón (sierra de carpintero, con la que fue martirizado, y libro) y Felipe (bordón).

Aquellos que se disponen en la parte del Evangelio son los que cabe entender como más cercanos a Jesús. Pedro y su hermano Andrés, son los elegidos en primer término; después los serían Santiago el Mayor y Juan. En tanto a Judas Tadeo y a Santiago el Menor se les reconoce como familiares del Señor.

Por otra parte se busca siempre un cierto paralelismo, en la ubicación en los dos púlpitos, a la hora de ordenar a los demás apóstoles; de tal forma que se generan las siguientes relaciones, generalmente usuales: Pedro-Pablo (comparten día festivo en el calendario litúrgico); Juan-Mateo (los dos, evangelistas); Andrés-Bartolomé; Santiago el Mayor-Tomás; Judas Tadeo-Simón (también comparten día festivo); Santiago el Menor- Felipe (igualmente cuentan con el mismo día festivo).

Por lo que se refiere a Andrés y Bartolomé resulta frecuente asociarlos, en bastantes programas iconográficos, a la hora de representarlos. En lo que concierne a una relación entre Santiago el Mayor y Tomás cabe justificarla pensando en los espacios en que ambos, supuestamente, predicaron; si Santiago vino a las tierras del Finisterre, en su parte occidental, Tomás fue quien llegó más lejos, en la zona oriental, hasta la India; así, pues, uno y otro,

42. Tal como se ha señalado «este tipo de apostolados, en donde las figuras de los santos aparecen individualizados dentro de arquitecturas u otros espacios tienen una larga tradición en las estampas y grabados que puede ir desde los modelos de Schongauer o Durero hasta los conservados en la Colección de Estampas del Monasterio de El Escorial de Raimondi», en Monterroso Montero, J. J., op. cit., 1998, p. 217, cita 26.

vistos asociados, suponen esa deseada universalidad en la que se procura difundir el mensaje de Cristo.

Resulta, por lo demás, curioso el modo de mostrar a San Felipe. Comparte con Santiago el Mayor, en esta serie, no solo la utilización del bordón como atributo sino también una posición diferente, con respecto a los demás miembros de este apostolado, ya que son los únicos que no se disponen de forma frontal. En el caso de Felipe la orientación de su cuerpo lo lleva a dirigirse hacia el altar mayor, dispuesto en un lugar muy poco visible, en el conjunto del púlpito, y cerrando, con su posición, esta parte relativa a los apóstoles ¿Por qué cabe entender a Felipe como un peregrino? Ha de recordarse que, en el denominado *Breviario Apostolorum*, compuesto en las Galias a mediados del siglo VII, se vincula, por una parte a Felipe con la evangelización de las Galias y a Santiago el Mayor, con España[43]. Tal circunstancia puede otorgarles una cierta relación a la hora de entender el uso de dicho atributo.

Por lo que se refiere a su disposición, de perfil y orientado hacia el altar, quizás quepa explicarlo desde lo que se nos dice, de él, en el evangelio, concretamente cuando, refiriéndose a lo que dice dicho apóstol, al despedirse Cristo: « Señor, muéstranos al Padre y nos basta». Y Jesús le responde: «El que me ha visto a mí, ha visto al Padre» (Juan 14, 8-9); así pues ese orientarse, hacia el altar, no deja de ser, para Felipe, un modo de verlo ya que allí estaban ubicados, por aquel entonces, la custodia y el sagrario.

¿Habrá por otra parte, aquí, alguna intencionalidad de relacionar a la figura de San Felipe con el propio Felipe II, reinante desde 1556? Este, siendo príncipe, en 1554, visitó la catedral compostelana, en su viaje a Inglaterra para casarse con María I, matrimonio que se celebró, por cierto, el 25 de julio, festividad de Santiago. También, y con él, se relaciona una Real Ejecutoria, fechada en Granada el 2 de Agosto de 1576, «a solicitud del Arzobispo, Deán y Cabildo de la Iglesia de Santiago contra los concejos de ciertas ciudades y lugares del distrito de esta Real Audiencia de Granada sobre los Votos de Santiago»[44], en la que puede verse una miniatura con un retrato del rey. Pues bien, si comparamos el rostro que se le otorga a San Felipe[45] y el que aporta esta miniatura cabe valorar similitudes a tener en cuenta, lo que nos llevan a proponer que la relación entre el apóstol y el monarca ha estado en la mente y el diseño del autor.

Otra cuestión a considerar en relación a este apostolado: la documentación nos dice que, en principio, se preveía la presencia de catorce apóstoles. Y es que, cuando se pesa el púlpito del lado de la Epístola (13-II-1584), se hace referencia a «mas seys apostoles aunque los apostoles de los pulpetos son quatorze no se pesaron mas de doce porque los dos son de

43. Díaz y Díaz, M.C., *De Santiago y de los Caminos de Santiago,* Santiago de Compostela, 1997, pp. 94, 103, 196; Singul, F., «Santiago en Hispania. Testemuños dunha historia», en (catálogo de exposición) *Todos con Santiago. Patrimonio eclesiástico,* Santiago de Compostela, 1999, p. 40; García Iglesias, J. M., «La puerta de la canónica de la catedral de Santiago de Compostela (¿1501-1506?)». *Quintana,* 3 (2004), pp. 111, 121.
44. Véase Iglesias Ortega, A., op. cit., 1999, pp. 472-473.
45. Iglesias Ortega, A., op. cit., p. 473.

cobre»[46]. De ser así, en la serie, habría que incluir a Matías y Bernabé que, con la inclusión de Pablo y la exclusión de Judas Iscariote, resultarían catorce.

¿Cuáles serían, pues, los plasmados en cobre? En principio cabría pensar que fuesen los dispuestos en los lugares menos visibles, en el conjunto. De ser así serían Pedro y Santiago el Menor. No sabemos, por haberse perdido, cómo era la imagen de Pedro. Por otra parte Santiago el Menor parece, en lo relativo al material en que es concebido, diferente a las demás, lo que lleva a suponer que sea uno de los dos efigiados en cobre. Y en lo relativo a esa presencia de Matías y Bernabé, en la serie, obligaría a contar con dos espacios más que habrían de ubicarse, necesariamente, en el corredor, al otro lado de la escena allí presente. Es más, y en este mismo sentido, en el pesaje de dicho corredor, se dice: «con su rresalto apostol»[47]. La probable disposición de Matías y Bernabé, en tales lugares – después desechada–, conllevaría incorporar al programa esa idea de la ampliación del apostolado a otras figuras, diferentes a las elegidas por Jesús, propiciándose, con ello, esa idea de relacionar, en cierto modo, al episcopado con un apostolado que, necesariamente, ha de ser creciente.

Lo cierto es que, finalmente, se decidió concretar en doce el número de apóstoles. Aun cuando la autoría, en lo relativo al diseño, de este apostolado hay que entenderla como propia de Juan Bautista Celma, en su realización material se vincula, documentalmente, a un platero compostelano llamado Duarte Cedeira[48] ¿Cuántos apóstoles se deben, realmente, a Cerdeira? ¿Todos, o los del lado de la epístola, o alguno concreto? Sabemos que en el pesaje del púlpito del lado del Evangelio (23-V-1583) se contabilizan «seis apóstoles todos ellos de metal», reconociéndose, además que, «estan encaxados» en los correspondientes «rresaltos»[49] ¿Estaría ya, en ese momento, Duarte trabajando con Celma? Es evidente que existe una unidad de estilo a la hora de valorar lo hecho al respecto; ello nos lleva a pensar que, siguiendo una composición ideada por Celma, la concreción de todos ellos es obra del citado Duarte. Sabido es, en ese sentido, lo habitual que era, en el caso de Celma, que compartiese el trabajo con otros artífices, lo que le llevó, en algún caso, a firmar, con otros autores, contratos de compañía[50].

---

46. Gallego de Miguel, A., op. cit., 1963, p. 158.
47. Gallego de Miguel, A., op. cit., 1963, p. 158.
48. «que los apostóles que estavan a cargo de azer del dicho bautista çelma que avia entregado a duarte cerdeira para que los hiciesse los rremate al dho. Bautista celma para que los aya e cobre a su rriesgo», en «Concierto entre los Canónigos Juan de Castro y Dr. Palacios, comisionados del Cabildo, y Bautista Celma sobre la terminación de la obra de los púlpitos de la Catedral» (25-IX-1584), en López Ferreiro, A., op. cit., 1905, VIII, Apéndice XLVIII, p. 195, en Gallego de Miguel, A., op. cit., 1963, p. 157. Sobre Duarte Cerdeira véase, también, Pérez Costanti, P., op. cit., 1930, pp. 107-108.
49. Gallego de Miguel, A., op. cit., 1963, p. 157.
50. Véanse: Chamoso Lamas, M., «Juan Bautista Celma. Un artista del siglo XVI», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XII, 37-38 ((1957), pp.179-195 ; García Iglesias, J. M., *La pintura manierista en Galicia*, 1986, pp. 53-57; Gallego de Miguel, A., «En torno a la polifacética actividad de Juan Tomás y Juan Bautista Celma», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVI (1990), pp. 499-517; García Iglesias, X. M., «O Pintor de Banga e Juan Bautista Celma», en Pulido Nóvoa,. A.(dir.), *Artistas galegos. Pintores. Ata o Romanticismo,* A Coruña, 1999, p. 119.

Otras consideraciones en relación con el plan iconográfico

Las cuestiones de referencia que se tratan, en este caso, son cuatro: el enaltecimiento de la festividad de la Traslación y la Elección de Santiago; la argumentación, supuestamente histórica, del Voto de Santiago; el reconocimiento de que el primer apóstol mártir estaba enterrado en Compostela; yel poder episcopal, a vincular con el apostolado mismo.

El autor, Juan Bautista Celma, reclama para él, en la concreción de esta obra, la condición de «pictor» y de «artifex» – tal como se indica en las cartelas que documentan los púlpitos–, algo que ha de llevar a reconocerlo como quien lleva la idea programática a cabo, promovida por la Iglesia compostelana – su cabildo y arzobispo. El hecho de que lo encontremos en Santiago, diseñando los púlpitos, ya en 1564, no es una cuestión menor. Ha de considerarse, a partir de entonces, tal como indica el propio López Ferreiro, su papel, dirigente, en materia artística[51]. Y siendo así ¿Cómo se entiende que Celma se considere «pictor» de la totalidad de la obra de los púlpitos repitiendo –en el del lado del Evangelio y su corredor, cinco de las seis escenas presentes en la custodia y en el sagrario?

Ha de tenerse en cuenta que la custodia procesional fue contratada a Antonio de Arfe en 1539, se data en 1544 y se dora y tasa en 1545, disponiéndose en 1551 «Que se ponga el Smo. Sacramento en el Altar Mayor en la Custodia grande de plata dorada que esta en el tesoro». Ya, en un inventario de 1569, se dice que « en el mesmo altar hesta una custodia de plata dorada la qual tiene quatro capillas esta sentada sobre una peana de Madera dorada en la qual esta el sanctisimo Sacramento»[52].

El que los relieves del basamento de la custodia y del sagrario, obedezcan a un plan y unos modelos previstos por el propio Celma[53] y el que exista una intencionada duplicación –y, en algún caso, repetición por triplicado– entre el conjunto de la custodia, el sagrario y el púlpito es algo a lo que, es más que probable, ha de tener un significado simbólico. Y es que, si Cristo está en la Eucaristía (custodia-sagrario), también está en su Palabra (púlpito del Evangelio), lo que bien puede llevar a mostrarlo, en imágenes, de similar forma[54].

51. López Ferreiro, A., op. cit. , 1905, VIII, p. 402.
52. Sobre la ubicación de la custodia en el altar mayor véanse: Cruz Valdovinos, J. M., «La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción», en Castillo Oreja, M. A. (ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto de espacio sagrado*, Madrid, 2001, p. 161; Rivas Carmona, J., «Los otros usos de las custodias procesionales», en Rivas Carmona, J., *Estudios de Platería. San Eloy 2007*, Murcia, 2007, pp. 508-510.
53. Sobre este tipo de colaboraciones véase Alcolea Gil, S., «Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)», en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 4-8 de diciembre de 1982*, Zaragoza, 1984, pp. 11-12.
54. Sobre este y otros aspectos de la custudia y los púlpitos compostelanos trato en García Iglesias, J. M., «Antonio de Arfe...», op. cit, 2011, en prensa.

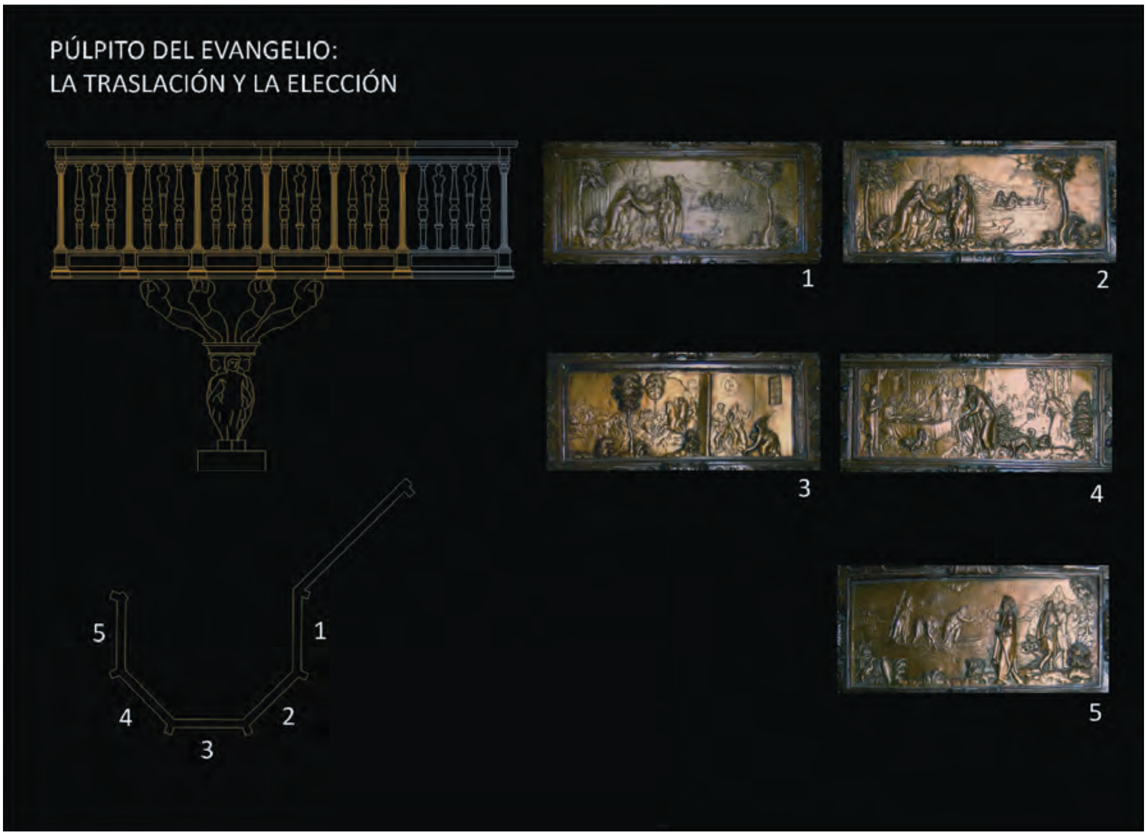


Fig. 1. La Traslación y la Elección de Santiago el Mayor. Púlpito del Evangelio de la catedral de Santiago de Compostela

Fig. 2. La Aparición de Santiago el Mayor. Púlpito del lado de la Epístola de la catedral de Santiago de Compostela

Fig. 3. El martirio de Santiago el Mayor y el reconocimiento de su tumba. Corredores de los púlpitos de la catedral de Santiago de Compostela

Fig. 4. Apostolado. Púlpitos de la catedral de Santiago de Compostela

Violentia y potestas. *La imagen del gladiador en el siglo XVII en España*

Margit Kern
Freie Universität Berlin

Resumen: Existe el tópico de que el encuentro con América no haya dejado muchas huellas en el panorama de las imágenes europeas. Especialmente en España había muy pocas pinturas que hacían referencia al «Mundo Nuevo», situación que tenía que ver con la prohibición, impuesta a partir de 1556, de publicar informaciones e imprimir libros sobre las colonias sin permiso oficial. La ponencia analiza el ciclo de gladiadores pintado entre 1633 y 1637 por varios pintores italianos para el palacio del Buen Retiro. El propósito del informe es demostrar que el conjunto se ve afectado por el discurso colonial y que las escenas representadas, las ceremonias y los combates ambientados en la antigüedad sirven para reflejar de manera indirecta sobre las experiencias con las culturas indígenas en América. Una especie de violencia en esas escenas es criticada como violencia ilegítima y otra es definida como violencia legítima, necesaria para defender la patria.

Abstract: According to popular opinion the encounter with America left no traces in European visual systems. Especially in Spain there were few images dealing with the «New World», due to the prohibition of 1556 to publish information and to print books about the colonies without official permission. The paper analyzes a cycle of paintings with gladiators painted between 1633 and 1637 by Italian artists for the palacio del Buen Retiro. The aim of the essay is to show that the paintings are part of a colonial discourse and that the ceremonies and battles in antiquity reflect in an indirect way the experiences with indigenous cultures in America. A form of violence is critized

in these scenes as illegitimate violence and a different form of violence is described as legitimate, necessary for defending one's country.

Parece que América no haya influido en la práctica representativa europea poco más allá de los temas originalmente americanos como pueden ser las ilustraciones que acompañan las descripciones de viajes, la iconografía de los continentes o el coleccionismo europeo. A continuación quisiera intentar demostrar que existen procesos transculturales de negociación que solo a segunda vista son reconocibles como producto de las relaciones de intercambio con América. Para ello nos centraremos en un tema que resultaba tan escandalizador para los europeos y provocaba reacciones tan encendidas porque chocaba con la pretensión universal de los valores cristianos y las normas europeas de civilización humana y sociabilidad: la práctica de los sacrificios humanos en la religión de los mexicas. Especialmente este tema, que contradice dos paradigmas centrales del progreso europeo, parece poco probable a primera vista que se pudiera integrar parcialmente en la «narración maestra» europea.

En principio cabría suponer que las representaciones de estos ritos ajenos en Europa tendrían que ser claras. Algo que sin duda es cierto para un gran número de obras gráficas en las que el canibalismo y el sacrificio humano tienen una connotación indiscutiblemente negativa y en las que se trata de acuñar la imagen del otro también formulando un juicio de valor. Sin embargo, el hecho de que la investigación se concentre en la estigmatización contemporánea de estas prácticas por paganas e incivilizadas ha llevado a que se olvide totalmente que el discurso sobre los sacrificios de los mexicas en Europa fue más heterogéneo, y que aparte del marco predominante también fueron posibles otras perspectivas, haciendo posibles nuevos tipos iconográficos y formas de representación.

En el marco de mi investigación quisiera buscar aquello que se ha marginalizado y desterrado en la relación de intercambio entre América y Europa. Este estudio debe contribuir a «provincializar» la autoimagen europea y sacar a la luz los «fundamentos represivos» de la historia europea del progreso. Esta aproximación se basa implícitamente en la tesis de que a menudo lo especialmente interesante y lo más revelador no es lo que se encuentra –indiscutiblemente –clara y destacadamente en primer plano y por tanto se tematiza, sino lo que se marca periférica y marginalmente o se excluye explícitamente.

La «narración maestra» del desarrollo de estándares civilizatorios en Europa es bien conocida e inmediatamente evidente. Vista la gran influencia de esta construcción, la atención se debe centrar aquí en la cuestión de dónde se ha vulnerado la estrategia iconográfica que se acaba de describir dirigida a establecer un modelo esencial de lo europeo. La tesis que se trata de postular aquí es que en el Siglo de Oro los sacrificios humanos también tuvieron su lugar en Europa y que en parte también se caracterizaron como tales. Pero sobre todo donde la legitimidad de estos sacrificios era controvertida se puede demostrar que existía una consciencia de que en Europa se practicaban sacrificios. Sólo donde se critica una semantificación y valoración determinada salen a la luz las fracciones que en la narración europea del desarrollo se habían desterrado y marginalizado. Justo en este momento desempeña un papel importante el análisis de las culturas prehispánicas en Europa, puesto

que funcionan como un fermento que influye en los procesos de construcción de sentido sin ser siempre en sí mismas inmediatamente visibles. Los procesos de reflexión son impulsados por las experiencias coloniales e imaginaciones, aunque a menudo los elementos que han desencadenado estos procesos dejan luego de percibirse como parte del discurso. El «Nuevo Mundo» también entraba a menudo en el «Viejo» allí donde no se trataba en realidad de América sino de cuestiones puramente europeas. Estos temas solo se reconocen a segunda vista como imaginaciones coloniales y como parte del discurso colonial en Europa. Por ello el siguiente ejemplo debe también ilustrar que Europa podría haber sido marcada por América en bastantes más ámbitos de lo que se ha supuesto hasta ahora. La correlación entre los continentes no transcurre necesariamente de manera paralela a la diferencia de poder político.

A continuación nos centraremos en una particularidad de la iconografía cortesana española que hasta ahora no se ha tenido en cuenta. Llama la atención que a principios del siglo XVII abundan en España escenas figurativas de gladiadores, un motivo extremadamente inusual para el resto de la pintura de la Edad Moderna Temprana. Se observa que los artistas plasmaron diferentes torneos antiguos y distintos instantes en el transcurso de la lucha, eligiendo también una perspectiva especial sobre el combate, como demuestra por ejemplo un cuadro de Paolo Domenico Finoglia [fig. 1]. Aquí un gladiador derriba a su rival en una lucha cuerpo a cuerpo ante los ojos del observador. El intenso color rojo de la coraza de cuero sobre el suelo oscuro apunta ópticamente un último intento de reincorporarse del vencido, pero el color rojo parece también anticipar el sangriento golpe de lanza que seguirá a continuación. La determinación con la que la punta de la lanza señala hacia el hombre inmovilizado por la cabeza y la cadera no da lugar a suponer ningún otro desenlace.

La posición del observador se ve marcada muy decisivamente por las escenas del fondo del cuadro, donde se ven largas hileras consecutivas de figuras sentadas en semicírculo. De este modo, el cuadro adopta el punto de vista del luchador en la arena. Al observador se le impone una perspectiva sin distancia del combate. En medio de la violencia, en la arena, su horizonte está marcado por el coro de los espectadores ajenos al combate, resultándole imposible sustraerse al combate.

Análogamente está concebida la retórica de otro cuadro de Giovanni Lanfranco[1] que muestra una batalla naval en un anfiteatro y que, con sus monumentales 3,63 metros de ancho, concuerda en gran medida con las dimensiones del cuadro anterior. En ambos cuadros, la composición y la perspectiva integran directamente al observador en la acción. La disposición del cuadro le obliga a participar sin distancia en el acto de violencia representado, pudiendo apenas sustraerse a una experiencia casi física. Es imposible apreciar la dinámica del cuadro desde la distancia de forma puramente estética. Las enormes dimensiones del cuadro también contribuyen a aplastar al observador. En los dos casos hay un protagonista

1. *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV. y el Buen Retiro,* ed. Andrés Úbeda de los Cobos, Museo del Prado, Madrid 2005, pp. 218–219, cat. 45.

a gran formato en primer plano que, estirado en el suelo, morirá en el siguiente instante. El tema del cuadro es por tanto la lucha en sí, sobre todo el punto álgido de la lucha, el umbral entre la vida y la muerte. La lucha y la muerte son los verdaderos temas, puesto que a ninguno de los heroicos luchadores se le puede ser designado con un nombre o localizado exactamente en el tiempo.

Los dos cuadros monumentales constituían, al parecer junto con otras veinticinco escenas antiguas, una parte de la decoración del Buen Retiro, una «Villa suburbana» erigida a partir de 1632 en las afueras de Madrid bajo la dirección de Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, para Felipe IV de España. Se trataba de dos invenciones pictóricas sin duda inusuales para decorar una maison de plaisance, un palacio de placer que explícitamente no debía servir de residencia sino como lugar de retiro del trabajo cotidiano. La investigación no ha podido aclarar del todo qué lugar le correspondía al ciclo de gladiadores en este tipo de construcción.

Jonathan Brown y John H. Elliott atribuyeron la idea de construir el palacio, costoso y extremadamente pródigo en la decoración, principalmente al Ministro Olivares, quien, según su teoría, buscaba distraer al rey. Ambos autores consideran que el impulso central para construir el palacio fue la búsqueda de diversión y recreo adecuado para el rey. El Palacio debía ofrecer un espacio de «entretenimiento profuso y descanso lujoso» y «distraer al rey del ejercicio de sus pesadas obligaciones».[2] Según Brown y Elliott, en este tipo de descanso también desempeñaba un papel importante el creciente interés del rey por el arte y su pasión coleccionista. De acuerdo con su teoría, los autores tematizaron el ciclo de gladiadores en el capítulo con el título «Afectado por el arte de la pintura». Desde esta perspectiva, consideraban los cuadros creados por artistas de Roma y Nápoles no como parte de una iconografía política sino en primer lugar como obras relevantes de una colección real.

Más recientemente Andrés Úbeda de los Cobos ha vuelto a tratar con más detenimiento la serie en el catálogo de la exposición madrileña «El palacio del Rey Planeta». Tampoco él consigue reconocer ninguna relación, atribuyendo la falta de coherencia de este grupo de cuadros a la presión de tiempo en la decoración del palacio. Pero en general la representación de distintas formas de diversión pública en la Antigüedad le parece adecuada para un palacio que debía servir de lugar de descanso y retiro de las obligaciones políticas: «[...] el nuevo palacio se concibió como un 'retiro' lúdico donde olvidar las preocupaciones que provocaba el gobierno de la monarquía».[3]

A continuación se tratará de defender la teoría de que se trataba justo de lo contrario. Con la representación de torneos antiguos se perseguía un programa político concreto. En la serie de reformas que Olivares proyectó para sacar a la monarquía española de su difícil situación política interior y exterior, el Buen Retiro y el ciclo de gladiadores también

2. Brown, Jonathan / Elliott, John H., *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV,* New Haven/Londres ²2003, p. 89 y p. 54.

3. Andrés Úbeda de los Cobos, «El ciclo de la historia de Roma Antigua», *El palacio del Rey Planeta,* op. cit. 2005, p. 176.

adquieren una función propia. La crítica masiva a la construcción del palacio no solo se debe imputar a los elevados costes que implicaba, sino que también se dirige contra esta nueva orientación política concebida por Olivares, y que el Buen Retiro representaba. La filosofía política en la que se basa este «lugar de retiro» no se puede entender mediante los conceptos modernos de ocio y descanso como polo opuesto al mundo del trabajo, sino que se basaba en conceptos de la Antigüedad. Los conceptos de retiro y juego no se contraponen por tanto a la realidad política, sino que son elementos complementarios del desarrollo de las funciones de gobierno, solo que en otra manera. En relación con el presente objeto de estudio cabrá preguntar qué función le corresponde al juego como forma de representación, y veremos que en la España de principios del siglo XVII no existía un consenso en torno a esta cuestión.

La primera aproximación a la pregunta sobre qué función cumplía la representación de antiguos torneos en la iconografía cortesana española nos la ofrece una pareja de cuadros que hasta ahora no se han tratado como tal en la investigación. En la primera escena [fig. 2] se ve el funeral de un alto dignatario romano. En el centro del cuadro se encuentra una pira de troncos de madera sobre la que se ha dispuesto el cuerpo del difunto. En el primer plano luchan tres pares de gladiadores. Para esta composición, se sabe que Lanfranco utilizó una imagen impresa, una gráfica del «Saturnalium sermonum libri duo, qui de gladiatoribus» de Justus Lipsius – o Justo Lipsio, publicado por primera vez en 1585 en Amberes. La composición general y muchos de los motivos son una exacta reproducción. Sólo que los gladiadores en lucha se han convertido en figuras desnudas de estilo antiquizante y se ha añadido un escenario arquitectónico antiguo. La relación con la correspondiente ilustración del tratado de Lipsio es aún más clara en el segundo cuadro de Lanfranco [fig. 3], que representa un banquete con un combate de gladiadores. Similarmente a los cuadros de Finoglia y Lanfranco que hemos analizado al principio se ve aquí una dramática escalada de los sucesos. Uno de los luchadores da un decidido paso al frente y clava a un joven en el cuello la espada que empuña. La transitoriedad de la acción, el umbral entre la vida y la muerte, es aquí aún más dramática y marcadamente momentánea que en los anteriores ejemplos. A causa de la estacada, el joven ha perdido claramente el equilibrio, se tambalea hacia atrás, tropieza con el estrado del triclinio, y en su última caída alza indefenso los brazos hacia arriba, con el arma señalando al vacío. Tiene los ojos desencajados, parece que aún quiera responder al ataque enemigo, pero el tono gris de la piel apunta ya a la vida que se escapa y el destino irreversible del vencido.

Lanfranco pone aquí acentos rojos de forma destacable, abriendo así una interpretación que aún no se encontraba en la gráfica. De la herida del cuello del gladiador moribundo mana una pequeña gota de brillante sangre roja que parece la suma de los tonos cálidos que definen el vigor y la fuerza vital. Con la gota de sangre también parece escaparse la vida del cuerpo. Lanfranco realza con efectivismo la escena mediante la capa de color brillante de una figura que aparece de espaldas reclinada en el triclinio. Los diferentes campos de acción se entrelazan de manera que este hombre participa del acontecimiento central: el

joven moribundo al caer parece tambalearse contra el comensal que, totalmente ajeno al dramatismo de la lucha, es sorprendido por el empujón y levanta un brazo para protegerse.

Sobre el mantel blanco extendido frente a esta figura hay un interesante recipiente que se diferencia claramente en dos aspectos del resto de utensilios dispuestos sobre la mesa. Colocado sobre una bandeja dorada distinguimos el único recipiente de plata, mientras que el resto de la vajilla es de un pomposo y pesado oro. También las pocas copas están llenas de vino blanco, lo que las hace aparecer doradas. En el recipiente de plata, en cambio, se encuentra vino tinto, en estrecho paralelismo cromático no solo con el manto de color rojo sangre sino también con el cuerpo frío y gris del que se escapa la savia roja de la vida. Dado que el paralelismo establecido entre el cuerpo y el recipiente – la frase «corpus quasi vas» es tópica[4] – responde a una larga tradición iconográfica, las correspondencias cromáticas no pueden ser en absoluto una coincidencia. Pero el paralelismo llevado al extremo entre la sangre y el vino, entre el acto de entregar la vida y beber, no acaba aquí. Diagonalmente en la composición cromática una segunda figura vestida de rojo atrae la mirada del observador hacia el fondo del espacio pictórico, donde de nuevo distinguimos vino tinto, que un joven esta vertiendo de una gran garrafa a un vaso. Este joven no solo está vestido con una marcada sencillez, por lo que evidentemente no es parte de los comensales envueltos en sinuosas túnicas, sino que incluso se le podría asignar al grupo de gladiadores, pues su camisa blanca muestra en la espalda claras huellas de sangre provocadas por heridas recientes sufridas en la lucha. Aquí Lanfranco aporta en el medio pictórico otro sentido más que no se encontraba aún en el grabado, llevando el paralelismo cromático entre el vino y la sangre hasta tal punto que se despiertan asociaciones cristianas de la muerte en sacrificio y el sacrificio de la sangre. Pero estas alusiones no se establecen en una marco narrativo cristiano, el tejido argumentativo de morir y beber va dirigido a ampliar la impresión de crueldad, y no apunta a la Salvación. Al parecer, Lanfranco ha representado la práctica antigua descrita por Plinio de utilizar la sangre fresca de los gladiadores como tratamiento contra la epilepsia. En tratados españoles contemporáneos se hace a menudo referencia a esta observación de Plinio. Así, por ejemplo, el jesuita Pedro de Guzmán dice en su escrito «Bienes de el honesto trabajo y daños de la ociosidad», publicado en Madrid en 1614 y en el que desarrolla una guía para diferenciar entre la ocupación loable o condenable del tiempo libre o los juegos:

> «Añade Plinio vna gran crueldad, que solian bever la sangre de los Gladiatores, por estas palabras: *Beven tambien la sangre de los Gladiatores, cosa que aun verlo hazer en el circo à las fieras, pone horror.*»[5]

Pero ¿cuál es el vínculo entre estas dos escenas, que ya en Lipsio eran las dos primeras ilustraciones, como si de una introducción a su historia de la luchas de gladiadores en la Antigua Roma se tratara? La escena del entierro documenta la sacralidad de los torneos en

4. Davitt-Asmus, Ute, *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance,* Berlin 1977.
5. Guzman, Pedro de, *Bienes de el honesto trabajo y daños de la ociosidad,* Madrid 1614, pp. 223–224. (Discurso 4, § 3)

la Antigüedad. A través de los textos antiguos los eruditos de los siglos XVI y XVII conocían muy bien este aspecto religioso de las luchas de gladiadores. Así, el italiano Onofrio Panvinio, en su descripción de los juegos romanos publicada en Venecia en 1600 con el título *De ludis circensibus,* define las luchas de gladiadores como «munera» u ofrenda, diferenciándolas de los juegos, los «ludi».[6] Esta diferenciación se debe a que en un principio los torneos se realizaban con motivo de la muerte de altos dignatarios, sirviendo para reconciliar ritualmente a los muertos con los vivos. Sin embargo más tarde, como Tertuliano critica con disgusto, el carácter de los espectáculos cambió:

> Antiguamente las personas, puesto que creían que las almas de los difuntos podían ser aplacadas con sangre humana, compraban prisioneros de guerra o esclavos y los inmolaban durante los funerales. Posteriormente se quiso disimular la falta de compasión con el placer que producía. Por ello, después de haberlos adiestrado con las armas para que aprendieran a matarse, se les utilizaba cerca de las tumbas en un día fijado para los sacrificios. Así se consolaban por la muerte mediante homicidios.[7]

La transformación en los juegos que Tertuliano constata desde la ofrenda religiosa en honor del muerto hasta una infame diversión fue a menudo evocada en la Edad Moderna Temprana, siendo relativamente familiar también para los eruditos españoles. Al igual que Tertuliano, Justo Lipsio critica el divertimiento inmoral que los romanos encontraban en los torneos mortales y la tradición de sacar a gladiadores durante los banquetes para «animar» a los invitados. Esto se desprende de la conversación fictiva que acompaña a la ilustración de su tratado. A la vacilante pregunta de un hablante «¿Pero quiere decir que esta lucha en el banquete era legal, o era como un juego?» sigue la exclamación «¡Buenos dioses! Banquetes crueles e inhumanos!», que uno de los oradores comenta con la advertencia: «¿De qué les culpas a estos? [...] Nosotros los galos no éramos en absoluto mejores».[8]

La piedra del escándalo concierne a la semantificación del sacrificio. Mientras que los gladiadores bajo la pira tienen una función religiosa en el rito funerario, este horizonte que aporta un sentido religioso falta en el banquete. Sin la legitimación religiosa, el acto de matar en el combate deja de ser un acto piadoso para convertirse en un acto barbárico. Junto con la legitimación de los combates se transforma la codificación de la violencia, que en este diálogo es tan central como en la pareja de cuadros de Lanfranco. La valoración que la acción del combate tiene en sendas escenas es radicalmente diferente. Lo que lo hace aparecer como cruel es la falta de sentido del homicidio, haciendo que el gesto heroico del hombre empuñando una espada se convierte en una carnicería inhumana. Lo que hace que la cuestión en torno a la legitimidad o ilegitimidad de la violencia ejercida en el combate sea

6. «[...] nam Gladiatorum Spectacula non Ludi, sed munera dicebantur [...]» Panvinius, Onophrius, *De ludis circensibus, libri II. De triumphis, liber unus,* Padua 1642, p. 2.
7. De spectaculis 12, 2f.; Tertullien, *Les spectacles (De spectaculis),* ed. Marie Turcan, París 1986, pp. 204–208.
8. Justus Lipsius, «Saturnalium sermonum libri duo, qui de gladiatoribus», Justus Lipsius, *Opera omnia,* Hildesheim 2001, vol. III, 2, p. 885 y p. 886.

tan trascendental en Lipsio es la introducción de la categoría «juego». El camino que aquí se representa implícitamente desde el combate como rito al combate como juego ¿no tiene que llevar también forzosamente del ejercicio de violencia real a formas de representación del acto de violencia que en realidad no son violentas puesto que solo reescenifican virtualmente formas de violencia? Tanto en el diálogo de Lipsio como en la pareja de cuadros de Lanfranco la falta de una finalidad externa o coerción externa reconocible aumenta la crueldad de la acción representada. Las consecuencias mortales de la situación de juego son interpretadas como una grave infracción contra las normas humanas básicas.

Con el cambio paradigmático que tanto las pinturas de Lanfranco como las palabras de Tertuliano describen, el desprendimiento de los combates de gladiadores de su función religiosa, el estatus del ser humano sacrificado cambia además drásticamente. Aquí se describe un desplazamiento de la semántica del vocablo «sacrificio» a «víctima», desde el acto activo de la ofrenda al padecimiento de violencia externa.[9] La construcción de sentido en torno al combate de gladiadores decide sobre si el acto de violencia aparece como legítimo o ilegítimo.

Esto lleva a la cuestión de por qué las luchas romanas de gladiadores se tematizan en los tratados del siglo XVII en España y en el programa iconográfico del Buen Retiro. Rodrigo Caro, un erudito que en un tratado dedicado al Ministro Olivares se ocupó en 1634 de los juegos en la Antigüedad y el presente, aporta aquí una respuesta:

> La Republica antigua de Griegos, y Romanos tuvieron notable cuydado en criar bien la juventud, especialmente en exercitarla para la guerra. Entre otros lugares publicos, que para esto tenian, era el Gymnasio voz Griega del verbo Gymno por exercitarse.[10]

Un Gymnasion así –pintado por Domenico Gargiulo y Viviano Codazzi– también se podía ver en el programa iconográfico del Buen Retiro.[11] Según esto, los antiguos juegos se podían interpretar como ejercicios paramilitares y como preparación para el servicio en el frente, como también expone el jesuita Guzmán en su ya mencionado tratado:

> Plinio, Iulio Capitolino, y Alexandro dizen se inuentaron estos sangrientos exercicios [= los espectaculos gladiatorios], para vencer el temor de la muerte y despreciar la vida quando fuesse menester morir en guerra, ò por la patria (quiça en el vso de nuestra España se alude tambien à esto)[12]

9. Münkler, Herfried / Fischer, Karsten, „„Nothing to kill or die for ... «– Überlegungen zu einer politischen Theorie des Opfers», *Leviathan* 28, 2000, pp. 343–362.
10. Caro, Rodrigo, *Antiguedades, y principado de la illustrissima ciudad de Sevilla. Y chorographia de su convento iuridico, o antigua chancilleria,* Faksimile Sevilla 1634, Sevilla (1982), fol. 23v.
11. *El palacio del Rey Planeta,* op. cit., 2005, p. 172, fig. 50.
12. Guzman, Pedro de, op. cit., 1614, p. 227 (Discurso 4, § 3).

Observando las sangrientas y crueles luchas de gladiadores los futuros soldados deben perder el miedo a la muerte. En este punto hay que recordar que muchos cuadros se centran en situaciones precarias en el juego, la transición entre la vida y la muerte. Bajo estas condiciones la decoración del Salón de los Reinos en el Buen Retiro, que celebra los éxitos militares más recientes, y el ciclo de pinturas con temas de la Antigüedad se complementan en una proposición programática coherente que no señala al escapismo y la distracción sino a un objetivo político concreto, el entrenamiento militar. Y efectivamente aún se pueden aportar otras pruebas que demuestran esta teoría. Así, si en la España del siglo XVII también creció el interés por los combates de gladiadores fue porque se consideraba que los combates en el circo eran precursores históricos de las corridas de toros, como describe Guzmán, o también Cristóbal Lozano en su escrito *Los reyes nuevos de Toledo,* publicado en Madrid en 1667:

> Demàs de la fiesta de carrera, assi de caballos sueltos, como uncidos en los carros, se corrian en el Circo Maximo muchos animales, lidiabanse Toros, Ossos, Leones, y Avestruzes. [...] Tan de atràs le vienen à España los juegos de Toros, fiestas de este genero, las mas bravas que se crian en a [!] Europa. Hoy en dia estan tan validos estos juegos, como en aquel siglo, sin que le haya podido desarraygar este resabio de la Gentilidad [...].[13]

También se podría entender en este contexto la representación monumental de una cacería en un anfiteatro realizada por Domenico Gargiulo y Viviano Codazzi para el Buen Retiro.[14] La clara alusión a la corrida de toros como una forma de torneo con raíces en la Antigüedad adquiere gran actualidad en este momento. A finales del siglo XV había surgido una acérrima controversia en torno a la legitimidad de los «juegos de toros», que sobre todo fue dirimida entre los representantes de la Iglesia y los monarcas españoles. En 1567 Pío V en su bula «De salutis gregis dominici» amenazó con la excomunión a todos los creyentes que participaran en la corrida de toros. Sus sucesores suavizaron esta rigurosa prohibición. Los partidarios de los juegos argumentaban sobre todo con su importancia militar.[15]

Pero hubo quien también expresó decididas dudas a la idea de que la corrida de toros aumentara la capacidad de combate de los hombres españoles y en especial de la caballería. Su crítica se enconaban en un aspecto central: que este juego solía cobrarse víctimas mortales sin sentido tanto entre los participantes como entre los espectadores. Tal como el franciscano Francisco de Alcocer denunció en su escrito *Tratado del juego* publicado en 1559, estas muertes no solo se aceptaban, sino que incluso contribuían en gran medida a la diversión de los espectadores:

---

13. Lozano, Cristóbal, *Los reyes nuevos de Toledo,* Madrid 1764, p. 16.
14. *El palacio del Rey Planeta,* op. cit., 2005, p. 197, cat. 37.
15. Cossío, José María de, *Los Toros. Tratado técnico e histórico,* vol. 2, Madrid 1947, pp. 99–105; Guillaume-Alonso, Araceli, *La tauromaquia y su génesis. Ritos, juegos y espectáculos taurinos en España durante los siglos XVI y XVII. Naissance de la corrida. Rites, jeux et spectacles taurins en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles,* Bilbao 1994, pp. 55–69.

> Otro regozijo se vsa en nuestra España que es correr Toros: del qual no ay pequeña difficultad si es licito y se puede vsar sin culpa. [...] Por la otra parte y que no sea licito, haze que vemos que apenas se corren Toros en que no aya muertes de hombres y otros heridos y lisiados. Y quando los toros no han hecho semejante carniceria, dezimos que no valieron cosa alguna: y quando mataron ò hirieron muchas personas, dezimos que fueron muy bueno los Toros.[16]

Precisamente esta ansia de víctimas mortales, concretamente de víctimas humanas, lleva directamente a que algunos autores constaten una fractura en la auto-imagen española. Se puede discernir una consciencia de que Europa se construye equivocadamente como libre de crueles rituales de sacrificio y que las fronteras civilizatorias establecidas en el discurso de alteridad son en gran medida cuestionables. Frente a la crisis de las construcciones culturales de sentido, ante las dudas y la crítica en la legitimación de la violencia ejercida en la corrida de toros se abandona la jerarquización corriente de las culturas y se ve la práctica española a un mismo nivel que los rituales de la Antigüedad pagana y los indígenas americanos. Así Guzmán, en el capítulo sobre los antiguos torneos de gladiadores de su tratado de 1614 sobre las corridas de toros, hace alusión a distintas prácticas antiguas de sacrificios humanos, pero también brevemente a Abraham e Isaak, para a continuación señalar: «Y de los Egypcios [...] escriue vn autor Egypcio, que vsauan mucho el Sacrificio humano, ò de hombres, [...]. Lo mismo cuenta Apolidoro de los Lacedemonios: los Griegos (dize Plutarco) antes de yr a la guerra hazian lo mismo. Lo que leemos en las historias de las Indias, vsauan en esta parte los Mexicanos, aun parece mas cruel è inhumano, vealo el lector en la historia del Padre Ioseph de Acosta: y aduierta el gusto que el demonio tuuo siempre en ver darramar humana sangre».[17] Guzmán establece así una relación entre los sacrificios humanos antiguos y los mexicanos, y en el capítulo consecutivo trata la corrida de toros española. En este punto queda claro que la perspectiva de comparatística religiosa y cultural sirve en primer lugar para preparar la polémica que sigue contra la corrida de toros y otorgarle mayor fuerza retórica:

> Y porque hemos hecho mencion deste Gentil [quiere decir Seneca], oya tambien el lector su quexa desta inhumana crueldad, ‚El hombre cosa sagrada, el hombre ya por juego y entretenimiento muere, & c. y tienese por bastante espectaculo‘, y fiesta, ‚ver à un hombre morir‘. Pido al que esto lee, conserue en la memoria todo esto, para quando vengamos à tratar del entretenimiento de nuestros Españoles en sus fiestas de Toros.[18]

Las muertes que se cobra la corrida de toros son ilegítimas puesto que la muerte de estas personas se produce en el marco de un espectáculo sin sentido. En esta polémica en torno a la corrida de toros se vislumbra una consciencia de que en las culturas europeas también han

16. Alcocer, Francisco de, *Tratado del juego,* Salamanca 1559, p. 294 (cap. 53).
17. Guzman, Pedro de, op. cit., 1614, pp. 220–221. (Discurso 4, § 3).
18. Guzman, Pedro de, op. cit., 1614, p. 226 (Discurso 4, § 3).

subsistido a la cristianización determinadas prácticas de sacrificio y que no se puede atribuir esecialmente determinados estándares civilizadores de esta forma.

El programa iconográfico del Buen Retiro intenta ahora distinguir los torneos de los espectáculos de diversión con retórica heroica de la Antigüedad, apostando enérgicamente por la legitimación de los primeros. Esto podría estar relacionado con las reformas estatales y militares que Olivares planeaba. La situación política de partida con la que se vio confrontado el favorito del rey español al acceder al poder como ministro era más que difícil tanto en política interior como exterior. En su monografía sobre Felipe IV, Robert A. Stradling trató el tiempo entre 1630 y 1660 bajo el título placativamente exagerado «Las políticas de la guerra total» para expresar hasta qué punto las crisis militares determinaban en este momento la vida política diaria.

En la década de 1630, es decir, la época en que se construyó y decoró el Buen Retiro, la situación siguió agudizándose. Olivares trató de hacer frente a la grave amenaza a la hegemonía política de España en Europa con un concepto político de reformas y, análogamente a Richelieu en Francia, implicando más a los nobles en el servicio en el frente.[19] No obstante, estos intentos de reforma tuvieron poco éxito. Para la baja nobleza, Olivares había previsto concretamente funciones en la milicia de manera que solo podían conseguir el ascenso social que los representantes de este grupo a menudo anhelaban haciendo méritos especiales en el servicio en el frente. Además intentó recuperar las órdenes militares de la Edad Media. El objetivo de todos estos esfuerzos era remilitarizar a la nobleza y profesionalizarla a la vez en el servicio en el frente. No es ninguna casualidad que la investigación haya constatado que entre 1630 y 1640, es decir, justo en los años en que se encargó el programa iconográfico del Retiro, la milicia en España se refeudalizó, fenómeno que Olivares persiguió con sus reformas pero que los nobles mismos rechazaban.[20]

En vista de estos esfuerzos por frenar el deterioro del ejército en España en la década de 1630, la construcción de una plaza pomposamente enmarcada para la celebración de torneos paramilitares y ejercicios de todo tipo se puede considerar fácilmente una medida más en un concepto global coherente. Sobre todo cuando en 1634, justo cuando seguramente se encargaron en Italia los primeros cuadros de gladiadores, Olivares lamentó elocuentemente el declive del ejército español: «que le lastima mucho ver el descaecimiento a que ha venido en lo militar nación tan valerosa y belicosa como la española».[21]

---

19. Elliott, John H., *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline,* New Haven / Londres 1986, p. 289, p. 509; Kagan, Richard L., «Olivares y la educación de la nobleza española», *La España del Conde Duque de Olivares,* ed. John Elliott y Angel García Sanz, Valladolid 1990, pp. 225–247; Domínguez Ortiz, Antonio, «La movilización de la nobleza castellana en 1640», *Anuario de historia del derecho español* 25, 1955, pp. 799–823.
20. Thompson, I. A. A., „Aspectos de la organización naval y militar durante el Ministerio de Olivares», *La España del Conde Duque de Olivares,* ed. John Elliott y Angel García Sanz, Valladolid 1990, pp. 249–274.
21. Junta del aposento del Conde Duque de 1 de agosto de 1634. Archivo General de Simancas, Guerra Antigua, leg. 1098, cit. en Elliott, John H. / de la Peña, José F., *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares,* Madrid 1981, vol. 2, p. 66.

Que las instalaciones del Retiro se concibieron más desde los patios interiores y las plazas de torneo arquitectónicamente enmarcadas que desde la arquitectura del palacio misma queda de manifiesto en el proceso de construcción y el aspecto exterior de los edificios. Tanto los contemporáneos como la investigación han destacado reiteradamente la sobriedad del palacio. No se trata de ningún esfuerzo general de ahorro, pues las instalaciones, continuamente ampliadas, acabaron alcanzando dimensiones monumentales. Pero el hecho de que a pesar de todo no se conformara una fachada principal representativa hace patente que se quería poner el acento en otro aspecto. En 1633, por ejemplo, el diplomático Bernardo Monanni refirió que los jardines volvieron a ser demolidos antes aún de que empezaran a usarse realmente, erigiéndose en su lugar una gran «plaza de fiestas» para torneos y corridas de toros. Ya a partir de agosto de 1634 con la Plaza Grande se añadió un segundo patio interior más grande para torneos públicos. Estas vastas medidas de construcción no habría que achacarlas primeramente a una «building fever» general del rey y su ministro, pues se trata de un tipo concreto de construcción, el de la plaza de fiestas o torneos, lo que no habla tanto por una falta de concepción como por un programa político de reformas. Si se reconocen estos patios interiores como lugares en los que los nobles debían ejercer un programa paramilitar de entrenamiento en forma de espectáculos, los relatos según los cuales la nobleza española boicoteaba las fiestas cortesanas aparecen bajo otra luz. Ya en junio de 1632 el Embajador toscano Francesco de Medici había declarado que la nobleza solía faltar en los festejos de la corte y que los que asistían hacían alarde de un desinterés que iba claramente dirigido contra Olivares y su política. La importancia que el ministro le daba al Buen Retiro ya se pudo adivinar en las celebraciones de inauguración de la primera –y más pequeña– plaza el 5 y 6 de diciembre de 1633. De las fuentes se desprende que el primer día, a pesar de un aguacero, se celebraron corridas de toros con ocho nobles y torneos, mientras que el segundo día el rey hizo una demostración en la plaza a pesar de que las condiciones atmosféricas aún habían empeorado más y las competiciones tuvieron lugar en medio de una nevada. Tal como se desprende de la reseña de los festejos, Olivares se negó personalmente a interrumpir los festejos. [22]

También en otro sitio se manifiesta claramente el interés específico del poderoso ministro por conservar y restaurar la tradición española de la corrida de toros. En el retrato [fig. 4], que Velázquez hizo de Olivares en 1625, este sostiene una fusta en la mano que apunta llamativamente hacia arriba. En la investigación se ha discutido por qué se escenificó de forma tan destacada un instrumento tan vulgar y usual como la fusta y por qué Velázquez rompió en este punto las convenciones iconográficas del retrato cortesano en lugar de representar a Olivares por ejemplo con el bastón de mariscal –como haría en un retrato ecuestre posterior. En mi opinión, un poema satírico contemporáneo permite suponer que en el caso del retrato en cuestión el atributo de la fusta debía hacer referencia a las valientes corridas de toros. En 1629 Francisco de Quevedo en un poema titulado «Fiesta de toros

22. Brown, Jonathan / Elliott, John H., op. cit., [2]2003, p. 107, p. 60, p. 73, pp. 62–63, p. 70.

literal y alegórica» calificó a Olivares como «ministro con varilla» y en la línea siguiente como «torero de pasa pasa», y en otro lugar aún como «toreador de Toledo», de manera que se puede deducir que en el retrato de Olivares con la fusta Velázquez había querido expresar sobre todo el interés políticamente programático del ministro por la equitación y las corridas de toros. Más aún teniendo en cuenta que en los tratados de la época se destacaba una y otra vez que sobre toda la caballería y la equitación podían sacar provecho del entrenamiento en la corrida de toros.[23]

Pero las intenciones políticas que Olivares perseguía con el Buen Retiro se ponen sobre todo de manifiesto hacia el final de su mandato. Entre 1633 y 1638 en este palacio se organizaron varias corridas de toros al año. Tras la caída de Olivares en 1643 el número de combates organizados en el Retiro se redujo drásticamente, hablándose de juegos solo en 1656 y 1658.[24] Estos datos muestran que con el final de la era del *privado* Olivares también se puso fin a una era en el uso real del Buen Retiro.

Para terminar, cabe aún preguntarse cómo pudo Olivares defender las luchas de gladiadores y las corridas de toros, si la capacidad de defensa y la acción violenta se basan en semantificaciones distintas de una y la misma acción. Justo este punto de inflexión entre la violencia legítima e ilegítima, en el que la investigación más reciente se ha centrado para codificar la violencia en el Siglo de Oro, es analizado por el jesuita Juan Bautista Fragoso en el capítulo titulado «De gladio Regio» («[Sobre] la espada real«) de su escrito «Regimen Reipublicae Christianae» publicado en 1641:

> Aquí surge aún la cuestión de si es lícito luchar con animales salvajes y permitir crueles espectáculos. La respuesta es que al príncipe no le está permitido consentir por benevolencia los combates y espectáculos entre los súbditos para que se ejerciten; más bien es necesario que [los juegos] se exterminen y eliminen por la espada punitiva. Pues la espada real no es un instrumento de la rabia salvaje sino de la justicia: pero permitir la lucha con animales salvajes a causa del entretenimiento y aprobar estos cruentos espectáculos a los que les sigue el homicidio y la muerte es de por sí un pecado mortal porque la vida de los súbditos está expuesta a un peligro manifiesto siendo obligación del príncipe conservarla.[25]

Aquí se amplía considerablemente la perspectiva de la controvertida cuestión sobre la legitimidad de la violencia en la corrida de toros, pues se trata muy globalmente la forma de violencia que el gobernante ejerce frente a sus súbditos. El rey está obligado a prohibir

23. Quevedo, Francisco de, *Obra poética,* ed. José Manuel Blecua, Madrid 1969–1981, vol. 3, p. 9, No. 752; véase Ripoll, Antonio Martínez, «El Conde Duque con una vara en la mano de Velázquez, o la "praxis" olivarista de la Razón de Estado en torno a 1625», *La España del Conde Duque de Olivares,* ed. John Elliott y Angel García Sanz, Valladolid 1990, p. 51.
24. López Izquierdo, Francisco, „Corridas de toros en el Buen Retiro«, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 12, 1976, pp. 95–117.
25. Fragoso, Juan Bautista, *Regimen reipublicae christianae, ex sacra theologia, et ex utroque jure, 3 vol., Tomus primus, in quo, quae ad magistratuum civilium gubernationem, potestatem, jurisdictionem, & obligationes pertinent, fusè exponuntur,* vol. 1, Ginebra 1737, p. 88.

las corridas de toros porque el poder del gobernante, la espada del juicio del príncipe, solo está legitimada a apagar la vida de sus súbditos cuando se trata de ejercer justicia judicial («justitia»). Todos los otros casos deben considerarse ejercicios ilegítimos de la fuerza como expresión de rabia salvaje («saevitas»). Al considerar la «justitia» o justicia y la «saevitas» o rabia salvaje conceptos opuestos por un lado se expresa la consciencia de que hay distintas formas de violencia y legitimaciones de la misma en el discurso de la autoridad, pero por el otro también que la violencia tiene que definirse como una función del gobierno, puesto que la autoridad es inconcebible sin el poder. Cada orden estatal requiere una instancia que persiga la violación de la ley. Para imponer un orden autoritario son imprescindibles la violencia y el poder. En la teoría contemporánea del Estado se distingue en este contexto entre «potestas», el poder legítimo estatal, y «violentia», la violencia ilegítima incontrolada que no persigue ningún objetivo superior para el bien común. Las escrituras de Jean Bodin, Hugo Grotius y Thomas Hobbes, que se dedican exhaustivamente a esta problemática, documentan lo virulentas y a la vez controvertidas que son estas definiciones para el Estado de la Edad Moderna Temprana de finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII.[26]

La ambigüedad real y peligrosa cercanía práctica que existe indiscutiblemente entre «potestas» y «violentia» se puede negar sobre todo eficazmente cuando la institución del orden estatal, es decir «potestas», se describe como parte de un proceso de desarrollo. Con ayuda de esta construcción se puede equiparar la gestación del monopolio estatal de la fuerza con la consecución de un estado civilizatorio superior y por tanto describirla positivamente. De forma parecida, al reescenificar en el Buen Retiro las antiguas luchas de gladiadores en las representaciones de la autoridad no solo se expresaba fuerza militar sino que también se visualizaba la potestas del gobernante.

También en el siglo XVII un observador contemporáneo expresó la sospecha de que el rey veía en las corridas de toros más que un esparcimiento, pudiéndose tratar para Felipe IV incluso de una cuestión de razón de Estado.[27] Un resultado curioso para una sociedad que se construye explícitamente sin rituales de matanza, sin «sacrificio». Las contraposiciones que se manifiestan aquí en la autoimagen se expresan sobre todo en la polémica sobre las corridas publicada en 1609 *Tratado contra los juegos públicos* del jesuita español Juan de Mariana: «aficionados á las armas y á derramar sangre, [...] tanto, que cuanto mas bravos son los toros y mas hombres matan, tanto el juego da mas contento».[28] En su exclamación final se hace evidente que el jesuita reconoce aquí una forma de sacrificio humano, cuando trata

26. Ilting, Karl Heinz / Meier, Christian / Faber, Karl-Georg, «Macht, Gewalt», *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland,* ed. Otto Brunner, Werner Konze y Reinhart Koselleck, vol. 3, Stuttgart 1982, pp. 854–865.

27. «C'est un assez joly jeu, mais auquel il ne feroit pas bon d'estre Acteur: & je m'estonne comment un grand Roy veut seulement y assister. Mais c'est plûtost par Politique, & pour satisfaire à la Coustume, que par plaisir qu'il y prenne.» Brunel, Antoine de, *Voyage d'Espagne, curieux, historique et politique. Fait en l'année 1655,* Amsterdam 1666, p. 115–116.

28. Mariana, Juan de, «Tratado contra los juegos públicos», Mariana, Juan de, *Obras,* Madrid 1854, vol. 2, p. 458.

concienciar a sus contemporáneos sobre la exclusividad del sacrificio de Cristo: «Quieres por ventura tambien alguna sangre? Tienes la de Cristo». En esta llamada se ve claramente que en Europa había una consciencia de la semantificación de estos muertos como sacrificados. Con la pregunta retórica de su conclusión Juan de Mariana revela despiadadamente la violenta predisposición marginalizada y desterrada en la cultura propia. La sustitución de la sangre del sacrificio y una sociedad menos violenta en un estadio civilizador más avanzado no aparecen en Mariana como un hecho indiscutible sino que este estadio representa más bien una meta que aún se ha de alcanzar y a la que el clérigo llama con una cierta desesperación.

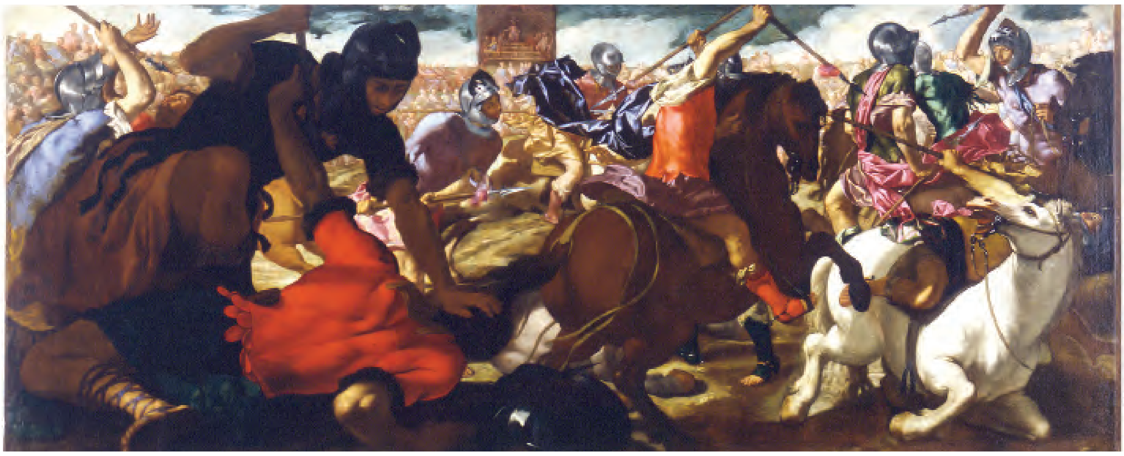


Fig. 1. Paolo Domenico Finoglia, *Combate de gladiadores*, óleo sobre lienzo, 150 x 363 cm, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Aranjuez [COPYRIGHT © PATRIMONIO NACIONAL]

Fig. 2. Giovanni Lanfranco, *Exequias de un emperador romano,* óleo sobre lienzo, 335 x 488 cm, *ca.* 1636, Madrid, Museo Nacional del Prado [© Museo Nacional del Prado – Madrid (España)]

Fig. 3. Giovanni Lanfranco, *Gladiadores en un banquete,* óleo sobre lienzo, 232 x 355 cm, *ca.* 1638, Madrid, Museo Nacional del Prado [© Museo Nacional del Prado – Madrid (España)]

Fig. 4. Diego Velázquez, *Conde Duque de Olivares,* óleo sobre lienzo, 222 x 137,8 cm, 1625, Nueva York, The Hispanic Society of America [Courtesy of the Hispanic Society of America, New York]

Índice

El poder de la santidad. Presencia peruana en la Corte, en razón de la beatificación de Santa Rosa de Lima

María de los Ángeles Fernández Valle
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Resumen: En la Corte se celebró la beatificación de Rosa de Santa María en 1668. Los indianos naturales del virreinato del Perú, junto a representantes del Consejo de Indias, y miembros de la orden dominica se organizaron para ensalzar el nombre de la joven criolla y de la patria americana en el convento de Santo Domingo en Madrid. La obra del doctor Nicolás Matías del Campo y de la Rinaga manifiesta la importante labor que tuvieron los indianos y la huella que dejaron del espacio americano en el Viejo Mundo.
Palabras clave: Rosa de Santa María, Beatificación, Indianos, Corte.

Abstract: The beatification of Rosa of Santa Maria was celebrated in the court in 1668. In the convent of Santo Domingo in Madrid the natives of the viceroyalty of Peru, together with representatives of the Board of the Indies, and members of the Dominican order organized to exalt the name of the young woman and of the American motherland. The work of the doctor Nicolás Matías del Campo y de la Rinaga demonstrates the important labor that the Indians had and the impact they left of the American space in the Old World.
Keywords: Rose of Santa Maria, beatification, indianos, Court.

Los procesos de beatificación y canonización correspondientes a personajes americanos fueron detenidamente observados y seguidos desde el Nuevo Continente, por diferentes

actores de la sociedad hegemónica. La real consolidación de dichos procesos podría hacer variar el posicionamiento relativo dentro del reino –tanto en términos simbólicos como de identidad– de la ciudad y el virreinato al que pertenecían los nuevos santos. De igual forma, la materialización de la santidad aportaba valor de representación y prestigio a los sectores aristocráticos y hegemónicos vinculantes, motivo por el cual algunos representantes de los mismos extremaron su esfuerzo para estimular y garantizar los mayores festejos en dichos procesos.

Un caso particular ha sido, sin duda, el proceso de beatificación de la peruana Isabel Flores de Oliva (Fig. 1), luego canonizada por Clemente X como Santa Rosa de Lima, en 1671. Finalizado el primero de los procesos en 1668, se registra una presencia de ciertas personalidades de la vida virreinal peruana con el fin de participar y estimular los festejos realizados en Madrid, en honor de la beata. Pero ¿cuáles son las razones reales de esa movilización? ¿Qué intereses están en juego y, sobre todo, cuales son los reales alcances de maximizar dichas celebraciones?

Mediante el análisis de algunas fuentes, como la obra impresa titulada *Rasgo breve, diseño corto del religioso culto que la nobleza peruana consagró en el Real Convento de Santo Domingo de esta Corte*[1](Fig. 2) –publicada en el mismo año de 1668– se analizarán las posibles implicaciones y transferencias de poder que tal proceso le significaría al virreinato del Perú, fundamentalmente a través de imágenes y títulos incorporados.

En la ciudad de Roma se beatificó a la que sería la primera santa americana, por el Papa Clemente VIII el 12 de febrero de 1668, celebrando el acto en la Basílica de San Pedro, en los templos dominicos y en la iglesia de Santiago, de los españoles en la ciudad eterna. Para este evento se dispusieron los pinceles y las gubias de los mejores artistas de la Ciudad Eterna, quienes definirían y generarían la imagen de Rosa de Santa María. A estos se unirían los pintores y escultores españoles que también participaron, a través de la creación de escenografías y retratos, para el mejor desarrollo de las fiestas desarrolladas a lo largo de toda la Península.

Tras los festejos de Roma, en la Corte española se unieron a la causa diferentes estamentos sociales, el eclesiástico, los monarcas, e importantes personalidades del virreinato del Perú, con el interés en crear una fiesta que se igualase en riqueza a la celebrada poco tiempo antes por el Papa y que dejase la huella del Nuevo en el Viejo Continente. Con Rosa de Santa María se demostraba el efecto evangelizador que había tenido la monarquía española, pero también se daba presencia y protagonismo en el orbe al virreinato del Perú[2]. Si bien los dominicos tuvieron un papel muy importante en el proceso de beatificación y canonización,

1. Campo y de la Rinaga, Nicolás Matías del, *Rasgo breve, disceño corto del religioso cvlto que la Nobleza Peruana consagró en el Real Convento de Santo Domingo de esta Corte,* Madrid, por Mateo de Espinosa y Arteaga, 1668. Real Academia de la Historia de Madrid, 09-05749 nº 8.
2. Hampe Martínez, Teodoro, *Santidad e identidad criolla. Estudio en el proceso de canonización de Santa Rosa*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas», 1998.

no debemos olvidar a la nación peruana –como se identifican a sí mismos- que estuvieron encargados de tal cometido.

Desde inicios del siglo XVII se registraron los poderes de la criolla, a través de los manuscritos e informes que certificaban los milagros que se habían desarrollado gracias sus intermediaciones. El padre Pedro de Loaysa, confesor de Isabel de Flores, hizo su biografía[3], además de otros religiosos que escribieron su vida e imprimieron sus obras en Lima, Roma, Amberes, Madrid, entre otras ciudades, tal como la escrita por el fraile Antonio González de Acuña. Este religioso estuvo íntimamente ligado al proceso en su cargo como procurador en Roma, figura a quien se le debe, en parte, los logros conseguidos en la beatificación a Rosa *Limensis*[4]. Tras su estancia italiana y antes de partir al virreinato de Nueva Granada –donde fue nombrado arzobispo– viajó a España y es justamente en Cádiz donde dio un sermón en la fiesta que le dedicaron en 1669. En la ciudad gaditana se le presentaba como un figura que había conocido directamente a la joven Rosa, si bien no pudo darse por las fechas, información que revelaba su posición y enfatizaba la importancia de su sermón dado en la bahía.

En España se dispusieron a festejar por todo lo alto la beatificación de Rosa de Santa María. Poco tiempo después de la celebración desarrollada en Roma, la reina expuso el 14 de mayo de 1668 en Real Cédula que:

> [...] a los virreyes de las Prouincias del Perù; y Nueva-España, y ruego, y encargo a los Arzobispos, y Obispos de las Iglesias Metropolitanas, y Catedrales de estos Reynos, y de las Indias, Islas, y Tierra firme del Mar Oceano, que luego que reciban la dicha Bula, o su trasumpto, pongan en execucion lo determinado por ella, haciendo las celebridades, y fiestas que corresponden a la solemnidad del assumpto, con el obsequio, y veneracion debida, para que quede radicada en los corazones de los Fieles la deuocion de la Santa, y por medio de su intercession se consiga el aumento, y exaltación de la Fé Católica[5].

Esta información se difundió por todo el territorio católico motivando que los dominicos junto a los arzobispos, y otros representantes, se dispusiesen a preparar todos los arreglos para glorificar el nombre de la primera santa americana. En la Corte[6] se festejaron por los máximos representantes de las órdenes religiosas, el Consejo de Indias y los peruanos

3. Loaysa, Fr. Pedro de, Vida de Santa Rosa de Lima, Lima, SanMarti, 1937.
4. El fraile Jacinto de Parra expresaba la importante labor de Antonio González de Acuña «que lo era especial de la causa», *Rosa Lavreada entre los santos Epitalamios sacros de la Corte, aclamaciones de España, aplavsos de Roma, congratvlaciones festivas del clero y releigiones*, Madrid, por Domingo García Morrás, 1670, p. 13.
5. La Reyna Gobernadora. Madrid, 14 de mayo de 1668. Biblioteca Nacional de España, 2/13207. Fols. 212-214.
6. El fraile Jacinto de Parra expresaba la magnitud alcanzada en la Corte, y dice así: «Tambien agora, desde la Corte a Lima peregrina este tomo de las glorias de Rosa (laureada en Eruopa, Beatificada en Roma, y celebrada en Madrid) buscando entre los preciosos metales, inestimables piedras, y riquísimos tesoros del Perù a V.S como sugeto de mayores estimaciones, para que con su protección le acredite, con su erudición le defienda, con su autoridad le introduzca, y con su benignidad, y amable agrado le abrigue, y patrocine», véase: Parra, Jacinto de, op.cit, 1670, p. 2.

que se encontraban en esta ciudad o bien que se trasladaron para este fin. Los indianos se organizaron y le dedicaron la fiesta celebrada en el convento dominico madrileño. El investigador Ramón Mujica Pinilla se refirió al ímpetu político criollista que emergió en dicha celebración. En la obra del doctor Nicolás Matías del Campo y de la Rinaga se reflejaba la labor desarrollada por este grupo como queda explicito en el propio título de la obra –Rasgo breve, Disceño corto del religioso cvlto qve la Nobleza Peruana consagrò en el Real Convento de Santo Domingo de esta Corte–. El autor era natural de la ciudad de Lima, y tras varios cargos se le había otorgado el título de Caballero de la Orden de Santiago, como se presenta en su obra. Sin embargo, no sería el único representante del virreinato del Perú, sino que las misas fueron celebradas, en gran parte, por religiosos naturales de las Indias Occidentales. Estos representantes fueron agentes importantes en la difusión de los poderes taumatúrgicos de Rosa de Lima a través de sus sermones y de la propagación de los retratos divinos –como definió Andrés Ferrer de Valdecebro en su obra[7]– y de las numerosas estampas que extendieron en la Corte, posiblemente similares a la presentada en la obra Rosa Laureada de Jacinto de Parra (Fig. 3).

La obra del doctor Nicolás Matías del Campo y de la Rinaga comienza con tres sonetos de caballeros indianos. El oficial de Estado de la negociación de España Leonardo del Castillo refiere a la gloria de Rosa a través de los adornos que se habían dispuesto y el «arte con vivo colorido, para las supensiones de vn sentido» o Joseph de Haro enfatiza el culto «con traer del Perú solo vna Rosa»[8] y Francisco Bueno en su soneto define el altar perspectivo como «trono que excediera al firmamento»[9]. Todos los indianos participan en base al amor que tenían a su patria, ahora identificados a través de la joven criolla, como se define en el exordio[10]. En este sentido, en la obra se manifiesta la identificación de los peruanos con la celebración de Rosa de Santa María:

> Porque quien ay que no procure de buena gana, que sean divulgadas las excelencias de su Patria, las alabanzas de su Ciudad, y las grandezas de su nación? Los excelentes hechos, y hombres Ilustres en virtud, no ay quien no guste de verlos en qualquiera nación, y parte del mundo que sea; pero de mejor gana, y con mas gusto en su Patria, y en su gente. Por donde (prosigue el Santo Padre) aunque nos holgamos mucho de ver las prerogatiuas, y excelencias de la Bienauenturada ROSA DE SANTA MARIA, su noble ingenio, diuino entendimiento, sacratisima voluntad, en qualquiera nacion que fuera; pero con mayor alegria las vemos en la Ciudad de

7. *Ferrer de Valdecebro, Andrés, Historia de la Vida de la Beata María Rosa de Santa María, Madrid, por María Rey, viuda de Diego Díaz de la Carrera, [1668-1669].*
8. Ibídem, p. 316 r.
9. Ibídem, p. 315 v.
10. El doctor Rinaga expone: «Este dulce amor, y aquella nunca satisfecha deuda que deue el hombre a la Patria, executò devotamente la Nobleza Peruana, à celebrar en esta Corte la Beatificacion de la Bienaventurada ROS A DE SANTA MARIA (blason, y nueva Corona de la Ilustre Ciudad de Lima, refulgente esplendor del Nuevo Mundo, Idea singular de perfecciones, portento raro de de la gracia, asombro incomparable de mortificación, y penitencia, pasmo de virtudes heroicas, admiracion de los Angeles, ver gneca del Demonio, y encendida la hoguera del amor divino) y me apremia à publicar de la celebridad los festejos, y de nuestra Paysana las glorias». Ibídem, pp. 318 r-v.

> Lima; que nos engrendrò, que de aqui confiamos, que participarémos mucho mas, y mas particularmente sus merecimientos, que si hubiera nacido esta Virgen en Africa, ò en Scithia[11].

La noticia de beatificación, y la magnitud de la fiesta celebrada en Roma, suscitó la organización de los paisanos de Rosa de Santa María que se encontraban en la Corte. En las ceremonias participaron Juan Bravo de la Maza, caballero de la orden de Calatrava –y nieto del Contador Gonzalo de la Maza, en cuya casa murió la Santa– y José Saavedra Bustamante y Nicolás Matías del Campo y Rinaga, Caballeros de la Orden de Santiago, todos naturales de la ciudad de Lima. A ellos, se sumo el patrocinio del Conde de Peñaranda, Presidente del Consejo de Indias, quien tuvo especial estimación a la beatificada Rosa «ofreciendo para el festejo su poder, y para la tutela de su Real Consejo la autoridad, y grandeza».

El patrocinio de los peruanos quedó plasmado en un cartel sobre la festividad, el cual expresa el culto que manifestaban a la Flor del Perú:

> Domingo veinte y uno de Octubre, la devocion piadosa, el zelo ardiente de los Cavalleros Españoles naturales de los Floridos Reynos del Perú, patrocinados del Supremo, y Real Consejo de las Indias, ofrece reverentes cultos, rinde veneraciones pias, solemnes Octava consagrada en el Sagrado Iardin de Açuzenas, que plantò el Gran Patriarca Domingo en su Real Convento desta Corte; al floreciente Ramo de una Oliva, al fragante aliento de unas Flores, al dulce fruto de una Lima, à la Flor de las Rosas ROSA DE SANTA MARIA, hija primogénita en el cariño de la Soberana Rosa de Iericò, y Tercera de la Rosa de Paciencia Domingo, querida Esposa del que es Rosa del Campo y Lirio de los Valles; primer puro Iazmin de los pensiles del Perù, y Flamante Rosa del Rosal de la Iglesia. Haze Magestuoso combite por esta Octava la Real presencia del Divino Clavel Christo Señor Nuestro Sacramentado, ofreciendo en Pan la candida Açuzena de su Carne, y en vino las encendidas Rosas de su Sangre. Y su Vicario nuestro Santissimo Padre Clemente Nono concede Iubilo plenísimo à los que confesados, y comulgados visitasen la Iglesia de dicho Convento de Santo Domingo el Real, desde Sabado à vísperas, que se contaràn veinte, hasta Domingo 21, puesto el Sol, rogando a Dios por el feliz estado de nuestra Santa Madre Iglesia, extirpación de las heregias, paz, y concordia entre los Principes Christianos. Predicaràn los Oradores siguientes, todos razonado fruto del nuevo Parayso de las Indias[12].

Para la ocasión la iglesia de Santo Domingo se embelleció y decoró a través de numerosos bordados de rasos y telas carmesí en las naves y altares, así como se distribuyeron flores de seda por las cornisas. Conjunto decorativo y simbólico ennoblecido por el oro, la plata y los colores carmesí y blanco «circunstancia que si mereciò reparos para el aplauso, sacudio perezas para el concurso, y si no la estrañò esta Corte por grande, grangeò a lo menos la curiosidad de todos»[13].

11. Ibídem, pp. 318 v.
12. Ibídem, pp. 319 v-320 r.
13. Ibídem, p. 324 r.

Entre las dos rejas del coro se colocó una tela carmesí sobredorada de oro y plata y en la misma se puso un lienzo con el retrato de Clemente IX, quien aparecía sentado en una silla sobre un trono de tres gradas y, a sus lados, las imágenes de dos de sus cardenales, y en la grada inferior, postrada, y rendida a sus pies la poderosa América. Esta imagen en vez de aparecer desnuda como en su «Barbarismo» –tal y como reflejo Cesare Ripa en su obra Iconología– se mostraría vestida con una túnica blanca y el penacho de plumas y las flechas se sustituyeron por una corona de rosas como emblema y alegoría de sus triunfos[14]. Los indianos optaron por presentar la identidad americana a través de la imagen de Rosa de Santa María, en su estado de pureza, y con la túnica propia de la orden dominica. De esta forma, dignificaban el poder de su patria y la labor evangelizadora de la orden, otorgándole todos los dones al situarla cerca de los máximos representantes de la Iglesia.

En la tarjeta de una puerta se pintó una Rosa exaltada en lo alto, aludiendo a la gloria de la Santa, y en la otra puerta resplandecía una Rosa como Estrella, por haberse asociado esta Virgen americana con el astro. Asimismo, en la portada se mostró un lienzo con la imagen de la criolla coronada de rosas y el Niño, en los brazos de su madre, cediéndole una de las rosas que milagrosamente habían aparecido. Esta representación es usual encontrarla en las obras que realizaron, por esas fechas, y posiblemente para las ceremonias por los actos de beatificación y canonización, por los artistas más consagrados en la época. Bartolomé Esteban Murillo creó un modelo de Santa Rosa y el Niño en el momento en el que este se dispone a entregarle una rosa como reconocimiento a su amor, así como le transfiere su poder divino a Santa Rosa. Esta obra se localiza actualmente en el Museo Lázaro Galdiano, si bien los investigadores sitúan el lugar de procedencia en el Convento de Madre de Dios de Sevilla, y que sirvió como fuente inspiradora para otros artistas de la época e incluso posteriores.

En esas fechas el pintor de Cámara Claudio Coello realizó tres lienzos con las siguientes imágenes: Santa Rosa de Lima con el Niño sobre un trono (Fig. 4), Santo Domingo –ambos conservados en el Museo del Prado– y un tercero con la Virgen y el Niño, este último en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Conjunto que evocaría un retablo, como si de esculturas se tratase, siendo posible que se realizasen para celebrar la beatificación o canonización de Rosa de Santa María en un convento dominico de la Corte.

El primer día de la octava asistieron a la ceremonia celebrada en la iglesia de Santo Domingo los ministros del Consejo de Indias, como representantes del Conde de Peñaranda, quien estaba enfermo por aquellos días. El acto inaugural estuvo a cargo del fraile Pedro Álvarez de Montenegro[15], confesor del rey y provincial de la Provincia de España, de la orden de predicadores, y del fraile Martín de Larios, confesor del convento, quien se encargó

---

14. Ibídem, p. 322 r.
15. Este religioso dio licencia para imprimir el sermón que se predicó el último día de los octavarios en el convento de Santo Tomás de Madrid. Véase: Ramírez de Arellano, Fr. Gabriel, *Oración gratvlatoria, en el vltimo dia de las octavas solemnes, que celebrò el Convento de Santo Tomàs desta Corte, a la Betificacion solemne de la Bienaventurada Rosa de Santa María, con asistencia de la Imperial, y Coronada Villa de Madrid,* Madrid, por Domingo García Morràs, 1668.

de leer la Bula de Beatificación de la Bienaventurada Rosa de Santa María. Tras ello se escuchó la melodía de la Capilla Real y se corrió la cortina carmesí que cubría el altar y que albergaba varios escudos en plata con las armas de la ciudad de Lima. Tras la apertura apareció el deslumbrante altar diseñado por Francisco Pérez Sierra, en palabras de Rinaga uno de los mejores artistas del momento: «que apurò al arte perfecciones, a la curiosidad oprimio esmeros, y su jurisdicción a la grandeza, a quien sobra para laurearse de grande ser Cauallero Español, y le falta solo para el aplauso no ser Estrangero misterioso. Executò su idea desta suerte»[16].

En este altar se dispusieron varias pinturas que mostraban paisajes y gran variedad de flores, en un lienzo se aludía al jardín en el que vivía la Santa enmarcado por niños que hacían guirnaldas de flores, y en el cuadro que daba al lado de la epístola se descubría una crecida arboleda y en centro la ermita que labró la joven criolla para sepultarse gloriosamente en vida, al lado del evangelio su casa y a la distancia una fuentecita que regaba el huerto, y en el tercer cuadro se divisaban un barrio con casas con distinción de río, y dos montañas contrapuestas al Oriente, aludiendo al río Lima, que baña las espaldas de la casa en que nació y vivió Rosa de Santa María . Estos paisajes evocaban el espacio en que había obrado milagrosamente la joven criolla, pero también mostraba el paisaje, la flora, y la trama urbana de la Ciudad de los Reyes, generando una imagen a los españoles que se acercaron con curiosidad y expectación a la iglesia dominica.

En el centro en un trono, rodeado de querubines y ángeles, se alzaba la Virgen con el Niño en sus brazos, mirando este a Rosa de Santa María, imagen que se encontraba ceñida de rayos y resplandor sobre cuatro ángeles. A los pies del niño se situaban dos ángeles que mostraban en una blanca cinta las palabras que le dijo a Rosa en el tiempo del desposorio: Rosa de mi corazón, yo te quiero por mi esposa, y en correspondencia al lado de la Santa otro ángel inclinado, con una inscripción que mostraba las palabras de de la Santa: Tu esclava soy, señor de eterna Magestad, tuya soy, tuya he de ser. Al lado del evangelio se colocó la imagen de Santo Domingo, levantando las manos de rodillas sobre una nube, y en la parte superior –a la izquierda– aparecía la gloriosa Santa Catalina de Sena, como maestra de la Santa, y junto al padre dominico un ángel que mostraba en una inscripción la virtudes de Rosa, que nació y floreció en una casa sobre las corrientes del río de Lima. La Fe, la Esperanza y la Caridad aparecían con todos sus atributos, entre otras virtudes, y ángeles que se disponían a entregar palmas y guirnaldas de rosas a la criolla. Conjunto enmarcado con la figura del espíritu santo en forma de paloma y el Padre Eterno dando gloria al trono.

Esta escenografía se completaban con cuatro grandes coros de santos y santas vírgenes, destacando los lugares de San Pedro y San Pablo, y al otro lado los evangelistas, seguidos de los coros de santos mártires, vírgenes y confesores, y a parte el coro de los santos canonizados y beatificados de la orden dominica «que con rosas en las manos se postrauan

16. Campo y de la Rinaga, Nicolás Matías del, op,cit, 1668, p. 326 v.

alegres ante aquel de quien los Angeles tiemblan[17]. Todas estas figuras se insertaban en la escena bendiciendo la nueva entrada al reino de los cielos de la primera beata americana, imágenes que se fusionaron con un tercer lienzo que mostraba resplandores para dar mayor riqueza compositiva, perspectiva y sorpresa a los espectadores.

Mientras el pueblo disfrutaba de las representaciones del trono perspectivico, dos comisarios repartieron imágenes de la santa de gran formato, estampadas en rasos y tafetanes de colores con la pintura del desposorio entre Rosa y Jesús en brazos de su madre. Don Juan Bravo de la Maza en el presbiterio distribuyó esta imagen al Preste, a los acólitos, ministros, capellanes y religiosos del convento, que se encontraban en el altar. Por otro lado, el autor de la obra, Nicolás Matías del Campo y de Rinaga entregó estas pinturas a los señores del Consejo de Indias, sus ministros y oficiales, y a muchas señoras mujeres de Grandes y Títulos de España, y después de la fiesta se distribuyeron numerosas estampas en raso, tafetán y papel a otras personalidades relevantes[18].

Una vez que se cantó un villancico en alabanza a la santa subió al altar el Fraile Nicolás de Pantoja, Procurador de la Provincia de los Ángeles, y natural de Puebla de la Nueva España, para predicar un panegírico. En el primer día también participó el Cardenal Arzobispo de Toledo, quien ayudó en Roma a la causa junto a su hermano Pedro de Aragón. Acto que continúo en la Capilla Real con villancicos y romances compuestos por Juan del Vado y Juan Hidalgo, maestros de la Capilla Real, considerados los mejores en la Corte.

Si bien hubo participación de los jerarquía española, los actos siguieron estando protagonizados por los indianos, como se manifiesta: «Los oradores Evangelicos, como elegidos del acierto, llenaron de todos el deseo, y desempeñaron con reputacion la Patria. Sus nombres seràn el mas acertado Panegirico de sus elogios, y el mas seguro crédito de su alabança» .

El lunes predicó el doctor Pedro Carlos Negrón de Luna, capellán mayor del Convento Real de las Maravillas de Madrid, y celebró la misa el Licenciado Agustín Negrón de Luna, hermano del anterior, quien era capellán de Honor de su Majestad, ambos naturales de Lima. El martes predicó el Fraile Domingo de Cifuentes, natural de villa de Ica, de la orden de San Agustín, Procurador General de la Provincia del Perú, y cantó la misa el religioso Antonio Zavala, quien era Rector del Colegio de Doña María de Aragón, y predicador de su majestad. Le continuaron el miércoles el Doctor Miguel de Medrano Salazar, natural de Lima, y celebró la misa el Licenciado Alonso de los Rios y Berriz, racionero de la Catedral de la Plata, también originario de Lima. El jueves asistió el Fraile Ramón de Morales, de la Orden de las Mercedes y predicador de su majestad, natural de Santiago de Chile y celebró la misa un religioso dominicano. El viernes predicó el Doctor Antonio de Arratia, natural

17. Ibídem, pp. 327 r-328 r.
18. También llevaron estampas a la casa del Conde de Peñaranda, puesto que se encontraba enfermo. Así como regalaron otras imágenes al Marqués del Carpio y Liche, al Presidente de Castilla y al Conde de Oropesa. Ibídem, p. 329 r.

de Lima, comendador mayor de la orden de San Antonio en las Provincias de Castilla y Portugal y la misa correspondió al fraile Juan Isidro Navarrete, natural de Lima, canónigo de la Iglesia de Durango en el virreinato de Nueva España. El sábado predicó el fraile Pedro Lobo, de la orden de predicadores, natural de la ciudad de Trujillo del Perú, y la misa la celebró Francisco de Uria, de la misma orden, y Prior de la Casa del Rosario. Y por último, dio fin a los sermones el domingo el Fraile Cipriano de Herrera, natural de Lima, de la orden de San Agustín, calificador del Santo Oficio y predicador de su majestad, y cantó la misa el Prior del Convento de San Felipe Andrés de Merino[19]. Así como en el convento de Santo Tomás participó, otro miembro de la nobleza indiana, el Marqués de Alcañizas[20].

Por consiguiente, la mayoría de los sermones fueron dados por religiosos naturales de Lima u otras ciudades del virreinato del Perú, si bien también encontramos representantes de Nueva España, y otros oriundos de España pero que estuvieron muy vinculados a la causa de beatificación. Todos tenían como cometido mostrar la riqueza espiritual de su tierra –la cual también era sentida por los españoles naturales de la Península-, visto este espacio a través de la Flor del Perú: Rosa Limensis, a los ciudadanos que se aglomeraban a las puertas del templo dominico. De esta forma, los indianos se unían para mostrar los logros conseguidos en su patria, sintiendo el orgullo de que eran los primeros que llevaban a los altares de Roma, y ahora en la Corte, a una santa del otro lado del Atlántico.

Nicolás Matías del Campo y de Rinaga expone el éxito conseguido en la fiesta desarrollada en el convento de Santo Domingo, y dice así:

> No se ha reconocido otro mayor en esta Corte, ni en otra Octaua mas igual; parece le comunico el Iueues Santo sus priuilegios para sacar de sus casas al mas austero Religioso, y la mas retirada Señora: no quedó en la Iglesia lugar, por reseruado que fuese, que con deuota violencia no se le ocupase el crecido pueblo: y finalmente ni hubo en este Corte Principe, Señor, Prelado, que pudiendo visitar la Iglesia no la asistiese, aun con apremio en la entrada, y con algun axe à su soberania: mucho despertó la curiosidad el primor de su compostura, pero aviuò mas el deseo en todos la deuocion que se ha sabido merecer en España con repetidos festejos la forastera Rosa, pues no ay Ciudad, Villa, ò Lugar grande, que no aya celebrado en religiosa, y ostentosa competencia su Beatificacion, oyendo todos su milagroso nombre con cariño, y con admiracion sus virtudes.

La nación peruana se organizó para que se exhibiesen fuegos artificiales, pese a la negativa del presidente de Castilla. Sin embargo, consiguieron la aprobación gracias a la intervención del Marqués de Carpio para que se mostrasen el último día de la octava en el jardín del Palacio Real, a la vista del monarca Carlos II. Para ello, Francisco López creó un tablado que

19. Ibídem, pp. 330 v-331 v.
20. El jueves 4 de octubre participó en la ceremonias, expresando palabras evocadores de su vinculo con el virreinato peruano: «Asi agora Virgen Indiana, despues de auer triunfado de la fama entre las pompas de la celebridad purificò sus calumnias; adelantò sus créditos, restauró su reputación, y desengañado el mundo, reconociò con los ojos, y tocò con la experiencia, que no es fea, sino de buen aire la fama, que emprende piadosos empleos, que no es monstruo de tan horrendo semblante, como pintò el Poeta». Parra, Jacinto de, op.cit, 1670, pp. 231-232.

mostraba ocho cuadros con vistas, flores, fuentes y pájaros evocadores del hogar de Rosa de Santa María y de la ciudad de Lima. En las fachadas de los ocho lienzos se leían las siguientes redondillas:

I
De la fuente soy memoria,
que en Lima con grande audacia
de Rosa aplaudió la gracia,
y aqui festeja su gloria.

II
A celebrarla por Santa,
siendo planta doy calor,
y no admire si ella es flor,
que la festeje vna planta.

III
Si fuego, y llama amorosa
es cierto las Rosas dan:
toda soy fuego, y bolcan,
y me abrazo por la Rosa.

IV
Pues mi traslación se ordena
à solemniçar de Rosa
la boda maravillosa,
quise venir en cadena.

V
No es accion desordenada
brindarla con mis tres taças,
y mas, de la mas penada.

VI
Mis Leones generosos,
de las sierpes al romper
dizen: que de Lucifer
cantò mil triunfos gloriosos.

VII
Y vienen por justas leyes

à celebrar la gloriosa:
pues siendo Reyna la Rosa
es ley, que la aplaudan Reyes.

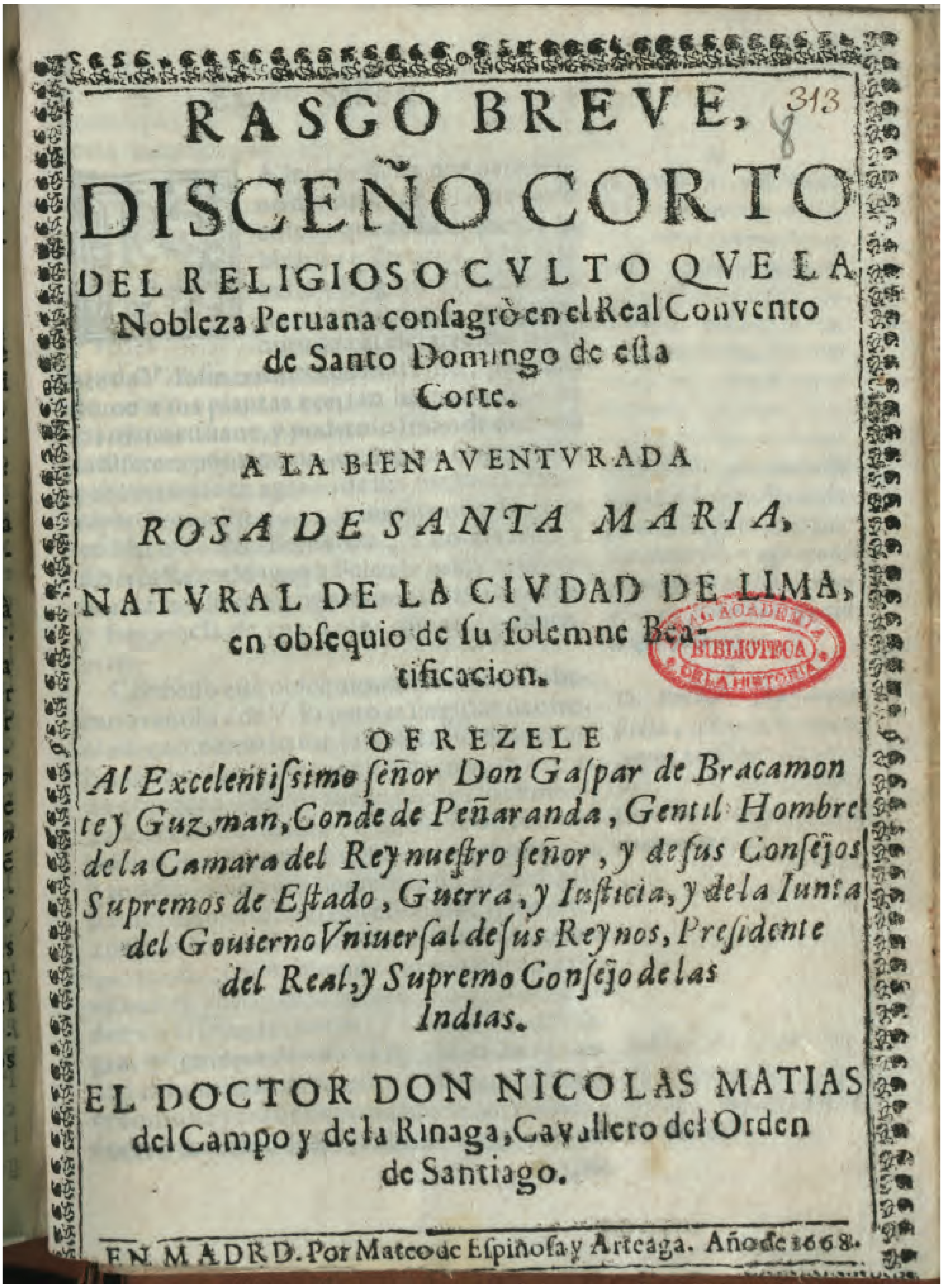
VIII
A pavesas convetida
presto se verà mi llama,
mas no apagada su fama,
que estriua en luzes su vida[21].

La relación culmina con palabras glorificadoras hacia Rosa Limensis, asociando al papa Clemente con Noé y expresando la salvación del pueblo americano de las idolatrías de los antiguos, expresando: «Admite de tus Paysanos los afectos, de su deuocion las ternuras, perdona la cortedad del festejo, que aunque corto culto, fue reuerente, y aunque desigual trono, fue deuoto; y escucha como la Rosa de Esther de tu pueblo los clamores: ruega por él, y tu patria; è intercede con el mas poderoso Afuero tu Esposo por tus hermanos, que perecen afligidos»[22].

Lo expuesto configura una clara muestra del significativo espesor –político y social– que la consagración de la santidad tuvo en el siglo XVII, así como también el papel que jugó el dispositivo artístico en la tangibilización del mismo. En paralelo, el proceso de beatificación de Rosa dejó en claro también, el espacio de poder que estuvo en juego, particularmente la brecha identitaria que significó para las élites criollas en relación al mundo peninsular, así como su propia autoafirmación en el contexto americano.

21. Ibídem, pp. 336 r-v.
22. Ibídem, p. 340 r.

Fig. 1. *Retrato póstumo de Santa Rosa de Lima*. Angelino Medoro, 1617. Basílica – Santuario de Santa Rosa, Lima



RASGO BREVE,

DISCEÑO CORTO

DEL RELIGIOSO CVLTO QVE LA Nobleza Peruana consagrò en el Real Convento de Santo Domingo de esta Corte.

A LA BIENAVENTVRADA

ROSA DE SANTA MARIA,

NATVRAL DE LA CIVDAD DE LIMA, en obsequio de su solemne Beatificacion.

OFREZELE

Al Excelentissimo señor Don Gaspar de Bracamonte y Guzman, Conde de Peñaranda, Gentil Hombre de la Camara del Rey nuestro señor, y de sus Consejos Supremos de Estado, Guerra, y Iusticia, y de la Iunta del Gouierno Vniuersal de sus Reynos, Presidente del Real, y Supremo Consejo de las Indias.

EL DOCTOR DON NICOLAS MATIAS del Campo y de la Rinaga, Cavallero del Orden de Santiago.

EN MADRD. Por Mateo de Espinosa y Arteaga. Año de 1668.

313
8
REAL ACADEMIA
BIBLIOTECA
DE LA HISTORIA

Fig. 2. *Rasgo breve, diseño corto del religioso culto que la nobleza peruana consagró en el Real Convento de Santo Domingo de esta Corte.* Nicolás Matías del Campo y de la Rinaga, 1668

Fig. 3. *Santa Rosa de Lima.* Obregón, 1669

Fig. 4. *Santa Rosa de Lima.* Claudio Coello, s. XVII. Museo Nacional del Prado

Índice

La imagen de la monarquía en la prensa artística isabelina

María Victoria Álvarez Rodríguez
Universidad de Salamanca

Resumen: Durante el reinado de Isabel II asistimos en España a la consolidación de la prensa artística y la proliferación de numerosas publicaciones de carácter periódico en las que la presencia de la monarquía se convirtió en una constante. Siempre en relación con el mundo de las Bellas Artes, su aparición en ceremonias de inauguración de edificios y exposiciones, su participación en subastas de obras de arte y, en algunas ocasiones, su implicación directa en el proceso creativo, harían de la Corona española un referente a la hora de comprender la importancia que adquirieron estas manifestaciones del mundo artístico durante el reinado de Isabel II. Nos proponemos analizar las principales menciones que podemos encontrar a este respecto en las publicaciones más destacadas, así como la labor propagandística a favor de la monarquía que se llevó a cabo entre los lectores de cada una de estas revistas y periódicos.
Palabras clave: siglo XIX, prensa artística, monarquía, Isabel II, propaganda.

Abstract: During the reign of Isabel II we assist in Spain to the consolidation of the art press and the proliferation of a number of periodical publications in which the monarchy constantly appeared. The Spanish Crown was intensively involved in the world of arts, and participated in different events, such as the inauguration ceremonies of buildings and exhibitions, auctions of fine arts and, sometimes, its direct involvement in creative processes. All these episodes of artistic patronage help to understand the referential role of the reign of Isabel II in the field of arts. The aim of this study is to analyze certain references in the most outstanding artistic journals of the 19th Century, and the

propagandistic purposes underneath in favour of the monarchy, that were conducted among the readers of these magazines and newspapers.
Keywords: 19th Century, Art press, Monarchy, Isabel II, Propaganda.

El reinado de Isabel II presenció uno de los acontecimientos más importantes de la historiografía artística contemporánea al configurarse de manera plena lo que hoy en día podemos considerar prensa artística. Tras la censura existente en la época de Fernando VII, que temía que cualquier influencia procedente de más allá de los Pirineos fuera una amenaza para España, el relativo aperturismo que se empezó a dar durante las regencias de su viuda María Cristina de Borbón y del general Baldomero Espartero permitió que se inauguraran numerosas publicaciones periódicas[1]. Concebidas al principio de manera casi enciclopédica, tocando temas muy diversos como había sucedido con las que vieron la luz en otros países a finales del siglo XVIII, fueron especializándose cada vez más en un intento por parecer más profesionales. Así, a las primeras publicaciones como *No Me Olvides, El Siglo XIX* y *Semanario Pintoresco Español,* que dedicaban sus páginas a los temas culturales más variopintos, siguieron otras como *El Arte en España* y *La Revista de Bellas Artes,* rebautizada más adelante como *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*. Lógicamente el espacio dedicado a la arquitectura, la pintura y la escultura será mayor en estas publicaciones más modernas porque su especialización dejaba de lado los artículos que no tuvieran que ver estrictamente con las Bellas Artes, aunque la inclusión de notas relacionadas con estrenos teatrales y recitales de poesía y de música seguiría siendo una constante. Y sería en este ambiente en el que se mencionaría una y otra vez a Isabel II, a su esposo Francisco de Asís, a su hermana y su cuñado, los Duques de Montpensier, y al resto de la familia real, como unos importantes mecenas siempre dispuestos a tender su mano a los artistas. No era algo exclusivo del reinado isabelino, y de ello quedaba constancia en los numerosos artículos que, como veremos en el presente estudio, se publicaron en estas revistas en un intento por ensalzar a reyes anteriores que habían manifestado este mismo apoyo a aquellos artistas que formaron parte de su corte.

Conviene que partamos de la base de que la monarquía, como concepto político ligado la tradición nacionalista española, estuvo siempre presente en la prensa artística de nuestro país. Encontramos numerosas referencias a las construcciones palaciegas en las que residieron los monarcas, especialmente en época moderna; son muy abundantes los artículos normalmente acompañados por grabados en los que se describía el Palacio Real de Madrid[2], el Real Sitio

1. García MELERO, J. E. *Literatura española sobre artes plásticas: Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX, Vol. II,* Madrid, 2002, p. 172-173
2. Autor desconocido. «España pintoresca. El antiguo alcázar de Madrid y el Palacio Nuevo». *Semanario Pintoresco Español,* 23 de enero de 1842, T. IV, nº 4, p. 25-28; Autor desconocido, «Madrid artístico. El Real Palacio». *Semanario Pintoresco Español,* 2 de agosto de 1840, T. II, nº 31, p. 241-242; J. A. «Vista del real palacio de Madrid». *Museo de las familias,* 25 de febrero de 1843, T. I, nº 2, p. 39; y Autor desconocido. «Vista del Real Palacio». *El Laberinto,* 15 de enero de 1845, T. II, nº 6, p. 84.

de San Lorenzo de El Escorial[3], el Real Sitio de San Ildefonso[4] y el Palacio de Aranjuez[5]. Normalmente eran descripciones centradas en lo arquitectónico, aunque permitían comprender cómo era la vida de la corte y qué labores realizaban los monarcas cuando se trasladaban de una residencia a otra. Algo parecido sucedía con sus lugares de enterramiento; contamos con descripciones de monumentos tan antiguos como el Panteón Real de Oviedo[6] y sepulcros de reyes medievales como Alfonso el Batallador[7], Ramiro el Monje[8] y Pedro el Cruel[9], pero también con enclaves más magnificentes y cercanos en el tiempo como el Panteón Real del Escorial[10]. Lo que nos ocupará a nosotros, no obstante, no será la relación de la monarquía con las obras de arte realizadas para su uso exclusivo (como sucedía con estos palacios y sepulcros) sino con el mundo del arte en sí mismo tal como era en el siglo XIX. En nuestro estudio analizaremos las apariciones de la Corona en las publicaciones periódicas dedicadas a las Bellas Artes, normalmente en acontecimientos como la inauguración de un edificio, la erección de alguna escultura conmemorativa, la adquisición de cuadros premiados en alguna exposición celebrada en la capital o, en casos como el de la reina María Cristina de Borbón, la participación en estas mismas exposiciones con sus propias obras. Lo que subyace a todas estas acciones no es más que la labor de mecenazgo característica de las monarquías europeas, que seguía estando presente en época de Isabel II cumpliendo una importante función propagandística. El rey que acogía a artistas en su corte, adquiría sus creaciones y espoleaba la realización de más obras de arte y la apertura de exposiciones era considerado merecedor de pasar a la Historia. El arte se convertía de esta manera en uno de los principales elementos dentro del adoctrinamiento nacionalista característico del Romanticismo, que perseguía sacar a la luz los acontecimientos más gloriosos de un pasado que había que tomar como modelo a seguir a la hora de forjar la personalidad del pueblo español. Y este adoctrinamiento se hacía extensivo a los monarcas, Isabel II en el caso que nos ocupa; dando a conocer la prodigalidad con la que los reyes anteriores habían tratado a

3. Amador de los Ríos, J. «España pintoresca. San Lorenzo del Escorial. Su iglesia, sus frescos y pinturas. Artículo primero». *Semanario Pintoresco Español,* 12 de diciembre de 1847, T. II, nº 50, p. 393-397; Amador de los Ríos, J. «San Lorenzo del Escorial. Su biblioteca. Sus códices. El Rimado de Palacio. Artículo II». *Semanario Pintoresco Español,* 26 de diciembre de 1847, T. II, nº 52, p. 411-414; y Autor desconocido. «Real Sitio del Escorial. Casa del Príncipe». *Semanario Pintoresco Español,* 31 de agosto de 1845, T. III, nº 35, p. 277-278.
4. Autor desconocido. «El Real Sitio de S. Ildefonso». *Semanario Pintoresco Español,* 10 de agosto de 1845, T. III, nº 32, p. 249-255.
5. Autor desconocido. «Palacio de Aranjuez». *Semanario Pintoresco Español,* 27 de mayo de 1849, nº 21, p. 161-163.
6. Castor de Caunedo, N. «El Panteón Real de Oviedo». *Semanario Pintoresco Español,* 8 de diciembre de 1850, nº 49, p. 387-389.
7. Guillén Buzarán, J. «Antigüedades españolas. Sepulcro de D. Alfonso el Batallador». *Semanario Pintoresco Español,* 10 de marzo de 1844, T. II, nº 10, p. 77-79.
8. Castor de Caunedo, N. «Antigüedades españolas. Sepulcro del rey Don Ramiro el Monje». *Semanario Pintoresco Español,* 5 de septiembre de 1847, T. II, nº 36, p. 285-287.
9. Castor de Caunedo, N. «Antigüedades españolas. El sepulcro del rey D. Pedro el Cruel». *Semanario Pintoresco Español,* 20 de septiembre de 1846, T. I, nº 38, p. 297-299.
10. Autor desconocido. «El Panteón Real del Escorial». *Semanario Pintoresco Español,* 12 de marzo de 1837, T. II, nº 50, p. 81-82.

los artistas se intentaba concienciar a la reina de que hiciera lo propio para ser considerada una digna heredera de los que anteriormente ostentaron su corona.

Encontramos numerosos ejemplos de esto en nuestras publicaciones. Algunos son de sobra conocidos por haberse convertido con el paso del tiempo en los más populares clichés presentes en la literatura artística. Nos referimos por ejemplo a la anécdota que cuenta cómo Carlos V se inclinó para recoger un pincel que se le había caído a Tiziano mientras estaba trabajando en su presencia y la de los nobles de su corte. El *Semanario Pintoresco Español* del 14 de julio de 1844 recoge este hecho, acompañando al cuadro que pintó sobre dicho tema Robert-Fleury para la Exposición de París de 1843. «Admirado el artista de tanta bondad y deferencia», narra el autor anónimo del artículo, «se preparaba á dar las gracias á tan excelso protector, cuando este le interrumpio diciendo: *Bien merece Ticiano que el César le sirva*».[11] Un año más tarde encontramos en esta misma publicación un artículo acerca de la protección dispensada por algunos monarcas a los artistas en el que se narraban anécdotas similares protagonizadas por otros reyes españoles. Veamos lo que se decía al respecto sobre el sucesor de Carlos V:

> Cuéntase de Felipe II, que sabedor de que los grandes de su córte murmuraban de la privanza que dispensaba á los artistas durante la fábrica del Escorial, llamó un dia á Lucas Jordan á su cámara, y le mandó retocar el fresco de una sobrepuerta. «Señor, le dijo el pintor, observe V. M. que está muy alta, y que he menester un tablado para hacerlo». «No importa, contestó el Rey, que yo te lo proporcionaré en el instante». Con efecto, hizo entrar á los cortesanos que estaban en la antesala, y les obligó á acercar una mesa, sobre la cual hizo subir á Jordan, u él mismo ayudó luego á levantarla. Cuando lo hubo conseguido, y vió á sus nobles sosteniendo como en andas al pintor, se apartó un tanto, y les dijo: «Asi eleva Felipe á las artes».[12]

El autor de este artículo, de nuevo anónimo, también hace referencia a una famosa anécdota que supuestamente sucedió varios años más tarde entre Felipe IV y Velázquez:

> Un día en que su primer pintor D. Diego Velazquez le presentó el cuadro de familia llamado la Teología de la pintura, que existe en el citado museo, le dijo: «Admírame la perfeccion de la obra, y noto que falta una cosa en vuestro retrato: dadme el pincel y yo le enmendaré.» Obedeció temeroso y mal su grado Velásquez, y apenas lo hubo hecho, cuando el Rey mismo pintó en él la cruz de Santiago, de que hizo merced en aquel punto á su favorecido.

---

11. Autor desconocido. «Anécdotas históricas. Carlos V recogiendo el pincel del Ticiano». *Semanario Pintoresco Español,* 14 de julio de 1844, T. II, nº 28, p. 218.
12. Autor desconocido. «Miscelánea. Protección dispensada por algunos Monarcas á los Artistas». *Semanario Pintoresco Español,* 5 de enero de 1845, T. III, nº 1, p. 7.

> Pidióle este en otra ocasión un aposento o estudio en Palacio, á lo que el Rey accedió diciendo: «Nunca estará mi casa mas honrada que teniendo a las artes por huéspedes».[13]

Ciertas o no, estas anécdotas demuestran cómo la protección que podía brindarles un mecenas tan poderoso como un monarca era una de las mayores preocupaciones de los jóvenes artistas. Al dar a conocer estos hechos en la prensa artística no se pretendía solamente entretener a los lectores ni adular a los artistas que pudieran leerlos, sino tratar de concienciar de alguna manera a la Corona de que debían seguir los pasos de los reyes que los habían precedido si querían pasar a la Historia como soberanos preocupados por la situación que atravesaban las Bellas Artes durante su reinado. También se dieron a conocer hechos parecidos acaecidos en época contemporánea, como la concesión de la Orden de la Corona al pintor Federico de Madrazo por el rey de Prusia[14] o la iniciativa de entregar papeletas de admisión a las galerías de pintura a todos los periodistas del país por el rey de Portugal[15]. En este caso resulta aún más patente la labor propagandística de esta clase de artículos que trataban de persuadir a la monarquía española de imitar semejantes iniciativas, convirtiéndose al mismo tiempo en la protagonista cuando las obras de arte que sufragaban tenían precisamente por objeto ensalzar esta institución.

En este sentido la escultura conmemorativa desempeñaría un importante papel. Su presencia en los principales enclaves urbanísticos de las ciudades en el siglo XIX servía como un recordatorio constante de los ideales a los que la sociedad debía aspirar: en el caso de los monarcas de tipo político, en el de los conquistadores de tipo militar, en el de los escritores, músicos y pintores de tipo artístico... Y el hecho de erigir una escultura para alguna de estas personalidades, primero encargándola, después materializándola y finalmente descubriéndola para presentarla al pueblo, aparecía mencionado a menudo en las publicaciones que nos ocupan[16]. Algunos de los monarcas a los que se conmemoró de esta manera durante el reinado isabelino resultaban de sobra conocidos por los lectores, como Guillermo III de Prusia[17], Fedro IV de Lisboa[18] y Leopoldo I de Bélgica[19], aunque podemos encontrar también personalidades más exóticas como Jorge de Podiebrad, rey de

---

13. Autor desconocido. *Op. cit,* 1845, p. 7.
14. Autor desconocido. «Crónica general». *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica,* 7 de noviembre de 1867, nº 56, p. 80.
15. Autor desconocido. «Crónica general». *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica,* 29 de marzo de 1868, nº 75, p. 382.
16. Sobre este particular recomendamos consultar Reyero, C. *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914.* Madrid, 1999.
17. Autor desconocido. «Artes y arqueología». *La Revista de Bellas Artes,* 14 de abril de 1867, año I, nº 28, p. 222.
18. Autor desconocido. «Artes y arqueología». *La Revista de Bellas Artes,* 5 de mayo de 1867, año I, nº 31, p. 247.
19. Autor desconocido. «Crónica general». *La Revista de Bellas Artes,* 31 de agosto de 1867, año I, nº 47, p. 384.

Bohemia[20], o Pedro I el Grande, de Rusia[21]. Y lo que más nos interesa, reyes españoles como Isabel la Católica, considerada un modelo a seguir durante el reinado de Isabel II por el deseo de asemejarlas a ambas como soberanas capaces de sostener en sus manos las riendas del país. *Semanario Pintoresco Español* recogió una prolija descripción de la efigie de esta reina realizada por Francisco Pérez que se expuso en el Liceo de la capital en diciembre de 1841. «La ereccion de un monumento dirigido á perpetuar la memoria de semejantes personajes», concluía su autor, «es un verdadero servicio patriótico que realza la gloria nacional, al paso que colma de honor al que le promueve»[22]. Lo mismo podemos decir de las menciones que se hicieron a la escultura de Felipe IV colocada en el Sitio del Buen Retiro, un retrato del monarca realizado por el italiano Pietro Tacca a partir de un original de Martínez Montañés[23], y la de Carlos IV del académico Manuel Tolsa, levantada en este caso al otro lado del Atlántico, en la Plaza Mayor de México[24].

En cuanto a las efigies de reyes contemporáneos no podemos dejar de destacar la descripción de la escultura dedicada a Isabel II en La Habana. En este caso la opinión del autor del artículo no resulta demasiado benévola por tratarse de la obra de un artista extranjero, el marsellés Felipe Garbeille. «El parecido no es grande en verdad», afirma sin tapujos este autor, «*el aire español*, ese aire que en tan alto grado posee S. M. la Reina, tambien le falta en el monumento», aunque reconoce que «los demás detalles artísticos son de mucho mérito; la actitud magestuosa y digna, y los ropajes de mano maestra»[25]. La trascendencia que estaba destinada a poseer esta escultura es lo que más le hace lamentarse de que «obras como el monumento en cuestion se encomienden á manos estranjeras, que si saben cincelar, no saben cómo circula en las venas la ardiente sangre española»[26]. Comparemos esta descripción con la que nos ofrecía *El Laberinto* sobre un busto de Isabel II realizado por José Piquer, un autor autóctono en esta ocasión:

> La obra del señor Piquer tiene doble mérito, por las circunstancias de la augusta Persona que se ha dignado honrarle con esta comision, y porque un retrato es una de las obras mas desairadas que están al alcance del cincel; pero nada de esto hay que tener presente para juzgar el retrato á que aludimos, y que por su parecido

---

20. Autor desconocido. *Semanario Pintoresco Español,* 21 de diciembre de 1851, nº 51, p. 404-405.
21. Autor desconocido. «Estátua ecuestre de Pedro el Grande». *Semanario Pintoresco Español,* 18 de noviembre de 1855, nº 47, p. 369, y Autor desconocido. «El monumento de Pedro el Grande». *Semanario Pintoresco Español,* 25 de noviembre de 1855, nº 48, p. 383.
22. FABRE, F. «Estatua de Isabel la Católica». *Semanario Pintoresco Español,* 12 de diciembre de 1841, T. III, nº 50, p. 394.
23. Autor desconocido. «Estatua de Felipe IV en el sitio del Buen-Retiro». *Semanario Pintoresco Español,* 5 de marzo de 1837, T. II, nº 49, p. 73-74.
24. Tamarit, E. «Viajes. Estátua ecuestre del Rey Carlos IV en Méjico». *Semanario Pintoresco Español,* 30 de agosto de 1846, T. I, nº 35, p. 278-280.
25. Autor desconocido. «Estatua de Isabel II, en la Habana». *El Mundo Pintoresco,* 13 de junio de 1858, nº 10, p. 75.
26. Autor desconocido. *Op. cit.*, 1858, p. 75.

> es el mejor, acaso el único que se ha hecho hasta ahora de S. M., entre los muchos buenos que debemos á los distinguidos pinceles de Lopez, Madrazo y Esquivel.[27]

También encontramos referencias a algunas de estas obras pictóricas; en el caso de Federico de Madrazo se nos habla del retrato que realizó de Isabel II, tan ponderado que el grabador francés Calamatte lo reprodujo para ser incluido en una *Guía de Forasteros* que vio la luz en 1847[28]. Y en cuanto a artistas más modernos que trabajaron al servicio de la Corona encontramos en la *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica* una mención a «el distinguido artista Sr. Hernandez» que pintó para la reina un retrato «que ha sido colocado en el Ministerio de la Gobernacion»[29]. Como vemos, la pintura cumplía una función propagandística muy similar a la de la escultura conmemorativa exaltando a una persona, en este caso Isabel II, que debía encarnar de cara a sus súbditos las virtudes características de sus antecesores para así fortalecer la conciencia monárquica española.

Más interesantes resultan aún los artículos dedicados al apoyo que Isabel II y su esposo prestaron a numerosas empresas artísticas. Seguramente una de las que más se habló en estas publicaciones, en concreto en *El Mundo Pintoresco,* fue la construcción del canal que precisamente ostentaba el nombre de Isabel II, y su inauguración en junio de 1858. La ambiciosa iniciativa de conducir las aguas del Lozoya hasta la capital había sido un tema de debate abierto desde los tiempos de Carlos III, pero hubo que esperar al reinado de Isabel II para que se hiciera realidad; su propio esposo fue quien colocó la primera piedra de la presa del Pontón de la Oliva el 11 de agosto de 1851[30]. Esta revista se encargó de dar a conocer a los españoles cómo avanzaban las obras y para cuándo estaba prevista la inauguración del canal entre grandes festejos. A un artículo de Angela Grassi publicado el 18 de abril de 1858, en el que se ponían de manifiesto las numerosas mejoras que este sistema hidráulico traería al paisaje rural madrileño[31], siguió otro que vio la luz el 13 de junio en el que se informaba a los lectores de que aún no se conocía el día escogido para la inauguración, aunque todos los preparativos marchaban según lo previsto, especialmente lo relacionado con la monumental fuente que miraba al camino de Francia y que sería capaz de arrojar agua a cincuenta metros de altura[32]. Finalmente la inauguración se llevó a cabo el 24 de junio, y *El Mundo Pintoresco* escribió una larga crónica al respecto en la que se detallaba cómo Isabel

27. Autor desconocido. «Busto de S. M. la Reina Doña Isabel II, por Don José Piquer». *El Laberinto,* 1 de mayo de 1844, T. I, nº 13, p. 182.
28. Autor desconocido. «República de artes y letras». *El Renacimiento,* 25 de abril de 1845, nº 7, p. 56.
29. Autor desconocido. «Pintura y escultura». *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica,* 29 de marzo de 1868, año III, nº 75, p. 375.
30. Utrera, F. «Historia del canal de Isabel II. Artículo primero». *El Mundo Pintoresco,* 11 de julio de 1858, nº 14, p. 112; Utrera, F. «Historia del canal de Isabel II. Artículo segundo». *El Mundo Pintoresco,* 18 de julio de 1858, nº 15, p. 118-119; y Utrera, F. «Historia del canal de Isabel II. Artículo III y último». *El Mundo Pintoresco,* 25 de julio de 1858, nº 16, p. 125-126.
31. Grassi, A. «El canal de Isabel II». *El Mundo Pintoresco,* 18 de abril de 1858, nº 2, p. 10.
32. Autor desconocido. «Revista universal. España». *El Mundo Pintoresco,* 13 de junio de 1858, nº 10.

II, su esposo Francisco de Asís, el Príncipe de Asturias con su nodriza y la infanta Isabel con la Marquesa de Malpica se habían presentado en medio del clamor popular para asistir a la ceremonia de bendición de las aguas del canal por parte del arzobispo de Toledo, y a los posteriores festejos y banquetes que se realizaron[33]. Pero la mejor descripción de este acontecimiento nos la ofreció esta misma revista en el número correspondiente al 4 de julio de 1858. En él se incluía el acta oficial de la inauguración, en la que además de consignarse los nombres de las más importantes personalidades que asistieron a la ceremonia, y los pasos de los que constó, se recogía la respuesta de Isabel II al Marqués del Socorro, Presidente del Consejo de Administración del Canal. Veamos lo que la reina opinaba de esta empresa:

> Grande hubiera sido mi sorpresa al ver llegar ese benéfico raudal, si desde que se Me propuso la obra no hubiese tenido la íntima confianza de su éxito.
>
> Sí: tuve fé en ella, como la tengo en todo lo bueno y útil para los españoles; y con fé y constancia se alcanzan altas empresas.
>
> Dignos Consejeros Me la inspiraron con patriotismo, no menos dignos otros la han continuado con fervor, las Córtes del Reino la adoptaron con ánsia y la dotaron con generosidad; un celoso Consejo de Administracion, á cuyo presidente acabo de oír, la ha administrado con pureza; activas municipalidades de esta capital la han impulsado, la ciencia, en fin, ejercida primero por un hombre distinguido, que tenemos que llorar, y despues por otro en quien espero mucho, porque ha mostrado fé é inteligencia, la ha elevado á toda su altura y presentado en todo su esplendor.[34]

Algo parecido sucedió con otras empresas igualmente ambiciosas como el proyecto de restauración de la Catedral de León. Su denominación de Monumento Nacional en 1844 actuó como un detonante para que los ojos de muchos teóricos, que en las primeras décadas de la centuria se habían centrado sobre todo en la arquitectura clasicista, se volvieran hacia un arte medieval que había sido despreciado durante siglos. La compleja labor de restauración de este templo, del que se llegó a decir que era un milagro que aún se conservara en pie, pasó por numerosas fases que se dieron a conocer a los españoles a través de las publicaciones periódicas, que habían hecho de esta empresa una especie de cuestión de Estado. Prueba de la trascendencia que alcanzó la restauración de la Catedral de León es el interés que despertó en los monarcas, que mostraron en todo momento su apoyo a los sucesivos arquitectos que se hicieron cargo de las obras. El 10 de abril de 1859 *El Mundo Pintoresco* publicó una nota que contaba cómo Isabel II y Francisco de Asís habían recibido en audiencia privada «al chantre de la santa iglesia catedral de Leon, doctor don Justo Barbajero quien á nombre de su Excmo. prelado y cabildo, espresó sus sentimientos de pura gratitud á SS. MM.

33. Barrantes, V. «Inauguración del canal de Isabel II». *El Mundo Pintoresco,* 27 de junio de 1858, nº 12, p. 96.
34. Autor desconocido. «Acta de la solemne inauguración del canal de Isabel II». *El Mundo Pintoresco,* 4 de julio de 1858, nº 13, p. 101.

por el vivo interés con que miran y atienden á la conservacion de su preciosa catedral»[35]. Se explicaba además que la razón de ser de su visita era «que continuando en tan noble y generoso empeño, se digne S. M. mandar se activen cuanto sea posible las disposiciones necesaria para dar principio á las obras de reparacion»[36]. Casi diez años más tarde la *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica* volvió a poner de manifiesto el interés de los soberanos por este asunto, y su deseo de colaborar en la medida de lo posible con las obras de la catedral. El 10 de marzo de 1868 se publicó un artículo acerca de una reunión entre el que acababa de ser nombrado arquitecto responsable de dichas obras, Andrés Hernández Callejo, el ministro de Hacienda y Sus Majestades. Los problemas económicos que estaba atravesando la sede leonesa desde la muerte de Matías Laviña, el anterior arquitecto, habían impulsado a su sucesor a solicitar al Gobierno que se les concediera el presupuesto prometido:

> En la noche del 27 se presentaron al señor ministro de Hacienda los señores senadores y diputados de Leon, acompañados del nuevo arquitecto de la catedral, con el fin de suplicarle confirmase los fondos extraordinarios que para las obras de ella les había ofrecido con gran interes el Sr. Barzanallana. El señor ministro escuchó benévolamente a dichos señores, y las breves apremiantes consideraciones que expuso el Sr. Hernandez Callejo en pró de un edificio que se considera por propios y extraños una de las maravillas de las artes.
> En la tarde del mismo día y en la del siguiente, SS. MM. expresaron al Sr. Callejo en la audiencia de despedida, y á un individuo de la comision leonesa, que tuvo la honra de presentarse en nombre de la misma, el particular interes con que miran este asunto; y en la noche del 28, en la comision de presupuestos, un diputado de Leon propuso se consignase en el presupuesto próximo la cantidad pedida por el señor Laviña, como urgente para ocurrir á lo mas esencial y apremiante de la restauración. El señor ministro dispuso que se tomase nota de la proposicion.[37]

Igualmente importante resultaría su labor como mecenas de las artes. Además de inaugurar edificios y contribuir a la financiación de importantes empresas constructivas la monarquía solía estar muy presente en las exposiciones. La prensa artística contenía numerosas noticias a este respecto, haciéndose eco sobre todo de las adquisiciones de obras de arte por parte de las principales testas coronadas europeas. Sirva como ejemplo una nota incluida en *La Revista de Bellas Artes* del 9 de junio de 1867 que anunciaba que el Príncipe de Gales había comprado un cuadro del pintor belga Bauquiet titulado *Un sueño después del baile* que había sido presentado en la Exposición Universal, y por el cual había pagado

35. Fidelio. «Suplemento del Mundo Pintoresco. Boletín de noticias». *El Mundo Pintoresco,* 10 de abril de 1859, T. II, nº 15.
36. Fidelio. *Op. cit.*.
37. Anónimo. «Crónica General». *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica,* 10 de marzo de 1868, nº 73, p. 350-351.

la cantidad de 20.000 reales[38]. Lo mismo solía hacer Luis Felipe de Orleans en Francia algunos años antes; *El Artista* contaba cómo había adquirido los cartones preparatorios para el *Jeu de Paume* de David, una decisión detrás de la cual confluían poderosas razones de tipo político, además de tres cuadros de Murillo que habían pertenecido a la galería del Mariscal Soult y que desde aquel momento pasaron a formar parte de los fondos artísticos del Museo del Louvre[39]. Este comportamiento no difería mucho del que se dio en la corte de Isabel II, cuya presencia era habitual en los salones y en la inauguración de las principales exposiciones de Bellas Artes. Además de honrar con su asistencia a los organizadores de dichos eventos, y a los artistas que tenían la oportunidad de exponer sus obras, la reina y su esposo solían apoyar personalmente a los que les llamaban la atención adquiriendo lo que habían presentado al público. Es lo que se recogía por ejemplo en el suplemento de *El Mundo Pintoresco* que vio la luz el 13 de marzo de 1859. En sus páginas se contaba cómo los reyes de España compraron nada menos que nueve de los cuadros que habían sido premiados en la última exposición pública de Madrid. La publicación no escatimaba alabanzas ante su generosa iniciativa:

> Si cada dia no dieran nuestros reyes repetidas muestras de su amor y proteccion á las bellas artes, que desgraciadamente tienen pocos imitadores en España, lo que ahora acaban de practicar les haria dignos de los mas grandes elogios, puesto que gracias al crecido importe de las obras adquiridas por SS. MM., ha sido posible atender á la compra por el gobierno de los demás cuadros premiados con la suma fijada en el presupuesto para exposiciones.[40]

Esta no sería la única ocasión en que se ensalzaría la labor de Isabel II y Francisco de Asís como mecenas y protectores de las artes españolas. El 21 de enero de 1868, apenas unos meses antes de que triunfara la Revolución Gloriosa que los derrocaría, la *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica* volvía a alabar la prodigalidad de estos monarcas al regalar un cuadro pintado por José Nin y Tudó, discípulo del célebre Carlos Luis de Ribera y Fieve, a un santuario de Valencia de Alcántara. Parece que esta obra fue regalada a dicho templo por la Marquesa de los Remedios, a la que a su vez se la habían regalado los propios reyes después de haber sido presentada en una exposición de pintura de la capital. En esta ocasión se trató concretamente de una iniciativa de Francisco de Asís, «constante protector de nuestros artistas», que según la revista «pagó con su acostumbrada explendidez»[41]. Las últimas líneas de esta breve nota nos permiten comprender al detalle cómo funcionaba esta maquinaria del mecenazgo en el siglo XIX:

---

38. Autor desconocido. «Artes y arqueología». *La Revista de Bellas Artes,* 9 de junio de 1867, año I, nº 36, p. 288.
39. Autor desconocido. «Variedades». *El Artista,* 1835, T. II, nº 10, p. 120.
40. Fidelio. «Suplemento del Mundo Pintoresco. Boletín de noticias». *El Mundo Pintoresco,* 13 de marzo de 1859, T. II, nº 11, p. 3.
41. Autor desconocido. «Crónica general». *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica,* 21 de enero de 1868, año III, nº 66, p. 240.

> SS. MM. la reina y el rey, que distinguen y honran con su especial predileccion á su leal servidora, tenienta de aya de sus augustas hijas, la marquesa de los Remedios, quisieron darla una prueba más de sus bondades y particular cariño, haciéndola el valioso presente del cuadro, para que á su vez y con él enriqueciese el santuario de su título, enviándole como piadosa ofrenda á su santísima Patrona. Los reyes, su adicta y buena servidora y el artista autor del cuadro, todos resultan altamente honrados: SS. MM. por su generosa donacion para tan santo objeto; la marquesa, en su solicitud, por ilustrar su título de la más bella manera de ilustrarle; el artista por el destino dado á su obra, el mejor que se le podia dar y él apetecer.[42]

La afición por las Bellas Artes no era exclusiva de Isabel II y Francisco de Asís, sino que según las revistas artísticas se hacía extensiva al resto de la familia real. En *La Revista de Bellas Artes* del 12 de mayo de 1867 se incluía una nota relacionada con las últimas adquisiciones realizadas por los Duques de Montpensier, entre las que destacaba una pareja de cuadros de Ary Scheffer. En este caso la hermana y el cuñado de Isabel II no se limitaban a apostar por artistas españoles sino que demostraban interesarse por lo que se estaba haciendo en el extranjero. Estas dos obras de Scheffer, «acaso las mejores de su mano, al decir de personas competentes»[43], consistían por una parte en un San Agustín y una Santa Mónica en los que se podía percibir que «su estilo es grandioso, el dibujo correcto, la entonacion valiente y la espresion apropiada y admirable»[44]; y por otra parte en una alegoría mística de Jesucristo que «carece de la energía de la primera, pero es una pintura delicada y de muy agradable colorido»[45]. Y tampoco los adultos eran los únicos miembros de la familia real que mostraban su predilección por las artes; los niños aparecieron más de una vez en la prensa artística como mecenas, aunque en su caso sus adquisiciones seguramente obedecieran más a caprichos que a una auténtica fascinación por el mérito de los autores. Es lo que podemos deducir de la nota aparecida el 16 de febrero de 1868 en la *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica* en la que se informaba de que el infante Sebastián había adquirido «el lindo cuadro del *Chocolate* del Sr. Herrer, que tanto llamó la atencion en la Exposicion de Madrid y en la Universal de París»[46]. Otras veces las adquisiciones consistían en regalos ofrecidos por los propios artífices, como ocurrió con «una taza de esquisito gusto, construida espresamente para el príncipe de Asturias» y presentada por Pablo Cabrera, director de la Real Fábrica Platería de Martínez, «cuyo mérito artístico parece no desmerece en nada á las infinitas obras que

42. Autor desconocido. *Op. cit.,* 1868, p. 240.
43. Autor desconocido. «Artes y arqueología». *La Revista de Bellas Artes,* 12 de mayo de 1867, año I, nº 32, p. 255.
44. Autor desconocido. *Op. cit.,* 1867, p. 255.
45. Autor desconocido. *Op. cit.,* 1867, p. 255.
46. Autor desconocido. «Crónica general». *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica,* 16 de febrero de 1868, año III, nº 70, p. 304.

han acreditado á este antiguo establecimiento»[47]. Lo mismo podríamos decir de un regalo al Príncipe de Asturias por parte del pintor escenógrafo Luis Muriel, consistente en «un preciosísimo teatro, en que están reunidos en miniatura todos los adelantos que ofrece hoy la maquinaria escénica, cual puede presentarlos el más grande y perfecto teatro», acompañado por «cuatro lindísimas decoraciones, con efectos de dia y de noche, de salon, de campo y de marina»[48]. Mediante esta clase de prácticas los artistas solían obtener grandes beneficios, puesto que además de quedar en buenos términos con la familia real se promocionaban a sí mismos como representantes de un arte digno de ser tenido en cuenta por la monarquía, sobre todo cuando, tal como hemos visto, las publicaciones periódicas se encargaban de dar a conocer estas noticias.

Mención especial merecen las obras de arte realizadas por los propios monarcas, y que a menudo obedecían más a la naturaleza diletante de los mismos que a un auténtico talento. Tampoco en esto los españoles se apartaban de la estela europea; nuestra prensa artística recogió diversos ejemplos en los cuales los soberanos de los países vecinos se dedicaban con entusiasmo a las Bellas Artes. *La Revista de Bellas Artes* del 17 de marzo de 1867, por ejemplo, relataba en su sección «Artes y arqueología» cómo Victoria de Inglaterra «va á publicar un libro» para el cual ella misma «está grabando las láminas para su ilustración»[49]. No obstante, esta no era la primera ocasión en la que la reina se dedicaba al arte del grabado ya que según esta revista «existen en la biblioteca del palacio de Windsor un gran número de agua-fuertes encuadernadas en un volumen y grabadas por su graciosa Majestad»[50]. En el caso español tenemos algo bastante similar en la figura de la reina María Cristina de Borbón, que participó en la Exposición de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando de 1835 con un cuadro de la Sagrada Familia muy ensalzado por los críticos. No nos atrevemos a aventurar si realmente este lienzo era tan meritorio como las publicaciones periódicas lo hicieron creer, ni si habría obtenido tantas alabanzas si hubiera sido cualquier otro artista quien lo hubiera llevado a cabo. Lo realmente importante era que el hecho de que la reina regente en persona se dedicara con pasión a la pintura la convertía de inmediato en una mecenas generosa, algo que naturalmente alegraba sobremanera a los jóvenes artistas. Pedro de Madrazo dedicó a esta obra una extensa composición poética en *El Artista*, en la que tampoco escatimaba en cumplidos hacia la soberana. Veamos una de sus estrofas más representativas:

47. Fidelio. «Suplemento del Mundo Pintoresco. Boletín de noticias». *El Mundo Pintoresco,* 10 de abril de 1859, T. II, nº 15.
48. Autor desconocido. «Crónica general». *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica,* 24 de junio de 1868, año III, nº 86, p. 191.
49. Benisia. «Artes y arqueología». *La Revista de Bellas Artes,* 17 de marzo de 1867, año I, nº 24, p. 191.
50. Benisia. *Op. cit.,* 1867, p. 191.

En tu obra, Cristina, la reina del cielo
    Su vista paró:
¡Feliz en las artes el gótico suelo!
¡Feliz la corona que el lauro ciñó!
Del arte en la historia, de glorias aurora
    Tu nombre será:
Y á pueblos y reyes, excelsa pintora,
Por siglos enteros tu fama hablará.[51]

Podemos afirmar en consecuencia que la monarquía jugó un importantísimo papel en el panorama artístico de la España del siglo XIX. Sus recurrentes apariciones no se verían menguadas en las publicaciones periódicas a partir de la revolución de 1868; con Alfonso XII y posteriormente Alfonso XIII volveríamos a encontrar menciones como las que acabamos de recoger, siempre relacionadas con la abnegación con la que el ideal del monarca preocupado por las Bellas Artes se implicaba en esta clase de eventos. De nuevo se publicarían reseñas de exposiciones en las que hicieron aparición los miembros de la familia real, de inauguraciones de importantes edificios, de adquisiciones de obras de arte y de creaciones artísticas dedicadas a la monarquía, siempre con el deseo de que se perpetuara su memoria y al mismo tiempo de que los jóvenes artistas se ganaran sus favores. La naturaleza propagandística de estas publicaciones seguiría estando presente incluso en la actualidad, y la retroalimentación que suponían estos artículos conseguiría afianzar aún más el credo de que el buen representante de la Corona era aquel capaz de espolear las Bellas Artes hasta convertirlas en los exponentes más dignos de su reinado.

51. Madrazo, P. de. «Al cuadro de la Sacra Familia pintado por S. M. la Reina Gobernadora, y presentado en la Real Academia de San Fernando en este año». *El Artista,* 1835, T. II, nº 14, p. 159.

Sicut Angelum Dei Excepistisme. *Los coros monacales de Tibaes y Celanova,* Iconos *del Monje benedictino para ocupar la* Cadeira *de Lucifer*

Marica López Calderón[1]
Centro de Estudos da Populaçao, Economia e Sociedade (CEPESE, Porto)

Resumen: Planteo los objetivos comunes que explican la elección del mismo tema para los coros de Tibaes y Celanova, y las causas individuales que llevaron a su elección y concreción en dos programas iconográficos con distintos discursos.
Palabras claves: coro, monasterio, Tibaes, Celanova, benedictino.

Abstract: I set out the common aims that explain the election of the same topic for Tibaes and Celanova's choirs, and the individual causes that elucidate its election and execution in two iconographic programs with different discourses.
Keywords: choir, monastery, Tibaes, Celanova, benedictine.

Este estudio tiene por objeto establecer un análisis comparativo entre los coros benedictinos de Sao Martinho de Tibaes (Braga, Portugal) y San Salvador de Celanova (Ourense, España). La elección de los mismos en el conjunto de la producción de la

1. Este texto fue realizado al amparo de la Beca de Posgrado en el extranjero de la Fundación Pedro Barrié de la Maza y dentro del marco de los proyectos de investigación: «Artífices e patróns no monacato galego: futuro, presente e pasado» (2009/PX059), y «Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos xvi y xx» (HAR2011–22899).

Orden responde a su temática similar en los espaldares de la sillería alta, consistente en la figuración exclusiva de santos benedictinos, a partir de lo cual busco indagar el porqué de este planteamiento común en dos de los monasterios de la Eurorregión Galicia-Norte de Portugal, toda vez que explicar, partiendo de este nexo común, sus, sin embargo, distintos programas iconográficos.

Aproximación a los coros

La ejecución de los coros de Sao Martinho de Tibaes (Fig. 1) y San Salvador de Celanova (Fig. 2) hay que situarla en el contexto de reforma de la Orden benedictina mediante la cual se pretendía recuperar la observancia monástica entonces en decadencia. Precisamente, a partir de mediados del siglo XVI, se comienza a apuntar como una de las razones de dicha decadencia la falta de espacios monásticos adecuados[2], hecho que llevó a la Congregación de San Benito de Portugal, de la que el monasterio de Tibaes era cabeza, a acometer casi desde el primer momento obras de construcción y reforma en sus distintos monasterios, siendo la pauta general en todos ellos el levantamiento de iglesias de nueva planta[3]. Así, de hecho, sucede en Tibaes. En 1628, su abad y general de la Orden Fr. Leao de Santo Tomás ordena edificar una nueva iglesia, empresa que se concluye en 1661, y, casi inmediatamente después, a 23 de marzo de 1666, comienzan a trabajar «os Mestres do Choro», finalizándose el mismo en 1668. En este año, el monje tesorero escribe: «Dei aou Sousa dos Paneis do Choro por todos quarenta mil rs. e hu Carvalho de Pao»[4]. Agnès Le Gac ha creído descubrir tras este Sousa y, por tanto, como uno de los artífices del coro a Fr. Cipriano da Cruz[5].

Al igual que Tibaes, el monasterio de Celanova se hizo, primero, con una nueva iglesia, consagrada en 1687, y, a continuación, con un nuevo coro, cuya cronología y autoría no han estado exentas de debate. En cuanto a la cronología, con la última publicación del *Cathálogo de Abades de Celanova*, se ha podido establecer como «fecha exacta [...] entre mediados de 1723 y finales de 1725 o principios de 1726», siendo posiblemente convenida en la visita oficial que, a 30 de noviembre de 1723, realizó al monasterio Fr. Antonio Sarmiento[6]. Respecto a lo segundo, desde Martín González[7] se había propuesto a Francisco de Castro Canseco como autor de la sillería baja, dejando la alta sin paternidad alguna, aunque considerándola fruto de una mano distinta. Recientemente, sin embargo, López Vázquez en su análisis

2. Antunes, m, *Assentos, encomendantes e utilizadores na igreja monástica beneditina no Norte de Portugal. Sécs XVII a XIX*, Tese de Doutoramento em História da Arte (inédita), Porto, 2007, p. 440.
3. Antunes, m, op. cit., 1997, p. 449 y 427.
4. Smith, r, *Cadeirais de Portugal*, Lisboa, 1968, p. 42.
5. Le Gac, a, «Elementos para uma nova abordagem da obra de Frei Cipriano da Cruz», *Frei Cipriano da Cruz en Coimbra*, 2003, pp. 62-63.
6. López Vázquez, j. m, «El presbiterio y el coro, la médula de la iglesia monástica beneditina: el caso de Celanova», *Rudesindus: el legado del santo*, 2007, p. 310 y 299.
7. Martín González, j. j, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, 1993, p. 479.

del coro apuntó que «ninguna parte [...] puede atribuírsele a Castro Canseco, aunque muy posiblemente sus autores fueran orensanos y formados en su taller», toda vez que las diferencias entre los relieves de la parte alta y baja «no son en realidad fruto ni de un estilo, ni, tan siquiera, de una mano diferente [...] sino de un género distinto de representación»[8].

Conforme se desprende de lo apuntado, el coro de Celanova, como el de Tibaes, se caracteriza por presentar dos órdenes de asientos; concretamente, el primero los distribuye de forma que la sillería baja se compone de veintiocho asientos y la alta de treinta y dos, y el segundo de diecinueve y treinta y uno respectivamente. En la confrontación de los mismos ya se observa la primera diferencia y es que mientras el coro de Celanova presenta, como ha quedado referido, relieves en los espaldares de ambas sillerías, el de Tibaes los limita solo a la alta, donde, como Celanova, presenta una secuencia de santos benedictinos; eso sí, prácticamente no coinciden en ninguno. En común, además del fundador de la Orden, solo tienen las representaciones de san Gregorio Magno, san Ildefonso de Toledo, san Bernardo de Claraval y san Anselmo de Canterbury. En cuanto a la identificación de los mismos, en ambos coros, esta es casi exclusivamente posible a partir de los textos que las acompañan, si bien estos difieren entre sí, como también los motivos por los que resulta necesario acudir a los mismos.

En Celanova es la habitual inscripción nominal al pie del relieve la que nos permite reconocer al santo figurado y es que, como ya ha apuntado Rosende Valdés, en la mayor parte de los casos se prescinde del atributo propio –distintivo– del efigiado[9]. En Tibaes, en cambio, el tiempo –con la ayuda del sol que se cuela por los tres grandes ventanales de la pared del fondo– ha prácticamente borrado la totalidad de letreros de las peanas de los santos, sin embargo sí se conservaron dos tablas de madera[10] que, con fecha de 1667, ofrecen una lista con los nombres de los benedictinos en él representados y sus invenciones[11]; de forma específica, refiere qué oficios, himnos y antífonas ha compuesto cada monje, y/o qué ceremonias ha instituido y/o qué aportaciones ha hecho a la música. Lo interesante de estas tablas es que no solo nos permiten identificar los santos, sino también sus atributos. A diferencia de Celanova, Tibaes se caracteriza porque cada imagen sí presenta un atributo propio que la individualiza por completo, sin embargo la apriorística originalidad del atributo es tal, desde el punto y hora que con este se pretende referir aquellas invenciones consignadas en las tablas, que estas, a la postre, acaban siendo de inestimable ayuda en la interpretación de aquel y, en consecuencia, de todo el conjunto. Así, de hecho, lo notó ya

8. López Vázquez, j. m, op. cit., 2007, p. 299 y 300.
9. Rosende Valdés, a, *La sillería de coro barroca de San Salvador de Celanova*, Santiago, 1986, p. 75.
10. A esta altura no hemos podido confirmar la actual existencia de dichas tablas.
11. La tabla correspondiente a la lista de santos del lado de la Epístola fue dada a conocer por Smith, quien, además, la transcribió. El autor también señaló que la tabla relativa al lado del Evangelio «recentemente desapareceu», sin embargo en un artículo del año 2000 Marianne Péchereau cita ambas tablas y, si bien no las transcribe por completo, sí recoge algunas de sus inscripciones, al tiempo que las maneja en la identificación de los santos. Smith, r, op. cit., 1968, p. 44 y 108; Péchereau, m, «Le programme iconographique des dorsaux des stalles de Sao Martinho de Tibaes (Portugal)», *The Profane Arts*, 2000, 8, pp. 67-78.

Marianne Péchereau, a cuyo artículo me remito para una visión exhaustiva de los atributos del coro: «c'est là que reside la véritable originalité de ce programme iconographique»[12].

Indiscutiblemente los atributos son originales –añadamos ahora– en un contexto coral como es el de Tibaes. Sin embargo, lo son ya menos en el de la literatura religiosa de la época como puede ser la obra *Calendarium Annale Benedictinum per menses et dies* de Aegidio Ranbeck (1677). Conforme indica su título, en ella se dedica un día de cada mes a exponer la vida del santo benedictino que corresponde, lo cual se precede de su icono acompañado de un breve texto en latín. En este se destaca el aspecto o aspectos más sobresalientes del santo que son, precisamente, los ilustrados en dicho icono. Sirva como ejemplo el primer santo del calendario: Odilo. La inscripción latina recoge que fue quien instituyó la fiesta de difuntos: «Prim. Magno Defunctorum solatio solenem eorundem memoria postridie Omnium Sanctorum instituit Mortuus», hecho que se significa en el grabado a partir de una calavera[13]. Esta, o mejor dicho, un esqueleto asimismo define el icono de Hamulario Fortunato (10 de mayo) y es que, como especifica el texto latino, compuso el oficio de difuntos: «opera Officius Defunctorus prodijt», de ahí que, además, se lo represente escribiendo[14]. En cuanto a san Anselmo (21 de abril), se loa que fue quien instituyó la fiesta de la Inmaculada Concepción: «fecit Conceptus sine macula Festium primus in Orbem», lo que se traslada al grabado en una imagen del santo ofreciéndole una rosa *sine spinum* a María con el Niño[15].

Si ahora volvemos al coro de Tibaes, descubriremos que este funciona de igual forma que este libro de *S.S. Icones Benedictino*[16]. Las tablas de madera equivalen al epígrafe latino y, es más, ofrecen el mismo contenido que este, pues, como hemos indicado, también refieren las fiestas, oficios o ceremonias de los que los benedictinos fueron autores. Así, en la de Odilo se lee: «In [ventou a festa das almas dos fieis defunctos, que se celebra em o segundo dia de Novembro]»[17], y en la de san Anselmo: «Foy o inventor da festa da Purissima Conceiçao da May de Deos»[18]. Los relieves, lógicamente, desempeñan el papel del icono, jugando con atributos iguales o similares. Odilo, como en el grabado, se figura con una calavera. Asimismo se representa a Fortunato –en el grabado recuérdese que es con un esqueleto–, pero, a diferencia de Odilo, la calavera va sobre un libro, lo que incidiría en su faceta de compositor, de igual forma que en el icono donde se muestra escribiendo (Fig. 3). Por último, san Anselmo sostiene una imagen de la Virgen concebida precisamente bajo la tipología de Inmaculada Concepción, lo cual, si bien plásticamente dista del grabado, no así conceptualmente; es decir, en ambos casos se significa la fiesta que Ildefonso inventa a

12. Pécherau, m, op. cit., 2000, p. 68.
13. T. 1 (meses enero-marzo), s.p.
14. T. 2 (meses abril-junio), s.p.
15. T. 2 (meses abril-junio), s.p.
16. Título con que se designa la obra en el frontispicio.
17. Pécherau, m, op. cit., 2000, p. 74.
18. Smith, r, op. cit., 1968, p. 108.

partir de la figura de María considerada adecuada para dicho fin. Y esto es lo que me interesa destacar. Evidentemente, no estoy planteando que la obra de Ranbeck sea la fuente de Tibaes, entre otras cosas porque es diez años posterior a la realización del coro, pero, de lo que no me cabe duda alguna, es que este funciona como un libro de icones y que es en ellos dónde se encuentra su referente. Este hecho, por otra parte, tampoco es ajeno a la imaginería portuguesa, más bien todo lo contrario. Como ya tuve ocasión de exponer, lo singular de esta es su concepción completamente pictórica que la lleva a funcionar en muchos casos como una estampa, de la que, además, se muestra enormemente deudora. He aquí una diferencia sustancial respecto a la imaginería de Galicia de la que en este caso traemos como exponente el coro de San Salvador de Celanova.

Re-creando los coros. Objetivos y fin

Acabo de referir la deuda que el coro de Sao Martinho de Tibaes tiene para con los libros de *icones* benedictinos. De forma concreta, creo que el punto de partida del programa iconográfico de este coro y de la sillería alta de Celanova, centrado exclusivamente en santos de la orden benedictina, se encuentra en el gran desarrollo que, a lo largo del siglo XVII, experimentan las colecciones biográficas –llamadas menologios– de los santos de las distintas Órdenes religiosas, concretizándose, para el caso que nos ocupa, en el año 1655 cuando Gabriel Bucelin publica su *Menologium Benedictinum Sanctorum, Beatorum Atque Illustrium Eiusdem Ordinis Virorum*; a partir de esta obra, la literatura hagiográfica de la Orden se vio notablemente enriquecida pudiendo citarse la ya referida obra de Ranbeck o, para el caso concreto español, la de Antonio de Heredia[19] –basada, precisamente, en el menologio de Bucelin. Este planteamiento ha sido ya en parte enunciado por López Vázquez al señalar, respecto al coro de Celanova, que «estos 'retratos' de santos benedictinos nos recuerdan los libros de genealogía con que desayunaban los aristócratas del momento»[20]. Y así es. Valiéndonos del Prólogo de Antonio de Heredia sabemos que uno de los motivos que impulsaron las hagiografías benedictinas de la época fue «que todos sepan quales santos son de nuestra Religión Sagrada»[21], lo que puede aplicarse a los propios coros en tanto en cuanto son partícipes de esta literatura. Y que ello es así: la estrecha vinculación de aquellos con esta nos lo confirma las tablas de madera de Tibaes. En estas, según explica Péchereau, «un paragraphe est consacré aux auters qui ont inspiré le choix des personnages»[22], entre los que se encuentra, precisamente, Gabriel Bucelin. Aún cuando para el caso ourensano no contamos con un documento tan extraordinario como son las tablas de Tibaes, creo lógico

19. Heredia, a. (de), *Vidas de santos, bienaventurados, y personas venerables de la Sagrada Religión de N.P.S. Benito*, Madrid, 1683.
20. López Vázquez, j. m, op. cit., 2007, p. 296.
21. Heredia, A. (de), op. cit., 1683, s.p. (Prólogo). Todas las referencias que en adelante hago a Heredia pertenecen al Prólogo de esta obra de 1683, el cual está sin paginar, por tanto, prescindiré de la nota a pie.
22. Pécherau, m, op. cit., 2000, p. 68.

pensar que aquel es fruto del mismo contexto hagiográfico que este, y máxime teniendo en cuenta que su posible impulsor, Fr. Antonio Sarmiento, era «un General muy culto, gustoso de la historia y particularmente preocupado por la historia de la Orden»[23].

Confirmada, pues, la proposición de partida podemos recurrir a esta literatura, a su objetivo y fin como indica Antonio de Heredia, en busca de las claves que nos permitan re-crear ambos coros. En cuanto a los objetivos, además del ya indicado, el propio Heredia expone la necesidad de estas obras para honrar con ellas a la Orden, desde el punto y hora que ni en los «Martirologios antiguos y singularmente el romano», ni muchas veces en las demás Órdenes religiosas se tributa la gloria merecida a la religión benedictina, más bien todo lo contrario: «muchos de los Autores de otras Religiones (como cosa que no les importa) callan la Religion de San Benito nuestro Padre. Otros se conoce, que pusieron cuidado en callarla por fines particulares, y puede ser que alguno entendiesse, que con tal silencio sobresaldrían mas las alabanças de los Santos de su Orden», de manera que «pues unos, y otros la miraron como estraña, necesario es, que sus hijos la miremos como a propia». Precisamente, este objetivo fue apuntado por Rosende Valdés y López Vázquez al entender el coro de Celanova como una galería de personajes ilustres por medio de la cual se exalta la Orden de San Benito[24]. Íntimamente relacionada con esta razón se encuentra la que Heredia esgrime en su novena proposición: «porque es muy necesario en estos tiempos, que todos sepan lo que la Religion de S. Benito nuestro Padre ha servido a la Iglesia en 1200 años, que tiene de antigüedad, aviendo quien pretenda obscurecer, o minorar esta verdad tan cierta». Y este puede ser considerado el *leitmotiv* de ambos coros.

El coro de Sao Martinho de Tibaes

De hecho, Tibaes no deja de ser una sucesión de «Instituidores, & Inventores de algumas cousas pertencentes ao culto divino, pera ornato da Igreja, & exercicio da piedade Christam». Son palabras de la obra *Benedictina Lusitana* de Fr. Leao de Santo Tomas (1644)[25], el abad de Tibaes que dijimos mandó construir su iglesia y cuyo coro inspiró a través de este libro. Las tablas de madera ya advierten que otra de las fuentes del coro fue este autor[26], pudiendo por nuestra parte añadir que su discurso está por entero basado en el apartado que titula «Dos Instituidores de cousas Sagradas, & pias que acompanhao a bandeira da Charidade», del capítulo IX, Tratado I[27]. El autor estructura el mismo en tres grandes epígrafes: «Musica», «Monjes, que instituirao festas, & devoçoes particulares da Virgem sagrada» y «o que Monjes

---

23. López Vázquez, j. m, op. cit., 2007, p. 299.
24. Rosende Valdés, a, op. cit., 1986, p. 73. López Vázquez, j. m, op. cit., 2007, p. 299.
25. Tomo I, Coimbra, p. 228.
26. Pécherau, m, op. cit., 2000, p. 68.
27. Este comprende de la p. 228 a la 235. Dado que todas las citas que a continuación manejo de la obra del autor están tomadas de estas páginas, remito a las mismas, obviando la nota al pie.

nossos instituirao a honra dos santos». En el primero, cita a Guido Aretino –«inventou a mao do canto, & achou as 6 vozes delle»– y Teodulpho –«Author daquelles versos que a Igreja canta dia de Ramos-. En el segundo, a santo Anselmo –«se atribue a *Festa da Conceiçao* da Senhora-, al abad de San Nicolás de Normandía –«instituhio a *Festa da Aprezentaçao da mesma Senhora*»–, Urbano II –manda rezar en toda España «o mesmo officio menor da Senhora»–, Hermano Contracto –«as Antiphonas da mesma Senhora, *Salve Regina, & Alma Redemptoris Mater* [...] foy o Author»–, Miguel Florentino –«*A Coroa de Christo Senhor nosso* [...] inventou- y Iossio –«Devaçao a honra do S. nome de Maria»–. Finalmente, en el tercero, refiere a Usuardo –«O *Martyrologio* qna Igreja se le [...] se debe em grande parte», Alcuino –«*A Misa, & Officio da Santissima Trindade* [y] *Officio de Santo Esteudo,* Alcuino os ordenou»–, Odo –«*O Officio de S. Martinho,* & o Hymno de Santa Maria Magdalena *Lauda mater Ecclesia &.* Obras sao de S. Odo»–, Hamulario Fortunato –«ordenou, & compos o *Officio de Defunctis*»–, y Odilo Abbade –«instituiu [...] se celebrasse a *Commemoraçao de todos os fieis defunctos*».

De vuelta al coro comprobamos que todos estos santos benedictinos se hallan representados en el mismo, que en las tablas de madera se refieren las mismas invenciones que consigna Leao y que estas son llevadas al coro por medio de los atributos que portan los santos –a partir de una solución que, conforme se dijo, recuerda a la que luego empleará Ranbeck en su obra, cuyo icono y epígrafe latino no dejan de moverse en este mismo contexto de mostrar lo que la Orden Benedictina *ha servido a la Iglesia en 1200 años*. Este es el objetivo último del apartado de Leao. No es enseñar lo que los benedictinos inventaron, sino lo que inventaron para el conjunto de la Iglesia. Si repasáramos uno por uno los textos de los santos que trata el autor descubriríamos fácilmente este objetivo, que, en cualquier caso, también desvela en la conclusión final: «Deixo outras muitas cousas, que Monjes Benedictinos instituirao, porque o que temos dito basta pera mostra dos sirviços, que os filhos de S. Bento fizerao a Igreja, & do muito que a Christiandade debe a seu trabalho, a sua charidade, & zelo».

El coro, en cambio, sí introduce *outras muitas cousas, que Monjes Benedictinos instituirao*. Concretamente, enriquece el apartado que Leao dedica a las fiestas y devociones a María con la inclusión en los espaldares del lado de la Epístola de León IV –«Inventou a Octava da festa da Assumpçao de Nossa Senhora»[28]–, Inocencio IV –«Ordenou a festa da Natividade da Senhora»–, Eugenio III –«Presidindo em um Consilio de Tolledo como arcebispo inventou a festa da Annunciaçao da Virgem»–, Ildefonso –«Foy o inventor da festa da Expectaçao a que chaman a nossa Senhora do O»– (Fig. 4), y Gregorio IX –«Monge Camoldolense ordenou o costume de tocarem o sino ás Ave Marias em as igrejas depois de posto o sol». De igual forma, suma a la contribución que los benedictinos hicieron a la honra de los santos a Paulo Diacono –«Compos o Hymno do Baptista»- y Gregorio IV –«Compos o Officio e ordenou a festa de todos os Santos [mandando que se reali] zase em o primeiro de

28. Inscripción en la tabla según transcripción aportada por Smith (Smith, r, op. cit., 1968, p. 108). Los epígrafes que incluyo a continuación están tomados de este autor y página indicada.

Novembre»[29]-. Y a ello, finalmente, añade una tercera -o cuarta categoría si consideramos la de la música- inexistente en *Benedictina Lusitana*: la honra al Cuerpo y Sangre de Cristo por medio de Guido – «Ordenou que quando se levantasse a hostia na missa se tocasse huma Campainha»[30]–, Urbano IV –«Instituiu a festa de Corpus Christi», Juliana y Alberic –«Foy que defendeo em Roma a [s opi]nioes que havia nos her[reges] contra [a presença de Jesus Christo] no Sa [cra]mento da Eucharistia»–. En cuanto a la fuente, seguramente en la inclusión de estos santos se manejó el menologio de Bucelin, donde no solo se recogen todos ellos, sino que se subrayan estas mismas invenciones y, como es constante en la época, se destaca su carácter universalista en tanto en cuanto trascienden las fronteras de la Orden para ser asumidas por el conjunto de la Iglesia Católica[31]. Se trata, una vez más, de esos «Santos que han ilustrado no solamente a esta Sagrada Religion sino tambien a toda la Iglesia Catolica», como refiere nuevamente Heredia, quien, un poco más adelante, añade: «por medio de los cuales [se] conocerà quan importante fue siempre, y es en la Iglesia de Dios».

El tono presente con que aquí se expresa Heredia no debe pasar desapercibido porque creo que es el mismo que poco antes se quiere hacer respirar en el coro de Tibaes a partir de la inclusión del papel de la Orden en el tema del Corpus Christi. Piénsese que al hacerlo los benedictinos se están presentando como piezas claves en la devoción a María, en el culto al Santísimo Sacramento y contribuidores a la honra de los santos, todo lo cual no puede ser de mayor modernidad desde el punto y hora que estos tres aspectos, atacados por el Protestantismo, pueblan los escritos y obras de arte de la Iglesia Católica y, específicamente, de las distintas Órdenes religiosas del momento. Estas, de hecho, han de apoyarse en los benedictinos, aún cuando no lo reconozcan: «Autores pudiera citar, que debiendo a nuestra Religion muchos, y grandes beneficios, los materiales de sus escritos a sus Archivos, y librerías, se muestran tan ingratos, que incurren en la culpa de este silencio [...] Pero mejor es dexar esto, porque si hubiera de quexarme de ingratos a mi Religion, hubiera materia para muchos libros»[32]. Las glorias del pasado de la Orden son, por tanto, también presente al que ellos mismos están contribuyendo con el coro. A fin de cuentas este, como el de Celanova, no deja

29. Pécherau, m, op. cit., 2000, p. 74.
30. Smith, r, op. cit., 1968, p. 108. También de él están tomados los epígrafes de Urbano IV y Juliana, mientras que el de Alberic pertenece a Pécherau, m, op. cit., 2000, p. 77.
31. Por ejemplo, de Gregorio IV indica: «Festum ómnium Sanctorum solemne per Ecclesiam universam celebrari praecepit, officio q; ut vocant proprio, quod ipse composuit exornavit»; de Guido: «sua sancta inventione, Ecclesia benefitia intulit. [...] ut ad elevationem Hostia Sacrosancta, omnis populous in Ecclesia constitutes, ad sonum campanule [...] Quid hâc inventione gloriosius? Quid hac consuetudine laudabilius? Quid hoc sanctis instituto?»; y de Urbano IV: «Eum honorem maximis meritis insignivit, eaque inter summa orbis gratulatione, celeberrimum illud Festum Corporis Christi tota celebrari Ecclesia instituit». Bucelin, g, op. cit., 1655, p. 71, 288 y 682, respectivamente.
32. Heredia, a (de), op. cit., 1683, s.p.

de ser una forma de oponerse a las herejías y los herejes de la época como lo es la literatura hagiográfica benedictina de la que, conforme hemos dicho, son deudores[33].

El coro de San Salvador de Celanova

Un discurso más global es el que nos ofrece este coro de Celanova, aún cuando, como he referido, su objetivo es el mismo que el de Tibaes: «que todos sepan lo que la Religion de S. Benito nuestro Padre ha servido a la Iglesia en 1200 años». Para ello se vale de un mayor número de personajes y de una mayor variedad dentro de los mismos en el sentido de que no todos ellos pertenecen al destacado grupo de *Instituidores, & Inventores* de Tibaes. Por otra parte, la ya notada ausencia de atributos propios de cada santo contribuye a este carácter genérico al no orientarnos hacia una faceta concreta de los retratados, sino solo a ellos con sus ricas vidas virtuosamente hablando. Atendiendo a ello creo que el coro responde a un planteamiento similar al que ofrece el propio Leao en el capítulo IX de su *Benedictina Lusitana*. No quiero decir con ello que esta haya sido su fuente, como de forma manifiesta lo es para Tibaes, pero sí que la estructura e ideas en aquel contenidas nos brindan una valiosa información acerca del sistema de vigencias de aquella época a partir de las cuales aproximarnos a este coro y a la espera de otras fuentes que nos confirmen que nos hallamos en la dirección correcta.

En el referido capítulo IX Leao aborda, a partir de un discurso colectivo y casi enciclopédico, los «Soldados mais luzidos do Exercito do P. S. Bento»[34]. Y esto es, precisamente, lo que creo que se persigue en este coro, también más colectivo que individual, de Celanova. De forma específica, el autor portugués divide y ordena dicho ejército benedictino en cuatro banderas: fe, caridad, penitencia y pureza. Las cuatro se hallan representadas en el coro y, según creo, anunciadas ya desde el frente del mismo con la inclusión, al lado de Benito y Rosendo, de Escolástica y Mauro, en el lado de la Epístola, y Plácido en el del Evangelio. Los relieves de los dos primeros, como digo, son los encargados de dar comienzo a la sillería por cada uno de los lados, «deferencia obligada» como fundadores de la orden y del cenobio ourensano respectivamente[35]. Pero, además, Benito, conforme expone Leao, es el capitán de la bandera de la fe, como Escolástica lo es de la pureza, Mauro de la penitencia y Plácido de la caridad[36]. Consecuentemente, en esta condición de capitanes cabría interpretar

33. Así, Antonio de Heredia explica como razón «octava, común a todas las Obras de Vidas de Santos» de su obra «oponerrnos a las heregias, y hereges de estos tiempos, que con tan grande impiedad, y pertinacia, niegan el culto, y veneracion debida à los Santos, y à sus Sagradas Reliquias, que fue lo que obligò al Padre Surio a imprimir vidas de Santos del occidente, y del Oriente, y sus tomos tan importantes, y alabados de todos». Heredia, a (de), op. cit., 1683, s.p.
34. Santo Tomás, l, op. cit., 1644, p. 189.
35. Rosende Valdés, a, op. cit., 1986, p. 74.
36. Santo Tomás, l, op. cit., 1644, p. 191, 249, 236, 219, respectivamente.

el porqué de la presencia de estos tres santos benedictinos y, más aún, si hacemos caso de las palabras de Heredia: «Pongo en primer lugar la vida de nuestro Gloriossimo, y gran Patriarca San Benito, antes de entrar en las demás, porque como dize San Ambrosio [...] no solamente hemos de alabar las costumbres en los que son dignos de alabança, sino también a sus Padres, y a estos primero, para que sobresalgan mas sus loores, y parezca heredada su virtud, y pureza». De igual forma, por tanto, que san Benito ha de ir en primer lugar, como de hecho sucede en el coro, así también es lógico que Escolástica, Mauro y Plácido deban ir al frente de sus respectivos ejércitos, como asimismo sucede.

La bandera de la fe, capitaneada por el propio san Benito, está a su vez compuesta por «Apostolos Benedictinos, que professarao a santa Regra», «Papas & Cardeas Benedictinos» y «Patriarchas, Arcebispos, & Bispos Benedictinos». De los primeros, Leao ofrece una relación de doce y los tres primeros que cita: Martín Dumiense, Leandro de Sevilla y Gregorio Magno, aparecen representados en el coro, lo mismo que Columbano y Bonifacio, haciendo, al menos, un total de cinco Apóstoles benedictinos en él recogidos. Por otra parte, Rosende Valdés ya entendió los ocho santos, cuatro a cada lado, que se encuentran representados entre el frente y primeras sillas de los laterales del coro como expresión de «las altas jerarquías eclesiásticas»: Gregorio Magno y Pedro Celestino, Papas; Hugo Cardenal y Pedro Igneo, Cardenales; Leandro de Sevilla y Fulgencio de Écija, Arzobispos; y Galo de Irlanda y Lesmes de Burgos, abades[37]. Habida cuenta que esta es la misma estructura jerárquica en que Leao, tras hablar de los Apóstoles, divide al ejército de la fe, creo que en el coro subyace el mismo objetivo que en la obra del portugués: completar el discurso en torno a dicho ejército al mostrar las dos tribus (Papas y Cardenales, por un lado, Arzobispos y Obispos, por otro) que acompañan a la de los Apóstoles y cuya «obrigaçao de defender a verdade della [Fe], & procurar a conservaçao de sua pureza» la hace merecedora de desfilar bajo esta primera bandera[38]. A diferencia de Leao es cierto que el coro introduce la categoría del abad, lo cual resulta lógico en el contexto monacal de Celanova, a fin de cuentas los benedictinos abades cumplieron la misma función que aquellos otros de «gente Ecclesiastica, & principal de la Iglesia», al tiempo que su exclusión por parte del portugués es también comprensible en un discurso en el que lo que se busca, como tantas veces se ha referido, es mostrar el papel de la Orden en el conjunto de la Iglesia.

Bajo la bandera de la pureza, capitaneada por Escolástica, se encuentran las Vírgenes. Estas están representadas en el coro a partir de Gertrudis, la única figura femenina en él, a excepción de la propia Escolástica con la que hace pareja en el frente. En cuanto a la bandera de la caridad, con Plácido liderándola, esta está compuesta por «Martyres» y «Doutores, & Escritores benedictinos». Ambas tribus se hallan simbolizadas en el coro justo después del ejército de la fe. En primer lugar, la de Doctores y escritores por medio de Ildefonso de Toledo y Bernardo, en el lado de la Epístola, y Anselmo y Beda el Venerable, en el del Evangelio; los

37. Rosende Valdés, a, op. cit., 1986, p. 81.
38. Santo Tomás, l, op. cit., 1644, p. 196.

cuatro recogidos por Leao. Y, en segundo lugar, la de mártires a través de Vicente de León y Esteban de Cardeña, este último también presente en la obra del portugués. Por último, la bandera de la penitencia, a cuya cabeza va Mauro, es la de los Confesores benedictinos. «Socederao a S. Mauro –dice Leao–, outros muitos, capitaes desta Bandeira da Penitencia como forao *S. Romoaldo*»[39], precisamente representado en el coro en la última silla de la Epístola. Es posible que en esta ubicación haya pesado el hecho de que junto al mismo, en el espacio residual del final del coro, se dispone el emblema de la Congregación de San Benito de Valladolid y, en consecuencia, se busque relacionar la vuelta a la Observancia de la Orden impulsada por esta –y, por tanto, de una estricta penitencia como pilar de la Regla– con insignes capitanes que militaron bajo esta precisa bandera y bajo la cual, además, están llamados a militar los propios monjes de Celanova, como recuerda Leao: «porem o que esta dito basta, pera envergonhar nossa fraqueza, & engrandecer o spirito, & esforço de nossos mayores com que como soldados veteranos peleijarao debaixo da Bandeira da Penitencia, dándonos com elle exemplo pera os imitar & seguir»[40], y como se lo recuerda su propio escudo monástico que hace *pendant* con el de la Congregación[41].

«Concluindo pois jà con este grande exercito Benedictino [...] se colhe a muita rezao com que podemos applicar ao grande Patriarcha S. Bento aqlla promessa feita a Abraham [...] Dis outra letra [...] sereis Pay de gente animosa, que levara a bandeira da fee, da penitencia, & as mais pello mundo todo»[42]. He aquí la conclusión de Leao que creo es también la lectura del coro: la contribución de la Orden benedictina a las cuatro banderas bajo las que camina la Iglesia, detrás de lo cual es más que posible que asimismo se encuentre otro de los objetivos que ya daba Heredia para su obra: «Y santo Tomás en el Opusc. 19 contra los que impugnan a la Religion (de los cuales se hallan muchos en este tiempo) hablando de todas las Religiones, y muy particularmente de la de nuestro Padre San Benito [...] dize las palabras siguientes [...] que como embidioso de la gracia que obra en ellos, pecarà contra el Espiritu Santo el que pensare, ò dixere, que la Religion es inútil, porque "vemos (dize el Santo) por medio de las Religiones instituidas en diferentes partes del mundo, se ha extirpado la heregia, han sido convertidos a la Fe muchos Infieles, han sido instruidos muchos por todo el mundo en la Ley de Dios, y convertidos muchos a penitencia"; y si lo mira bien el Lector, todo esto se hallaba en la Religion de nuestro Padre San Benito, quando vinieron otras al mundo, y escribió esto el Santo; y de todo ello hallará muchissimos exemplos en esta Obra, por medio de los cuales conocerà quan importante fue siempre, y es en la Iglesia de Dios». Palabras que resultan de plena actualidad cuando se talla el coro –piénsese, como ya ha notado López Vázquez, que la política vigente de Felipe V era claramente contraria al

39. Santo Tomás, l, op. cit., 1644, pp. 236–237.
40. Santo Tomás, l, op. cit., 1644, p. 239.
41. Sobre el mismo véase Rosende Valdés, a, op. cit., 1986, pp. 121–122. Además, nótese que este se halla dispuesto junto al relieve de Silvestre, benedictino que, aún cuando no lo cita Leao, resulta posible, a tenor de su vida, que en la época desfilase bajo la bandera de la penitencia.
42. Santo Tomás, l, op. cit., 1644, p. 258.

clero regular[43]– y, por ello, plausible que esta reivindicación sea, precisamente, la que haya motivado el discurso de las cuatro banderas; a fin de cuentas, dicho discurso no deja de ser el mismo que el de Heredia: la importancia de la Orden benedictina en la Iglesia de Dios como portadora de la Fe, caridad[44] y penitencia.

Si este contexto posiblemente determinó el programa iconográfico de Celanova, podemos también preguntarnos qué pudo impulsar la ejecución de un coro tan preciso en su discurso como es el de Tibaes. Es plausible que la respuesta se encuentre en el hecho de que el monasterio, como se ha señalado, era la cabeza de la Congregación de Portugal y, por tanto, sede de su poder ejecutivo, y de que, en 1647, este se viese refrendado con la publicación del *Ceremonial da Congregaçao dos monges negros da Ordem do Patriarca S. Bento do Reyno de Portugal*, obra con la que cumplía «inteyramente com as obrigaçoes de nosso Officio [...] o zelar, & procurar o augmento, & perfeyçao dos Divinos Officios assim do Choro como do Altar»[45], y daba respuesta a una demanda ya existente, siendo, de hecho, esta obra «tao dezejada, & tao apperecida de todos os Monges de nossa Ordem»[46]. Consecuentemente, el programa iconográfico escogido permitía condensar en el monasterio de Tibaes la glorificación de la Orden benedictina por su contribución a la Iglesia –al culto divino–, conforme era común en la época, y la exaltación de la propia contribución de la Congregación de San Benito de Portugal a dicho culto divino, con sus ceremonias «tao misteriosas»[47], que, en cualquier caso, hallaban su origen y fundamento en las *invenciones* hechas por los benedictinos figurados en el coro. Baste consultar el *Ceremonial* para notar que en él sigue vigente el Pequeño Oficio a María de Urbano II, el Martirologio de Usuardo, el sonido de las campanas en el momento de la elevación instituido por Guido o aquel otro de Gregorio IX en el rezo, puesto el sol, del Ave María, y, en definitiva, las distintas antífonas, himnos y oficios por aquellos compuestos para honra de la Virgen y los santos. Todo, eso sí, imbricado en un ceremonial propio de gestos –de pie, inclinados, arrodillados o sentados–, de indumentaria –la cogulla sobre cabeza y manos– y, por supuesto, de canto y música –hecho que adquiere importante presencia en el coro con tres relieves-, en función de las Horas y de las festividades en que estas se celebrasen –muchas de las cuales son asimismo obra de benedictinos como también se conmemora en el coro.

Al ejecutar todo ello con mucha perfección, cuya necesidad parece recordarse a los monjes de Tibaes a partir del texto de Oddo: «Foy muito zeloso de que o officio divino se fizesse no Choro com muita perfeiçam»[48], y se les advierte desde el Prólogo mismo del

43. López Vázquez, j. m, op. cit., 2007, p. 293.
44. La idea de caridad se condensa en la frase *han sido instruidos muchos por todo el mundo en la Ley de Dios*. Piénsese, de hecho, que Leao incluye a los Doctores y escritores bajo la bandera de la caridad, pues «mostrorao a Charidade q tinhao, pera com seus próximos, ensinando, doutrinando, escrevendo». Santo Tomás, l, op. cit., 1644, p. 223.
45. Así lo explica el general de la Congregación Fr. Antonio Carneyro al inicio de la obra.
46. Así lo indica Fr. Antonio de S. Bento en la obra; concretamente, en las Aprovaçoes, e licenças da Ordem. Sobre el tema véase también Antunes, m, op. cit., 2007, pp. 288–301.
47. Conforme se refiere en el Prólogo del *Ceremonial*.
48. Smith, r, op. cit., 1968, p. 108.

Ceremonial: «o concertó de hua Religiao nao consiste sò em ter ceremonias pias, & devotas, senao em guardar com muyta perfeyçao tudo o que ellas ordenao [...] Estas pois devem os Monges guardar», los monjes actuarían como los Ángeles en el Cielo[49], imitando a su Padre san Benito, quien ostenta el título de Ángel al aplicársele las palabras de san Pablo a los Gálatas: *Sicut Angelum Dei excepistisme*[50], y estarían ganándose, al vencer todas las tentaciones que les acechan en el propio coro[51], «a cadeira que Lúcifer, e os seus sequazes, perderam por sua soberba» en el mismo Cielo[52]. He aquí el coro como *exemplum*.

Hasta ahora había apuntado los objetivos que pudieron impulsar los programas iconográficos de las sillerías de Tibaes y Celanova conforme a aquellos mismos que motivaron la literatura benedictina de la época. En esta se descubre, asimismo, su fin; en palabras de Heredia: «que los que leyeren las vidas de los Santos, imiten sus virtudes», aspecto que, por tanto, podemos aplicar también a ambos coros, como, por otra parte, hicieron los autores que anteriormente los trataron[53]. Pero, además, es el hecho de que en Tibaes su programa iconográfico solo gire en torno al culto divino, ligado a que en él se oficiaba buena parte de dicho culto y la preocupación que desde el primer momento se observa en la Congregación por respetar el Oficio Divino, de lo que son exponente el referido *Ceremonial* y el epígrafe de Oddo del propio coro, lo que me lleva a pensar que este despertaría en el monje, más allá de la noción al uso de imitar las virtudes de los santos en él representados, el sentimiento de guardar con perfección sus invenciones en el conjunto de las ceremonias que componen el Oficio; sentimiento seguramente favorecido porque en la Hora Nona, «nas Terças feyras, & Sabbados –se debían leer- as ceremonias todas por sua ordem [...]»[54], las cuales iban acompañadas, como se desprende del *Ceremonial,* de amonestaciones concernientes al buen celo de las mismas. En cualquier caso, el fin último de ambos coros es similar: incitar a las respectivas comunidades de monjes a ser el ejército angélico que se espera de ellos, de manera que la silla que ocupan en el coro terrenal la encuentren también en el celestial.

49. Este papel aparece recogido en el propio *Ceremonial*: «o Monge [...] se alegre espiritualmente considerando com toda a humildade, que foy Deos servido darlhe na terra hum officio, como he cantar divinos louvores, que os Anjos co tanto gosto exercitao no Ceo» (p. XXVII).
50. Sobre este punto y la imitación de la vida angélica en la Regla de San Benito y particularmente en la Congregación portuguesa véase Antunes, m, op. cit., 2007, pp. 127-141.
51. Y es que el coro, como se desprende de la literatura portuguesa de los ss. XVII y XVIII, se convierte en el principal escenario de la persecución demoníaca. Antunes, m, op. cit., 2007, pp. 121-125.
52. Jorge Cardoso es quien ofrece en su *Agiologio lusitano* (1652) esta imagen de un coro celeste, en paralelo al terrenal, con las sillas de Lucifer y sus secuaces vacías a la espera de ser ocupadas por los santos. Sobre el tema véase Antunes, m, op. cit., 2007, pp. 125-126.
53. Rosende Valdés, a, op. cit., 1986, pp. 123-125. López Vázquez, j. m, op. cit., 2007, pp. 296-297; Antunes, m, op. cit., 2007, p. 593.
54. *Ceremonial da Congregaçao dos monges negros...*, op. cit., 1647, p. XXVIII.

Fig. 1. Coro de Sao Martinho de Tibaes (Braga, Portugal). 1666-1668

Fig. 2. Coro de San Salvador de Celanova (Ourense). Detalle lado de la Epístola. 1723-1725/26

Fig. 3. Odilo (izq.) y Hamulario Fortunato (der.). Coro de Sao Martinho de Tibaes (Braga, Portugal). 1666-1668

Fig. 4. Eugenio III (izq.) e Ildefonso de Toledo (der.). Coro de Sao Martinho de Tibaes (Braga, Portugal). 1666-1668

El poder y la fama póstuma: yacentes episcopales en la Castilla bajomedieval

Marta Cendón Fernández
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Los yacentes episcopales son un reflejo del poder de los obispos quienes van a perdurar en la memoria de los hombres ataviados con los ornamentos propios de su condición. Poseedores tanto del poder espiritual como el temporal, son numerosos los datos que nos permiten constatar su deseo de fama póstuma, bien a través de sus certificados de últimas voluntades, como de sus capillas funerarias o sus sepulcros. Ello no impide que paulatinamente se vayan codificando elementos simbólicos que, dependiendo del tipo de sepulcro elegido –tumba llana, de lucillo, exentos con peana, orantes– se desarrollen en mayor medida como muestra de su poder.

Asimismo se podrá constatar la ausencia de retrato en los yacentes castellanos bajomedievales, hasta la introducción de nuevas corrientes artísticas procedentes del mundo borgoñón o flamenco, lugares en los que la visión de la muerte es más cruda y realista, frente a la castellana más próxima a la «muerte-sueño». En este sentido se llevará a cabo un proceso comparativo diacrónico y sincrónico que permita valorar el reflejo del poder y la fama póstuma en la realidad castellana de los conjuntos sepulcrales bajomedievales.

Palabras clave: poder, obispo, sepulcro, gótico, Castilla.

Abstract: The bishop's tomb sculpture reflects the power of the bishops who are going to remain in the memory of the men dressed with the ornaments of his condition. Holders so much spiritual power as the temporary one, are numerous the examples that allow us to state his desire of posthumous reputation, well across his certificates of last wills,

since of his funeral chapels or his tombs. Depending on the type of chosen tomb they will show better their power. Likewise it will be possible state the absence of portrait in the Castilians tombs in Late Middle Ages, up to the introduction of new artistic proceeding currents from the Burgundian or Flemish world; places in which the vision of the death is more realistic, opposite to the Castilian nearer the «death - rest». We will take a comparative process that allows to value the reflection of the power and the posthumous memory through the Castilian bishop's tomb.

Keywords: power, bishop, tomb, gothic, Castille.

El poder episcopal

A medida que aumentaba el poder de la Iglesia, los canonistas intentaron consagrar la importancia del poder administrativo y jurisdiccional de los obispos. Mientras en el segundo cuarto del XII Hugo de San Víctor hablaba solo de prerrogativas sacramentales y Bernardo de Clairvaux se centraba en su papel eclesiástico, a principios del siglo XIV un obispo podía tener su *potestas iurisdictionis* sobre su *potestas ordinis*[1]. Por otra parte, la institución episcopal era la más antigua, con un origen anterior al de cualquier monasterio o dinastía real, lo que les proporcionaba no solo una importancia social, sino que les garantizaba ciertos derechos. Ciertamente, por su origen social, su patrimonio, la tradición local y su autoridad, fueron el cuerpo más complejo de la Iglesia medieval[2]. En él se manifiestan tendencias contradictorias, de tal modo que el ideal episcopal de buen pastor, encargado de la predicación, la enseñanza, que viva la humildad y sea un hombre oración, choca con la realidad en donde normalmente poseen más un papel de organizadores, administradores y políticos[3]. Las situaciones concretas de cada momento motivarán la preeminencia de uno u otro factor, sin olvidar que podemos encontrar obispos con un papel político más destacado mientras otros realizan una intensa actividad pastoral, o incluso, dentro de la trayectoria vital de cada obispo pueden darse ambos factores. Un ejemplo interesante en Castilla es el del arzobispo de Toledo, Pedro Tenorio quien tras una activa relación con la monarquía, decide retirarse a su diócesis en los últimos años de su vida para ocuparse de la cura de almas[4]; o el contrario de Lope de Mendoza, que se dedicó los primeros años a su sede compostelana y después a la corte.

1. En ese sentido escribe Jacobo de Viterbo, para quien la Iglesia sería un reino y Cristo su rey, que ha dado a sus apóstoles un poder de atar y desatar, el cual es un poder judicial que pertenece especialmente a los reyes, de tal modo que en los prelados de la Iglesia, el poder real, que es llamado poder de jurisdicción es superior al poder eclesiástico, que es llamado poder de orden, Arquillière, H.X.: *Le plus ancien traité de l'eglise: Jacques de Viterbe*, París 1926, p.180, véase Benson, Robert L.: *The bishop elect. A study in Medieval Ecclesiastical Office*, New Yersey: Princeton, 1968, p.383-384, nota 23.
2. Aurell, M., García de la Borbolla, A., *La imagen del obispo hispano en la Edad Media*, Pamplona, 2004.
3. Southern, R.W., *L'Eglise et la société dans l'Occident médiéval*, París, 1987, p.144-145.
4. Suárez Fernández, L., «Don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo (1375-1399)», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid: tirada aparte, 1953, tomo IV, p.618.

En realidad, a lo largo de la Edad Media, en la cúspide de la jerarquía social, los obispos comparten su posición con la de la nobleza laica[5]. Fernández Conde, señala que la problemática de los obispos y abades poderosos se inscribe en la general del estamento nobiliario al que pertenecían por ascendencia, consideración social y voluntad de Dios, como señalaba en aquella época Eiximenis[6]. Ciertamente la situación de los obispos frente a los nobles es similar ya que disfrutan de patrimonios y beneficios muy importantes[7], que lo convierten en un gran señor que percibe rentas y posee jurisdicción sobre legos y un elevado número de clérigos[8], con señoríos territoriales y jurisdiccionales gracias a donaciones de laicos y concesiones de los monarcas[9]. No obstante, a lo largo de los siglos XIV y XV, especialmente este último, se produjo la crisis de los señoríos jurisdiccionales eclesiásticos, debido según Sánchez Herrero, a los envites de los señores laicos, concejos y la propia monarquía que tratan de beneficiarse de sus bienes en momentos de crisis[10]. De mismo modo cabría destacar que durante el siglo XIV, el destierro de los Papas en Aviñón y la declaración del Cisma, marcaron la actuación de los obispos que se verán avocados a adherirse a alguno de los bandos contendientes con resultados que no siempre les beneficiarán[11].

Asimismo habría que tener en cuenta sus relaciones con la monarquía[12], tanto en la política exterior como interior[13]. En la primera con frecuencia actúan como enviados del rey, bien hacia otros monarcas, para concertar matrimonios o lograr el fin de conflictos bélicos, bien hacia la máxima instancia de la Iglesia, el Papa. Por consiguiente, se convierten en hombres de confianza del rey, al tiempo que suelen ser intermediarios entre la Iglesia y el Estado, dentro de esa etapa especialmente problemática como es el Cisma de Occidente[14]. En efecto, entre las misiones llevadas a cabo ante los pontífices, muchas están en relación con la curia aviñonense, y aunque también por los problemas derivados de la guerra civil

5. Para todo ello, véase Cendón Fernández, M., *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara*, Santiago de Compostela: Publicación en microficha USC, 1995.
6. Fernández Conde, F.J., «Decadencia de la Iglesia española bajomedieval», *Historia de la Iglesia en España*, tomo II-2º: *La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*, Madrid, 1982, p.432.
7. Ladero Quesada, M.A., «Los Reyes Católicos», *Historia de España: De la crisis medieval al Renacimiento (s.XIV-XV)*, Barcelona, 1988, tomo IV, p. 544.
8. Sánchez Herrero, J., *Las diócesis del Reino de León, siglos XIV y XV*, León, 1978, p.73.
9. Fernández Conde, F.J., op. cit., 1982, p.433.
10. «*La crisis económica de los señores laicos que los empujó a la usurpación de bienes, rentas, exenciones y privilegios de los eclesiásticos; los concejos que se levantaron contra el poder del señor eclesiástico; y la política real que poco a poco trató de reducir el poder económico y sobre todo el jurisdiccional de los eclesiásticos, o al menos de no aumentarlo*», Sánchez Herrero, J., op.cit., 1978, p.91.
11. Rivera Recio, J.F., *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media (s. XII-XV)*, Toledo, 1969, p. 139.
12. Sobre la memoria regia véase Martínez Sopena, P., Rodríguez, A. (eds.), *La construcción medieval de la memoria regia*, Valencia, 2011.
13. Esta cuestión ha sido tratada ampliamente en mi artículo Cendón Fernández, M.: «Arte y poder episcopal en la Castilla de los Trastámara», *e-Spania*, 3, Juin 2007, [En ligne], mis en ligne le 25 juin 2007. URL : http://e-spania.revues.org/document124.html.
14. Cendón Fernández, M, op. cit., 2007.

planteada en Castilla entre Pedro I y Enrique II[15]. Pero es el Cisma el que llevará a nuestros prelados a la larga serie de concilios que marcaron el desarrollo de las relaciones Iglesia-Estado en el siglo XV. No obstante en el reinado de Enrique IV fueron también frecuentes los intercambios de legaciones entre Roma y Castilla. Asimismo, habría que tener en cuenta el papel de determinados obispos castellanos dentro de la curia pontificia[16].

En la política interna resulta frecuente su participación en las instituciones de gobierno, como los consejos de regencia o los consejos reales[17]; oidores en el consejo real; o han ocupado cargos tal relevantes como el de canciller mayor de Castilla o notario mayor. Junto a ello también desempeñan cargos en relación con diversos miembros de la corte[18]. Es frecuente también, la presencia del obispo en el momento en que el rey dicta sus últimas voluntades. Entre sus cometidos figuran asimismo los actos de coronación o acompañamiento, su participación en la disposición, desposorios y declaraciones de herederos, así como bautizos o nupcias reales, sin olvidar aquellos que fueron confesores reales de Castilla[19].

Finalmente muchos de ellos han intervenido directamente en asuntos bélicos[20], muchas veces por su pronunciamiento en las querellas que enfrentan distintos bandos[21].

La fama póstuma del poderoso

Tras una vida azarosa, el hombre se acaba encontrando con lo que, para algunos, es la única certeza: la muerte, capítulo que tan bien supo expresar Alfonso X cuando afirmaba: «el relámpago de la muerte es relámpago que non miente, e los sus rayos son rayos que non yerran»[22].

Tradicionalmente se ha insistido en su carácter igualitario al final de la Edad Media[23]. Este aspecto de equidad está corroborado en las danzas macabras y el encuentro de los tres

15. Fernández Conde, F.J. y Oliver, A., «La corte pontificia de Aviñón y la Iglesia Española», en *Historia de la Iglesia en España*, op. cit.,, pp.361-415.
16. Cendón Fernández, M, op. cit., 2007.
17. López, A. «Confesores de la familia real de Castilla», *Archivo Ibero-Americano*, 1929, 31, p.65.
18. Numerosos ejemplos en Cendón Fernández, M, op. cit., 2007.
19. Múltiples ejemplos de todo ello en Cendón Fernández, M, op. cit., 2007.
20. Cendón Fernández, M, op. cit., 2007.
21. Valga como ejemplo el de Juan Vázquez de Cepeda quien durante las pugnas entre los Infantes siguió el bando de Enrique, lo que le acarrea persecución, teniendo que escapar a Galicia primero, de allí, a Portugal y finalmente a Valencia (Colmenares critica esta toma de partido indicando «*pena justa del afecto culpable en un obispo, de seguir bandos de superiores seglares y belicosos*», Colmenares, D. de (reed.), *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, Segovia, 1982, tomo I; 1994 tomo II, p.568).
22. Citado por Mitre, E., «El sentido medieval de la muerte. Reflexiones desde el prisma del siglo XX», en *Anuario de Estudios Medievales*, 16, 1986, p.622.
23. En palabras de don Juan Manuel: «*grant es el poder de Dios et gran es la su nobleza, que a comparación non vale un home más que otro*», Mitre, E., op. cit., 1986, p.622.

vivos y los tres muertos[24]. Sin embargo esa «naturalidad» de la muerte, después de nacer crecer y envejecer[25], no se puede extrapolar a las circunstancias que rodean a cada individuo[26] pues, como dice Beaune, uno muere según su condición y es enterrado según un orden admitido por todos[27]. En otras palabras, si bien la muerte, identifica a la condición humana, la muerte del poderoso queda dignificada en un conjunto memorial que evitará la «muerte-olvido». Asimismo estas diferencias a la hora de la muerte -que por otra parte reflejan las existentes durante la vida– quedan patentes en las últimas disposiciones del ser humano a la hora de encarar el problema del más allá y las ansias de inmortalidad[28].

En realidad, las actitudes medievales de cara a la muerte son, a la vez, acto social y gesto religioso, de manera que el éxito de aquí abajo y la preocupación por el más allá se mezclan[29]; esto se puede comprobar en el deseo de inmortalidad, con unas actitudes más vinculadas con el aspecto religioso como se observa en los testamentos -la petición de misas por ejemplo– y otras de cara a este mundo, que quedarán patentes en su sepulcro, su participación en fundaciones y su labor de mecenazgo[30].

La aspiración a la inmortalidad terrestre procede ya de la Antigüedad, cuando el disfrute de la gloria se asociaba frecuentemente con el ejercicio de la literatura[31]; en algunos casos -Salustio por ejemplo-, ante la brevedad de la vida, el verdadero vivir sería el buscar fama, ya en la vida pública, ya en las artes. La Iglesia, en principio, rechaza ese ansia de gloria individual terrena que puede llevar incluso a «*perdurar en la memoria de la posteridad, aunque fuese de siniestra manera*», como ocurre en el caso de Nerón o de Don Álvaro de Luna, tal como expresa su Crónica. Pero es preciso no perder de vista su condición de caballeros cristianos, por lo que es frecuente una actitud contemporizadora, realzando el valor positivo de la fama

24. Sobre ellas, véase Mâle, E., *L'art religieux de la Fin du Moyen Age*, París, 1969, pp.350, 360-1. Para el caso español Español Beltrán, F., «El «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos» y su repercusión en la Península Ibérica», *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra, 1984; Claramunt, S., «La Danza Macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media», *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media* (I), Santiago de Compostela, 1988, pp.93-8; Yarza Luaces, J., *Las formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona 1987. Español Beltrán, F., «Temas macabros e iconografía funeraria en la pintura gótica hispana», *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media* (II), Santiago de Compostela, 1991. Id.: «Lo macabro en el gótico hispano», *Cuadernos de Arte Español*, Madrid, 1992. Binski, P., *Medieval Death. Ritual and Representation*, London, 1996, pp.123-163.
25. Mitre, E., op. cit., 1986, p.622.
26. Salvo en muy raras ocasiones, como ocurre en un acuerdo capitular de Lugo, en que canónigos, porcioneros y obispos serán tratados igualmente: «*sepulturas in terra dicte capelle plano modo faciendas ita quod una non debet plus alia eminere nec altior appare-re*», en Fernández de Viana y Vieites, J.I., «Dos documentos singulares para la Historia del Arte Medieval gallego y para la terminología feudal», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 37, 1987, p.58.
27. Beaune, C., «Mourir noblement a la fin du Moyen Age», *La mort au moyen âge*, Strasburg 1975, p.125.
28. Cendón Fernández, M., «El obispo ante la muerte en la Castilla de los Trastámara», *Archivo Iberoamericano*, 67, jul.-dic.2007, pp.677-708.
29. Sobre estas cuestiones Fernández de Larrea, J.A., Díaz de Durana, J.R., *Memoria e Historia. Utilización política en la Corona de Castilla al final de la Edad Media*, Madrid, 2010.
30. Actitudes que señala Franco Mata, M.A., *Saber ver el gótico*, Leganés 1987, p.11. Este tipo de cuestiones son asimismo abordadas por Núñez Rodríguez, M., *La idea de inmortalidad en la escultura gallega*, Orense 1985.
31. Tal es el caso de Horacio, Ovidio, Lucano o Marcial, como señala Lida de Malkiel, M.R., *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Madrid, 1983, p.144.

y el afán por perdurar en la memoria de los hombres futuros[32]; esta fama, en palabras de Petrarca, será «aquella que a los hombres salir hace/ del sepulcro de nuevo hacia la vida»[33].

Esta es una norma de comportamiento aplicable a los miembros de la jerarquía eclesiástica. En este deseo de perdurar en la memoria de los hombres, que se complementa con una visión cristiana de la vida y de la muerte, puede inscribirse la escultura funeraria[34].

La escultura funeraria de obispos en la Castilla bajomedieval

A principios del siglo XIII Boncompagno da Signa realiza una recopilación de tumbas de sus contemporáneos, confrontándolas con obras de otras épocas y pueblos y llega a la conclusión de que cinco pueden ser los motivos que llevan a decorar las tumbas de los difuntos: «perché così si usava fare fin da epoca antica (consuetudo); ma anche per pietà (devotio): per l'affetto che si provava per gli estinti (dilectio); per rispetto verso chi aveva meritato un tale onore (merita personarum); e, infine, per il puro desiderio de gloria che è proprio dell'uomo (inanis glorie appetitus)»[35]. Por consiguiente en el siglo XIII la tumba era un medio de asegurar la permanencia del difunto a la vez en el cielo y sobre la tierra, pues su ostentación -que aumentó entre los siglos XII al XVI para disminuir enseguida- traduce la voluntad de proclamar a la humanidad la gloria inmortal del difunto[36].

Herklotz insiste en que las fuentes medievales mencionan repetidamente la función del monumento funerario como signo de poder, estableciéndose una clara diferencia entre *sepulcrum* y *monumentum*. El sepulcro va a indicar, sobre todo, el lugar donde se coloca el cuerpo, que a veces no coincide con el *monumentum* como signo visible; así hacia 1300 se habla de *monumentum* como «aliud hedificium supra sepoltura»[37]. En este sentido, es preciso indicar que la costumbre, presente en el mundo francés y en el hispano con Alfonso X y Fernando III, de separar el corazón y las vísceras[38] originó la existencia de varios *monumenta* donde se destacase la presencia de determinado personaje.

El *monumentum* adquiere también en los siglos XII y XIII una nueva definición por parte de los liturgistas: «monumentum dicitur, quia monet mentem cuiuslibet inspicientis, ut

32. Sirva como ejemplo aquel pasaje de *El conde Lucanor* donde se dice: «*Et vos, señor Conde, pues sabedes que havedes a morir, por el mi consejo nunca por viçio nin por folgura dexaredes de fazer tales cosas por que, aun desque vos murierdes, siempre viva la fama de los vuestros fechos*», Lida de Malkiel, M.R., op. cit., 1983, pp.207-20.
33. Mitre, E., *La muerte vencida. Imágenes e Historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*, Madrid 1988, p.84.
34. Hay ejemplos elocuentes, como el de don Rodrigo Manrique, en cuya estatua yacente se dice: «*Aquí yace muerto el hombre, que vivo queda su nombre*», Lida de Malkiel, M.R., op. cit., 1983, p.230.
35. Herklotz, I., *«Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo*, Roma, 1990, p.220.
36. Ariès, Ph.,»Richesse et pauvreté devant la mort au moyen âge», *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du moyen âge à nos jous*, París, 1975, p.90.
37. Herklotz, I., op.cit., 1990, p.230.
38. Bande, A: *Le coeur du roi. Les capétiens et les sépulures multiples du XIIIe-XVe siècles*, París, 2009.

recordetur, quod cinis est et in cinerem revertetur»[39]. En consecuencia, más que recordar al difunto sería para los vivos un *memento mori*; en este caso la intención moralizante sería clara.

En realidad parece que todos estos aspectos se ponen de manifiesto de uno u otro modo en la escultura funeraria de obispos en la Castilla bajomedieval. Es verdad que supone un recuerdo claro del prelado, inmortalizado como tal, aunque no se olvida el mensaje que puede ser percibido por los que lo contemplen: una advertencia ante la certeza de la muerte, pero realizada desde la esperanza. Es decir, no se incide en aspectos desagradables -cadáveres, danzas macabras-, como en otras áreas peninsulares[40] o extranjeras[41], sino en un concepto de la muerte como reposo definitivo, en virtud de la redención que Cristo, con su encarnación y muerte ha aportado a la humanidad. De ahí la frecuencia con que se representa en estos conjuntos -parcos, por otro lado en temas iconográficos-, la Anunciación o la Crucifixión[42].

Por todo ello, los sepulcros de obispos adquieren en muchos casos un carácter de *exemplum*, como manifestación del valor de la fe y la oración, aunque, a diferencia de lo que ocurría en ejemplos del siglo XIII las manifestaciones de caridad con los pobres, no tienen una traducción en los conjuntos funerarios de los obispos castellanos a partir de mediados del siglo XIV. Tampoco tiene un reflejo en los sepulcros analizados[43] la expresión de la humildad mediante la representación del hábito de una orden, que sí hallamos en algunos sepulcros regios[44], aunque se haya utilizado como mortaja.

Por el contrario querían marcar su sepultura, al igual que su capilla como señal de su propiedad y del deseo de prolongar su recuerdo de tal modo que, como indicó Duby «*jusqu'à la fin du monde, ceux qui viendraient prier près de sa tombe ne cessassent point de penser à lui*»[45].

Miranda señaló varios rasgos que serían un indicio de la afirmación de la fama; entre ellos, la ubicación del sepulcro, la ejecución de la obra, la indumentaria, algunos objetos simbólico-ornamentales y las inscripciones[46]. En este caso se tomarán como indicadores

39. Herklotz, I., op.cit., 1990, p.227.
40. Véase, a modo de ejemplo, Español Beltrán, F., op.cit., 1992.
41. En relación con el tema cabe destacar la obra de Chihaia, P., *Inmortalité et décomposition dans l'art du moyen âge*, Madrid, 1988. Asimismo se observan numerosos ejemplos en Balace, S., De Poorter, A., *Entre Paradis et Enfer. Mourir au Moyen Âge, 600-1600*, Bruxelles, 2010.
42. Cendón Fernández, M., «Temas bíblicos en los sepulcros episcopales castellanos del final de la Edad Media», *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en la Arte y en la Literatura*, 2 vols., Valencia-Pamplona 1999, tomo II, pp.161-176.
43. En ninguno de los sepulcros analizados, la indumentaria con la que se inmortalizan es el hábito de una orden, ni siquiera aquella a la que pertenecen. Tan solo cabe destacar la presencia del cordón franciscano en dos de los sepulcros de prelados de esta orden -Juan Enríquez y Alfonso de Noya-; sobre ello véase Cendón Fernández, M., «Yacentes de obispos franciscanos en época de los Trastámara», *El franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas, I Congreso Internacional*, ed. Mª del Mar Graña Cid, Barcelona, 2005, pp.917-934.
44. Núñez Rodríguez, M., «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria», *Fragmentos*, 10, 1984, pp.72-84; id.: «Iconografía de humildad: el yacente de Sancho IV», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, III, 1985, pp.171-2; Id., «Le vêtement de l'humilité: l'iconographie funéraire des gisants de Sanche IV, Henri III et Robert d'Anjou», *Razo*, 7, 1987, pp. 115-131.
45. Duby, G., *Fondements d'un nouvel humanisme 1280-1440*, Genève, 1966, p.143.
46. Miranda García, C., «La idea de la fama en los sepulcros de la escuela de Sebastián de Toledo», *Cuadernos de Arte e iconografía*, tomo II, nº3, 1º semestre 1989, pp.117-24.

del poder y la fama póstuma en los sepulcros episcopales castellanos, los siguientes: la ubicación de los sepulcros con las fundaciones de capillas familiares[47], en las que tanta importancia cobra la heráldica; el recurso a importantes artistas; los epígrafes; la tipología de los sepulcros, así como los yacentes, cuya proximidad al retrato y su perpetuación con la indumentaria propia de la condición episcopal, serán elementos reveladores de su poder tanto temporal como espiritual.

Ubicación del sepulcro

Es preciso tener en cuenta que en el período bajomedieval, además de una exaltación del individuo, se produce un reconocimiento del linaje, de tal modo que este permanezca unido tras la muerte. Ello quedará recogido a través de la heráldica y para resaltarlo se intentará contar con un lugar de inhumación privilegiado, revelador de su posición social, pero también facilitado por su propio rango dentro de la jerarquía eclesiástica, pues los lugares preferentes estaban reservados a gentes de una cierta condición[48].

Y así, la capilla mayor de la iglesia, o en su defecto las laterales, se convierten en lugar preferente para algunas familias. De hecho, los obispos castellanos de época bajomedieval eligen, en su mayor parte, ser inhumados en la catedral, y así suele ocurrir. Destaca, ante todo, la capilla mayor, como en primera instancia desea Gonzalo de Vivero[49], pero también el coro; tal es el caso de Blas Fernández de Toledo[50].

Al mismo tiempo prolifera la fundación de capillas privadas[51] que no solo son un reflejo exterior de poder, sino también un modo de aumentar las ganancias de cara al más allá, como se suele ver en las cláusulas de su fundación. A mediados del siglo XIV, el cardenal Gil de Albornoz fundaba la capilla de San Ildefonso en la catedral de Toledo, como lugar de inhumación para él y su linaje (allí estará también Juan Martínez de Contreras); su deseo es

47. Cendón Fernández, M., «La imagen del poder episcopal. Escultura funeraria de obispos en la Castilla de los Trastámara», *Les cahiers du Grimh: Image et pouvoir*, Lyon, 2006, pp.73-84.
48. Bejarano Rubio, A., «La elección de sepultura a través de los testamentos medievales murcianos», *Miscelánea medieval murciana*, XIV, 1987-88, pp.335-6.
49. Testamento de Gonzalo de Vivero, obispo de Salamanca: inédito, SALAMANCA, A C, Caj.20, leg.1, nº30, regesto en Marcos Rodríguez, F., *Catálogo de documentos del Archivo Catedralicio de Salamanca (siglos XII-XV)*, Salamanca, 1962, p.190, nº1034. Publicado en parte por Cantera Burgos, F., «Notas para la Historia de la astronomía en la España medieval», *Revista de la Academia de Ciencias Exactas*, 1931, pp.391-6.
50. Testamento del Arzobispo de Toledo Blas Fernández de Toledo: MADRID, BN, Sección manuscritos, libro 13018: *Documentos de su iglesia y prelados*, D.D. 37, fols. 66r-74r.: «*eligimus sepulturam ante altare beate Marie in choro ecclesie toletane prope sepulturam bone memorie Domini Gundissalvi quondam episcopi Albanensis et sancte Romane Ecclesie Cardinalis versus Chorum Decani/ in quo loco per Decanum/ et [66 v] capitulum dicte nostre ecclesie fuit nobis ecclesiastica sepultura concessa.*»
51. Chiffoleau, J., *La comptabilité de l'au-delà*, Rome 1980, p.176. Rucquoi, A., *Valladolid en la Edad Media*, 2 tomos, Valladolid, 1987, tomo I, p.356 y tomo II, pp.320-1, 326. Ella misma se refiere a las capillas privadas en su artículo «Le corps et la mort en Castille aux XIVe et XVe siècles», *Razo*, 2, 1981, pp.91-2.

que lo entierren en medio de la capilla, delante del altar del santo[52]. Por su parte los obispos Juan de Cerezuela y Pedro de Luna se inhuman en la capilla de Santiago o de don Álvaro de Luna, de la misma catedral toledana. Pedro Tenorio, mandaba erigir su capilla, bajo la advocación de San Blas, en el claustro de la misma catedral[53], en la que se acoge a uno de los prelados que se formaron a su lado: Vicente Arias Balbona. Por su parte, Juan Fernández de Sotomayor (II) funda en la catedral de Tui, la capilla de San Andrés, donde serán inhumados otros miembros de su linaje[54]. Diego de Anaya la de San Bartolomé, en el claustro y manda inhumarse, al igual que lo hacía Gil de Albornoz, en medio, delante del altar de la misma; también en su caso serán acogidos numerosos miembros de su linaje. Caso particular es el de Alfonso de Cartagena (Fig.1) cuando funda la capilla de la Visitación, pues desea que se reserve para sus familiares eclesiásticos[55]. Por su parte, Juan Cervantes desea ser inhumado en la capilla de San Hermenegildo, que él ha fundado[56].

Algunos eligen como lugar de reposo final conventos o monasterios. En cada caso suele existir una razón personal para ello. Así, por no prolongar en exceso la lista, cabe citar el caso de Juan Serrano en Guadalupe, de donde fue prior secular[57]; por su parte, Gonzalo de Illescas, jerónimo, pide que su cuerpo sea llevado al monasterio de Valparaíso hasta que pueda ser trasladado al de Guadalupe donde será sepultado en su claustro[58].

En realidad, los concilios de la Contrarreforma, reaccionarán contra esta costumbre que privilegiaba el nacimiento, el poder y la riqueza, en vez de reservarse a la piedad o al mérito, y de este modo, el Concilio de Rouen de 1581 restringe el derecho de ser sepultado en la iglesia, a tres categorías de fieles: los religiosos, los clérigos ordenados, y aquellos que por su nobleza, acciones o méritos se hayan distinguido al servicio de Dios[59]. Aún en ese caso los obispos mantendrán su lugar preferente.

52. Testamento de don Gil de Albornoz, transcrito por Beneyto Pérez, J., *El cardenal Albornoz Canciller de Castilla y Caudillo de Italia*, Madrid, 1950, pp.332-346.
53. Testamento de Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo, Sánchez Palencia Mancebo, A., *Fundaciones del arzobispo Tenorio. La capilla de San Blas en la catedral de Toledo*, Toledo, 1985, pp.111-136.
54. *Comunicación al capítulo de los dominicos de las cláusulas del testamento de D. Juan de Sotomayor:* Inédito, TUY, A C, Sección Códices, Becerro I, fol. 294.
55. Testamento de Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, Martínez Burgos, M., «Don Alonso de Cartagena, obispo de Burgos. Su testamento», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 63, 1957, pp.81-110.
56. Testamento del cardenal Juan Cervantes, A.M.T.: «Testamento del Cardenal Cervantes», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, año VIII, tomo VIII, junio de 1924, cuaderno XLI, pp. 121-131.
57. Testamento de Juan Serrano: Inédito. GUADALUPE, A M, Leg. 54.
58. Testamento de fray Gonzalo de Illescas, obispo de Córdoba, Álvarez Márquez, C.,»Las lecturas de Fray Gonzalo de Illescas, Obispo de Córdoba (1454-1464)», *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV. Otros estudios*, Madrid, 1991, pp.311-327.
59. Ariès, Ph., *El hombre ante la muerte*, Madrid 1984, p.47.

Artistas

Hasta finales del XV existen numerosos ejemplos de capillas en relación con los obispos; en ellas, a pesar de la importancia concedida a su función, como lugares para el recuerdo y la oración por el difunto, tampoco se olvida el aspecto estético, de tal modo que sus fundadores se preocupan por conseguir los servicios de artistas de primera categoría. Así Pedro Tenorio recurre a Ferrand González y su taller; en su sepulcro, en el costado inferior del lecho funerario, bajo el perro, se puede adivinar todavía, parte de la inscripción -aunque tapada con restos de cemento- «Ferrand González *pintor y entallador*[60]. A pesar de que desconocemos su nombre y procedencia habría que destacar al famoso «Maestro de Anaya», que desde Salamanca sería reclamado a Compostela por Lope de Mendoza; los Colonia en Burgos; o Lorenzo Mercadante en Sevilla, quien firmó el sepulcro del cardenal don Juan Cervantes en la parte inferior del costado de la cabecera, donde puede leerse:

> *LOREnÇO. MERCADANTE. DE. BRETAÑA.*
> *ENTALLO. ESTE. BULTO* (Fig. 2).

No obstante, carecemos de contratos de obra en los que observen las relaciones entre los prelados y los talleres. En este sentido, el silencio documental en Castilla impide profundizar en los encargos de obras, en nombres propios de artistas locales o en la llegada de maestros foráneos.

Epígrafes

Ciertamente los epígrafes constituyen un documento de primer orden a la hora de mostrar el poder de los prelados al evocar no solo su recuerdo, sino algunos de los cargos que ocuparon, obras que promovieron y, en ocasiones, el maestro que ejecutó el conjunto; tal ocurre en el de Juan Cervantes que recorre toda la peana:

> *POSTQuam. EXIMIO. NITORE. VirTVTVM. REVERENDISSIMVS. DomiNuS IOannes. DE. CERVAn/TES. CVm. TITulo. SaCntI. PETri. AD. VInCULA. GALERVm. OPTIME. MERVIT. DIGniSSIMOSQue. Per. ORBE. EDIDIT. FRVTus. QuoniaM. TOTiuS. ECCLESIASTICE. HONESTATIs. OSTIVm. EXTITIT. IVDICATVs. OSTIENSE. SE/ DEM. OBTINVIT, TANDEm. GraVESCEnTE. IAm. ETATE. ISPALENse. METrOPOLIM. SAPIENTER. ADMINIS/ TRANS. ECClesiam. VT. PerLATO. DECET. RELIQuiT. HEREDEm. QVVm. INTer. ProBATISSIAS. OPerATIOnEs.*

60. Pérez Higuera, M.T., «Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)», *B.S.E.A.A.*, XLIV, 1978, pp.129-142, p.129.

HOSPITALE. FAMOSVm. DOTATATIssiMVmQue. IN CIVITATE. ISPALENSI. PiVS. EDIDICASSET. OBIIT. XX. V. NOVEmBriS. ANno. DOmIni. MCCCC.LIII+[61].

Tipología de los sepulcros episcopales

En el gótico, los cambios sociales y la valoración creciente de la personalidad, contribuyeron a que, no solo los reyes, sino los nobles, altos clérigos e incluso burgueses acaudalados aspirasen a tener un sepulcro monumental en el interior de la iglesia, satisfaciendo al tiempo que sus sentimientos piadosos, su anhelo de prestigio en la sociedad[62]. La tipología de sepulcro elegida, será reveladora de las ansias de poder, o, por el contrario, un intento consciente de reflejar la humildad. Los ejemplos conservados nos remiten fundamentalmente a tres tipos: la losa, tumba llana o «*tomb slab*»[63]; los de lucillo, abiertos en el muro y cobijados bajo un arcosolio con yacente y yacija; y los sepulcros exentos, con yacente y peana en forma de paralelepípedo rectangular, aunque varios parece que han sido desplazados y dispuestos bajo arcosolios, utilizando parte de la peana como yacija. Excepcional resulta todavía el sepulcro con el personaje arrodillado, si bien ha llegado a nosotros un destacado ejemplo.

La losa sería la tipología más escasa en cuanto a ejemplos conservados. Destaca la de don Nicolás de Biedma en Jaén. Este prelado había otorgado su testamento en Jaen a 7 de marzo de 1383 por el cual se mandó enterrar en el coro de la catedral que él mismo había comenzado a construir[64]. En efecto, fue sepultado en el coro bajo una losa de mármol blanco, en la que figura un escudo, aunque en blanco, sin armas[65], y un epitafio que transcribe Montijano de este modo:

AQUI YACE SEPULTADO EL MUY REVERENDO E MUY MAGNIFICO SEÑOR EL SEÑOR DON NICHOLAS DE GLORIOSA MEMORIA OBISPO QUE FUE DE ESTA SANTA YGLESIA Y EDIFICADOR DE ELLA[66].

61. Los desarrollos de las abreviaturas se han señalado en minúsculas. La transcripción más semejante es la que lleva a cabo Alonso Morgado, J., *Prelados sevillanos. Episcopologio de la Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Sevilla, 1906, p.358, mientras que la de Ortiz De Zúñiga, D., *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metropoli de la Andaluzia*, Madrid, 1677, p.338, quien aporta asimismo la traducción, presenta más diferencias: «Después que el Revedendísimo Señor Don Juan Cervantes, con eximio resplandor de virtudes mereció muy bien el Capelo, con título de San Pedro Ad-víncula, y dió por el mundo dignísimos frutos, porque fue juzgado puerto de toda eclesiástica honestidad obtuvo la Iglesia de Ostia, y administrando al fin, ya en edad mas anciana la Metrópoli de Sevilla, dejó heredera a su Iglesia, (como a Prelado conviene), y entre otras obras de gran aprobación, edificó piadosamente un Hospital famoso y muy dotado en la ciudad de Sevilla. Falleció a veinticinco de Noviembre, del año del Señor de 1453».
62. Ara Gil, J.C., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, p.6.
63. Siguiendo la denominación de Panofsky, E., *Tomb sculpture*, London, 1964.
64. Ximena Jurado, M. de, *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaen y anales eclesiásticos de este obispado*, edición facsímil de la de 1651, Granada, 1991, p.364.
65. El dibujo está recogido por Ximena Jurado, op. cit., 1991, p.365.
66. Montijano Chica, J., *Historia de la diócesis de Jaen y sus obispos*, Jaén, 1986, p.92.

En algunos casos el obispo solicita una tumba sencilla; así don Alfonso Carrillo de Albornoz, cardenal de San Eustaquio, desea inhumarse en Sigüenza, «*donde se me haga honesta sepultura de alabastro llana, solamente con mis armas con el capelo y epitafio*»[67], sencillez que no fue respetada por sus testamentarios quienes erigieron un magnífico conjunto sepulcral de lucillo.

Los sepulcros de lucillo, cobijados bajo un arcosolio, son los más numerosos. En el caso gallego[68] en los ejemplos de López de Valladolid y Rodrigo de Luna se llega, incluso, a labrar con mayor minuciosidad la parte próxima al espectador, dejando inconcluso el pie próximo a la pared. Si efectuamos un recorrido por diversas catedrales castellanas, en Salamanca seguirían esta tipología los de Sancho López de Castilla y Gonzalo de Vivero. Por lo que atañe a Ávila, pudo haberlo sido el de Sancho Sánchez Dávila y el de Alfonso II; en la actualidad también lo es el de Diego de las Roelas, inicialmente exento como ocurre con todos los pertenecientes al taller de Ferrand González. En Burgos también se observa una clara preferencia por esta tipología[69]. Por lo que respecta a Osma, los dos sepulcros conservados se sitúan bajo un arcosolio, pero inicialmente consideramos que pudieron ser exentos. En Sigüenza, el conjunto de Alfonso Carrillo de Albornoz corresponde a la modalidad de lucillo, al igual que el de Álvaro Martínez en Cuenca, cuya cama sepulcral se inclina facilitando su mejor observación. En Toledo se hallan tres sepulcros bajo arcosolio, si bien yacentes y arcos se han labrado de manera independiente; son los de Pedro de Luna, Juan Martínez de Contreras y Juan de Cerezuela, y en la actualidad el de Sancho de Rojas. Es preciso añadir aquellos sepulcros que no se hallan en las catedrales, pero que corresponden a prelados de esta época. De ellos, parece que el de Gonzalo de Illescas en Guadalupe, se concibió adosado, así como el del arzobispo sevillano, García Enríquez Osorio, en Villafranca del Bierzo.

Respecto a los sepulcros exentos, no se conserva ninguno en Galicia, aunque habría pertenecido a esta tipología el de Lope de Mendoza. En Salamanca, los de Juan Lucero y Diego de Anaya, ocupan el centro de sus respectivas capillas ubicadas en el claustro de la catedral, al igual que en Burgos el de Alonso de Cartagena en la capilla de la Visitación ya citada, y en su momento el de Juan Cabeza de Vaca. En Ávila habría sido exento y situado en el presbiterio el de Diego de las Roelas. En Osma parece que lo fueron los sepulcros de Roberto de Moya y Pedro de Montoya, lo mismo que en Sigüenza el de Fernando de Luján. En Toledo, son exentos los de Gil de Albornoz y el de Pedro Tenorio, en cuya

67. Testamento de D. Alfonso Carrillo cardenal de San Eustaquio, Andrés, G. de, *Recordanzas en tiempo del Papa Luna (1407-1435)*, Madrid, 1987, pp.233-241.

68. Los de los obispos Alvaro Pérez de Biedma, Alfonso de Noya, Gonzalo de Aza y Osorio en la catedral de Ourense, el del prelado orensano Alonso López de Valladolid y el del compostelano Alonso Sánchez de Moscoso la catedral de Santiago, así como en dicha catedral lo habría sido el que consideramos de Álvaro Núñez de Isorna. Lo son también, el de Rodrigo de Luna en la colegiata de Iria, y el de Juan Fernández de Sotomayor (II) en la sede tudense.

69. Entre ellos, los de Lope de Fontecha, Domingo de Arroyuelo, o Juan Díaz de Coca, obispo de Calahorra. El de Juan Cabeza de Vaca, en principio exento, hoy está emplazado bajo un arcosolio renacentista.

capilla también se halla el del obispo de Plasencia Vicente Arias de Balbona; por su parte lo fue el de Sancho de Rojas situado además bajo un baldaquino de madera, como indica la descripción de Blas de Ortiz en 1549[70]. Son asimismo exentos los sevillanos de Gonzalo de Mena y Roelas, hoy arrimado a la pared y el de Juan Cervantes.

Entre los que se encuentran en monasterios y conventos cabe señalar los de Juan Enríquez en Santa Clara de Toledo, en principio exento, bajo un arcosolio durante muchos años y en la actualidad, afortunadamente devuelto a su posición primitiva en el centro del coro. Asimismo el de Juan Serrano en Guadalupe, hoy adherido al muro. También fue exento el de Alfonso Carrillo de Acuña en el convento franciscano de Alcalá de Henares actualmente restaurado en la magistral de dicha localidad.

Finalmente, el sepulcro de Lope de Barrientos (lám.3), con estatua orante, arrodillada, nos remite a una tipología que resulta novedosa en Castilla en la época estudiada y, en cambio, tendrá gran éxito a finales del siglo en relación con Gil de Siloé y ya en el Renacimiento[71]. Mâle señala que al final de la Edad Media se produce una doble corriente a la hora de realizar la escultura funeraria: una insistencia en los aspectos de la muerte, lo que lleva incluso a la representación de cadáveres –algo ausente en los ejemplos objeto de estudio–, frente a una plasmación de verdaderos vivientes, que rechaza todo lo que evoque directamente la muerte. En realidad la dualidad entre cuerpo –yacente– y alma, que opone una parte mortal a una inmortal suele evitarse incidiéndose en uno y otro aspecto, de tal modo que, según Ariès, el orante, casi siempre en un conjunto mural, se acabará imponiendo[72]. Por su parte Yarza indica que se abandona el reflejo de la idea de la muerte, para centrarse en la seguridad de la Resurrección[73].

Esta tendencia se hallaría por vez primera en el siglo XIII, en la estatua de Isabel de Aragón, esposa de Felipe III en Cosenza (Calabria), un verdadero cadáver arrodillado, y sigue siendo excepcional en el siglo XIV[74]. El sepulcro de Barrientos situado cronológicamente hacia 1454, sería el primer ejemplo conservado de este tipo, en el gótico castellano. Sin embargo contaría como precedente con las imágenes de Álvaro de Luna y su esposa, realizadas hacia 1440, que se encontraban en su capilla de la catedral de Toledo; eran de bronce y mediante un resorte se ponían de rodillas en el momento de la consagración[75].

---

70. «..La imagen marmórea del dicho señor Sancho de Rojas, perfectamente esculpida y dibujada con vivos colores, colocada sobre un basamento de piedra, la cual está protegida totalmente con una cubierta de madera, sujeta con hilos de hierro, habiéndose extendido encima una envoltura de cuero que el vulgo llama guademecil», en Pérez Higuera, M.T.: «El sepulcro del Arzobispo Don Sancho de Rojas, en su capilla de la catedral de Toledo», *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp.577-583, p.579.
71. Sobre su papel en el Renacimiento véase Redondo Cantera, M.J., *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, pp.124-30.
72. Ariès, Ph., *Images de l'homme devant la mort*, París, 1983, p.79.
73. Opinión recogida por Gómez Bárcena, M.J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, p.29.
74. Mâle, E., op. cit., 1969, p.429.
75. Ara Gil. C.J., op. cit., 1977, p.216.

Por todo lo expuesto e independientemente de su carácter simbólico, el tipo de sepulcro estará muy ligado a su ubicación, ya que los exentos suelen ocupar el centro de una capilla fundada por el prelado o vinculada con su linaje.

Los yacentes

Duby señaló que el carácter específico del personaje como individualidad histórica, se expresaba no por su fisonomía sino por emblemas heráldicos y actitudes, esto es, interesaba más marcar sus acciones[76]. No obstante él mismo ha citado casos en los que los clientes solicitan dar a las efigies funerarias la apariencia de los difuntos como un modo de prolongar su recuerdo[77], y el propio Mâle recoge ejemplos tumbas en Saint Denis y aduce que, si bien los grandes personajes encargan sus propios monumentos funerarios, pudiendo labrarse su efigie incluso en vida, muchos de ellas al ser esculpidos por «tombiers» de un taller a veces lejano a su encargo, no podrían reproducir los rasgos de un individuo que desconocen[78].

Con todo, la realidad castellana difiere notablemente de la de otros lugares de Europa. En la iconografía funeraria de obispos son escasos los ejemplos en los que se ha buscado un efecto de retrato y aquellos que se aproximan más a él suelen ser obra de maestros foráneos. Si en algunos predomina el carácter estereotipado, como repetición de modelos –Orense, Tui–, en otros se perciben ciertas variantes dentro de la idealización –taller de Ferrand González, ejemplos compostelanos, burgaleses, toledanos, abulenses–, hasta llegar a una aproximación al personaje real, sin exacerbar sus rasgos –Alfonso Carrillo de Albornoz–; en ocasiones se refleja la edad: Lope de Barrientos (Fig. 3), Gonzalo de Illescas, Gonzalo de Mena y Roelas (Fig. 4); este último, supondría la mayor aproximación a un personaje real, con todos sus defectos: arrugas, repliegues en la barbilla, si bien, su realización fue posterior al fallecimiento del prelado. El rostro más impactante es, sin duda, el de Juan Cervantes, donde se aprecia un acercamiento excesivo a la realidad, ya que se parte de una mascarilla funeraria, que exagera los rasgos al máximo; en este caso, como se ha indicado, su ejecución se debe a Lorenzo Mercadante de Bretaña, área más familiarizada con un concepto menos idealizado de la muerte.

En íntima relación con este aspecto estaría la concepción del rostro, donde existe un claro predominio de aquellos con ojos cerrados. Dentro de ellos, e insistiendo una vez más en un aspecto dulcificado de la muerte, cabe señalar un primer tipo –el más frecuente– de apariencia tranquila, con aspecto de personaje durmiente. Se enlazaría con la representación

76. Duby, G., *Guillermo el Mariscal,* Madrid 1985, p.35. En realidad, el proceso sufre un desarrollo al compás del propio concepto de la muerte, al ir aumentando la conciencia de la «muerte propia» (Ariès).
77. Duby, G., op.cit., 1966, pp.52 y 143.
78. Mâle, E., op.cit., 1969, pp.422–4.

de la «muerte-sueño», en espera de la Resurreción[79]. Otro tipo, que supone el reflejo de un difunto, se ve solamente representado en el ejemplo de Álvaro Martínez; con sus ojos cerrados, presenta un aspecto edematoso, con las aletas nasales muy abiertas, propio de una persona que acaba de morir. Tal vez se corresponda con la imagen real del prelado en el momento inmediato de su exposición pública, cuando todavía no ha hecho mella en su rostro el *rigor mortis*. Este, en cambio, constituiría la tercera tipología, tomada como se ha indicado, de una mascarilla funeraria; el ejemplo más claro lo constituye el yacente de Juan Cervantes, con los músculos distendidos, la boca entreabierta, los ojos hundidos, lo que resalta más la afilada nariz, aunque también se puede apreciar en el ejemplo de Pedro de Luna.

Finalmente, un claro reflejo del poder episcopal se muestra en su representación para la eternidad con la indumentaria propia de su condición. Esta cuestión a la que hemos dedicado un trabajo monográfico[80] por lo que no se va a insistir en ello, pone de manifiesto que la indumentaria con que será inmortalizado el obispo, se halla a medio camino entre el significado de un hábito y el arnés de un caballero. Ciertamente, y dentro de la Iglesia, refleja toda una categoría social: la cúspide de la jerarquía tras el Papa. Pero no es menos cierto que aquellas vestimentas han estado muy próximas a la presencia real de la divinidad en la Eucaristía, se han utilizado para transmitir los diversos sacramentos, por lo que son vestiduras y ornamentos sagrados, y han sido bendecidos y concedidos en las sucesivas ordenaciones por las que un eclesiástico va pasando, en cada una de las cuales existen unos elementos característicos del rango. En la máxima escala -por supuesto tras el Papa-, el obispo ha asumido los diferentes signos, que porta en su totalidad, como culmen de todo un *cursus honorum*; de ahí que bajo la casulla vista la dalmática diaconal, cosa que no ocurre con los presbíteros. No obstante, se pretende dejar patente su poder, a través de sus principales y distintivos signos: báculo, anillo, mitra, que resumen aquellas funciones que definen su misión: pastor y guía de la comunidad la cual le debe obediencia.

79. Gómez Bárcena lo ha puesto en relación con la Epístola de San Pablo a los Tesalonicenses 4, 13-8: «*No queremos, hermanos, que ignoréis lo tocante a la suerte de los que durmieron para que no os aflijáis como los demás que carecen de esperanza..., así también Dios por Jesús tomará consigo a los que se durmieron en El*», Gomez Bárcena, M.J., op. cit., 1988, p.27.

80. Cendón Fernández, M., «La indumentaria episcopal como reflejo de poder en la escultura funeraria bajomedieval», *Imágenes de poder en la Edad Media*, Estudios *in memoriam* del Prof. Dr. Fernando Galván Freile, León, 2011, pp.101-120.

Fig. 1. Sepulcro de don Alfonso de Cartagena. Capilla de la Visitación de la catedral de Burgos

Fig. 2. Epígrafe con el nombre del autor en el sepulcro del cardenal don Juan Cervantes.
Capilla de san Hermenegildo de la catedral de Sevilla

Fig. 3. Sepulcro de don Lope de Barrientos. Museo de las Ferias en Medina del Campo (en origen en el Hospital de la Piedad)

Fig. 4. Rostro del yacente de don Gonzalo de Mena y Roelas. Catedral de Sevilla
(en origen en la Cartuja de las Cuevas- Sevilla)

Más allá de la liturgia: poder y memoria en dos pontificales medievales conservados en España

Mercedes López-Mayán
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: A lo largo de los siglos medievales, las necesidades litúrgicas vinculadas a la alta jerarquía eclesiástica desembocaron, con frecuencia, en la realización de manuscritos de aparato, dotados de lujosas y cuidadas decoraciones. Aunque con el paso de los años fue habitual que su contenido quedase inservible ante la continua evolución del ritual, su excepcional valor propició el que se convirtieran en codiciados objetos de colección y bibliofilia. A través del análisis de la trayectoria de dos destacados pontificales conservados en Sevilla y Toledo, el objetivo de este artículo es estudiar el proceso de (re)semantización vivido en la segunda mitad del siglo XV por estos códices, que perdieron su utilidad práctica y se transformaron en instrumentos de propaganda y ostentación del poder de sus propietarios.
Palabras clave: pontifical, manuscrito de aparato, bibliofilia, Castilla, siglo XV.

Abstract: Throughout the Middle Ages, the liturgical rules of the ecclesiastical hierarchy often resulted in the production of luxury manuscripts, with meticulous decoration. As a result, their exceptional value turned them into objects of collection and bibliophilia, although, as time passed, their content became useless due to the constant evolution of the rituals. Through the analysis of the history of two outstanding pontificals kept at Seville and Toledo, the aim of this paper is to study the process of that change of meaning as evidenced by these codices in the second half of the fifteenth century,

when they lost their practical purpose and became instruments of propaganda and the manifestation of their owners' power.
Keywords: pontifical, luxury manuscript, bibliophile, Castile, fifteenth century.

El lenguaje ritual y simbólicamente eficaz contenido en la liturgia cumplía en la Edad Media la doble función de unificador y adoctrinador social y de instrumento de poder asociado a la Iglesia como la única institución capacitada para emplearlo[1]. Además, la liturgia implicaba, por un lado, la ritualización y organización del espacio, en torno a los templos construidos y también mediante las procesiones y los rituales móviles, que afectaban a toda la topografía social. Y, por otro, suponía la apropiación del tiempo a través del calendario litúrgico que determinaba el devenir diario y anual. A lo largo de los siglos medievales estas múltiples dimensiones se hicieron visibles a través de numerosos bienes, muebles e inmuebles, dotados de un eminente valor artístico y que, más allá de su finalidad práctica, se convirtieron en mecanismos de ostentación vinculados a la autoridad de las élites políticas, religiosas y sociales.

Dentro de este amplio escenario, los libros litúrgicos adquirieron un especial interés, favorecido por su carácter de objetos móviles que podían circular con gran facilidad y, por tanto, difundir no solo ciertos usos, sino también una determinada concepción eclesiológica. Ello es particularmente evidente en el caso de los manuscritos destinados en exclusiva a los obispos, los pontificales, que contenían las rúbricas y oraciones necesarias en aquellos ritos que solo los prelados podían llevar a cabo, si bien es cierto que, en ocasiones, la evolución de sus diferentes versiones o la permeabilidad con otros tipos de libros litúrgicos se tradujo en la inclusión de *ordines* que también podía efectuar un simple sacerdote[2]. Dada la importancia jerárquica de sus destinatarios, no sorprende, pues, que, entre la cincuentena de pontificales medievales de liturgia romana conservados en Castilla[3] abunden los ejemplares de aparato, con una cuidada factura material, lujosos programas decorativos, armas, íncipits y colofones que garantizaban la identificación de sus propietarios y les permitían exhibir su poder.

Más interesante, si cabe, es la constatación de que muchos de estos destacados manuscritos no se realizaron ni emplearon en territorio castellano durante los siglos medievales, sino que llegaron a la Península Ibérica a partir del Cuatrocientos de la mano de destacados coleccionistas –generalmente eclesiásticos–, que los adquirieron no para utilizarlos en la liturgia, sino motivados por un afán de prestigio. Desde ese momento, estos pontificales

1. Palazzo, É., *Liturgie et société au Moyen Âge*, Aubier, 2000, p. 13.
2. Entre las ceremonias reservadas a los titulares de las diócesis se hallaban la confirmación, las ordenaciones, la dedicación de iglesias, la bendición de abades, la coronación de reyes y reinas, la expulsión y reconciliación de los penitentes el miércoles de ceniza y el jueves santo, la convocatoria de concilios, etc., aunque fueron variando con el paso del tiempo y no todas aparecen en los manuscritos que conservamos (Leroquais, V., *Les pontificaux manuscrits des bibliothèques publiques de France*, París, 1937, vol. I, pp. IV-XIV).
3. Su estudio constituye el objeto de nuestra Tesis, titulada «Liturgia y Poder en la Edad Media: estudio de los pontificales conservados en el antiguo Reino de León y Castilla» y realizada gracias al apoyo de una beca del programa de Formación del Profesorado Universitario concedida por el Ministerio de Educación.

quedaron desprovistos de la funcionalidad con la que habían sido concebidos y pasaron a convertirse en instrumentos de propaganda y ostentación ya no de sus usuarios, como había ocurrido en los siglos medievales, sino de sus propietarios. El objetivo del presente artículo es estudiar este proceso de (re)semantización sufrido por unos manuscritos, que, en el contexto de eclosión de la bibliofilia moderna y ante la difusión de la imprenta, se revalorizaron como objetos de lujo que se debían atesorar y conservar más allá, incluso, de todo uso litúrgico. Para ello, analizaremos el caso concreto de dos destacados ejemplares que, elaborados en el siglo XIII en lugares tan distantes como Roma y Cambrai, fueron traídos a Castilla por sendos arzobispos en la segunda mitad del XV cuando su texto ya estaba litúrgicamente superado y carecía, por tanto, de utilidad.

El primero de los manuscritos aludidos es el conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina[4] de Sevilla con la signatura 56-1-11 (*olim* Vitr. BB 148-19, 81-6-11) (fig. 1). Realizado en pergamino, actualmente se compone de 235 folios[5], de 290x197 mm, distribuidos en 24 cuadernos y escritos a una columna de 178x126 mm, con 15 líneas y pautado a mina de plomo, en una cuidada gótica *textualis* italiana. Desde el punto de vista de su contenido, pertenece a la familia que Michel Andrieu denominó de la Curia romana, elaborada en el siglo XIII y enormemente difundida hasta que, a partir del XIV, empezó a sufrir la competencia del pontifical de Guillermo Durando, que terminaría imponiéndose[6]. Más en concreto, corresponde a la versión mixta[7]: las lagunas de texto nos impiden saber si el *ordo* IV se escribió o no en el manuscrito original, al igual que es imposible determinar si el *ordo* XXV se copió o no fuera de su lugar, entre el LIII y el LIV, como es propio de la versión breve[8]; sin embargo, sí podemos afirmar con seguridad que los *ordines* XX y XXI no se incluyeron desde el primer momento, pues entre el XIX (ff. 90v-92r) y el XXII (f. 92r) no se ha perdido ningún folio. Además, el *ordo* XIII responde a la forma A y el XV, a la B. Todos estos rasgos, característicos de la versión breve, contrastan con la inclusión de los *ordines* XXXVIII-XL, algo más propio de la amplia[9] y que, por lo tanto, justifica ese carácter mixto.

Su decoración se compone, principalmente, de iniciales de filigrana, alternando el rojo y el azul, con o sin desarrollo de antenas caligráficas, además de cruces de bendición, calderones y reclamos con motivos de filigrana. Pero, sobre todo, destaca la inicial historiada que ilustra el *ordo* I, *Ordo septem ecclesiasticorum graduum et in gradibus ordinandi sed ante omnia clericum faciendi*, y se acompaña de una antena vegetal que sirve para enmarcar la primera página del

4. En adelante, BCC.
5. Ha sufrido una importante pérdida de soporte, pues faltan los ff. 2r-9r, 11r-21r, 34r-39r, 53r-60r, 74r-89r, 111r, 126r-137r, 142r, 163r-170r, 187r-190r, 196r-203r, 206r-213r, 226r-232r, 236r y ss.
6. Andrieu, M., *Le Pontifical romain au Moyen Âge*, vol. 3: *Le Pontifical de Guillaume Durand*, Ciudad del Vaticano, 1940b.
7. Andrieu, M., *Le Pontifical romain au Moyen Âge*, vol. 2: *Le Pontifical de la Curie romaine au XIII^e^ siècle*, Ciudad del Vaticano, 1940a, pp. 231-233. Una nueva edición bilingüe, latín-francés, precedida de un estudio sobre la aparición y el significado histórico de este libro puede consultarse en Goullet, M. *et alii*, *Le Pontifical de la Curie romaine au XIII^e^ siècle*, París, 2004.
8. Andrieu, M., op. cit., 1940a, pp. 229-231.
9. Ibídem, pp. 247-248.

manuscrito (fig. 1). En su interior, se representa al pontífice tonsurando al nuevo clérigo ante la atenta mirada de un obispo, un abad y otros eclesiásticos. Como tuvimos ocasión de estudiar en otro lugar[10], la ornamentación de esta inicial, tanto en su estructura compositiva, como en su situación en la *mise en page* o en sus rasgos estilísticos, acusa una fuerte influencia del estilo de la miniatura perusina debida al conocido como Maestro del Misal de Deruta y a los artistas que trabajaron en su órbita[11], pero carece de la precisión en el trazo y de la riqueza plástica de las realizaciones de este maestro, lo que nos ha permitido considerar el manuscrito sevillano como un producto de la miniatura romana de la última década del Doscientos. No en vano, el sincretismo estilístico con una fuerte influencia umbra fue uno de los rasgos destacados de la iluminación producida en la *Ciudad eterna* hacia el final del siglo XIII, claramente visible en códices como las *Chroniques d'Outremer* de Guillaume de Tyr (París, BNF, ms. fr. 9082), datadas, según su colofón, en Roma en 1295[12].

Se da, además, la circunstancia de que, entre los manuscritos decorados en este contexto, se encuentran varios pontificales de la Curia romana[13] con los que el ejemplar 56-1-11

10. López-Mayán, M., «La producción de manuscritos iluminados en la Curia papal a finales del siglo XIII: dos nuevos pontificales conservados en España», *Archivo Español de Arte* (en prensa).

11. Sobre la actividad del Maestro del Misal de Deruta, sobre los manuscritos que se le han atribuido y sobre su influencia, véanse Lunghi, E., «Maestro del Messale di Deruta/Maestro dei Corali di Assisi», en Bollati, M. (ed.), *Dizionario biografico dei miniatori italiani (secoli IX-XVI)*, Milán, 2004, pp. 627-628; Lusanna, E. N., «Il miniatore del Messale di Deruta e i corali del San Pietro a Gubbio», en *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi. Codici e Biblioteche. Miniature* (Catalogo della Mostra, Assisi, Foligno, Narni, Perugia e Todi, luglio – novembre 1982), Milán, 1982, pp. 178-188; y Subbioni, M., *La miniatura perugina del Trecento. Contributo alla storia della pittura in Umbria nel quattordicesimo secolo*, Perugia, 2003, 2 vols.

12. *C'est livre fu escrit et acompli a Rome l'an de l'Incarnation notre Seignor Ihesu Crist M.CC.IIII^XX et XV u mois de may, u tans de Pape Boniface l'uitisme nes d'une cité qui est en Campaigne qui a non Anaigne, qui fu eslut après pape Celestin le quint qui ot non frère Pierre de Morron qui renunca en la cité de Naples* (Avril, F. *et alii*, *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale*, vol. II: *Manuscrits enluminés d'origine italienne, XIII^e siècle*, París, 1984, pp. 137-138, nº 165 y láms. L, XCV-XCVI). Sobre este manuscrito, véanse también Folda, J., «Manuscripts of the History of Outremer by William of Tyre: a handlist», *Scriptorium*, 27 (1973), pp. 90-95, en p. 95, nº 77; Idem, *Crusader manuscript illumination at Saint-Jean d'Acre, 1274-1291*, Princeton, 1976, pp. 94, 133-138, 140, 146, 156, 168 y 200-220; y *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300, il primo Giubileo* (Catalogo della Mostra, Roma, Palazzo di Venezia, 12 aprile – 16 luglio 2000), Milán, 2000, pp. 229-230, nº 178. Además, puede consultarse la digitalización de sus folios iluminados en la web de la *Banque d'Images* de la BNF: <http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheAvancee> [Consulta: 21 febrero 2012].

13. Se trata de los siguientes ejemplares: Ciudad del Vaticano, BAV, mss. Vat. lat. 1155, datado en tiempos de Nicolás IV (1288-1292) (*Bonifacio VIII...*, op. cit., 2000, pp. 184-185, nº 131; Bilotta, M. A., «Pontificali duecenteschi *secundum consuetudinem et usum Romanae Curiae*. Contributi per la storia della produzione miniata ad uso del Papato nel Medioevo», *Arte medievale*, 7 (2008), pp. 60-80, en pp. 60-63 y figs. 6 y 8-11; y Eadem, *I libri dei Papi. La Curia, il Laterano e la produzione manoscritta ad uso del Papato nel Medioevo (secoli VI-XIII)*, Ciudad del Vaticano, 2011, pp. 149-156 y figs. 43-47); y Vat. lat. 4747 (*Bonifacio VIII...*, op. cit., 2000, pp. 185-186, nº 132; Bilotta, M. A., op. cit., 2008, pp. 65-68 y figs. 18-20; y Eadem, op. cit., 2011, pp. 163-166 y figs. 54-55); y del pontifical París, BNF, ms. lat. 960, realizado entre 1298 y 1315 (Avril, F. *et alii*, op. cit., 1984, pp. 135-136, nº 163 y láms. K-L; Palazzo, É., *L'Êveque et son image: l'illustration du pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, 1999, pp. 149, 151, 153, 200, 205, 210, 212, 220, 223, 232, 235, 266, 269, 272, 276, 322, 324, 328 y 355; Bilotta, M. A., op. cit., pp. 63-64 y figs. 12-17; y Eadem, op. cit., 2011, pp. 156-163 y figs. 48-53). Puede consultarse, además, la digitalización de todos los folios iluminados de este pontifical en la web *Mandragore. Base de manuscrits enluminés de la BNF*: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp> [Consulta: 21 febrero 2012].

presenta claros paralelismos, no solo estilísticos, sino también iconográficos, entre los que destaca la frecuente ilustración del papa, en lugar del obispo, portando una tiara de perfil claramente arcaico[14]. La historiografía ha considerado estos códices como los más antiguos testimonios conservados del ciclo iconográfico propio de estos libros litúrgicos[15], que precisamente se creó en las últimas décadas del siglo XIII para ilustrar los ejemplares de la versión larga y mixta de la Curia. Con ello, se pretendía favorecer la codificación visual de la nueva eclesiología romana creada por Inocencio III, uno de cuyos pilares fundamentales era el refuerzo de la soberanía papal y la imposición de la primacía romana sobre toda la Iglesia y del pontífice como vicario de Cristo[16]. La estrecha relación estilística, iconográfica y textual del manuscrito 56-1-11 con estos primeros ejemplares iluminados, realizados en Roma a finales del Doscientos, convierte al códice de Sevilla en un nuevo testimonio, hasta ahora desconocido, de la historia de la ilustración del pontifical y de la miniatura elaborada en el centro de Italia durante los siglos plenomedievales.

El segundo de los manuscritos de que nos ocupamos en este trabajo es el 56-19 de la Biblioteca Capitular de Toledo[17] (fig. 2). Se compone de 188 folios de vitela, distribuidos en 21 cuadernos y con unas dimensiones de 335x230 mm. Está escrito a doble columna, de 230x156(68+20+68) mm, con 20 líneas y pautado a mina de plomo. Se detecta la intervención de varias manos, entre las que se ha identificado la de Johannes Philomena, conocido por su mención en el colofón del epistolario de Cambrai, Bibliothèque Municipale, ms. 190, realizado en 1266 para el obispo Nicolas III de Fontaines (1249-1272)[18]. A este copista se debe también un evangeliario (Cambrai, Bibliothèque Municipale, ms. 189), que, aunque carece de colofón, fue realizado para el mismo prelado, aludido como *N.* en el *Juramentum electi seu episcopi Cameracensis* (f. 196v)[19]. El contenido del 56-19 es, asimismo, peculiar porque, a diferencia del ejemplar 56-1-11, perteneciente a una de las familias tipificadas desde Roma, está adaptado a los usos de la sede de Cambrai, tal y como se

14. No se trata, en efecto, de la triple corona, como será característico a partir del siglo XIV, sino de una tiara cónica, con textura cuadrada en blanco y una cinta de oro en forma de diadema en la parte inferior. Dicha tiara se observa sistemáticamente en las representaciones de los pontífices previos a Bonifacio VIII (1294-1303) y, notablemente, en las de Inocencio III (1198-1216), precisamente responsable de la definición de la tiara como símbolo del poder terrenal del papa (Paravicini Bagliani, A., *Le Chiavi e la Tiara. Immagini e simboli del papato medievale*, Roma, 1998, pp. 67-68 y figs. 16, 22, 29, 30 y 31).
15. Palazzo, É., op. cit., 1999, pp. 149-151; y Bilotta, M. A., op. cit., 2011, pp. 154 y 159.
16. Para un análisis más detallado del proceso de afirmación e imposición de la monarquía papal en tiempos de Inocencio III y del pensamiento teológico y canónico que lo sustentó, veáse Pennington, K., *Pope and Bishops. The Papal Monarchy in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Filadelfia, 1984.
17. En adelante, BCT.
18. Muzerelle, D. *et alii*, *Manuscrits datés des Bibliothèques de France*, I: *Cambrai*, París, 2000, p. 41. Para una detallada información bibliográfica y la consulta de todos los folios iluminados, consúltese la ficha correspondiente en la web *Initiale. Catalogue de manuscrits enluminés*: <http://initiale.irht.cnrs.fr/> [Consulta: 21 abril 2012].
19. Muzerelle, D. *et alii*, op. cit., 2000, p. 41. Y, como en el caso del epistolario 190, puede consultarse la digitalización de todos los folios iluminados y una detallada información bibliográfica sobre el evangeliario 189 en la web *Initiale. Catalogue de manuscrits enluminés*: <http://initiale.irht.cnrs.fr/> [Consulta: 21 abril 2012].

desprende de la inclusión de un *ordo* para la celebración del *Cameracensis synodus* en los ff. 176r-179r.

No obstante, el rasgo más destacado del manuscrito 56-19 es su lujosa y cuidada decoración, compuesta de numerosísimas letras de diverso tipo: iluminadas, *champie*, decoradas con la técnica del *émail de plique* y, sobre todo, 164 iniciales historiadas, en las que, además de los rituales desarrollados por el obispo en los diferentes *ordines*, se ilustra el contenido de las bendiciones del temporal, el santoral y el común de santos incluidas entre los folios 12r-53r. Sus características formales han permitido a autores como Andreas Bräm[20] o Alison Stones[21] relacionar este pontifical con el amplio grupo de manuscritos iluminados que se produjeron en torno a Arras, Lille, Cambrai y Tournai en la segunda mitad del siglo XIII al socaire del desarrollo urbano, artesanal y comercial vivido en esta estratégica región situada entre Francia, el Imperio y el Mar del Norte[22]. Evidentemente, esta prosperidad favoreció el nacimiento de una notable industria del lujo, que se manifestó en una intensa actividad artística –de la que apenas han quedado vestigios por las destrucciones bélicas posteriores[23]– y en una dinámica vida cultural auspiciada por Nicolas III de Fontaines y su sucesor, Enguérrand de Créqui (1273-1285), y representada por el teólogo y hagiógrafo Tomás de Cantimpré (1201-1272)[24].

Solo en este contexto, vinculado al crucial mecenazgo de la élite eclesiástica, es posible comprender la originalidad y creatividad que preside la iluminación del pontifical 56-19, sobre todo, en lo que se refiere al incipiente desarrollo de *drôleries*: aunque la mayoría de las escenas historiadas siguen ciñéndose al marco de las iniciales, en algunos casos empiezan, excepcionalmente, a desbordarlo, desplazándose al margen lateral o, incluso, a la parte superior e inferior de la página. El ejemplo más significativo es el de la inicial del f. 32 (fig.

20. Entre otros, Bräm, A., «Buchmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts in Frankreich, Flandern, Hennegau, Maasland und Lothringen. Literaturbericht 1970-1992. Teil II», *Kunstchronik*, 47 (febrero 1994), pp. 73-96, en p. 76 y fig. 8a; Idem, *Das Andachtsbuch der Marie de Gavre. París, Bibliothèque Nationale, ms. nouv. acq. fr. 16251: Buchmalerei in der Diözese Cambrai im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1997, pp. 171-172, 219-220 y figs. 44 y 45; e Idem, «L'évolution de la mise en page et du décor marginal», en Wirth, J. (dir.), *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Ginebra, 2008, pp. 45-77, en p. 61 y fig. 2.11.
21. Entre otros, Stones, A., «Stylistic Associations, Evolution and Collaboration: Charting the Bute Painter's Career», *The J. Paul Getty Museum Journal*, 23 (1995), pp. 11-29, en pp. 14-15 y figs. 2, 3, 4, 6; Eadem, «The *Terrier de l'Évêque* and some reflections of daily life in the second half of the thirteenth century», en L'Engle, S. y Guest, G. B. (eds.), *Tributes to Jonatahn J. G. Alexander: the making and meaning of illuminated medieval and Renaissance manuscripts*, Londres, 2006, pp. 371-384, en pp. 372 y 379 y fig. 1; y Eadem, «Why images? A note on some explanations in French manuscripts c. 1300», en Hofmann, M. y Zöhl, C. (dirs.), *Quand la peinture était dans les livre. Mélanges en l'honneur de François Avril à l'occasion de la remise du titre de Docteur Honoris Causa de la Freie Universität Berlin*, Turnhout, 2007, pp. 312-329, en p. 321.
22. Para una síntesis sobre la producción manuscrita de este contexto, véase Smeyers, M., *L'art de la miniature flamande du VIII^e^ au XVI^e^ siècle*, Tournai, 1998, pp. 116-135.
23. Westerman, J., «Cathédrales aux confins du Royaume et de l'Empire. Les églises-mères de Tournai, Cambrai et Liège», en Van den Bossche, B. (dir.), *La cathédrale gothique Saint-Lambert à Liège: une église et son contexte*, Lieja, 2005, pp. 129-137.
24. Trénard, L., *Histoire de Cambrai*, Lille, 1982, p. 70.

2), que acompaña a la bendición de la *Dominica IIª post octavas Pentecostes* y, como ya puso de relieve A. Bräm[25], ilustra con gran precisión la parábola de la gran cena (Lc 14, 16-24)[26]. Conviene recordar que, después de los primeros ejemplos de figuración marginal aparecidos en París hacia 1250, durante el último cuarto del siglo XIII fueron precisamente los talleres del Norte de Francia y Países Bajos los que adquirieron todo el protagonismo en el proceso que llevó al máximo desarrollo de las *drôleries* en el Trescientos[27].

Tanto en el caso del 56-19 como en el del 56-1-11, se trata, en definitiva, de sendos pontificales de aparato, lujosamente decorados, realizados en dos prósperos e influyentes contextos de producción de manuscritos iluminados –Cambrai en la segunda mitad del XIII y Roma a finales de esa misma centuria– y adaptados a unos usos litúrgicos y a unos espacios muy concretos y alejados de la Castilla medieval. ¿En qué momento y bajo qué circunstancias llegaron a la Península Ibérica y se integraron en las instituciones que actualmente los conservan?

En lo que se refiere al pontifical de Sevilla, sabemos, gracias a los trabajos de Mª del Carmen Álvarez Márquez, que formó parte de la rica biblioteca de Juan de Cervantes, cardenal de San Pedro ad Vincoli desde 1426, cardenal-obispo de Ostia-Velletri a partir de 1446 y arzobispo de Sevilla (1448-1453). En efecto, entre los trescientos seis volúmenes que donó a la iglesia sevillana, según testamento otorgado en 1453, se menciona un *ordinario pontifical, escripto en pergamino y letra antigua cubierto de cuero bermejo, que dexó el sennor cardenal*[28].

Carecemos de información precisa sobre las vías por las que Juan de Cervantes adquirió la mayor parte de sus libros, aunque es muy probable que los comprara o mandara hacer durante sus estancias en Roma y Florencia pues, efectivamente, residió en Italia desde su nombramiento como cardenal en 1426 hasta 1438, cuando tomó posesión efectiva del obispado de Ávila al que había sido promovido un año antes. A lo largo de su estancia en suelo italiano no solo intervino muy activamente en el Concilio de Basilea (1431-1445) como *iudex fidei* en nombre de Eugenio IV (1431-1447)[29], sino que, además, se hizo con

25. Bräm, A., op. cit., 2008, p. 61.
26. En ella se representa a un rey que ha preparado un banquete y muestra a un sirviente la lista de las personas a las que debe ir a invitar (*Un hombre hizo una gran cena y convidó a muchos. Y a la hora de la cena envió a su siervo a decir a los convidados: Venid, que ya todo está preparado*). Este acude obediente y, en los márgenes superior e inferior, se le representa hablando con los diferentes convidados, que rechazan la invitación: abajo a la derecha, se dirige al señor que acaba de adquirir un palacio y tiene que acudir a verlo (*Y todos a una comenzaron a excusarse. El primero dijo: He comprado una hacienda y necesito ir a verla; te ruego que me excuses*); en la parte superior, habla con el hombre que ha comprado cinco yuntas de bueyes y quiere probarlas (*Otro dijo: He comprado cinco yuntas de bueyes y voy a probarlos; te ruego que me excuses*); y abajo a la izquierda, recibe la excusa del que acaba de casarse mientras un grupo de invitados a la boda danzan en círculo (*Y otro dijo: Acabo de casarme y por tanto no puedo ir*).
27. Bräm, A., op. cit., 2008, pp. 51-70.
28. Álvarez Márquez, Mª C., «La Biblioteca Capitular de la Catedral Hispalense en el siglo XV», *Archivo Hispalense*, 213 (1987), pp. 3-63, en p. 18; Eadem, *El mundo del libro en la Iglesia Catedral de Sevilla en el siglo XVI*, Sevilla, 1992, p. 108; y Eadem, *Manuscritos localizados de Pedro Gómez Barroso y Juan de Cervantes, arzobispo de Sevilla*, Alcalá de Henares, 1999, p. 102.
29. Álvarez Márquez, Mª C., op. cit., 1999, pp. 79-80.

varios manuscritos. Así, por ejemplo, la *Expositio super Evangelium secundum Marcum*, de Beda el Venerable, identificada por C. Álvarez Márquez con el ms. 56-1-26 de la Biblioteca Colombina, perteneció al insigne humanista Coluccio Salutati (1331-1406) y muy posiblemente fue comprada por Juan de Cervantes en Florencia; o, asimismo, durante la celebración del Concilio de Basilea el cardenal mandó que se copiaran tres códices, uno de los cuales, los *Sermones super Cantica canticorum* de Bernardo de Claraval, ha sido identificado por dicha investigadora con el ms. 58-1-26 de la misma biblioteca[30]. El hecho de que, entre su fondo bibliográfico, abundasen las obras jurídicas y canónicas relacionadas con las controversias conciliares del momento[31] es también un indicador de la cercanía de Juan de Cervantes a las circunstancias vividas por la Iglesia de Roma y de su proximidad a los mismos talleres y *scriptoria* que abastecían a los eclesiásticos italianos. Es, por tanto, posible suponer que, en este contexto, el cardenal también hubiese podido adquirir este pontifical. Hasta entonces, dicho manuscrito habría sido custodiado en la Biblioteca Apostolica Vaticana, que había comenzado su andadura en tiempos de Nicolás V (1447-1455), tras el regreso del papado a Roma después del Cisma aviñonés[32].

Después de la muerte de Juan de Cervantes y pese a las cláusulas de su testamento, se estableció un litigio entre el cabildo sevillano y su sucesor en el solio arzobispal, Alonso I de Fonseca (1454-1465), que reclamó su derecho a participar en el reparto de los bienes del cardenal fallecido. Finalmente, se llegó a una concordia por la que el cabildo aceptaba entregar al nuevo arzobispo los libros del finado a cambio de que renunciara a cualquier otro derecho. En 1455 Alonso de Fonseca recibió la biblioteca de Juan de Cervantes y en ella, tal y como se recoge en la carta de pago dada por los procuradores Rodrigo de Fuentes y Luis del Castillo, se incluía *Iten vn pontifical, en pargamino con tablas cubiertas de cuero verde*[33].

Desde ese momento, y pese a las numerosas vicisitudes y pleitos sufridos por los libros de la catedral, es muy posible que el pontifical permaneciera en Sevilla, donde hoy se conserva. En efecto, la encuadernación que presenta en la actualidad, realizada en el siglo XVII en pergamino con correíllas, así como el tipo de papel verjurado de las guardas –con filigrana en forma de jinete y contramarca de un toro con la palabra *giusto* suscrita– que se le añadieron entonces son idénticos a los que poseen otros pontificales conservados en la misma biblioteca[34], lo que permite afirmar la continuidad de su presencia en esta institución desde el medioevo hasta la actualidad.

Cuando el manuscrito 56-1-11 llegó, pues, a Sevilla, carecía de la dimensión funcional con la que había sido concebido; no en vano, en la segunda mitad del siglo XV la versión de la Curia romana ya había caído en desuso en beneficio de una amplísima difusión de la familia de Guillermo Durando, de la que se conservan varios testimonios en territorio

30. Ibídem, pp. 94-98.
31. Ibídem, pp. 84-99.
32. Bilotta, M. A., op. cit., 2011, p. 42.
33. Álvarez Márquez, Mª C., op. cit., 1987, p. 50, nº 37; y Eadem, op. cit., 1999, pp. 80-81.
34. Se trata de los pontificales de Sevilla, BCC, mss. 56-1-28, 56-2-1 y 59-5-23.

castellano[35]. Sin embargo, es evidente que su rica factura y, sobre todo, su realización en el entorno papal con la fuerte carga ideológica que comentamos anteriormente lo convirtieron en un objeto de lujo, simbólicamente vinculado a la cátedra de san Pedro y, en consecuencia, codiciado por uno de los arzobispos más poderosos de la Península Ibérica, que, además, fue cardenal en Italia durante varios años[36]. El valor material e ideológico que, una vez en la catedral hispalense, se le atribuyó al pontifical justifica el que, tras la muerte de Juan de Cervantes, Alonso I de Fonseca entablara un prolongado litigio en el que, finalmente, se vio obligado a renunciar a otros bienes de su antecesor pero pudo conservar su biblioteca, verdadero signo de poder y propaganda entre los prelados de la Sevilla pre-humanística.

En el caso del pontifical 56-19 también ha sido posible reconstruir su trayectoria completa desde la sede en la que se realizó y empleó, Cambrai, hasta su actual lugar de conservación, la Biblioteca Capitular de Toledo. Gracias a diversas anotaciones añadidas en épocas posteriores sabemos, además, que la llegada de este manuscrito a la ciudad manchega fue prácticamente paralela en el tiempo a la del ejemplar 56-1-11 y dependió, igualmente, de la acción bibliófila de destacados eclesiásticos.

El primer indicio que poseemos sobre la historia del pontifical de Cambrai después de su realización y uso a mediados del siglo XIII son las bendiciones episcopales para las festividades de san Luis y de la traslación de sus reliquias a la Sainte Chapelle de París, añadidas por dos manos en el f. 188r. Es bien sabido que Luis IX de Francia (1226-1270) fue canonizado por Bonifacio VIII (1294-1303) el 11 de agosto de 1297 y que un año después tuvo lugar una solemne ceremonia en la que, bajo la presidencia del rey Felipe IV *el Hermoso* (1285-1314), se llevó a cabo la exhumación del cuerpo del santo, enterrado en la basílica de Saint-Denis, para depositarlo en una tumba más adecuada a su nueva condición[37]. En 1301 el mismo monarca fundó una capellanía dedicada a san Nicolás y a san Luis en la parte baja de la Sainte Chapelle del Palacio Real y, cinco años después, en 1306, culminó su programa de exaltación del nuevo santo –y, con él, de la dinastía regia,

35. Destacan, entre otros, el pontifical de Luis de Acuña, obispo de Burgos (1456-1495) (Madrid, BNE, ms. Vitr. 18-9) (Janini, J. y Serrano, J., *Manuscritos Litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1969, pp. 238-245, nº 194; y López-Mayán, M., «El pontifical de Luis de Acuña y la iluminación de manuscritos en la Castilla de finales del siglo XV», *Anales de Historia del Arte: El siglo XV hispano y la diversidad de las artes* (en prensa), entre otros) y los dos ejemplares conservados de Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo (1446-1482) (Madrid, BNE, ms. Vitr. 18-6 y Toledo, BCT, ms. 56-24), catalogados por Janini, J. y Serrano, J., op. cit., 1969, pp. 227-237, nº 192 y Janini, J. y Gonzálvez, R., *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*, Toledo, 1977, pp. 237-246, nº 221, respectivamente, e incluidos en el corpus de manuscritos iluminados estudiados por Bosch, L., *Art, liturgy and legend in renaissance Toledo: the Mendoza and the Iglesia Primada*, Pennsylvania, 2000.

36. Esta es, precisamente, una de las razones que favorecieron la dispersión del fondo librario romano desde la segunda mitad del XV y que, en consecuencia, han dificultado tradicionalmente su estudio y su reconstrucción (Bilotta, M. A., op. cit., 2011, pp. 37-42).

37. Bozoky, E., «Saint Louis, ordonnateur et acteur des rituels autour des reliques de la Passion», en Hediger, C. (ed.), *La Sainte-Chapelle de París: royaume de France ou Jérusalem céleste?*, Turnhout, 2007, pp. 19-34. Véase también el estudio clásico de Morand, S.-J., *Histoire de la Sainte-Chapelle Royale du Palais*, París, 1790, pp. 83-86, en línea: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55486886 [Consulta: 23 abril 2012].

pues san Luis era su bisabuelo– al ordenar el traslado de su cabeza desde Saint-Denis a la citada capilla, donde yacería junto a la reliquia de la corona de espinas que el emperador Balduino II de Constantinopla (1228-1273) había entregado a san Luis en 1244[38]. La ceremonia de la traslación tuvo lugar en la octava de la fiesta de la Ascensión, el 17 de mayo, y contó con la presencia de los Grandes del reino y de buena parte del alto clero, incluyendo a los arzobispos de Reims, Sens y Narbona y a los obispos de Soissons, Laon, Beauvais, Senlis, Noyon, Châlons-sur-Marne, Amiens, Térouane, Chartres, París, Orleáns, Meaux, Maguelone, Langres, Evreux, Coutances, Lisieux y Cambrai[39]. El representante de esta última sede fue Philippe de Marigny (1306-1309), que precisamente abandonó la Corte, donde había ocupado el cargo de secretario de Felipe IV, para asumir la dignidad episcopal de Cambrai en 1306, poco antes de la solemne traslación de las reliquias[40].

Cabe, por tanto, suponer que el pontifical permanecía en Cambrai a principios del siglo XIV y que fue este prelado quien, habiendo asistido a la ceremonia de traslación de las reliquias, hizo que las bendiciones se añadieran al manuscrito hacia 1306. Ello es lógico teniendo en cuenta la enorme influencia que alcanzó en toda Francia la liturgia de la Sainte-Chapelle[41] y explica que en el f. 188r se incluyan, por un lado, las bendiciones que se debieron de pronunciar en el transcurso de dicha ceremonia (*Benedictio corone episcopalis* e *In translacione reliquiarum capelle regis Parisiensis*) y, por otro, las destinadas a las dos festividades que, desde entonces, se establecieron en torno al nuevo santo: la conmemoración de su muerte, el 25 de agosto (*Benedictio in festo beati Ludovice regis Francie*), y la fiesta del traslado de sus reliquias, en el mes de mayo (*Benedictio in traslatione capitis*)[42].

Hacia 1309 Philippe de Marigny fue promovido a la diócesis metropolitana de Sens, que ocupó hasta 1316[43]. Sin embargo, al abandonar Cambrai no se llevó con él el pontifical, sino que este debió de permanecer en dicha sede hasta 1404, cuando, según la anotación contenida en la segunda guarda volante del códice, datada el 27 de enero, se encontraba en Aviñón: *Istud pontificale completum existimatum quinquaginta scutis auri qui fuit traditus Guillermo Felhisort fabro avinionensi in pignus pro quatuor scutorum aurei et debeo ego Robertus de Furno ipsum redimere huic ad unum mensem. Datum XXVII ianuarii anno domini M° CCCC quarto*. Como ya señalara François Avril[44], es altamente probable que el pontifical llegase a Aviñón de la mano del papa

38. Véase también la descripción de la fundación de la Sainte Chapelle incluida en la interesante obra de Le Blanc, L., *La sainte vie et les hauts faits de monseigneur Saint Louis, roy de France* París, 1666, pp. 22-24, en línea: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5576983c.r=reliques+saint+louis+sainte+chapelle.langES [Consulta: 22 abril 2012]).
39. Morand, S.-J., op. cit., 1790, p. 87.
40. Le Glay, A., *Cameracum Christianum ou Histoire ecclésiastique du diocèse de Cambrai,* Lille, 1849, p. 47.
41. Palazzo, É., «La liturgie de la Sainte-Chapelle: un modèle pour les chapelles royales françaises?», en Hediger, C. (ed.), *La Sainte-Chapelle de París: royaume de France ou Jérusalem céleste?,* Turnhout, 2007, pp. 101-111.
42. Morand, S.-J., op. cit., 1790, p. 88. La fecha adjudicada a esta celebración no es unánime entre los manuscritos que la atestiguan. Véanse las diferentes posibilidades en *Calendoscope*: <http://calendriers.irht.cnrs.fr/calscope.htm> [Consulta: 22 abril 2012].
43. Le Glay, A., op. cit., 1849, p. 47.
44. *L'art au temps des rois maudits: Philippe le Bel et ses fils (1285-1328)* (Catalogue d'Exposition, París, Galeries Nationales du Grand Palais, 17 mars – 29 juin 1998), París, 1998, p. 292.

Clemente VII, Robert de Genève (1378-1394), quien, antes de ocupar el solio pontificio, había sido obispo de Cambrai (1368-1378).

Allí se lo hubo de entregar a Robertus de Furno –Robert du Four–, quien, en efecto, entre 1400 y 1413, siendo procurador general de la Orden Cluniacense, se convirtió en rector del citado Colegio[45]. También existe la posibilidad de que Clemente VII se lo hubiera dado a alguno de los cardenales que residían en el Colegio de San Marcial de Aviñón y este, a su vez, a Robert du Four. En esos mismos años, cuando también era decano de Lihons-en-Santerre, los capítulos de las catedrales de Sisteron y Forcalquier lo nombraron, por unanimidad, obispo de Sisteron, que lo fue entre 1414 y 1437. Al frente de esta peculiar sede, suprimida en 1790 para ser incorporada a la diócesis de Digne y situada en el actual departamento de Alpes-de-Haute-Provence, llevó a cabo una importante reforma para definir el estatus conjunto de las dos catedrales que formaban una sola sede diocesana; de hecho, a él se debe la invención del término *concatedral* para referirse a la especial circunstancia de existencia de dos centros catedralicios organizados y hermanados en Sisteron y en Forcalquier[46]. Asimismo, según una famosa carta otorgada en 1423, reorganizó las propiedades de los obispos de esta diócesis y definió la integración de varias iglesias de la zona (como Notre-Dame du Marché o du Bourget, Saint-Jean, Saint-Pierre, Saint-Siffrein o Saint-Mary) en el patrimonio capitular[47].

Robert du Four fue, en definitiva, una poderosa personalidad eclesiástica del Midi francés en tiempos del Cisma papal. Como tal y siendo propietario del pontifical, en 1404 se lo entregó a un orfebre aviñonés, Guillaume Felhisort, a cambio de cuatro escudos de oro, muy probablemente ante una necesidad de liquidez. No obstante, se estableció la posibilidad de redimir ese pago y, en consecuencia, recuperar el manuscrito en el plazo de un mes.

Así debió de ocurrir efectivamente: Robert du Four recuperó el pontifical y, a su muerte, muy probablemente lo donó al Colegio de San Marcial, donde se conservó hasta

45. Bertet, J., *Historia chronologica rectorum collegii S. Martialis Avenionensis*, [s. l.], 1688, pp. 5-6 y 16-20. El Colegio de San Marcial de Aviñón tuvo su origen en una fundación cluniacense de fecha incierta y sabemos que comenzó a funcionar, paralelamente a la vida monástica, en 1379, por bula de Clemente VII y a instancias del abad de Cluny Jacques de Caussans (1374-1383). Desde entonces, actuó como un importante centro de estudios frecuentado por las altas personalidades eclesiásticas que se movían en torno a la Curia pontificia de Aviñón (Cottineau, L. H., *Répertoire topo-bibliographique des Abbayes et Prieurés*, Mâcon, 1939, vol. I, col. 22). Véase también Clément, E., *Le Monastère-Collège de Saint-Martial d'Avignon, les moines et les étudiants d'autrefois*, Aviñón, 1893, pp. 70 y ss., especialmente.

46. Didier, N., *Les églises de Sisteron et de Forcalquier du XI^e siècle à la Révolution. Le problème de la «concathédralité»*, París, 1954, p. 96. Había sido después del Concilio de Aviñón de 1066 cuando el recién elegido obispo de Sisteron, Géraud Chabrier (1061-ca. 1082), al no ser recibido como tal por la ciudad de Sisteron, se trasladó a Forcalquier y decretó la división material del cabildo entre ambas sedes, aunque debían seguir eligiendo conjuntamente al prelado porque, de iure, la diócesis seguía siendo una. En la práctica, puesto que la iglesia de Forcalquier poseía más de treinta iglesias en la zona meridional, esta división resultó beneficiosa para la nueva sede, que dispuso de mayores medios económicos y, por tanto, de mayor pujanza que la de Sisteron (Varano, M. C., «Institution épiscopale et autorité comtale dans le diocèse de Sisteron: le déplacement du pouvoir à Forcalquier et l'établissement de la concathédralité au XI^e siècle», *Rives méditerranéenes*, 28 (2007), en línea: http://rives.revues.org/1143 [Consulta: 16 de abril de 2012]).

47. Didier, N., op. cit., 1954, pp. 135-136.

que, a principios del siglo XV, fue vendido a Alfonso Carrillo de Albornoz, quien a la sazón estudiaba y residía en dicho Colegio desde 1408 en su condición de cardenal de San Eustaquio. Así se indica en otra anotación en la segunda guarda delantera: *Istud pontificale est domini Alfonso Carrillo, cardenalis sancti Eustachii, quod emit in Avinione tempore quo studebat ibidem, et fuit monasterio sancti Marcialis, datum per priorem et conventum cuidam monacho pro certa quantitate sibi debita ratione vestiarii temporis retroacti quod de eorum consensu vendidit.*

Fue también Alfonso Carrillo una destacada personalidad de la Iglesia aviñonesa. Obispo de Sigüenza entre 1422 y 1434, frecuentó la Curia de Benedicto XIII (1394-1423), de quien fue un firme defensor. Cuando, en 1416, el Concilio de Constanza lo depuso por hereje y mantenedor del Cisma, Carrillo intentó convencerlo de que abdicara a favor del nuevo pontífice, Martín V (1417-1431); el *papa Luna* se negó y lo desposeyó de su cardenalato, con lo que Carrillo, junto a otros cardenales, se pasó al bando conciliarista y reconoció a Martín V, de quien obtuvo una generosa rehabilitación en su carrera eclesiástica[48]. Pero, además, Alfonso Carrillo de Albornoz era tío del poderoso arzobispo de Toledo, Alfonso Carrillo de Acuña (1446-1482), a quien, sin lugar a dudas, legó el pontifical, que, por esta vía, llegó, en la segunda mitad del siglo XV, a la catedral manchega, donde hoy se conserva.

Nos consta, por último, que el volumen fue reencuadernado en Toledo en el siglo XVI. Carece de guardas de papel cuya filigrana pueda confirmar esta cronología; sin embargo, la identidad de sus cubiertas –en piel estezada beige con sencilla decoración de líneas incisas y tejuelo horizontal de pergamino adherido en el lomo– con las que presentan otros ejemplares que sí disponen de guardas de papel[49] confirma que el pontifical fue reformado en el Quinientos, posiblemente en algún proceso parcial de reorganización de la biblioteca catedralicia que afectó a varios códices.

Por lo tanto, al igual que ocurriera con el pontifical 56-1-11 de Sevilla, el ejemplar 56-19 llegó a Toledo, tras un largo periplo desde Cambrai, de la mano de un poderoso arzobispo, perteneciente al notable linaje de los Carrillo, que, junto a su actuación política y eclesiástica, destacó por una intensa labor de mecenazgo artístico y por una profunda bibliofilia que le llevó a poseer una de las más importantes bibliotecas de la Castilla de la época[50]. Lo más interesante es que su privilegiada situación, unida a su fuerte capacidad económica, desencadenó una amplia demanda de manuscritos de aparato que convirtieron

48. Álvarez Palenzuela, V. Á., *El Cisma de Occidente*, Madrid, 1982, pp. 285-303. Sobre los conflictos que rodearon el pontificado de Benedicto XIII y el final del Cisma, véanse también Delaruelle, É. *et alii*, *El Gran Cisma de Occidente*, Valencia, 1977 (París, 1962), pp. 175-209; y Sesma Muñoz, J. Á., «De Pedro Martínez de Luna a Benedicto XIII», en *Benedicto XIII, el Papa Luna. VII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa en conmemoración del Sexto Centenario de la Elección Papal de Don Pedro Martínez de Luna (Aviñón, 28 septiembre 1394)* (Catálogo de Exposición, Zaragoza, Sala Corona de Aragón, 28 septiembre – 31 octubre 1994), Zaragoza, 1994, pp. 33-46, en pp. 41-46.

49. Se trata de los manuscritos de Toledo, BCT, 37-14, 38-28 y 44-11.

50. Para una aproximación a la figura de este prelado, véanse, entre otros, Mirecki Quintero, G., «Apuntes genealógicos y biográficos de don Alfonso Carrillo de Acuña, arzobispo de Toledo», *Anales Toledanos*, 28 (1991), pp. 55-76; Bosch, L., op. cit., 2000, pp. 72-79; y Lop Otín, M. J., *El Cabildo Catedralicio de Toledo en el siglo XV. Aspectos institucionales y sociológicos*, Madrid, 2003, pp. 143-152.

a Toledo en un importante foco de atracción de miniaturistas y sostuvieron una intensa actividad artística que continuó durante el mandato de su sucesor, el también poderosísimo Pedro González de Mendoza (1482-1495)[51]. En este contexto, Carrillo ordenó la confección de múltiples manuscritos litúrgicos, dotados siempre de sus armas, entre los que destacan dos pontificales –los ya citados Madrid, BNE, ms. Vitr. 18-6 y Toledo, BCT, ms. 56-24[52]– que contienen la familia de Guillermo Durando. Por entonces, esta había alcanzado su máxima difusión en todo el Occidente, hasta el extremo de que, con ligeras modificaciones debidas a Agostino Patrizi Piccolomini, fue la que se imprimió por primera vez en 1485[53]. El ejemplar 56-19 carecía, por tanto, de utilidad, adaptado como estaba a la liturgia de Cambrai de mediados del siglo XIII; sin embargo, la riqueza y excepcionalidad de su decoración le confirieron un valor material incalculable y lo convirtieron en un objeto que ratificaba y manifestaba el poder de su propietario.

Esta actitud de atesoramiento de antiguos manuscritos por prelados de la segunda mitad del siglo XV está en la base del auge que el coleccionismo y la bibliofilia alcanzarían en los siglos modernos[54], sobre todo desde el momento en que la difusión de la imprenta convirtió a los códices medievales en «símbolos de prestigio, de riqueza y de cultura refinada y elitista»[55]. Tal proceso, que, desde el Cuatrocientos, contó con la creciente participación de la pujante nobleza laica[56], tuvo en la alta jerarquía eclesiástica a uno de sus principales artífices, que se benefició de su capacidad no solo de encargar nuevos libros, sino también, y sobre todo, de adueñarse de los manuscritos atesorados en las bibliotecas catedralicias por sus antecesores y de adquirirlos en sus viajes a importantes centros de la cristiandad, como Roma o Aviñón. Desde este punto de vista, resulta evidente que la inutilidad litúrgica del texto del 56-1-11 y del 56-19 en Sevilla y Toledo, respectivamente, no suponía ningún obstáculo para su apropiación. En la segunda mitad del siglo XV estos ejemplares, creados dos siglos antes como instrumentos rituales, habían trascendido ya su vinculación con la liturgia y se habían convertido, por la riqueza de su decoración, en elementos de propaganda, persuasión y ostentación del poder material y la autoridad ideológica de sus respectivos –y sucesivos– propietarios.

51. Sobre la iluminación de manuscritos en Toledo en la segunda mitad del siglo XV, véase una síntesis en Bosch, L., op. cit., 2000, pp. 115 y ss.; y en Villaseñor Sebastián, F., *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*, Segovia, 2009, pp. 229-256.
52. Véase la nota 35.
53. Dykmans, M., *Le Pontifical romain révisé au XVe siècle*, Ciudad del Vaticano, 1985.
54. A modo de introducción sobre el concepto de bibliofilia y su desarrollo en España, véase Sánchez Mariana, M., *Bibliófilos españoles. Desde sus orígenes hasta los albores del siglo XX*, Madrid, 1993.
55. Talamo, E. A., «Los códices de la Sacristía Sixtina», en *Códices de la Capilla Sixtina. Manuscritos miniados en colecciones españolas Códices de la Capilla Sixtina. Manuscritos miniados en colecciones españolas* (Catálogo de Exposición, Madrid, Biblioteca Nacional, 19 octubre 2010 – 9 enero 2011), Madrid, 2010, pp. 1-21, en p. 12.
56. Véase una sucinta aproximación en Yarza Luaces, J., «La nobleza hispana y los libros iluminados (1400-1470). Corona de Castilla», en Cátedra, P. M. y López-Vidriero, Mª L. (dirs.), *La Memoria de los Libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, Madrid, 2004, vol. I, pp. 17-66.

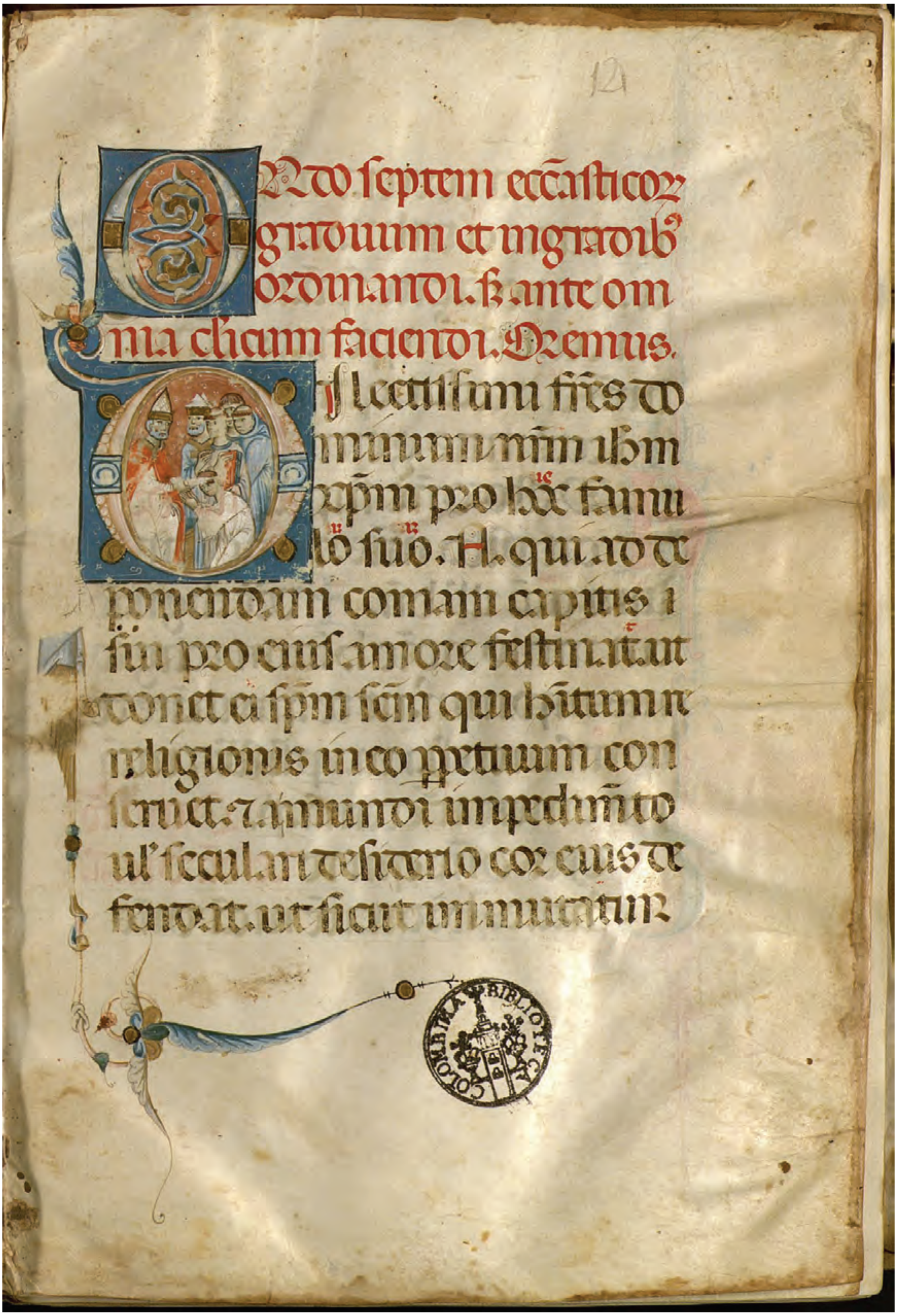
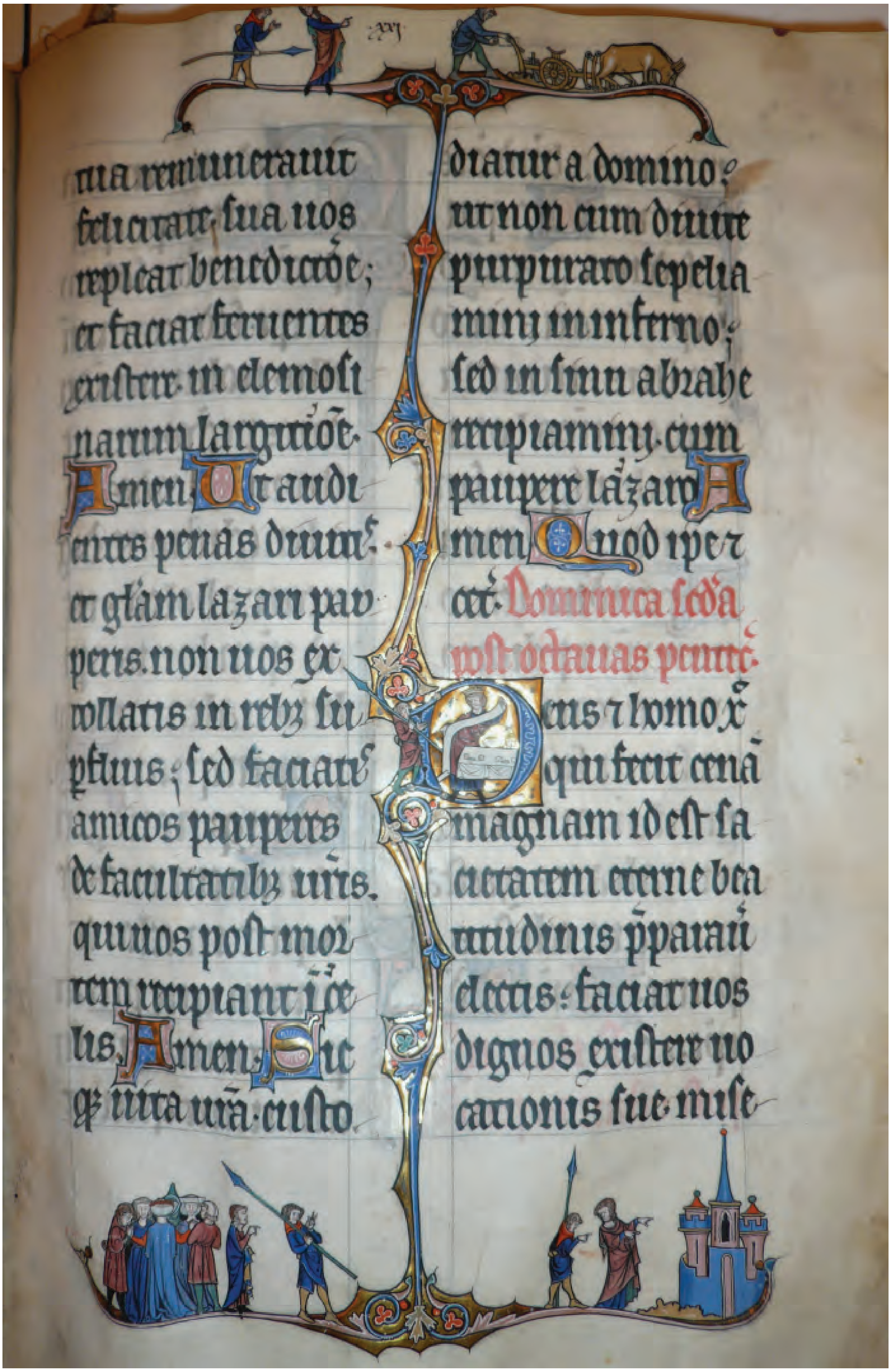


Fig. I

Índice


na remuneraiut
felicitate: sua nos
repleat benedictiõe;
et faciat ferventes
existere in elemosi
narum largitiõe.
Amen. Ut audi
entes penas divitis.
et glam lazari pau
peris. non nos ex
tollatis in rebz su
pbius; sed faciatis
amicos pauperes
de facultatibz uris.
qui nos post mor
tem recipiant i ce
lis. Amen. Sic
qz uita uiã. custo

diatur a domino;
ut non cum divite
purpurato sepelia
mini in inferno;
sed in sinu abrahe
recipiamini. cum
paupere lazaro. A
men. Quod ipse
est. Dominica scda
post octauas pentec.
Deus 7 homo x̄
qui fecit cenã
magnam id est sa
cietatem eterne bea
titudinis pparauit
electis: faciat nos
dignos existere no
cationis sue. mise

Fig. 2

El poder en el límite. El retablo de la capilla castrense de Santa Fe (New Mexico)

Miguel Hermoso Cuesta

Resumen: El artículo estudia por primera vez en profundidad el retablo de la capilla castrense de Santa Fe (Nuevo México), aportando nuevos datos para entender su iconografía, localizando gran parte de las fuentes que le sirvieron de inspiración y contextualizándolo para justificar las novedades que aporta al arte local, la transposición del barroco estípite virreinal a una zona de frontera, pobre y escasamente poblada y la realización de una obra en piedra que debía resistir cualquier conato de rebelión o incendio, como el que en 1680 había expulsado a los españoles de la región.

Palabras clave: Santa Fe (New Mexico). Indios Pueblo. Capilla Castrense. Barroco. Estípite. Santero. Bernardo Miera y Pacheco. Francisco Antonio Marín del Valle. Pedro Tamarón y Romeral. Fray Francisco Atanasio Domínguez.

Abstract: The article studies in depth the «retablo» from the Castrense chapel in Santa Fe (New Mexico), giving new keys to understand its iconography, identifying part of the engravings that inspired the work and enhancing the novelties it brought to the local art, as for example the transposition of viceregal models to the frontier. The material, a local limestone, was selected probably because it would survive any attempt of destruction by the Pueblo indians, as it had happened in 1680.

Keywords: Santa Fe (New Mexico). Pueblo Indians. Castrense chapel. Baroque Art. Estipite. Santero. Bernardo Miera y Pacheco. Francisco Antonio Marín del Valle. Pedro Tamarón y Romeral. Fray Francisco Atanasio Domínguez.

Introducción. El contexto histórico

La historia de Nuevo México (EE UU.) comienza para Europa en 1536[1] cuando una partida enviada por el presidente de la Audiencia de México, Nuño de Guzmán, al valle del río Sinaloa para capturar indios y venderlos como esclavos se encontró con cuatro supervivientes de la expedición dirigida por Pánfilo de Narváez en 1528, que había intentado colonizar Florida. Tratando de regresar a territorio español habían recorrido parte de Texas, Nuevo México y Arizona, zonas que se encontraban aún sin explorar y de las que ofrecían distintas noticias, unas comprobadas por ellos mismos y otras imaginadas o magnificadas a través del contacto con diferentes tribus indias. De esta manera supusieron que Nuevo México era una tierra rica en metales preciosos y habitada por una civilización que vivía en grandes ciudades y así lo contaron a su llegada a Nueva España.

Por ello tres años más tarde el virrey don Antonio de Mendoza y Pacheco, marqués de Mondéjar, envió un pequeño grupo, dirigido por fray Marcos de Niza, para reconocer el territorio, adentrándose hasta el punto de establecer contacto con el pueblo de Hawikuh, de la tribu Zuni (o Zuñi), cuyos muros de adobe al sol confundió, quizás interesadamente[2], con metal dorado. Sería precisamente la existencia de edificaciones estables las que harían que los conquistadores denominaran a todas las tribus de Nuevo México con el nombre de «indios de los Pueblos», o más sencillamente indios Pueblo.

Ninguna de estas ideas erróneas habría encontrado repercusión de no haber sido por el peso de la leyenda de las Siete Ciudades de Cíbola, mencionadas en el Amadís de Gaula y ubicadas supuestamente en algún lugar del Norte de Nueva España[3]. La influencia del mito era tan grande que en 1540 se envió una nueva expedición, esta vez de colonización, al mando del gobernador de Nueva Galicia, Francisco Vázquez de Coronado, quien colaboró a financiar la comitiva que contaba con 230 soldados de caballería y 62 de infantería, cuatro sacerdotes, unos cien indios mexicanos y gran cantidad de caballos y mulas. El grupo se adentró en Arizona siguiendo el curso del río San Pedro, continuando hasta Ácoma, el río Grande y por fin Hawikuh, que fue conquistado, como lo fue la localidad denominada

1. Los datos históricos en Cutter, Donald C. *España en Nuevo México*. Madrid, Mapfre. 1992. Pierce, Donna. From New Spain to New Mexico: Art and Culture on the Northern Frontier. *Converging Cultures. Art & Identity in Spanish America*. Nueva York, The Brooklyn Museum of Art. 1996, pp. 59-68, Flagler, Edward K. *Defensores de la Madre Tierra. Relaciones interétnicas: Los españoles y los indios de Nuevo México*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta. 1997 y Junquera, Mercedes. Introducción, en Villagrá, Gaspar de. *Historia de la Nueva Mexico*. Madrid, Dastin. 2001.
2. Flagler, Edward K. 1997, op. cit. p. 19.
3. Flagler, Edward K. 1997, op. cit. p. 17 explica que «Según una creencia popular basada en uno de los relatos incluidos en el Amadís de Gaula, libro de caballerías publicado por vez primera en 1508, siete obispos huidos de España tras la invasión musulmana del siglo VIII se habían llevado consigo un fabuloso tesoro allende los mares, donde fundaron otras tantas ciudades en las que la gente vivía en espléndidas casas doradas incrustadas con piedras preciosas y comían con cubiertos de oro». En p. 27 se indica como a esta leyenda se uniría depués la de la ciudad de oro de Quivira.

Alcanfor, perteneciente a los indios Tiwa, comprobándose que en ambos no existían riquezas fuera del maíz almacenado en sus casas.

Ante esa evidente falta de oro, plata y piedras preciosas Coronado regresó a la capital del virreinato, lo que no impidió que otras cinco expediciones se internaran en el actual territorio de Nuevo México a lo largo del siglo XVI, sin que ninguna de ellas consiguiera crear un asentamiento estable o convertir a la población nativa al cristianismo. No sería hasta 1598 cuando Juan de Oñate, que había obtenido de Felipe II tres años antes el permiso para explorar y establecerse en Nuevo México, dirigiera otra expedición y creara un asentamiento en la localidad de Caypa, que rebautizó como San Juan de los Caballeros, cerca de la actual Española. Oñate contaba con diez frailes franciscanos, dirigidos por fray Alonso Martínez, para convertir a la población local y construir una serie de iglesias usando los materiales locales, adobe y madera de escasa calidad, lo que originaría lugar a una tipología única propia de Nuevo México y diferente de las misiones de Texas, Arizona o California, caracterizada por su sencillez y funcionalidad en la que el púlpito y el retablo se convierten en los elementos clave del edificio[4].

El sucesor de Oñate, Pedro de Peralta sería el fundador en 1607 de la actual capital del Estado, la Villa de Santa Fe, como una ciudad fortificada que protegiera a sus habitantes de posibles ataques de los indios. Su previsión tuvo efecto años después, en la rebelión de 1680 cuando, tras haber aplicado durante décadas el conflictivo sistema de encomiendas y haber asistido a frecuentes conflictos entre misioneros y gobernadores[5], los indios Pueblo encontraron un cabecilla, al que los españoles denominaron Popé, que se propuso expulsarlos de Nuevo México. La capital resistió durante nueve días, pero finalmente todo el territorio fue evacuado y las ciudades e iglesias destruidas en su mayor parte. Habría que esperar

4. Al respecto aún no se ha superado el trabajo de Kubler, George. *The Religious Architecture of New Mexico in the Colonial Period and since the American occupation*. Colorado Springs, The Taylor Museum. 1940 (una edición más reciente en Albuquerque. University of New Mexico Press. 1990). Quien indica (p. 24) que en Nuevo México existen canteras de piedra caliza que permitirían construcciones de piedra sillar o el uso de un mortero de cal en construcciones de ladrillo, argumentando que el trabajo de la piedra y su transporte es más laborioso que la fabricación de adobes por parte de una población que durante el período colonial nunca aumentó significativamente e incluso disminuyó en el siglo XVIII.
   Es significativa la crítica de Manuel Toussaint a la obra de Kubler en la revisión bibliográfica de los *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*. Universidad Nacional Autónoma de México, vol. II, nº 6. 1940, p. 99 cuando indica que «para los historiadores del arte colonial de México, este libro es indispensable. Ignorarlo equivaldría a cerrar los ojos frente a la manifestación más ingenua y más pura de nuestro arte religioso: el que fue hecho por indios y para indios, en una época en que los indios por asimilación o extinción, estaban en completa decadencia.»
5. Los franciscanos necesitaban mano de obra para construir y mantener las misiones así como para su asistencia, lo que los eximía de tributos, mientras la población civil los quería en los campos de cultivo, la tensión llegó al punto de que el gobernador Juan de Eulate alentó el incendio de la misión de San Diego de los Jémez en 1623, durante el gobierno de don Bernardo López de Mendizábal, entre 1659 y 1661 este acusó a los frailes de esclavizar a los indios y los frailes al gobernador de animarlos a que abandonaran las misiones y volvieran a su cultos tradicionales. A esta situación hay que añadir la hambruna de 1670, la epidemia de peste un año después y las frecuentes incursiones de los apaches entre 1672 y 1676. Kubler, George. 1990, op. cit. pp. 10-12. Flagler, Edward K. 1997, op. cit. pp. 47-54.

a 1692 para que Diego de Vargas reconquistara Santa Fe[6] y a 1696 para que se pudiera pacificar el territorio circundante, tras un nuevo conato de revuelta[7] vencido en la batalla de la Cañada, lo que motivó la fundación de una nueva ciudad, Santa Cruz de la Cañada[8].

La solución al conflicto pasó por la abolición del sistema de encomiendas y el intento de someter a obediencia a los misioneros a la autoridad del obispo de Durango (México), parte de las misiones fueron secularizadas en 1767 y una epidemia de viruela en 1780-1781 que diezmó a la población motivó que se decidiera concentrar a los supervivientes en veinte establecimientos situados a lo largo del curso del Río Grande y sus afluentes, abandonando los demás, aunque algunos como Ácoma y Taos fueron respetados[9].

Esta decisión llevó aparejada una intensa campaña de reconstrucción y edificación de templos, que debían contar con el ajuar litúrgico necesario. Los materiales llegaban cada tres años desde México a través del denominado Camino Real, una ruta que partía de Chihuahua y terminaba en Santa Fe, repitiéndose así en Nuevo México el proceso de aculturación que se había llevado a cabo en el virreinato de Nueva España con la importación de obras de arte. De hecho hay constancia de la existencia de retablos en el siglo XVII, como el de la iglesia de Ácoma, que estaba dorado y combinaba escultura y pintura, así como de la presencia de un platero flamenco en Santa Fe en 1639 y de la destreza de los indios en la talla de la madera. Sin embargo la rebelión parece haber acabado con todas estas obras[10] haciendo la necesidad de material tan urgente, debido a la completa desaparición de retablos, órganos, púlpitos, cálices y textiles, que la importación no pudo cubrir la demanda y hubo que formar a artesanos locales. Por ello a mediados del siglo XVIII surgen los primeros santeros locales encargados de la realización de bultos y retablos usando materiales autóctonos, generalmente de poca calidad, madera de conífera, e incluso de álamo y chopo y pigmentos vegetales.

La capilla castrense de Santa Fe

Si para conocer las obras de arte presentes en las misiones del siglo XVII prácticamente no existe documentación por lo que respecta a las del siglo XVIII contamos con distintas fuentes, siendo dos las más importantes, la primera es la relación de la visita pastoral que el obispo

6. Ocupada por los indios Tano de Galisteo. Chavez, Angelico. *The Santa Fe cathedral*. Santa Fe, Schifani Brothers. 1995 (1ª 1947), p. 8.
7. En el que se dañaron aún más los edificios que habían sobrevivido a la revuelta y se asesinaron a algunos de los misioneros, como ocurrió con fray Francisco de Jesús en Patokwa. Kubler, George. 1990, op. cit. p. 20.
8. El nombre completo es la «Villa Nueva de Santa Cruz de los Españoles Mexicanos del Rey Nuestro Señor don Carlos Segundo». Kubler, George. 1990, op. cit. p. 102.
9. Kubler, George 1990, op. cit. p. 11.
10. Gavin, Robin F. *Traditional Arts of Spanish New Mexico. The Hispanic Heritage wind at the Museum of International Folk Art*. Santa Fe. Museum of New Mexico Press. 1994, pp. 26-28. El mismo autor indica que se han recuperado en excavaciones restos de vigas talladas que pertenecieron a los edificios construidos en el siglo XVII.

de Durango, Pedro Tamarón y Romeral hizo a las misiones en 1760[11], creando un censo de los pueblos y establecimientos españoles, sin duda para encontrar argumentos que apoyaran su pretensión de jurisdicción sobre la provincia[12] y la segunda el informe realizado por fray Francisco Atanasio Domínguez en 1776 cuando fue encargado por el virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa, marqués de Vallehermoso, para encontrar una ruta de comunicación entre las misiones de Nuevo México y las de California[13].

El itinerario de la visita del prelado siguió el Camino Real desde El Paso del Norte para continuar a lo largo del curso del río Grande, en sus notas Tamarón destacó el poco esfuerzo de los misioneros por aprender el lenguaje de los indios y la pobreza de las edificaciones religiosas[14]. En Santa Fe, donde fue recibido suntuosamente por el gobernador, que lo alojó en su palacio, dejó escrito que todos los edificios eran de adobe y que no había ni fortaleza ni presidio, a pesar de lo cual quedó gratamente impresionado por las tres iglesias existentes, la parroquia, dedicada a San Francisco[15] y las dos ayudas de parroquia, San Miguel y Nuestra Señora de la Luz, conocida como la Castrense, pues estaba destinada al servicio de la guarnición militar de la ciudad.

Precisamente esta última acababa de ser terminada gracias al mecenazgo del gobernador don Francisco Antonio Marín del Valle (1754-1760) en el lado S. de la plaza, frontera al palacio real y en dirección N-S ya que tuvo que adaptarse a un solar preexistente. La capilla castrense estuvo originalmente ubicada en el muro N. del palacio de los gobernadores, en el camino a Tesuque, y fue restaurada por Vargas para usarla como parroquia hasta el comienzo de la construcción en 1714 del nuevo templo dedicado a San Francisco de Asís, al haber sido la antigua destruida en la rebelión de 1680[16]. Vargas tuvo que adaptar también parte del palacio real para que lo usaran los franciscanos hasta la terminación de la nueva parroquia, por ello hubo que trasladar la capilla castrense en 1717 al lado S de la plaza. De hecho se ha apuntado que el edificio dedicado por el obispo Tamarón pudo haber sido construido entre 1717 y 1719 y simplemente remodelado entre 1759 y 1760, aunque de ser así sorprende

11. Sobre la visita vid. Adams, Eleanor B. *Bishop Tamaron´s Visitation of New Mexico,* 1760. Santa Fe. Historical Society of New Mexico. 1954
12. Los franciscanos argüían que constituían una misión independiente, basándose en las bulas papales para su establecimiento, concedidas en un momento en que no había ninguna diócesis cercana, pero los obispos de Durango insistían en sus derechos de jurisdicción, seguramente sospechando que las tierras de Nuevo México eran más ricas de lo que se decía. De hecho antes de Tamarón ya habían visitado las misiones sus predecesores don Benito Crespo (en 1730) y don Martín de Elizacoechea (en 1737) Chavez, Angelico, 1995, op. cit. p. 13.
13. Adams, Eleanor B. y Chavez, Angelico. *The Missions of New Mexico, 1776.* Santa Fe, Sunstone Press. 2012 (1ª Albuquerque, University of New Mexico Press. 1956). Fray Francisco Atanasio Domínguez había sido nombrado visitador de las misiones de Nuevo Mexico en 1775 en su expedición tuvo como cartógrafo a Bernardo Miera y Pacheco. Ni la relación de Tamarón ni la de Domínguez han sido nunca publicadas en español.
14. Por ejemplo de la iglesia de Santa Cruz de la Cañada afirmaba que «La iglesia es algo grande pero con poco adorno, no hay forma de lugar» Kubler, George, 1990, op. cit. p. 22 nota 26.
15. Tamarón afirmaba que «La iglesia parroquial (...) es grande, con su amplio cañón y crucero adornado de altares y retablos que todo se reconoció con la pila bautismal y demás que trae el ritual romano» Kubler, George, 1990, op. cit. p. 100, nota 13.
16. Chavez, Angelico, 1995, op. cit. p. 11.

que no se indique en ningún documento cual fue su advocación originaria o qué se hizo con su retablo cuando se construyó el que ahora estudiamos[17], por otra parte Domínguez, siempre bien informado, indica que la capilla fue construida por el gobernador, quien la pagó de su peculio[18]. Tanto el obispo de Durango como Domínguez indican que el edificio tenía planta de cruz latina con unas medidas aproximadas de 25 metros de largo por 7,5 de ancho y casi ocho de alto[19], dimensiones que parecen realmente considerables para tratarse de una obra de compromiso que debería servir solo hasta que se terminara la iglesia de San Francisco de Asís, por lo que puede pensarse que efectivamente el edificio de 1760 fue encargado y pagado por el gobernador Marín del Valle.

Tamarón señala también que a unas ocho leguas de Santa Fe se había descubierto una cantera de piedra de donde se había traído el material para tallar el retablo[20] y que el gobernador había decidido fundar una Cofradía dedicada a la titular de la que, lógicamente, fue el primer Hermano mayor[21]. Domínguez es más explícito y aporta más datos sobre el edificio. Gracias a él sabemos que en la fachada sobre la puerta de ingreso había un relieve de piedra con la imagen de la titular y como remate una espadaña con tres arcos de medio punto, aunque solo el central contenía una campana, en el interior se abrían tres ventanas en

17. La teoría de la reedificación aparece en Kubler, George, 1990, op. cit. p. 100. Una opinión diferente es la de Kessell, John L. *The Missions of New Mexico since 1776*. Santa Fe, Sunstone Press. 2012 (1ª Albuquerque The University of New Mexico Press. 1980) quien en p. 44 indica como Marín del Valle (cuyo gobierno data entre 1756 y 1760) destacó a partes iguales por su torpeza política y por su devoción habiendo exhumado los restos de dos franciscanos del siglo XVII en Quarai y Picuris, que fueron enterrados en la parroquia de Santa Fe, y habiendo comprado el solar y levantado la capilla castrense a sus expensas. Las fiestas de inauguración de la misma se celebraron en 1761, cuando el gobernador ya había vuelto a México.
18. Adams, Eleanor B. y Chavez, Angelico, 2012, op. cit. p. 33. Traducen la parte correspondiente del informe de Domínguez de la siguiente manera «In the year 1760 Don Francisco Marín del Valle, then governor of this kingdom, displayed the glowing and fervent ardor of his devotion to Our Lady and Mother of Light by his plan to build a chapel for her in this Villa of Santa Fe. For this purpose he bought a site and built the aforesaid chapel on it at his personal cost, solicitude, and expense». Treib, Marc, *Sanctuaries of Spanish New Mexico*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press. 1993, p. 112 indica que el coste del edificio ascendió a 8000 pesos y que para ello había comprado un solar entre las casas de dos colonos.
19. Tamarón da como medidas treinta varas de longitud y nueve de anchura, mientras Domínguez indica veinte y cuatro de largo, ocho de ancho y nueve y media de alto.
20. «Se había descubierto, ocho leguas de allí, una veta de piedra muy blanca, de donde se condujo la necesaria para un retablo que llenase la tercera [sic] del altar mayor, que estaba ya casi labrado, el que después se concluyó y la iglesia». La transcripción en Kubler, George, 1990, op. cit. p. 27 nota 32. Treib, Marc, 1993, op. cit. p. 117 traduce como «la tercera (parte del muro) del altar mayor». Ninguna de las dos transcripciones tiene mucho sentido, ya que en los ejemplos conservados en Nuevo México el retablo cubre por completo el muro de la cabecera, quizás el documento original presente un *lapsus calami* o una difícil lectura en este punto, por nuestra parte dado el contexto pensamos que tendría más sentido la palabra testero o tribuna.
21. Se trata de las «Constituciones de la congregacion de Nuestra Señora de la Luz, Erigida en la Villa de Santa Fee Capital de la Provincia de la Nueva Mexico, y aprobada del Illmo. Señor D. Pedro Tamaron Obispo de Durango. A sus expensas las dà al publico D. Francisco Antonio Marin del Valle, Governador, Capitan general que fue de dicha Provincia, Hermano mayor de su Congregacion. Dedicanse a la misma Emperatriz Soberana. Impresas en Mexico con las licencias necessarias, por D. Phelipe de Zúñiga y Ontiveros, en la calle de la Palma, año de 1766.» El prelado asisitió a la primera reunión de sus miembros, en la que aprobó los estatutos de la misma, como narra en la relación de su visita. Treib, Marc, 1993, op. cit. pp. 112-113.

el lado del Evangelio, una en el transepto y dos en la nave. El techo era de vigas de madera y antecediendo al presbiterio había un arco triunfal, un elemento realmente inusual en las iglesias de Nuevo México y que denotaba la importancia del lugar. Domínguez afirmaba que el retablo era de una piedra blanca fácil de tallar, con tres secciones y en el centro una pintura al óleo sobre lienzo de la Virgen de la Luz, traída de México por el gobernador al igual que la cortina de damasco carmesí con pasamanería de plata que la cubría. El retablo estaba pintado y a Domínguez le recordaba las fachadas de piedra que se estaban construyendo al mismo tiempo en México. En los brazos del crucero había sendos retablos, el de la derecha dedicado a la Concepción, con un cuadro al óleo presidiéndolo, y el de la izquierda a San Francisco Javier, mientras en la nave se alzaba un púlpito octogonal de piedra[22].

Una vez terminada la parroquia, después catedral, de San Francisco de Asís sin duda la Castrense debió dejar de usarse paulatinamente, en 1788 solo existía un sacerdote en Santa Fe, fray Francisco de Hozio, que debía atender a las feligresías de las tres iglesias, por lo que la mayoría de los recursos disponibles debieron dirigirse a la más importante[23]. Los problemas de mantenimiento se agravaron con la independencia de México y con la incorporación de la antigua provincia a los Estados Unidos, tras la primera intervención estadounidense en México en 1846. Así en 1818 el visitador Juan Bautista Guevara inspeccionó la capilla afirmando que estaba en «ruinoso y lamentable estado»[24]. De alguna manera se intentó paliar su situación, pues en 1840 se documentan pagos de 22 pesos para yeso para pintar la capilla y casa del guardián, 30 pesos para pagar al pintor y 120 para reponer parte del techo de madera. Pagándose 80 pesos a Gaspar Brito por su labor de ocho días en la Castrense.[25] Pero esos arreglos no pudieron evitar el deterioro del edificio y en 1844 James J. Webb, comerciante de visita en la ciudad observaba que la capilla no tenía culto desde hacía años[26], dos años después el teniente Abert escribía que el techo se había derrumbado ya que el

22. Adams, Eleanor B. y Chavez, Angelico, 2012, op. cit. pp. 33-35. El texto es citado también por Treib, Marc 1993, op. cit. p. 112 y ss. aunque gran parte de su estudio por lo que respecta a la castrense no hace sino repetir lo ya afirmado por Kessell, John L. *The Missions of New Mexico since 1776*. Santa Fe, Sunstone Press. 2012 (1ª Albuquerque, University of New Mexico Press. 1980).
23. Ello motivó que el gobernador Fernando de la Concha solicitara el envío de doce franciscanos, influyendo sin duda el hecho de que Hozio fuera el capellán militar (entre 1787 y 1823). Chavez, Angelico, 1995, op. cit. p. 14. Kessell, John, L. 2012 op. cit. p. 45.
24. Guevara indicó que la capilla era de adobe y que medía unas treinta y cinco varas de largo y nueve de ancho, tenía el suelo de madera, excepto en el presbiterio, que era de piedra, al igual que el púlpito y el retablo, pero una de las puertas de acceso estaba rota y la galería y torres casi en ruinas. Kessell, John, L. 2012, op. cit. p. 45. La galería de madera y la torres de adobe fueron una adición posterior al edificio original Treib, Marc. 1993, op. cit. pp. 113-114 indica como se accedía al presbiterio por cuatro escalones de piedra blanca dispuestos siguiendo la forma de un octógono y como la misma piedra se había usado en el suelo, en el que se habían abierto tres sepulturas.
25. Kessell, John L. 2012, op. cit. p. 45.
26. Sus palabras fueron que la iglesia «has not been occupied as a place of worship for many years» Kessell, John L. 2012, op. cit. p. 45. Treib 1993, op. cit. p. 115.

edificio llevaba sin usarse unos catorce años[27], lo que conllevó un progresivo expolio del edificio[28]. El ejército estadounidense adquirió el inmueble para usarlo como almacén hasta 1851, año en que fue transformado en tribunal[29] y luego restaurado como capilla para ser vendido definitivamente en 1859 por el primer obispo de Santa Fe, Jean Baptiste Lamy, a Simón Delgado a cambio de un solar donde edificar un colegio y 2000 dólares destinados a la restauración de la parroquia[30]. El edificio se demolió en parte[31] y se transformó en un local comercial y vivienda, que aprovechó los muros de la capilla, hasta 1881, año en que la viuda de Delgado vendió la propiedad a los hermanos Spiegelberg, dueños del solar contiguo al Este para que ampliaran su tienda. Aún así parte de la estructura del templo siguió en pie hasta 1955 cuando se demolieron los últimos restos[32].

27. Según Abert la Castrense «was the richest church in Santa Fe. It was dedicated to Our Lady of Light. There is some handsome carved work behind the altar, showing a much higher order of taste than now exists. There are two tablets upon it. One bears the date 1761. In the front facade there is a large square slab of freestone, elaborately carved; it represents Our Lady of Light in the act of rescuing a human being from the jaws of Satan whilst angels are crowning her. On each side of the slab are two columns which have a strong resemblance to Egyptian columns. The whole is executed in basso-relievo. (...) The roof of this church fell in a few years ago and it has not been used since» Kessell, John L. 2012, op. cit. p. 46. Kubler, George, 1990, op. cit. p. 102 ya había indicado que la capilla en 1846 carecía de techo. La cita de Abert aparece parcialmente en Treib, Marc, 1993, op. cit. p. 115.
28. Kessell, John L. 2012, op. cit. p. 46 indica como los hombres del coronel Alexander William Doniphan, vencedor en la batalla de Santa Fe (15 de agosto de 1846) expoliaron lo que quedaba, el mismo Abert señala que la Castrense «was robbed of all its plate and ornaments some time before we arrived. It is allowed to go to ruin in consequence of this desecration. On each side of the altar is much fine carving, and above, there has been good painting; but the rain has beaten through the roof upon it, and nothing is now left but a head, apparently of an angel, which is beautifully painted.»
29. En ese año el juez de Massachusetts enviado a Santa Fe, W.W.H. Davis escribía que «The building is in the form of a cross, about a hundred feet long and nearly as many in width. Two plain towers rise up in front a few feet above the roof, and on the latter are suspended two bells, which are rung by boys ascending the roof and pulling the clappers from side to side. The style of construction differs from the true Gothic cross in that the transept runs north and south instead of east and west. The appearance of the building, inside and out, is primitive and prepossessing. The altar is in the south transept, and is very plain. The ornaments are few, and not of a costly kind. The Wall behind the altar is inlaid with Brown Stone-work, wrought in the United States, representing scriptural scenes; and a few old Spanish paintings hang upon the walls. The choir is over the north transept, and is reached by ascending an old ladder. A tin chandelier is suspended over the centre of the cross, and engravings of a few saints are seen in various parts of the house. The roof is supported by large unpainted pine beams, ornamented with a kind of bracket where the ends enter the Wall». Kessell, John L. 2012, op. cit. p. 47.
30. Kubler, George, 1990, op. cit. p. 101.
31. Aunque según Kubler, George, 1990, op. cit. pp. 23, 102 y 124-125 las vigas del coro pudieron haber sido reutilizadas en la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe en la misma Santa Fe, construida entre 1808 y 1821.
32. Entonces se hallaron los cimientos de la capilla y huellas de dos contrafuertes en la fachada, añadidos después de 1776 vid. Stubbs, Stanley A. y Ellis, Bruce T. *Archaeological investigations at the Chapel of San Miguel and the site of the Castrense, Santa Fe, New Mexico*. Santa Fe, Laboratory of Anthropology-Museum of New Mexico (Monographs of the School of American Research, nº 20) 1955.

El retablo de la Castrense, su programa iconográfico y autoría

El retablo fue desde su construcción en 1761 la obra de arte más admirada en Santa Fe por todos lo viajeros que lo contemplaron y una de las más estudiadas por los especialistas estadounidenses, que se han centrado ante todo en su historia e iconografía[33], seguramente ambos factores han contribuido a su conservación, que no ha estado privada de controversia. Tras la venta y demolición de la capilla castrense el obispo Lamy encargó al padre John Baptist Salpointe que trasladara el retablo pieza a pieza a la parroquia para colocarlo en el altar mayor. Cuando las naves de la catedral neorrománica se acabaron en 1884, a falta de la cabecera, el antiguo presbiterio de adobe fue separado de la nueva obra por una construcción de madera y lienzo, convertida hacia 1895 en un muro que encerraba el retablo en una estancia sin perspectiva, ante lo cual algunas voces protestaron por considerarlo «la pieza más importante de escultura eclesiástica del siglo XVIII en los Estados Unidos»[34]. A pesar de ello la obra permaneció semioculta a la vista pública hasta 1940 ya que fue destinado a servir de retablo mayor de la nueva parroquia de Cristo Rey gracias a que el Committee for the Preservation and Restoration of New Mexico Mission Churches tenía un gran interés en conservar el retablo y encontrarle una nueva ubicación. El encargo del nuevo templo se hizo a John Gaw Meem en 1939, para cubrir las necesidades religiosas de la expansión de la ciudad y celebrar el cuarto centenario de la expedición de Coronado. La iglesia, construida en adobe sobre una estructura de acero, mantiene el estilo de las misiones del siglo XVIII sin ser un mero pastiche, pero sus grandes dimensiones disminuyen la presencia del retablo, perdiéndose el efecto imponente que debió tener en la Castrense. El nuevo templo se bendijo el 1 de enero de 1940 y se dedicó el 27 de junio de ese mismo año por el arzobispo Rudolph Aloysius Gerken[35].

Ya hemos mencionado que el retablo se construyó con piedra caliza procedente de las cercanías de Santa Fe, fácil de tallar, quizá su blandura provocó las fracturas e imperfecciones apreciables en algunas zonas del mismo. Sea como fuere la piedra se cubrió con estuco, que

33. Casi todos los estudios sobre la capilla castrense tratan del retablo, además de los ya citados pueden recordarse Adams, Eleanor B. The Chapel and Cofradia of Our Lady of Light in Santa Fe. *New Mexico Historical Review*, vol. 22, nº 4. 1947 pp. 327-341 disponible en http://www.ebooksread.com/authors-eng/university-of-new-mexico/new-mexico-historical-review-volume-22-hci/page-31-new-mexico-historical-review-volume-22-hci.shtml (última consulta 30 de abril de 2012, 20:00 h.), Kelemen, Pàl The significance of the stone retable of Cristo Rey. *El Palacio* nº 61, 1954, pp. 243-72.
34. «the most important piece of ecclesiastical Eighteenth Century sculpture in the United States» Kessell, John L. 2012, op. cit. p. 48.
35. Los datos en Chavez, Angelico, 1995, pp. 22, 25, 34 y 48. Treib, Marc, 1993, op. cit. pp. 115-116 y Fraser Giffords, Gloria, *Sanctuaries of earth, Stone, and light, the churches of northern New Spain, 1530-1821*. Tucson, The University of Arizona Press. 2007, p. 314. Sobre el arquitecto, autor de los edificios de la University of New Mexico en Albuquerque y de la reforma del rancho Los Poblanos en la misma ciudad puede consultarse Lehmberg, Stanford E. *Churches for the Southwest: The Ecclesiastical Architecture of John Gaw Meem*. Nueva York, W.W. Norton. 2005.

fue luego tallado y después con la policromía[36], realizada en parte al óleo, lo que debió darle un aspecto mucho más rico y seguramente no tan plano como el que presenta actualmente, aunque al mismo tiempo ocultó el material con el que estaba realizado.

Observando el conjunto con atención se aprecia que faltan algunas zonas de la obra original, así los resaltes que flanquean la imagen de la Virgen de Valvanera se interrumpen a falta de un capitel o cornisa, y seguramente una moldura recorrería todo el remate del retablo. De hecho existe una foto, desgraciadamente sin fecha[37], que muestra una imagen de madera en el nicho central pero también los estípites y motivos vegetales de los laterales cortados, algo que seguramente ocurrió cuando el retablo se trasladó a la parroquia, en la misma imagen se observa que el busto del Padre Eterno había sido cortado, conservándose únicamente parte de sus brazos. No conocemos la fecha ni los autores de la restauración que completó, al menos parcialmente, las zonas que faltaban, pero tuvo que realizarse seguramente en 1939, cuando se decidió trasladar el retablo a su ubicación actual. A simple vista se observa que las partes restauradas tienen un tono más rojizo que las originales y que la policromía del Dios Padre en el ático es más intensa que la del resto del retablo.

Este consta de banco recorrido por motivos vegetales, dos cuerpos y ático. Tiene tres calles separadas por estípites, variando estos su diseño en los dos cuerpos, siendo en los del primero el elemento más destacado las tres cabezas humanas que aparecen inmediatamente por debajo del capitel, colocadas encima de una estrella de ocho puntas inscrita en un círculo mientras la mitad inferior del soporte muestra una decoración simétrica con hojas y un racimo de uvas que parten de la cabeza de un querubín. En el segundo cuerpo los extremos están limitados por una decoración de hojas y racimos de vid que surgen de un jarrón con dos asas en la parte inferior y que incorpora una cabeza de querubín en el tercio superior, antes de llegar a una voluta que simula sostener la cornisa de la parte superior del retablo. Los estípites que flanquean la imagen central en este cuerpo presentan en su tercio superior una figura femenina sosteniendo el capitel en el que se advierten dos filas de hojas, como si fuera un remedo del corintio. El frente está recorrido por una decoración simétrica de hojarasca y racimos de uvas, que aparece también en los cuartos de círculo que a manera de aletones enlazan el ático con el resto del retablo y en la zona inferior de las casas laterales del primer cuerpo, en donde también se encuentran unos resaltos a modo de peanas ochavadas, como si estuvieran destinadas a acoger imágenes de bulto.

En cuanto a la iconografía en la hornacina del centro del primer cuerpo se encontraba un lienzo con la Virgen de la Luz, ocupándolo hoy el relieve con el mismo tema ubicado

---

36. Kubler, George, 1990, op. cit. p. 27.
37. La fotografía pertenece al Museum of International Folk Art y aparece reproducida en Boyd, Elizabeth, *Saints & Saint makers of New Mexico*. Santa Fe, Western Edge Press. 1998 (1ª 1946), p. 40.

originalmente en la fachada de la castrense[38]. Flanqueándolo se muestra a la izquierda del espectador a San Ignacio de Loyola con birrete, sotana y manteo sobre dos orbes alusivos a la expansión de la orden jesuita por el Viejo y el Nuevo Mundo. Con la mano izquierda sostiene un libro en el que se lee el emblema de la Orden: «Ad maiorem Dei gloriam» y con la derecha sujeta un estandarte con el anagrama de Jesús, IHS. A la derecha se encuentra San Francisco Solano con hábito franciscano y un rosario colgado del cíngulo. Ante un rudimentario fondo de paisaje alza un crucifijo con la mano derecha mientras bautiza a un grupo de indios con la izquierda. El relieve muestra una fractura horizontal hacia la mitad de su altura que lo recorre por completo.

En el centro del segundo cuerpo, dentro de un marco octogonal aparece la figura de Santiago matamoros sobre un caballo en corveta. El apóstol viste de peregrino, con túnica, manto, esclavina y sombrero adornados con conchas de vieira, al igual que el peto y gualdrapa de su montura. Alza la mano derecha empuñando una espada y con la izquierda sujeta las riendas del caballo y un estandarte que sirve de fondo a su cabeza. En el suelo yacen las figuras de dos vencidos, uno de ellos con una media luna sobre el turbante.

En la casa de la izquierda se muestra a San José sobre un escabel a modo de peana, vestido con túnica y manto, sostiene con la mano derecha la vara florida y con la izquierda al Niño Jesús, desnudo, quien se gira para abrazarlo y acariciarle la barbilla. En la casa correspondiente del lado derecho aparece San Juan Nepomuceno, en pie, vestido como canónigo de la catedral de Praga y con birrete por haberse doctorado en Padua. Se encuentra ante un sucinto paisaje que muestra el puente desde el que fue arrojado al río por orden del emperador Wenceslao IV por no haber roto el secreto de confesión, en la mano derecha lleva un crucifijo y en la izquierda la palma del martirio. Su halo es distinto al del resto de los santos del retablo, ya que no parece un resplandor con rayos que salen de la cabeza sino que es circular y en el se insertan las cinco estrellas que según la tradición marcaron el lugar en el que fue encontrado su cuerpo.

En el ático se encuentra la imagen de la Virgen de Valvanera dentro de un tronco de árbol y sentada en un trono sobre un pedestal con los escudos de Castilla y León, junto a ella pueden verse los elementos habituales en su representación, el cofre con joyas y monedas, la fuente o el panal de abejas y sobre la figura de la Virgen, en un medio punto el busto del Padre Eterno, con capa pluvial y tiara, apoyando la mano izquierda en el orbe y bendiciendo con la derecha.

Un conjunto de santos tan diversos podría hacer pensar en la ausencia de un programa coherente, pero un estudio atento hace evidente que no fueron elegidos al azar. Sin duda

38. Tras la demolición de la Castrense el relieve se destinó al colegio de Nuestra Señora de la Luz, en la misma ciudad de Santa Fe, siendo entregado posteriormente para que pudiera colocarse en el retablo. Uno de los altares del crucero, también de piedra, fue tallado por el reverso para ser utilizado como buzón en la oficina de correos local. Kessell, John L. 2012, op. cit. p. 57 nota 27. Observando la obra se aprecia que no se adapta bien al nicho y que ha sufrido un desgaste mayor que el resto de los relieves del retablo, con varias fracturas y una presencia menor de policromía.

las imágenes más importantes son las de la calle central, la Virgen de Valvanera, patrona de La Rioja, alude al lugar de nacimiento del gobernador, Lumbreras de Cameros y a una de sus devociones particulares[39], la presencia de Santiago como matamoros es lógica en una capilla castrense situada en territorio español, mientras la devoción a Nuestra Señora de la Luz nos habla de la importancia de esta advocación en Madrid, donde se fundó una cofradía con este título en 1752 en el Colegio Imperial, dedicada sobre todo a la organización de ejercicios espirituales[40]. Desde la Corte pasaría al Nuevo Mundo en 1732[41], difundiéndose rápidamente su devoción, como muestran las imágenes conservadas en las catedrales de Santo Domingo, en Imues (Colombia), León (México), en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, obra de Miguel Cabrera o en el Colegio de Guadalupe en Zacatecas[42], todas copiando puntualmente el prototipo madrileño, al igual que la de Santa Fe, gracias a los grabados de Juan Bernabé Palomino (1753)[43] o Ugarte (1763)[44] que muestran a la Virgen con el Niño entre nubes, en pie y sobre una peana de tres cabezas de querubines, un ángel le ofrece una bandeja de corazones inflamados mientras con la mano derecha saca a un alma del purgatorio. Dos ángeles la coronan y por encima aparece el disco solar y la leyenda, tomada de la letanía lauretana, «Electa ut Sol»[45]. La presencia de esta imagen junto con la de San Ignacio de Loyola en el retablo pueden hacer pensar en una cierta influencia jesuitíca en el gobernador, que había dedicado los altares del crucero a San Francisco Javier y a la Inmaculada[46]. No podía faltar una devoción franciscana como es la de San Francisco Solano, que alude a la labor de predicación y conversión que los misioneros llevaban a cabo en Nuevo México, poniendo como ejemplo a un santo que había llevado a cabo su labor

---

39. La presencia de la advocación se explica también por la ausencia de las armas del gobernador en el retablo, sirviendo la imagen al menos en parte para identificar la procedencia del mecenas. A su vuelta a México, el gobernador fundaría una cofradía dedicada a esta advocación mencionada por Delgado, Joseph, *Historia del venerable y antiquisimo santuario de Nuestra Señora de Valvanera, en la provincia de La Rioja*. Logroño, 1798, quien en su capítulo XIII indica «¿Mas qué muchos que en España veamos estos cultos, quando al otro mundo pasan los obsequios de esta Imagen? En la ciudad de Mexico hay tambien Congregacion de Valvanera, instituida por Paisanos de la Rioja y de la Sierra, en la que en su Capilla veneran una Imagen de esta Soberana Reyna ricamente adornada. Tienen en todas sus funciones con toda magnificencia, y en dia de la Fiesta de la Natividad de esta Señora celebran un octavario con festivas expresiones de fuegos, musicas y Oradores que predican sus grandezas».
40. Portús Pérez, Javier. *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, p. 144.
41. Sobre la devoción en México vid. Neuerburg, Norman, La Madre Santísima de la Luz. *The Journal of San Diego History*, vol. 41, 1995, nº 2.
Disponible en http://www.sandiegohistory.org/journal/95spring/laluz.htm (última consulta 30 de abril de 2012, 21:00 h.)
42. Sescosse, Federico, *El Colegio de Guadalupe de Zacatecas*. México, Fondo Cultural Bancen. 1993, p. 108
43. Por su fecha este tuvo que ser el consultado por el autor del retablo, aparece ilustrado en V.V.A.A. *El Grabado en España: Siglos XV-XVIII*. Summa Artis, vol. 31. Madrid, Espasa-Calpe. 1987, ilustración nº 614.
44. Portús Pérez, Javier, 2000, op. cit. p. 145.
45. En el retablo de Santa Fe, en la clave del arco que albergaba el lienzo importado desde México aparece también el disco solar.
46. Algo ya apuntado por Fraser Giffords, Gloria, 2007, op. cit. p. 314. Distintas fundaciones jesuíticas en España estuvieron dedicadas a la Inmaculada, caso de las de Zaragoza y Marchena.

en América y que había sido canonizado en 1726. Sólo tres años después lo fue San Juan Nepomuceno, y ello a pesar de la oposición de los jesuitas, un santo que se proponía como modelo de virtudes para el sacerdote, especialmente en lo relativo a la confesión y cuya devoción fue favorecida sobre todo por los franciscanos[47]. La presencia de la figura de San José es la más fácil de comprender, pues sin duda se ponía como modelo a las familias que asistían a los cultos en la capilla al tiempo que completaba las tres personas de la Sagrada Familia o Trinidad Terrestre y era patrono de la buena muerte.

El retablo podía usarse en los sermones mostrando a cada uno de los santos como ejemplo de virtudes, al tiempo que sancionaba el poder político español en la imagen de Santiago matamoros y la capacidad salvífica de la Iglesia en la Virgen de la Luz, una Iglesia extendida por todo el orbe, al igual que la orden jesuítica, que era un modelo de virtudes y en la que se ingresaba mediante el bautismo.

Pero por si quedara alguna duda de la permanencia y dominio de España y de la Iglesia en la zona el retablo además se hizo de piedra, un material incombustible y que por tanto lo ponía a salvo de posibles rebeliones como la de 1680.

La obra se inserta dentro de un grupo de portadas y retablos de piedra que se construyen en el siglo XVIII en el N. de México y cuyos ejemplos más conocidos son seguramente las portadas de las catedrales de San Luis Potosí, Zacatecas, Durango y Chihuahua[48], pero hay que destacar que estaba policromado, a diferencia de los modelos mexicanos, como si se hubiera intentado imitar una obra de madera. Por otra parte se advierte que las imágenes incluidas en el mismo con su talla en bajorrelieve y su intenso colorido intentan imitar el efecto de los lienzos e incluso la planitud de los estípites parecen indicar la poca familiaridad que tenía el autor con la talla en piedra. El de su autoría es uno de los problemas que aún no están resueltos, pues el retablo se atribuye bien a un grupo de tallistas mejicanos[49], bien a Bernardo Miera y Pacheco[50], capitán del ejército, ingeniero y cartógrafo, una figura clave en la historia de Nuevo México.

A favor de la autoría mejicana se encuentra el hecho de ser la única obra de piedra realizada en todo Nuevo México, siendo el más septentrional de un grupo de ocho retablos de piedra realizados en el siglo XVIII en el N. de Nueva España[51], pero hay que tener en

47. Boyd, Elizabeth, 1998, op. cit. p. 94 atribuye la difusión de su culto a la Tercera Orden de San Francisco, que evolucionaría en Nuevo México hasta dar lugar a las Cofradías de Penitentes.
48. Sobre las mismas vid. Bargellini, Clara, *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México*. Madrid, Turner. 1992.
49. Es la opinión de Treib, Marc, 1993, op. cit. p. 113 que piensa que quizá procedían de Zacatecas, aunque no indica la fuente de la que procederían estos datos que seguramente toma de Kessell, John L. 2012, op. cit. p. 44 quien habla de «anónimos tallistas de piedra indios mexicanos».
50. Era nieto por parte de madre del gobernador de Navarra, don Antonio Pacheco, desconociéndose que le llevó a emigrar a América. Los datos biográficos en Romero Cash, Marie, *Santos. Enduring Images of Northern New Mexican Village Churches*. Boulder, University Press of Colorado. 2003 (1ª 1999), pp. 30-35. También Gavin, Robin F. 1994 op. cit. p. 10 acepta la autoría de Miera y Pacheco.
51. Y de los cuales quedan solamente cuatro el mayor de la catedral de Chihuahua, acabado en 1792, otros dos retablos en la misma catedral y el que nos ocupa. Fraser Giffords, Gloria, 2007, op. cit. pp. 312-314.

cuenta que el gran desarrollo de las portadas monumentales en piedra comienza en México a finales del siglo XVII[52] y que el retablo de la Castrense, realizado en 1760-1761 es el más antiguo del grupo y no su conclusión[53], así como que la estructura reticular del retablo y el uso de soportes tienen sus orígenes en las obras de Ciudad de México, ello hace que consideremos la atribución de la obra a Miera y Pacheco como la más plausible.

Bernardo Miera y Pacheco (1713-1785) nació en Santibáñez, en el valle de Carriedo (Cantabria), ingresó en el ejército, alcanzando el grado de capitán, estando documentado en Chihuahua en 1741[54], trasladándose dos años después con su familia a El Paso del Norte, donde ejerció como ingeniero militar y cartógrafo, lo que implica un conocimiento de tratados de arquitectura y una cierta cultura artística. La de cartógrafo es quizás su actividad más estudiada y la que seguramente motivó que el nuevo gobernador de Nuevo México, don Francisco Antonio Marín del Valle le pidiera que se trasladara en 1754 o 1756 a Santa Fe a fin de realizar un mapa detallado de la provincia, que terminaría en 1758, realizando otros dos en 1776 y 1779.

Una vez en su nuevo destino debió destacar por sus conocimientos, siendo nombrado alcalde de las localidades de Pecos y Galisteo y llegando a poseer un rancho en el que vendía reses y grano. Falleció en Santa Fe en 1785, siendo enterrado en la Castrense[55].

Sin duda su habilidad en el dibujo, necesaria para la realización de mapas[56], explica que fuera aficionado a las Bellas Artes, pintando tablas con santos[57], quizás sus obras más torpes, e incluso retablos completos como el de Zuni Pueblo[58], de los que en ocasiones realizaba también las esculturas. Otras veces tallaba imágenes exentas que vendía por alto precio a los indios[59], quizás porque en comparación con otros santeros como fray Andrés García sus obras ofrecían una mayor calidad, aunque sin alcanzar nunca las de los ejemplos virreinales,

52. Bargellini, Clara, 1992, op. cit. p. 45.
53. La parroquia de Chihuahua, luego catedral, se comenzó en 1725, vid. Bargellini, Clara, 1992, op. cit. p. 46, el retablo del altar mayor se acabó en 1792, por tanto no tiene sentido aludir a la pragmática de Carlos III en 1788 ordenando hacer los retablos de piedra como hace Fraser Giffords, Gloria, 2007, p. 314, por otra parte el seguimiento de dicha pragmática estuvo condicionado al gusto local y las disponibilidades económicas de cada templo.
54. Donde se había casado con Estefanía Domínguez de Mendoza el 20 de mayo de 1741, miembro de una de las familias que se habían establecido en Nuevo México antes de la rebelión de 1680. El matrimonio tuvo dos hijos, Anacleto y Manuel. Romero Cash, Marie, 2003, op. cit. p. 84, nota 13.
55. Para Romero Cash, Marie, 2003, op. cit. p. 35 el hecho de que Miera fuera enterrado en la Castrense aboga a favor de su autoría del retablo pero lo cierto es que por pertenecer al ejército y por sus cargos, pues fue el primer secretario de la Cofradía de Nuestra Señora de la Luz, era lógico que se le enterrara en ella.
56. De hecho el mapa dedicado a Marín del Valle fue pintado en un lienzo de algodón de fabricación local. Romero Cash, Marie, 2003, op. cit. p. 84 nota 12.
57. Como en la Inmaculada de la iglesia de San Francisco en Nambé Pueblo (Museum of New Mexico), el San Rafael fechado en 1780 y la Santa Bárbara del Museum of Spanish Colonial Art en Santa Fe o el San Miguel, atribuido, en la iglesia del mismo nombre en Santa Fe, vid. Romero Cash, Marie, 2003, op. cit. p. 33.
58. Cuya iglesia fue construida en 1775. Se le atribuyen también los de las iglesias de los pueblos de Santa Clara, Nambé, Santo Domingo y Halona.
59. Como recordaba fray Francisco Atanasio Domínguez al mencionar la estatua de San Felipe vendida a la iglesia de San Felipe Pueblo, vid. Romero Cash, Marie, 2003, op. cit. p. 31.

que sin duda eran aún más caros[60]. En ocasiones no solo talló imágenes, sino elementos decorativos como los escudos de la orden franciscana y del obispo Tamarón procedentes de la desparecida iglesia de Santo Domingo Pueblo[61]. Nos encontramos ante un aficionado que sin embargo es capaz de resolver los problemas técnicos que el ensamblaje de un retablo presenta y que conoce los rudimentos de la técnica de la talla en madera[62] y de la pintura al óleo. La mayoría de los modelos de sus obras están tomados de grabados, que sabe manejar con cierta destreza a pesar de sus incorrecciones, así los pliegues de las vestiduras no son nunca complejos, las proporciones de las tallas son a menudo incorrectas pero ciertamente logran transmitir un sentimiento religioso más sincero que el de sus pinturas. A pesar de la importancia de Miera y Pacheco en el arte de Nuevo México no se conservan demasiadas obras suyas, tres cuadros, dos esculturas de San José con el Niño[63], tres imágenes de la Virgen de la Soledad en colecciones particulares de Nuevo México[64] y los restos del retablo de la iglesia de Zuñi Pueblo repartidos entre el Brooklyn Museum of Art, la Smithsonian Institution y la propia iglesia de San Miguel en Zuñi, que ha servido para atribuirle por comparación el retablo de la castrense[65].

De hecho los estípites en ambas obras son similares, si bien los de Zuñi, de madera, un material que Miera trabaja con corrección, son más esbeltos, aunque presentan también la misma talla un tanto plana, una estrella de ocho puntas inscrita en un círculo en el tercio superior del soporte y la misma decoración de cabezas de querubines con racimos de uva[66]. Por otra parte se han hallado restos de pintura al óleo en la policromía del retablo[67], un material con el que no trabajaron los santeros locales que usaron pigmentos diluidos en agua. Incluso algunos rasgos de la fisionomía de los santos como las orejas grandes en San José, la forma del bigote y la casi ausencia de cuello, así como el hecho de mostrar al

60. Gavin, Robin F. 1994, op. cit. p. 36.
61. Ambos muestran restos de yeso y de pintura al óleo. La iglesia del siglo XVIII fue destruida por una inundación en 1886. Gavin, Robin F. 1994, op. cit. p. 4.
62. Para Romero Cash, Marie, 2003, op. cit. p. 35 el que sus tallas estén hechas de una única pieza de madera puede indicar cierta formación como escultor en piedra, creemos sin embargo que ello se debe a que en general son de pequeñas dimensiones y a una falta de técnica que habría evitado que algunas de ellas se abrieran al secarse, como ocurre en el San José del Museum of International Folk Art en Santa Fe.
63. Una en la iglesia de San José de Gracias, en Las Trampas (Nuevo México) y la otra en el Museum of International Folk Art, Santa Fe.
64. Todas aparecen ilustradas en Romero Cash, Marie, 2003, op. cit. pp. 30-32.
65. Romero Cash, Marie, 2003, op. cit. pp. 34-35 quien sin embargo recuerda que fray Atanasio Domínguez, usualmente crítico con Miera y Pacheco, olvida mencionar el autor del retablo, que encontró pequeño. La iglesia de Zuñi fue reconstruida en 1780, que parece haber afectado sobre todo a la fachada. En 1879 el retablo fue desmontado y llevado a la Smithsonian Institution de Washington por el coronel James Stevenson y su mujer Matilda Coxe Stevenson, bajo la supervisión de Frank Hamilton Cushing. Adams, Eleanor B. y Chavez, Angelico, 2012. op. cit. p. 195.
66. V.V.A.A. *Converging Cultures. Art & Identity in Spanish America*. Nueva York, The Brooklyn Museum of Art. 1996, p. 118.
67. Romero Cash, Marie, 2003, op. cit. p. 35.

niño totalmente desnudo, lo acercan a las imágenes de bulto del santo talladas por Miera y Pacheco.

También los modelos usados por el autor del retablo muestran un conocimiento amplio de grabados europeos, las cariátides-estípites no son habituales en el arte virreinal, aunque una columna cariátide con capitel corintio aparece en la portada del Cristo de la catedral de Zacatecas[68]. Estípites más parecidos a los de la Castrense se encuentran, aunque no de la misma manera, en el *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura* de Sebastiano Serlio[69] e incluso uno con tres cabezas está ilustrado en la Hypnerotomachia Poliphili[70]. Ejemplos más parecidos se hallan en la obra de Jacques Androuet du Cerceau *Le premier volume des plus excellents bastiments de France*[71] o en la obra de Hans Vredeman de Vries[72]. En el siglo XVII la combinación de columna o estípite sería sancionada y definida por Guarino Guarini en su orden cariatídico[73] y por Caramuel y Lobkowitz[74]. Para la forma del arco poligonal que cobijaba a la titular hay también precedentes en el arte mejicano, como la portada principal de la parroquia de Pinos, la de la Purificación en Fresnillo o la de la catedral de Chihuahua, en cuyos arcos fajones se encuentra en la clave una talla similar a la que aparece bajo las imágenes de la Virgen de Valvanera y de Santiago, aunque de menor calidad en la Castrense[75].

Para algunas de las imágenes representadas el autor se inspiró directamente en grabados contemporáneos, quizás para el relieve de la fachada simplemente imitó el lienzo importado desde México, o pudo copiar el grabado de Palomino de 1753, para el Santiago a caballo,

68. Bargellini, Clara, 1992, op. cit. p. 261 e ilustración nº 180. Una variante de estos estípites con cariátides se observa en uno de los retablos de la iglesia de Jesús Nazareno, en Aguascalientes.
69. Publicados en Toledo por Francisco de Villalpando en 1552. Los estípites con la parte superior humana aparecen ya en la portada del libro y en distintos diseños de chimeneas.
70. Publicada en Venecia en 1499 y donde se describe como «un monstruo rudamente tallado en madera y dorado, humano y vestido solamente desde la triple cabeza hasta el diafragma; el resto era un prisma que se adelgazaba hacia la parte de abajo, donde acababa en una base con una gola y una pequeña lastra. En lugar de brazos tenía unas hojas antiguas, y en el pecho un fruto» que ocupa una posición similar a la estrella de ocho puntas en los estípites de la Castrense. Citamos por Colonna, Francesco, *Sueño de Polífilo*. Barcelona, El Acantilado. 2008, p. 545.
71. Publicado en París en 1576, en el tomo I, lámina 22 se ilustra una pared con chimeneas en el pabellón de caza de Madrid, en el Bois de Boulogne con unas cariátides estípites sujetando la chimenea, como en Serlio, pero estas más parecidas a las de Santa Fe
72. Vries, Hans Vredeman de, *Architectura der Bauung der Antiquen auss dem Vitruvius*. Amberes, 1577. Las de Dietterlin, Wendel, en *Architectura von Aussthеilung, Symmetria und Proportion der Fünf Seulen*. Núremberg, 1598, son aún más imaginativas.
73. Guarini, Guarino, *Archittetura Civile*. Turín, 1737, tratado III, lámina 11.
74. Caramuel y Lobkowitz, Juan, incluye entre los once órdenes que trata en su *Architectura civil recta y obliqua*. Vigevano, 1678, los paraninfos y atlantes, ilustrados en el tomo III, lámina LXIIII donde hay un modelo parecido con estípite en la parte inferior, sin brazos y un capitel jónico en la retropilastra
75. A estos ejemplos se podrían añadir la basílica de Guadalupe, la portada lateral de la catedral de San Luis Potosí, la portada de San Francisco en la misma ciudad o la de la iglesia de Guadalupe en Zacatecas, todas aparecen ilustradas en Bargellini, Clara, 1992, op. cit. Seguramente el modelo para este tipo de arco procede de las ilustraciones de la casa de Rubens en Amberes y de los arcos de triunfo de la *Pompa Introitus Ferdinandi*, publicada en Amberes en 1635 y diseñados por el mismo artista, al respecto vid. V.V.A.A. *Palazzo Rubens. Le maître et l´architecture*. Bruselas, Fonds Mercator. 2011.

como matamoros y no mataindios[76], parece haber seguido el grabado de la página de título de las *Missae Propriae Sanctorum Hispanorum*[77], mientras para la imagen de la Virgen de Valvanera se copió puntualmente la estampa dedicada a don Íñigo de la Cruz Manrique de Lara y Ramírez de Arellano (1673-1733), conde de Aguilar y de Frigiliana[78].

Estos datos nos indican la abundancia de material que tuvo a su disposición quien diseñó el retablo y no es fácil suponer que en la biblioteca del gobernador en Santa Fe estuvieran todos estos modelos, aunque seguramente sí se encontrara la estampa de la Virgen de Valvanera. Por ello más que atribuir la obra a un grupo anónimo de tallistas venidos de México sin documentar, que sin duda habrían hecho un retablo de más relieve, nos parece más oportuno situarla en la trayectoria de Bernardo Miera y Pacheco, ya que la planitud del retablo y la dura talla de la piedra, casi a bisel[79], parecen indicar la mano de alguien que no estaba habituado a este tipo de material, como por otra parte el hecho de cubrir la piedra con estuco y policromía muestran un procedimiento técnico propio de la talla en madera, no de la escultura en piedra. Además había sido el propio gobernador quien lo había llamado a Santa Fe confiando en sus capacidades de dibujante, ingeniero y cartógrafo y por último, al ser capitán del ejército debió parecer el hombre idóneo para tallar el retablo de una capilla castrense.

La influencia del retablo de la Castrense en Nuevo México

El retablo de Nuestra Señora de la Luz es especialmente importante en su contexto histórico y geográfico, pues de confirmarse la autoría de Miera se trataría de la primera obra fechada realizada por un santero que vivía en Nuevo México, constituyendo además el primer ejemplo del uso del estípite en la provincia, un soporte que no tendría mucho éxito siendo desplazado por formas más fáciles de tallar como la columna salomónica o torsa y

76. Sobre esta iconografía Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinatos americanos, en *Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América. 1550-1700*. Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. 1999, pp. 89-105.
77. Amberes, Architypographia Plantiniana. Tanto la edición de 1734 como la de 1737 presentan una disposición similar, aunque el relieve de Santa Fe recuerda más a la estampa de 1734, con las veneras en la gualdrapa del caballo, visto de perfil. La presencia del estandarte pudo copiarse del grabado de Pedro de Villafranca en la *Regla y establecimientos de la Orden y Cavalleria del Glorioso Apostol Santiago*. Madrid, 1655.
78. Álvarez y Baena, Joseph Antonio, *Hijos de Madrid, ilustres en Santidad, dignidades, Armas, Ciencias y Artes*. Tomo segundo. Madrid 1790, pp. 410-413 En 1683 entró a servir en la Armada, comenzando una exitosa carrera militar en España e Italia, alcanzando el grado de Capitán General en 1710 y distinguiéndose en la Guerra de Sucesión, en la que ganó la batalla de Villaviciosa, el conde «era de la mayor eficacia en los negocios, y de incomparable inteligencia en la mecánica de la guerra». Su madre era «Doña María Antonia de Balvanera Ramirez de Arellano, Condesa de Aguilar», lo que explica la temática del grabado y su dedicatoria. Conocemos el ejemplar conservado en el Museo del Traje en Madrid (nº inv. 79889), que no presenta autor ni fecha, aunque es anterior a 1733, fecha de la muerte del conde.
79. A pesar de que Domínguez en 1776 afirmaba que la piedra con la que estaba hecho el retablo era fácil de tallar vid. Adams, Eleanor B. y Chavez, Angelico, 2012 op. cit. p. 34. Treib, Marc, 1993, op. cit. p. 113.

que no incluían figuración humana. La agrupación de santos de diferentes órdenes religiosas, la ausencia de escenas narrativas e incluso la repetición de algunas de las imágenes en el mismo retablo, caso de la Virgen María, aunque aparezca en dos advocaciones diferentes, se convertirán en constantes en los retablos de Nuevo México, y dado que este es el más antiguo conservado puede haber sentado un precedente y un modelo a imitar en el resto de las misiones

La estructura simple de la obra, con una obra importada en el centro se repetiría en la del desaparecido retablo de Santa Clara Pueblo, obra de Bernardo Miera y Pacheco realizada entre 1782 y 1785, donde el Santiago del centro del segundo cuerpo es una repetición del de la castrense, como ocurre con el Padre Eterno del ático, inscrito en un medio punto, por otra parte la imagen de San Juan Nepomuceno se copiaría de la misma manera, aunque más simplificada en el retablo de la iglesia de Ácoma, obra del denominado Santero de Laguna, realizado hacia 1802[80] o en la tabla conservada en el Taylor Museum, en Colorado Springs[81].

Conclusiones

El retablo de la Castrense de Santa Fe (Nuevo México) es una obra fundamental para entender la relación comercial y artística de la provincia con la capital del Virreinato y con la diócesis de Durango, al mismo tiempo es la cabeza de serie de los retablos realizados en Nuevo México y no importados a través del Camino Real, por lo que se va a convertir en el modelo a imitar para todas las misiones desde su terminación en 1761 y prácticamente hasta la actualidad al tratarse de un encargo realizado por la élite social, el gobernador y el capitán Bernardo Miera y Pacheco en el lugar más importante de la ciudad, la Plaza, y frente al palacio real. La obra es excepcional por sus dimensiones, por su policromía al óleo, por sus fuentes de inspiración pero también por el material en que fue realizada, la piedra caliza, que nunca volvería a ser utilizado para una obra similar en Nuevo México y que seguramente fue elegida por su durabilidad, como símbolo de permanencia de un poder que no estaba dispuesto a ser expulsado y ver sus obras quemadas, como había ocurrido en la rebelión de 1680. La conservación de la obra hasta nuestros días cuando muchas otras del mismo autor y en la misma zona se han perdido da idea del éxito alcanzado por la empresa de don Francisco Antonio Marín del Valle.

80. Boyd, Elizabeth, 1998, op. cit. p. 20.
81. Wroth, William, *Christian images in Hispanic New Mexico*. Colorado Springs, Colorado Springs Fine Art Center. 1982, p. 82.

Índice

Religión, propaganda política y monarquía. El monasterio de San Juan de la Peña y la Casa Real durante los siglos XVII y XVIII. Símbolo, poder e imagen en el barroco

Natalia Juan García
Universidad de Zaragoza

Resumen: En el estudio de la España de los siglos XVII y XVIII resulta difícil separar Iglesia y Estado puesto que se consideraban conceptos casi sinónimos. La religión se convirtió en un instrumento al servicio del poder al utilizarla como efectiva propaganda para el enaltecimiento del soberano. Esta circunstancia tiene un claro ejemplo en el monasterio nuevo de San Juan de la Peña donde la documentación evidencia la cordial relación entre monarquía y la comunidad. En la Edad Moderna, los monjes pinatenses abandonaron las edificaciones medievales cuando éstas sufrieron un terrible incendio y pasaron a vivir en un nuevo conjunto barroco. La construcción de este edificio (a partir de 1675) se pudo acometer gracias a que obtuvieron la financiación y el apoyo de la Casa Real tal y como se manifiesta en numerosas cartas y variada documentación inédita que se analiza en este trabajo.

Palabras clave: monarquía, representación, mecenazgo, construcción, religión, monasterio

Abstract: In the study of the seventeenth and eighteenth centuries' Spain is difficult to separate Church from State as both were regarded as almost synonymous concepts.

Índice

Religion became a tool for power when used as an effective propaganda for the exaltation of the sovereign. This circumstance has a bright example in the new monastery of San Juan de la Peña, where the documents evidences the friendly relations between monarchy and the religious community. In the Modern Age, the pinatense monks abandoned the medieval buildings when these suffered a terrible fire and went on to live in a new baroque setting. The construction of this new building (from 1675) could be obtained thanks to the undertake of financing and support from the Royal Family, as it is expressed in numerous letters and various unpublished documents that we analyze and discuss in this paper.
Keywords: monarchy, representation, patronage, construction, religion, monastery

Introducción

Orden político y orden religioso resultaban conceptos indisociables en la Europa de los siglos XVII y XVIII. La estabilidad de ambos la mantenía el soberano cuyo estatus excedía cualquier comparación con otro ser humano. Al rey se le considera el primer funcionario del Estado (recordemos la frase de Luis XIV de Francia «el Estado soy yo») pues, en este momento, se consolidó una deshumanización del monarca al que incluso se le otorgaban orígenes divinos al considerarse como un mediador entre la tierra y el cielo. El rey no tenía sobre sí más superior que a Dios. Los soberanos católicos tenían potestad sobre todas las instituciones y se consideraban el primer funcionario del país en el que había tres fuentes de autoridad irrefutables: Dios, rey y ley. Así, el poder del soberano venía directamente del cielo pues se pensaba que el rey era un enviado que recibía su autoridad de Dios y que solo ante él tenía que responder de sus actos.

La religión del rey era la de sus súbditos y esta se convirtió en los siglos XVII y XVIII en otro instrumento más al servicio del poder que se canalizó a través de algunas comunidades religiosas. Esta circunstancia tiene un documentado ejemplo en el monasterio de San Juan de la Peña (Huesca). En este estudio analizamos hasta dónde llegó la relación de estos monjes con los reyes españoles durante la Edad Moderna y cómo esta se plasmó en las artes y en la arquitectura del monasterio siendo especialmente evidente en el repertorio iconográfico de la fachada de la iglesia. Esta está decorada con una interesante y profusa decoración barroca que incluye un curioso escudo cuyas armas y una emblemática que queremos analizar en este trabajo.

El monasterio de San Juan de la Peña «venerable Santuario y Real casa»

La comunidad del monasterio de San Juan de la Peña mantuvo, durante la Edad Moderna, una estrecha relación con los reyes españoles, de hecho, la construcción del nuevo edificio

que tuvieron que acometer estos monjes pudo llevarse a cabo gracias al apoyo de la Corona[1]. Antes de nada debemos señalar que San Juan de la Peña cuenta con dos enclaves monásticos: un cenobio medieval y otro barroco, ambos ubicados en pleno corazón del Pirineo aragonés. El monasterio medieval está considerado como el origen del Reino de Aragón, puesto que su primitiva fundación fue levantada por Sancho el Mayor en 1025[2]. Desde prácticamente los orígenes de su fundación, este centro monástico se caracterizó por mantener un cercano contacto con los reyes aragoneses que se prolongó durante la Edad Media. Como prueba de las buenas relaciones existentes con el monasterio pinatense, los miembros de la monarquía aragonesa, solían pasar la Cuaresma entre estos muros. Así lo hizo Sancho Ramírez quien como su padre Ramiro I y su hijo Pedro I, manifestaron su deseo de recibir sepultura en el antiguo cenobio como otra muestra del fuerte vínculo que les mantenía con San Juan de la Peña.

Esta cordial relación entre ambas partes, monarquía y monasterio, no solo no se debilitó en Época Moderna sino que se mantuvo, se consolidó e incluso se afianzó. En efecto, la historia de esta comunidad de religiosos está fuertemente marcada por una estrecha unión con la realeza que se manifiesta en el constante intercambio epistolar entre ambas partes. En este sentido, hay dos ideas claves previas que cabría destacar ahora aunque luego se desarrollarán con mayor detenimiento.

En primer lugar hay que referirse al apoyo que recibió la comunidad de monjes por parte de la monarquía española, tanto Austrias como Borbones, en la construcción de este conjunto monástico al ayudar económicamente a sufragar las obras. Los diferentes monarcas en sus respectivos reinados mostraron gran interés por ver acabado el nuevo edificio (erigido a partir de 1675) y para ello concedieron importantes ayudas económicas que favorecieron directamente su edificación. Por ello, podemos afirmar abiertamente que este conjunto conventual es la principal y más importante obra financiada en Aragón por los Borbones, quienes sintieron, y así lo manifestaron un especial interés porque se terminara este magno proyecto al que la historiografía decimonónica y de primeras décadas del siglo XX no se cansó de llamar «la Covadonga de Aragón» y «El Escorial aragonés». En efecto, la construcción de este edificio se pudo acometer porque los monjes contaron con el apoyo de la Casa de Austria especialmente con la reina regente Mariana de Austria quien aportó sustanciosas sumas de dinero aunque fue mucho más importante el patrocinio directo de Carlos II.

1. El monasterio nuevo de San Juan de la Peña fue el único conjunto benedictino de la Congregación Claustral Tarraconense Cesaraugustana (que comprendía los territorios de Aragón, Cataluña y, en algunos momentos de la historia, Navarra y La Rioja) levantado totalmente de nueva planta a finales del XVII. Sobre este conjunto monástico realizamos nuestra Tesis Doctoral titulada «El monasterio nuevo de San Juan de la Peña: historia, arte y arquitectura» defendida el 8 de enero de 2009 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de la Dra. Elena Barlés Báguena.
2. La Dra. Ana Isabel Lapeña Paúl realizó su tesis doctoral sobre el monasterio medieval de San Juan de la peña y ha estudiado las relaciones de este cenobio con la monarquía aragonesa. Sobre estas cuestiones véase Lapeña Paúl, Ana Isabel, *El monasterio de San Juan de la Peña desde sus orígenes hasta 1410*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1989.

Esta tendencia se consolidó con la llegada de los Borbones quienes confirieron permisos y privilegios que favorecieron la edificación de San Juan de la Peña. Fundamental fue el apoyo de Felipe V, a quien la comunidad pinatense defendió durante la Guerra de Sucesión, apoyo que posteriormente les fue devuelto y recompensado de muchas maneras. También hemos podido documentar la estrecha relación que mantuvo el monasterio con Fernando VI y sobre todo con Carlos III, bajo cuyo reinado se construyó en San Juan de la Peña el Panteón Real de los primeros reyes aragoneses. En definitiva, la cuantiosa documentación conservada revela proximidad entre los monjes pinatenses y la monarquía española durante los siglos XVII y XVIII que se recoge en forma de numerosas cartas, abundantes informes y diferentes textos que se intercambiaron ambas partes.

Por otro lado no hay que olvidar, como segunda cuestión a destacar, que fruto de esta estrecha relación entre la monarquía y la comunidad pinatense, en el monasterio nuevo podrían estar enterrados los primeros reyes aragoneses puesto que durante un tiempo se pensó construir el Panteón Real en el crucero de la iglesia. Así lo corroboran los proyectos y estudios que se hicieron para llevar a cabo esta obra que finalmente se ejecutó en el cenobio medieval. Es más, podríamos decir que el monasterio medieval de San Juan de la Peña no fue incendiado durante la Guerra de la Independencia por el hecho de tener entre sus muros los cuerpos de los primeros Reyes de Aragón a quienes los franceses, por esta razón, respetaron. Lo que desconocemos es lo que hubiera ocurrido si finalmente el Panteón Real se hubiera reedificado donde estaba previsto en el proyecto original (en el crucero de la iglesia del monasterio barroco) en vez de donde se acabó construyendo (en la sacristía del cenobio medieval). Una decisión que de haberse llevado a cabo hubiera cambiado completamente la historia de este edificio. En definitiva, en este trabajo vamos a comprobar hasta dónde llegó la relación de San Juan de la Peña con los reyes españoles demostrando que cuando los monjes necesitaron el apoyo de la Casa Real, esta siempre les contestó y lo mismo sucedió a la inversa, cuando los reyes pidieron ayuda a los religiosos, éstos siempre supieron estar a la altura de las circunstancias.

El monasterio de San Juan de la Peña y el apoyo de la Casa de Austria

El punto de partida de la fluida relación que la comunidad pinatense mantuvo con la monarquía española podríamos establecerlo en la presta ayuda que, tras el incendio de 1675, la Casa Real brindó a los monjes. El cenobio medieval de San Juan de la Peña sufrió un terrible incendio, el 24 de febrero de 1675, que acabó definitivamente con la vida conventual

en este emplazamiento[3]. Los religiosos -teniendo en cuenta el mal estado en el que se encontraban en aquella fecha las distintas dependencias- consideraron que tras este incendio (el tercero que sufrían) la vida en el monasterio antiguo era ya inviable y pensaron, como mejor solución, en un posible traslado. Así, la comunidad decidió construir de nuevo su casa en un terreno muy próximo, en la planicie de San Indalecio donde se encontraba la ermita dedicada a esta misma advocación a la que los monjes solían acudir frecuentemente. Desde que tomaron la decisión de construir un nuevo edificio, su principal preocupación fue encontrar los fondos económicos necesarios para emprender la fábrica. Ya en el mismo año 1675, aprovechando que estaba vacante el cargo de abad por la muerte de Fray Jerónimo Embid (que había fallecido el 26 de agosto de 1674[4] y llevaba en el cargo desde 1668[5]) los religiosos decidieron dejar desocupado este puesto para destinar sus rentas a la construcción del nuevo conjunto.

Para ello, los pinatenses solicitaron ayuda de la reina regente Mariana de Austria (1665-1677) mediante un documento que debía entregarle un monje en mano. Fray Miguel Jordán[6] a su llegada a Madrid presentó el texto en el que la comunidad pedía permiso para dejar vacante el cargo de abad con el fin de poder utilizar sus rentas en beneficio de la construcción de la nueva casa. Las gestiones realizadas por este religioso fueron eficaces. De hecho, el permiso de tener vacante el cargo de abad en San Juan de la Peña fue prorrogado por los sucesivos monarcas siempre con el beneplácito de Roma. El 7 de septiembre de 1675 la reina Mariana mandó una carta a la casa pinatense en la que decía lo siguiente; «habiéndome representado el Doctor Fray Miguel Jordán monje de esse Real Monasterio en vuestro nombre el desconsuelo y sentimiento con que os hallays por el incendio y ruina que padeció essa Real casa y que no teneys medios para reedificarla, suplicándome mande aplicar los que mas fueren de mi Real servicio para este efecto. Y condescendiendo con tal piadossa suplica y deseando se continue siempre con esse venerable Santuario y Real casa el culto con que se ha alabado a Nuestro Señor será muy propio de mi Real Obligación el procurar la restauración de esta ruina y que no padescays la descomodidad presente»[7].

3. El incendio del monasterio medieval de San Juan de la Peña ha sido tratado en Juan Garcia, Natalia, *San Juan de la Peña y sus monjes. La vida en un monasterio altoaragonés en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2007, pp. 51-61 y en Juan García, Natalia, *Monasterio de San Juan de la Peña y sus monjes. Vida y costumbres en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Delsan Editorial, 2011, pp.49-64.
4. Bozzo, Reinald, «Obituari de la Congregación Benedictina claustral dels anys 1672-1749, En un Manuscrito B.C. 23 de Montserrat. El titol a la coberta Llibre de obits de tots los abats monjos y monjes benitos clasutrals de la Congregación Tarraconense Cesaragustana que comença en lo mes de mars 1672. 682 obits de monjos y moges», en *Catalonia Monástica*, I, 1927, p. 102.
5. Biblioteca Pública de Huesca (B.P.H.), Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 21.
6. Archivo Histórico provincial de Huesca (A.H.P.H.), Sección Hacienda Desamortización, 15984/12. Prueba de limpieza de sangre del monje del monje Miguel Jordán. 1662.
7. Archivo del Monasterio de las Monjas Benitas de Jaca (A.M.M.B.J.), Libro de Cartas Reales. Documento fechado el 13 de septiembre de 1676.

Para apoyar la construcción del monasterio la reina optó por aprobar la propuesta económica que le había traído Fray Miguel Jordán, esto es, decidió «suspender por agora la provisión de la Abadía que está vacante por muerte de Fray Juan Gerónimo Embid y que se apliquen sus frutos y rentas para la fábrica y assí mismo he mandado que por tiempo de cuatro años no se cobre el subsidio y escusado que paga la Abadía»[8]. De esta manera, Mariana de Austria no solo accedió a que la abadía quedara vacante sino que permitió que fuera así durante cuatro años con el fin de que sus beneficios se empleasen en financiar las obras del nuevo monasterio. A partir de entonces el contacto de San Juan de la Peña con la Casa Real fue constante especialmente desde el momento en que Carlos II ocupó el trono.

En efecto, en 1679, los monjes solicitaron a Carlos II que permitiese que la abadía siguiera quedando vacante. En una carta fechada el 10 de abril de ese mismo año el rey, se dirigió a los religiosos para contestarles que había «resuelto daros las gracias que merece vuestro zelo para que la continuaseys con el mismo cuydo»[9], refiriéndose se la fábrica del monasterio nuevo. Así prorrogaba la medida de mantener vacante la abadía de San Juan de la Peña como medida para financiar las obras. En un primer momento se pensó que diez años (1679-1689) bastarían para dar por acabadas las obras en el conjunto pues «con aplicar por 10 años esta Mensa Abacial para la reedificación se puede concluir el Monasterio»[10]. Sin embargo, cuando estaba próxima la fecha de cumplirse los diez años, a falta de tres para que esto ocurriera concretamente, el 20 de abril de 1686, los monjes pinatenses solicitaron al rey que les fuese prorrogada de nuevo la gracia de mantener vacante la abadía del monasterio. Carlos II, antes de conceder la prórroga de la vacante de la abadía quiso comprobar cómo se estaban empleando las rentas y en qué estado se encontraban las obras. Así es como la Casa Real solicitó conocer el estado de San Juan de la Peña contactando con el erudito oscense Francisco de Artiga (1650-1711) quien hizo un reconocimiento y descripción del nuevo conjunto conventual. Este estudio (conservado en el monasterio de las monjas benitas de Jaca) supone una fuente documental de gran interés para conocer la arquitectura y cómo se estaban desarrollando las obras en ese momento[11]. Así, Francisco de Artiga visitó el monasterio nuevo de San Juan de la Peña en diciembre de 1686 y realizó una descripción de lo que se había acometido hasta ese momento y lo que era necesario realizar para acabar el plan previsto.

Al parecer este informe no fue lo suficientemente convincente como para que el rey permitiese que el cargo de abad quedase nuevamente vacante y sus rentas se destinasen a la financiación de las obras. Por ello, en 1687, los monjes encargaron otra visura a otro

---

8. A.M.M.B.J., Libro de Cartas Reales Originales 1551-1777, carta del 13 de septiembre de 1675, s.f.
9. A.M.M.B.J., Carta del 10 de abril de 1679, s.f.
10. A.H.P.H., Hacienda 15091/5. Documento fechado el 23 de febrero de 1689.
11. La visura de obras que realizó Francisco de Artiga en el monasterio nuevo de San Juan de la Peña en 1686 ha sido estudiada en Juan Garcia, Natalia, «Un interesante trabajo del erudito y polifacético Francisco de Artiga: la descripción de la planta del monasterio alto de San Juan de la Peña», en *Argensola*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, nº 116, pp. 61-109.

perito, el arquitecto Pedro Tornés de Jaca, perteneciente a una de las figuras más ilustres del Altoaragón en los siglos XVII-XVIII[12]. Este maestro de obras fue contratado para que hiciera un nuevo reconocimiento y redactase otro informe sobre el estado en el que se hallaba el conjunto monástico para convencer a Carlos II sobre la urgente necesidad de invertir dinero en la construcción de esta fábrica. Finalmente, Carlos II concedió el permiso por el cual volvía a prorrogar esta medida económica durante diez años más «venerados devotos religiosos y amados nuestros. Por lo que sé me ha representado por vuestra parte del estado que tiene la reedificación dese Real Monasterio de la ruina que padeció con el incendio y que no a vastado la aplicación que hice de los frutos de la vacante de la Abadía por tiempo de diez años, los cuales están próximos a cumplirse, y que es preciso más caudal para continuarla aunque aveis procurado aplicar de vuestros vestuarios lo posible. Y atendiendo a los motibos que concurren en la continuación de esta fábrica y lo que conviene que se acabe. He resuelto haceros merced prorrogar por otros diez años más los frutos de dicha abadía que han de empezarse a correr desde el día en que se cumplan los de la última concesión»[13]. En definitiva, el rey Carlos II manifestó (tanto en 1679, en 1689 como en 1699) su aprecio por los religiosos de San Juan de la Peña otorgando todas las medidas económicas que éstos les solicitaban, afecto que por otra parte era recíproco.

En efecto, a partir de estas circunstancias se fortaleció una constante correspondencia entre ambas partes que se manifestó claramente en diferentes episodios históricos. La comunidad en agradecimiento brindó su apoyo en determinados episodios durante el reinado de Carlos II. Así, en 1693 mostró su aprecio por el rey, respondiendo para favorecerle en sus luchas en Cataluña contra las tropas francesas, ayuda que los monjes volvieron a prestar cuatro años más tarde con un importante donativo para la ciudad de Barcelona. En junio de 1697, el monarca se dirigió al claustro pinatense para que auxiliaran económicamente a la ciudad condal ante el amenazador ataque del ejército francés. En su carta, Carlos II señalaba que «considerando el inminente riesgo en que ese haya el principado de Cataluña con la entrada del enemigo y adelantando de su exército hasta la vista de la ciudad de Barcelona teniendo por la parte marítima armada de navíos y galeras y otras muchas embarcaciones

12. La labor de Pedro Tornés en el monasterio nuevo de San Juan de la Peña ha sido estudiada en Natalia JUAN GARCÍA, «Los artífices del monasterio alto de San Juan de la Peña (Huesca) durante el siglo XVII y XVIII», en *IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, Instituto Juan de Herrera, 2005, pp. 643-654, concr. p. 646; Natalia JUAN GARCÍA, «La saga de los Tornés de Jaca (II)», *La Estela de Jaca*, Jaca. Ayuntamiento de Jaca, Asociación Sancho Ramírez, 2007, nº 18, pp. 16-19; Natalia JUAN GARCÍA, «El monasterio alto de San Juan de la Peña. Un nuevo edificio para un antiguo monasterio», en VV.AA., *Monasterio de San Juan de la Peña*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Turismo, 2007, pp. 139-158, concr., pp. 158-160; Natalia JUAN GARCÍA, *San Juan de la Peña y sus monjes...op. cit.*, 2007, pp. 84-85 y Natalia JUAN GARCÍA, *Monasterio de...op. cit.*, 2011, pp. 80-82 donde hemos escrito sobre él como «el amigo de la comunidad» por la estrecha relación que mantuvo con este monasterio. Véase también Natalia JUAN GARCÍA «Aproximación al estudio del *taccuino* Tornés. Diseños y textos de la *Regola* de Vignola en el arte del Alto Aragón», en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid: Departamento de Historia y Teoría del Arte, 2011, nº 23, pp. 85-110.

13. A.H.P.H., Justicia Eclesiástica, 1325/1. Documento fechado 12 de septiembre de 1689.

que amenazan el sitio y bombardeo de aquella ciudad es preciso [...] procuréis servirme con el mayor numero de gente o dinero que pudiereis previniéndola desde luego que teniendo la promesa para en caso de ser necesario socorrer a Barcelona, esperando de vuestro zelo a mi servicio lo dispondréis con la fineza y puntualidad que pide esta precision y habéis manifestado en las demás ocasiones»[14].

Los ruegos de Carlos II a la casa pinatense fueron atendidos y la comunidad respondió y ayudó a su rey. El monasterio le entregó la cantidad solicitada -100 libras jaquesas- y el monarca les contestó dándoles las gracias por el donativo. Al poco tiempo la comunidad ayudó otra vez a su rey cuando, de nuevo, llegó una carta al monasterio en la que se pedía su apoyo «en 10 días del mes de agosto de el año 1697. Recibió este Real Monasterio carta de Nuestro Señor Don Carlos 2 (que Dios guarde) en que pide al Monasterio asistencia de gente y dinero para socorrer a la ciudad de Barcelona, sitiada por el Francés»[15]. Los monjes, de nuevo, volvieron a socorrer a su rey. En los últimos meses del año 1700, era evidente que el fin de Carlos II estaba cercano. Antes de morir, el 1 de noviembre de 1700, había dejado por escrito en su testamento, fechado el 2 de octubre de ese mismo año, que –al no tener descendecia– le sucediera Felipe de Anjou, nieto de Luis XVI.

El deseo del difunto monarca Carlos II respecto a que Felipe V ocupase el trono no agradó a todos sus súbditos, ya que algunos pensaban que, el candidato más idóneo a ocupar el trono sería el Archiduque Carlos de Austria. Esta circunstancia fue la que desencadenó la Guerra de Sucesión en España. Mientras que la Corona de Castilla apoyaba al aspirante francés, la Corona de Aragón defendía la causa del Archiduque Carlos de Austria. A pesar de este panorama general, hubo felipistas en Aragón y austracistas, es decir, partidarios del Archiduque Carlos de Austria, en Castilla. De hecho, en Aragón hubo algunas excepciones que decidieron apoyar la causa de Felipe de Anjou, entre las que se encontraba parte del alto clero aragonés (como el arzobispo de Zaragoza o el obispo de Barbastro), parte de la nobleza aragonesa, algunas villas y ciudades como fue el caso de Jaca, principal reducto borbónico durante la contienda, Fraga, Caspe, Borja o Tarazona y, cómo no, la comunidad de San Juan de la Peña que desde el principio se mostró claramente defensora de la causa de Felipe V.

El monasterio de San Juan de la Peña y el apoyo de los Borbones

Desde el principio, el monasterio pinatense apoyó la causa y la defensa de la ocupación del trono del Duque de Anjou. Los monjes ayudaron en todo lo que les pidió Felipe V durante la Guerra de Sucesión. Así, cuando este monarca rogó a los religiosos que contribuyeran económicamente a su causa éstos hicieron un gran esfuerzo en destinar sus propias rentas a

14. A.M.M.B.J., Cartas reales del monasterio 1551-1777, carta nº 100. Documento del 26 de junio de 1697.
15. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 147.

las tropas felipistas y, más tarde, cuando les solicitó que aportaran soldados, los pinatenses manifestaron que no tenían un ejercitó pero que buscarían «allá en Zaragoza los soldados por nuestra parte»[16] para ampliar las tropas del futuro rey.

La comunidad se reunió en Capítulo y estableció que se entregaría a Felipe V algunos milicianos y 100 reales para «el socorro de Barcelona»[17]. Años más tarde, Felipe V agradeció a los monjes pinatenses su colaboración y entrega «venerados y religiosos y amados el prior y claustro del Real Monasterio de San Juan de la Peña habiendo entendido la cantidad con que voluntariamente me habeis servido para los precisos gastos de la importante expedición del sitio de Barcelona. Me ha parecido daros las gracias de ello y significaros que quedo con especial estimación por lo que en esta atenta demostración de vuestro zelo manifestais la propensión con que os hallais para cuanto es de mi Real servicio lo que tendra siempre muy presente mi Real gratitud. Madrid 10 noviembre de 1713»[18].

Ya en la proclamación y coronación del nuevo rey celebrada el 24 de noviembre de 1700 en Madrid y, posteriormente, cuando el futuro monarca hizo su entrada pública en la Corte, el 14 de abril de 1701, los monjes celebraron con enorme gozo las festividades preparadas. Así, en el capítulo celebrado en San Juan de la Peña el 1 de mayo de 1701 se anotó «en consideración de que en todos los Reynos de España y los puestos más principales de ella se avían hecho festivas demostraciones en la aclamación y proclamación, entrada y recibimiento en estos Reynos del serenísimo Señor Duque de Anjou para Rey de las Españas con el nombre de Filipo Quinto y Quarto de Aragon, de cuya aceptación de la sucesión y herencia de esta gran monarquía en conformidad del ultimo testamento y disposición del Rey Nuestro Señor Don Carlos (de gloriosa memoria) avisó por carta a este monasterio (como a otros puestos) por medio y manos del Virrey de este Reyno el Excelentísimo Señor Marqués de Camarassa»[19].

Los pinatenses se enorgullecían de formar parte de los fieles súbditos de Felipe V al reconocerse «entre vasallos tan buenos, (a Dios gracias) todo este partido de Montaña con su capital en la ciudad de Jacca, (...) para mantenerse en la devida fidelidad hasta el último aliento de sus moradores»[20]. Cuando se proclamó y coronó a Felipe V en Madrid los monjes festejaron «con todas las circunstancias, solemnidades, ceremonias y formalidad acostumbradas»[21]. Del mismo modo, para la entrada del rey en la villa de Madrid los religiosos pinatenses se reunieron en capítulo para disponer que «después de la *Tercia* de este mismo dia y antes de comenzar la Missa Conventual se cantasse en acción de gracias el *Te Deum Laudamus*, lo qual se executó entonándole en la iglesia y continuándolo con

16. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 147.
17. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 147.
18. A.M.M.B.J., Cartas reales del monasterio 1551-1777. Documento fechado el 10 de noviembre de 1713.
19. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 190.
20. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 237.
21. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 225.

solemnísima música de la Capilla en procesión por el claustro implorando ultimamente la Divina asistencia para los aciertos en su gobierno y felicidad de la monarquía»[22].

E incluso, años más tarde, cuando el 20 de septiembre de 1705 Felipe V llegó a Zaragoza a jurar los Fueros, la comunidad pinatense, representada por un prior, se dispuso «ir a dar la bienvenida su Majestad y besar su Real mano»[23]. Para ello se reunieron los monjes en capítulo y acordaron que fuera Fray Thomás Plácido de Sarassa el encargado de acudir hasta Zaragoza «el Doctor Fray Thomas Plácido de Sarasa prior de Luesia y monje de esta Real Casa de San Juan de la Peña enviado de dicho monasterio (por elección canonica que de su persona se hizo a 12 días del mismo mes por votos secretos y por la mayor parte del capítulo como se requiere y estila para semejantes syndicaturas honoríficas)»[24]. Este monje fue a la capital aragonesa a saludar al rey y darle la bienvenida con estas palabras «la Comunidad del Real Monasterio de San Juan de la Peña de el Real Patronato de Vuestra Magestad donde tuvo su origen este Reyno y Corona de Aragón y Panteón de los Serenísimos Señores Reyes de Aragón, Gloriosos Ascendientes de Vuestra Majestad por espacio de quatro siglos, me envía a ponerme en su nombre a las Reales Plantas de Vuestra Majestad y ofrecer este obsequio de su fidelidad, el prior y monges quedan continuamente rogando con fervientes oraciones a nuestro Señor por la salud y larga vida de Vuestra Majestad como lo necesita esta monarquía para su mayor grandeza y exaltación»[25]. De esta manera, queda patente la estrecha relación que había entre la comunidad pinatense y la Casa Real.

No es extraño que, en estas circunstancias, el rey Felipe V también quisiera demostrar su apoyo a los monjes y favorecer económicamente a San Juan de la Peña. Al igual que sus predecesores Felipe V permitió que las rentas que percibía el abad se empleasen «en esa obra fiando de vuestro celo y atenciones que concurriréis por vuestra parte al mismo fin con todos los medios que pudiereis para que se restituya a su antiguo ser con la mayor brevedad»[26]. De esta manera, el primer rey Borbón que tuvo España concedió al monasterio la dotación económica de 4.754 reales procedentes de la vacante de la abadía pinatense[27]. Sin embargo, en este mismo año 1705 empezó a surgir un movimiento rebelde antifelipista en Cataluña que pronto se contagió en Valencia y después en Aragón que derivó, posteriormente, en la proclamación del Archiduque Carlos de Austria como rey el 29 de junio de 1706 en Zaragoza.

Ante esta circunstancia los fieles que permanecían en el Reino de Aragón se unieron en la «lealtad de su obligación»[28] para proteger a Felipe V. Los monjes pinatenses manifestaron que

22. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 190.
23. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 197.
24. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 197.
25. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 197.
26. A.M.M.B.J., Cartas reales del monasterio 1551-1777. Documento fechado el 18 de junio de 1705.
27. A.H.N.M., Sección Clero Consejos, Legajo 19304, exp. nº 2, año 1816. Suspensión de la provisión de la abadía. Documento fechado el 18 de julio de 1815.
28. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 237.

se ofrecían a cuanto pudieran contribuir para defender el honor y lealtad de su rey, aunque advirtieron que de la mejor manera con la que podían ayudar era única y sencillamente con sus oraciones. El monarca les escribió diciendo «venerados y amados nuestros teniendo resuelto pasar personalmente a Aragon para entrar después en Cataluña y recobrar a Barcelona poniéndome a la testa de este exercito que he mandado se junte de tropas mias y del Rey mi abuelo. He señalado el dia 20 de febrero para hacer mi jornada en el cual saldre de esta corte placiendo a Dios con viva confianza de que me ha de proteger con su auxilio pues el fin que llevo es encaminado a su mayor servicio y conservación de la Monarquia y bien de mis vasallos y siendo el primer medio para obligar a Nuestro Señor a que me asista en esta jornada implorar su auxilio divino suplicándole con gran humildad sacrificios y oraciones continuar use de su misericordia disponiendo los medios para merecer de su mano a traer a mis dominios el sosiego y quietud que se desea. He querido encargaros dispongais hacer luego en ese monasterio y demas iglesias de Vuestra jurisdicción oraciones y rogativas continuas encaminadas a este fin en que me serviréis»[29].

El apoyo que requería el rey al monasterio pinatense fue exigido más tarde. De hecho, los propios religiosos le señalaron que, en un futuro, le pedirían que les devolviese el favor «no dudando que en las urgencias que ahora amargan, y estrechasen después a este Real Monasterio logrará en Vuestra Majestad todo el auxilio que necesitasse»[30]. Favor con favor se paga, ya que si en la mente de Felipe V estaba el poder reinar tranquilamente en la cabeza de los monjes lo que primaba (en aquella fecha) era que se pudiesen acabar las obras de San Juan de la Peña que desde que se empezaron el año 1676 todavía no se habían podido concluir.

En julio de 1706, surgió el rumor de que partidarios del Archiduque Carlos de Austria merodeaban por las montañas jacetanas. San Juan de la Peña corría el riesgo de ser atacado por sus tropas, de hecho, el día 15 de julio «algunas compañías de miqueletes subían por esta montaña, esparciendo voces de que avían de saquear y abrasar este monasterio por la fama de tan fiel a su Majestad y por la que tiene de estar rico»[31] pero también, muy especialmente, por su descarado manifiesto apoyo a Felipe V que se conocía en la zona. En este momento de tensión, la comunidad pinatense vio en peligro no solo la fábrica del monasterio que estaban construyendo sino también sus propias vidas y por ello pidieron ayuda a la ciudad de Jaca que ofreció parte de sus municiones para la defensa de los religiosos.

Entre las armas que la ciudad de Jaca prestó a San Juan de la Peña se encontraban «doze mosquetes con otras tantas horquillas y flacos, y asimismo hasta 30 libras de polvora, 18 libras de plomo en balas y 3 tt de mecha»[32]. El 15 de julio de 1706, cuando los monjes iban a ser atacados por demostrar abiertamente su defensa a Felipe V, el síndico jaques envió armas

29. A.M.M.B.J., Cartas reales del monasterio 1551-1777.
30. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 238.
31. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 238.
32. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 238.

para socorrer a los religiosos. En el *Libro Actas de Gestis* conservado en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Pública de Huesca este episodio se recogió de la siguiente manera «atendiendo la Ciudad al resguardo de este monasterio dispuso luego alguna gente, para enviarla aquí en casso de ser necesaria que despachando con la misma brevedad el expresso, embió luego dos Síndicos inmediatamente, que arribaron al monasterio muy de noche del día 16 (...) azia la seguridad y defensa de esta Real Cassa, lo qual se executó el día siguiente 17 (...) después de aver cumplimentado a los embiados y dado las gracias por tan fina demostración de la ciudad, determinaron todos que por ahora, pues no aparecían aún los miqueletes, alargase la ciudad las armas y municiones que pudiesse para que con las pocas que avia en la cassa y la ayuda de algunos de los lugares circunvecinos se pussiese esto en paraje de defensa por si algunas milicias desrregaladas y sin cabos viniesen a insultar al monasterio»[33].

En efecto, la ciudad de Jaca no solo envió a personas sino que también prestó armas y municiones para la defensa pinatense y además para mayor seguridad, se pensó que parte de la plata que tenía el monasterio se trasladase al Castillo de San Pedro de Jaca. El 19 de julio de 1706, los monjes decidieron guardar sus reliquias en la ciudadela jaquesa, las cuales, años más tarde (en 1714), fueron devueltas a San Juan de la Peña. En el capítulo del 20 de julio de 1706 se señaló que, en el mismo acto que se hacía entrega de la plata pinatense a la ciudad de Jaca se firmara que éstas serían restituidas «siempre que el monasterio gustase»[34]. En cualquier caso, se dispuso que las alajas de plata y «todo lo que tuviese de precioso y de valor se conduxesse muy desde luego a la Ciudad o Castillo, donde se juzgara mayor seguridad; pareció que se avía ocultado la plata en puesto al parecer muy seguro con lo más precioso, se llevasen algunas piezas (...) para que corriendo la voz, se quitasse un grande motivo de ser insultada esta Real Cassa»[35].

Al año siguiente, en 1707, la situación se invirtió pues Jaca fue asaltada[36]. Entonces fueron los religiosos quienes prestaron toda la ayuda que estaba en sus manos a la ciudad como demostración de la «buena correspondencia observada entre ambos puestos»[37]. Tras la victoria de Felipe de Anjou en el castillo de Almansa en 1707 la guerra pudo considerarse ganada para los borbones. El 29 de junio de 1707, Felipe V el primer Borbón de España, en represalia contra la actitud predominante, de defensa al trono del Archiduque Carlos de Austria, eliminó parte de las leyes e instituciones más representativas de la antigua Corona de Aragón. En 1708, Felipe V concedió a San Juan de la Peña un privilegio por el buen comportamiento y la disponibilidad con la que los monjes habían apoyado su causa como y pretendiente al trono español durante la Guerra de Sucesión.

Los monjes de San Juan de la Peña quisieron aprovechar la coyuntura y solicitaron una nueva ayuda económica a la Casa Real justificando el apoyo que habían mostrado durante

33. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 238.
34. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 238.
35. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 238.
36. A.M.M.B.J., Recopilación de documentos originales (cartas) 1508- 1777. Carta del 14 de agosto de 1707.
37. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 238.

el conflicto a la sucesión de la Corona hacia Felipe de Anjou. Para ello, se pensó que en vez de escribir al rey sería más efectivo enviar a un religioso a Madrid como ya habían hecho en 1675 cuando mandaron a Fray Miguel Jordán para que expresara de viva voz cuál eran las circunstancias de esta comunidad de monjes.

Esta vez Fray Francisco Antonio López fue a Madrid para rendirse ante la Casa Real. Felipe V frente a esta nueva solicitud de los monjes les remitió una carta el 22 de marzo de 1708 en la que señalaba: «atendiendo a la antigüedad, esplendor y lustre del Real Monasterio de San Juan de la Peña, en el mi Reino de Aragón, que sucesivamente ha sido honrado y favorecido de mis gloriosos predecesores; y que en las turbaciones pasadas de dicho reino han acreditado sus monjes el particular celo, amor y fidelidad a mi Real persona, acudiendo a la ciudad de Jaca y su Castillo con las asistencias que cupieron en su posibilidad; y atendiendo también a que, después de recuperado aquel reino, sirvió dicho monasterio con doscientos y veinte y cinco doblones de donativo voluntario, sin otros muchos gastos que ha tenido en la manutención de diversas tropas, he resuelto, a consulta de el mi Consejo de la Cámara, de tres de él próximo pasado mes de abril, confirmar a dicho Real Monasterio todos los privilegios»[38]. Un gesto que sin duda ratifica la estrecha relación entre ambas partes.

La clara devoción que tenían los monjes hacia la figura del rey Felipe V queda patente en la visita que el monarca hizo acompañado de su familia a la ciudad de Zaragoza en febrero de 1711 año en el aún vivían María Luisa Gabriela de Saboya. En esta visita «todos los puestos de este Reyno les hacían el cumplido del besamanos»[39] al rey, a su esposa Mª Luisa Gabriela de Saboya y por ello la comunidad pinatense dispuso también que se desplazasen dos religiosos hasta Zaragoza a recibir al rey y su familia. Esta vez los monjes elegidos fueron Fray Thomas Plácido de Sarassa y Fray Baltasar Domper.

Mientras tanto, la concesión de la vacante de la abadía otorgada por Felipe V estaba prevista para catorce años, es decir, desde 1705 hasta 1719, periodo durante el cual San Juan de la Peña, supuestamente, no tendría abad y las rentas de este cargo irían destinadas a la construcción del nuevo monasterio. Sin embargo, el 17 de enero de 1716 Felipe V nombró abad a Fray Thomas Plácido de Sarassa que hasta ese momento ocupaba el cargo de prior de Luesia. A partir de este año la comunidad contó con menos recursos económicos con los que poder sufragar el coste de las obras porque la abadía estuvo ocupada y sus rentas ya no se destinaban a las obras de la nueva fábrica.

Sin embargo, Felipe V no olvidó a los monjes pinatenses cuyo afecto demostró a través de dos medidas. Así, por un lado, en el año 1738, Felipe V hizo a gracia a San Juan de la Peña de dos títulos nobiliarios «uno de Castilla, y otro Aragón, para beneficiarlo y convertir su producto en la fábrica del Panteón de treinta y dos cuerpos reales y en otras obras que

38. Arco y Garay, Ricardo del, «Noticias del Monasterio Moderno de San Juan de la Peña», *Argensola*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1951, número 6, pp. 178-181, concr. p. 180.
39. B.P.H., Libro Actas de Gestis 1681-1721, fol. 270.

necesite aquella Real Cassa»[40] para que con los beneficios de su venta pudieran sufragar las obras sin tener que la comunidad tuviera que renunciar a tener vacante el cargo de abad puesto que esta situación provocaba ciertos desequilibrios en la observancia religiosa de esta casa.

Por otro lado, como segunda medida de apoyo a esta comunidad, viendo que la venta de estos títulos nobiliarios no reportaban el beneficio suficiente para proseguir las obras en el nuevo conjunto, Felipe V en 1745 concedió la pensión que los monjes tanto añoraban mantener vacante el cargo de abad. Esta medida fue aprobada con el fin de que las rentas abaciales se destinasen durante los siguientes catorce años (de 1745 a 1759) a la construcción del nuevo monasterio cuya fachada de la iglesia –diseñada por Francisco del Plano y ejecutada en piedra por el escultor Pedro Onofre entre 1698 y 1699[41]– posee una clara alusión a la Casa Real. Se trata concretamente del escudo situado justo sobre el óculo que aparece soportado por dos ángeles y que está rodeado de una fuerte cadena de cuya parte inferior central cuelga un animal que parece querer representar un cordero. En la parte superior de esta misma cadena se alza majestuosamente una corona como demostración de la fundación Real que era el monasterio de San Juan de la Peña. Lo realmente interesante del escudo es la heráldica que en él se representa. Los dos cuarteles de la parte superior representan dos de las cuatro armas del escudo de Aragón (el árbol del Sobrarbe y las barras aragonesas cuya ubicación además no se ha dispuesto en el orden «original»), mientras que los dos cuarteles de la parte inferior son las armas de Castilla (el castillo y el león). Esta distribución debe entenderse como un tributo hacia la Casa Real como agradecimiento de esta comunidad religiosa al apoyo recibido por los monarcas[42]. La ejecución de esta fachada se encuentra en el límite cronológico de 1699 pues, Felipe V –a su llegada al trono español– implantó en su heráldica la flor del lis. Esta es el símbolo de la casa de Francia –de donde él provenía– que, sin embargo, no aparece en este escudo- lo que viene a confirmar lo que, por otra parte, indica la documentación, esto es, que Francisco del Plano diseñó este programa iconográfico en 1698 y por ello no contempló la flor de lis en San Juan de la Peña.

En 1746 tras la muerte de Felipe V –el 9 de julio de aquel año– le sucedió en el trono Fernando VI, hijo de su primera esposa, María Luisa de Saboya. Fernando VI confirmó la medida económica de mantener la vacante la abadía por un periodo de catorce años cuya concesión fue redactada el 24 de septiembre de 1746 y en ella manifestaba que «el rey mi

40. A.H.P.H., H- 15982/14. Carta con fecha 9 de agosto de 1761.

41. Sobre esta cuestión véase Juan García, Natalia, «Entre el barroco colonial y la tradición europea. Una fachada de arquitectura oblicua en el pirineo altoaragonés, las portadas de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña», en *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*, Valencia, Generalitat Valenciana, Universitat de València, 2008, vol. 2, pp. 913-932.

42. Lo cierto es que el apoyo de la monarquía española a este enclave monástico fue siempre constante, es más, diremos que la construcción de este nuevo edificio (que se comenzó a levantar en 1676) se materializó gracias al patronazgo de la Casa Real. Juan García, Natalia, «San Juan de la Peña, la monarquía y los conflictos bélicos en los siglos XVII y XVIII», en *Studium* Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas del Campus de Teruel, Universidad de Zaragoza, nº 12, 2007, pp. 93-116.

Señor y mi padre (que de Santa Gloria aya) fue servido señalar, por el tiempo de catorce años sobre los frutos y rentas de esa abadía a favor de vuestro y de vuestros sucesores en vuestro oficio»[43]. La vacante de la abadía que aprobó Fernando VI para San Juan de la Peña debía hacerse efectiva en el mes de noviembre de aquel año de 1745 hasta 1759 precisamente el periodo en el que se prolongó el reinado de este monarca.

Sin embargo, en 1749 (cuando Fernando VI llevaba reinando cuatro años) nombró abad en San Juan de la Peña. El elegido fue, Fray Bernardo Echevez quien ocupó el cargo de abad hasta su muerte acontecida el 6 de noviembre de 1759[44] año también –casualmente– de la muerte de Fernando VI quien al no tener descendencia propia, fue sucedido por su hermano, Carlos III, hijo de Felipe V y su segunda esposa Isabel Farnesio. El afecto de los pinatenses por la monarquía española se mantuvo con Carlos III a quien los monjes fueron a dar la bienvenida en 1759 cuando fue a Zaragoza. El elegido en esta ocasión fue Fray Marcos Benito Vico Abadía[45] quien manifestó al monarca el respeto que tenía esta comunidad al nuevo rey. Carlos III (1759-1788), «deseoso de que la obra llegase a su perfección»[46], es decir, de que se terminase de una vez la construcción del nuevo edificio permitió que la vacante de la abadía quedase vacante durante catorce años. Así, Carlos III mandó una carta en la que comunicaba a los monjes que ya que su padre Felipe V les había entregado una pensión e incluso había concedido al monasterio dos títulos nobiliarios y viendo que su hermano, Fernando VI, se había dignado continuar dicha cantidad él mismo, Carlos III, manifestaba su deseo de sumarse a la tradición de sus antepasados prorrogando la pensión durante otros catorce años. Sin embargo, no cumplió su compromiso ya que la abadía, en 1761, es decir, a los dos años de su reinado fue ocupada por Fray Isidoro Rubio durante el periodo 1761-1774.

Sin embargo, esta circunstancia no enfrío las relaciones entre la comunidad de San Juan de la Peña y la Casa Real, al contrario, es realmente sorprendente la cantidad de cartas que se conservan entre ambas partes de esta época. A partir de 1761 se consignan numerosos documentos entre el abad pinatense Fray Isidoro Rubio y Carlos III relacionados no tanto con las obras del nuevo edificio sino que se centraron más en la construcción del nuevo Panteón Real que en ese momento se pensaba construir en la iglesia del nuevo monasterio y no en el viejo cenobio como al final acabó ocurriendo.

De hecho, es sobradamente conocido el apoyo que Carlos III proporcionó a los monjes de San Juan de la Peña para que pudieran reconstruir el monumento que guardaba las sepulturas de los primeros monarcas aragoneses, hasta el punto que su retrato aparece en el Panteón Real. Las cartas que existen entre Fray Isidoro Rubio y Carlos III son ciertamente

43. A.H.P.H., H- 15982/14. Carta con fecha del 24 de septiembre de 1746.
44. A.H.P.H., H-15983/3, fol. 160.
45. A.H.P.H., Sección Hacienda Desamortización, 15984/21. Prueba de limpieza de sangre del monje Marcos Vico. 1754.
46. A.H.N.M., Sección Clero Consejos, Legajo 19304, exp. nº 2, año 1816, Suspensión de la provisión de la abadía. Documento fechado el 18 de julio de 1815.

numerosas. La primera data del 9 de agosto de 1761 y en ella Carlos III manifiesta su deseo de colaborar económicamente con las obras del nuevo Panteón Real y que supuso el inicio de un prolongado intercambio epistolar imposible (por razón de espacio) de consignar aquí.

Las buenas relaciones de los monjes pinatenses con la monarquía española se mantuvieron también durante el reinado de Carlos IV (1789-1808), periodo en el que el cargo de abad fue ocupado en la persona de Fray Joseph Felipe Ferrer 1793-1814 por lo que no obtuvieron las rentas de este cargo para financiar las obras. A pesar de no conceder la vacante de la abadía como sistema para sufragar las obras, las buenas relaciones entre los monjes y la monarquía se mantuvieron hasta la Guerra de la Independencia (1808-1814) que supuso una escisión en la vida religiosa de la comunidad pinatense y de la estrecha relación con la Casa Real, tal y como habían mantenido durante siglos.

Fig. 1. Vista de la fachada de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña. Archivo de Fotografía e Imagen del Altoaragón de la Diputación Provincial de Huesca. Colección Ricardo Compairé, nº 3604, aprox. 1928

Fig. 2. Portada central de la fachada de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña. Fotografía Natalia Juan

Fig. 3. Detalle del escudo heráldico de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña.
Fotografía Natalia Juan

Propaganda y mitificación del príncipe: el mausoleo de Martín el Joven de Aragón[1]

Sara Caredda
Universitat de Barcelona

Resumen: El infante Martín de Aragón, conocido como Martín el Joven, murió en 1409 en Cagliari, capital de Cerdeña, y fue enterrado en la catedral de la ciudad. En la segunda mitad del siglo XVII, a consecuencia de la remodelación a la que fue sometido el templo, se decidió ejecutar para él un nuevo sepulcro monumental. Al margen de su indudable interés estético, hay que destacar que el mausoleo fue realizado en un momento de fuertes tensiones en la isla, marcadas por el malestar de la nobleza sarda hacia la política centralista de la corte. A partir de la lectura atenta de las inscripciones laudatorias, del estudio del programa iconográfico y del análisis del contexto histórico en el que surgió la obra, presentamos aquí una hipótesis de lectura política del dicho sepulcro.
Palabras clave: Martín el Joven, mausoleo, Corona de Aragón, propaganda política.

Abstract: Prince Martin of Aragon, known as «Martin the Younger», died during the conquest of Sardinia in 1409. He was buried in the cathedral of Cagliari, capital of the island. In the second half of the seventeenth century the church was rebuild and a magnificent mausoleum was commissioned for Prince Martin. The new tomb was

1. El presente estudio forma parte de la tesis doctoral que la autora está llevando a cabo, bajo la dirección de la Dra. Sílvia Canalda Llobet, y se enmarca en el proyecto de investigación «ACAF-Art: Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna», cuyo investigador principal es el Dr. Joan Sureda Pons: HAR 2009-07053, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2009-2012.

executed in a difficult time in Sardinian political history, as tension broke between the local aristocracy and the Spanish monarchy. We propose here a political interpretation of the baroque tomb based on the analysis of the iconographical program, the laudatory inscriptions and the historical context of the work.

Consideraciones preliminares

Martín el Joven, rey de Sicilia y heredero del trono de Aragón, falleció en Cerdeña el 25 de julio de 1409, dejando sin descendencia legítima la dinastía de los condes de Barcelona. A raíz de su muerte la confederación catalano-aragonesa se vio obligada a elegir un nuevo rey. Como es sabido, tras el compromiso de Caspe de 1412 la corona pasó a Fernando de Antequera, de la Casa de los Trastámara.

El infante Martín había llegado a Cerdeña en 1409 con un ejército de 3000 caballeros y 8000 soldados, para zanjar el conflicto que su padre Martín el Humano tenía abierto con el estado de Arborea por el control de la isla[2]. El 30 de junio las tropas aragonesas consiguieron una victoria decisiva en la llanura de Sanluri, que causó importantes pérdidas en el ejército enemigo y resolvió las operaciones bélicas a favor de los hispánicos. Sin embargo, tres semanas más tarde Martín el Joven moría en Cagliari, capital del reino, entre la consternación de sus tropas y en la flor de la edad, pues todavía no había cumplido 35 años[3].

Sus restos mortales fueron enterrados en la catedral de la ciudad con una solemne ceremonia de exequias, como atestigua Jerónimo Zurita:

> [...] fue sepultado su cuerpo en la iglesia mayor de aquella ciudad entre una gran multitud de banderas y sepulturas de los ricos hombres y caballeros que murieron en las guerras pasadas por la conquista y defensa de aquel reino[4].

Es probable que el rey Martín el Humano concibiese el proyecto de trasladar a España los despojos de su hijo, que en su testamento había pedido ser enterrado en el panteón de los reyes de Aragón de Poblet[5]. Pero la muerte lo sorprendió en 1410 antes de que pudiese realizar su deseo. Tras el Compromiso de Caspe los nuevos reyes de Aragón se desinteresaron de Martín el Joven y su cuerpo, pues, permaneció en la catedral de Cagliari.

---

2. Casula, Francesco Cesare, *La Storia di Sardegna*, Cagliari, 1992, pp. 428-434. El autor sintetiza las principales etapas del conflicto entre la corona de Aragón y el estado de Arborea.
3. Sobre la batalla de Sanluri y las circunstancias de la muerte de Martín el Joven, debida a las fiebres de la malaria, véase: Scano, Dionigi, *Morte e sepoltura di Don Martino d'Aragona, Re di Sicilia*, Cagliari, 1929, pp. 4-8; Boscolo, Alberto, *Martí el Jove a Sardenya*, Barcelona, 1962, pp. 7-26.
4. Zurita, Jerónimo, *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1978 (1585), Tomo X, p. 918.
5. Arco, Ricardo, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1954, p. 349.

El primitivo sepulcro de 1409 no se ha conservado, por lo cual desconocemos su aspecto y sus dimensiones. La única certeza que tenemos es que estaba ubicado «en el cabo del coro y presbiterio, à la mano derecha»[6]. Probablemente se trataba de un sarcófago pintado colocado en la pared del presbiterio. Esta hipótesis parece ser confirmada por unas breves referencias que hemos podido localizar en el registro de pagos de Íñigo López de Mendoza, virrey de Cerdeña de 1487 a 1491: en el año 1488 hay un pago a los «maestros que subieron la tumba del Señor Rey don Martín» y otro al que se denomina «mestre Joan el pintor» por «la pintura de la tumba del Rey don Martín»[7]. A falta de datos precisos, podemos avanzar la hipótesis que el virrey decidiese colocar el sarcófago en un lugar más elevado de la pared y volver a pintarlo. Sin embargo, las sumas pagadas, muy modestas, sugieren que no debió tratarse de unas obras especialmente importantes[8].

Junto a este sepulcro se celebraba una misa en memoria de Martín el Joven cada 2 de noviembre, en la solemnidad de los difuntos[9]. Los gastos de la cera utilizada en la ceremonia corrían a cargo de la Real Caja, es decir de las rentas que la monarquía hispánica poseía en Cerdeña. Además, la corona demostraba su munificencia distribuyendo limosnas a los pobres[10]. Sin embargo, esta ceremonia constituía el único acto que se celebraba anualmente en conmemoración de Martín el Joven, como atestigua una carta del arzobispo de Cagliari Antonio Parragues de Castillejo (1558-1573) al rey Felipe II:

> [...] por el Rey Don Martín de gloriosa memoria, el qual gano este Reyno que agora posee V. M. y está sepultado en esta yglesia Cathedral, no se le dize missa ni aun responso en todo el año sino es una el dia de

6. Scano, Dionigi, op. cit., 1929, p. 9. El autor cita un manuscrito del siglo XVII titulado «Successos generales de la isla de Sardeña», del historiador sardo Jorge Aleo.
7. AIVDJ (=Archivo del Instituto de Valencia de don Juan), *Registro de pagos del virrey Íñigo López de Mendoza*, Envío 110, caja 81, f. 10r._
8. Por el traslado de la tumba se gastaron 5 sueldos y 10 dineros y por la pintura 8 sueldos. Desgraciadamente no podemos identificar con seguridad el artista que la realizó, ya que a finales del siglo XV hay varios pintores llamados «Joan» documentados en Cerdeña, entre ellos Joan Barceló y Joan Dunyat. Sobre el panorama pictórico sardo de finales del siglo XV véase: Serra, Renata, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, 1990; Scano, Maria Grazia, «Presèncias catalanes a la pintura de Sardenya», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*, 2006, vol.III, pp. 245-256 y la bibliografía que cita la autora al final de su estudio.
9. Boscolo, Alberto, op. cit., 1962, p. 48.
10. ACA (= Archivo de la Corona de Aragón), *Consejo de Aragón*, Legajo 1283. El legajo contiene una serie de registros de pago de la Real Caja de Cerdeña, todos del siglo XVII. El 29 de octubre de 1682 hay un pago de «Ducientas sesenta y siete libras y doze sueldos pagados...a effecto de gastarlas por la compra de sera, trigo y distribución de limosna que deve hacer a las perçonas que van continuadas en la lista que queda incertada en el mandato para las exequias del serenissimo Rey Don martin de gloriosa memoria el dia de la comemoracion de los Difuntos del corriente año 1682». El texto indica que la Real Caja compraba trigo, quizás para poder hacer el pan y repartirlo entre los asistentes a las exequias, según una costumbre típica de las ceremonias fúnebres de Cerdeña y todavía en uso. Hemos podido localizar el mismo pago en todos los demás registros existentes, incluyendo el más antiguo, que remonta al año 1602.

> los finados que, de verguença, hacen decir los ministros de V. M. ni se le haze otra memoria ni beneficio por el alma en todo el año[11].

Las fuentes de los siglos XV, XVI y XVII, pues, apuntan a que la figura de Martín el Joven había caído poco a poco en un estado de olvido parcial, quizás a causa de los varios cambios de dinastía en la corona española. Sus restos mortales, que representaban los únicos despojos de un miembro de la realeza española conservados en Cerdeña, yacían en un modesto sepulcro y recibían escasa consideración por parte de las autoridades de la isla.

El mausoleo barroco: cronología y fases de realización

En la segunda mitad del siglo XVII la catedral de Cagliari fue sometida a una profunda operación de remodelación. El templo fue cerrado al culto en la primavera de 1669 tras el derrumbe de la cubierta. A causa del estado precario en que quedó el edificio, el entonces arzobispo Pedro Vico (1664-1676) se vio obligado a ordenar su reconstrucción. Las obras afectaron también el área del presbiterio, por lo cual los restos mortales de Martín el Joven fueron removidos de su ubicación original y colocados temporalmente en la capilla de Belén[12].

Aprovechando la remodelación de la catedral se decidió encargar un nuevo sepulcro, que se colocó en el brazo izquierdo del crucero. La tumba en cuestión es un imponente mausoleo de piedras duras que cubre casi por completo la pared de fondo del mismo crucero (Il.1). Por sus dimensiones y la riqueza de su programa iconográfico constituye un *unicum* en el panorama artístico sardo. Su realización se debe al marmolista Giulio Aprile, que había llegado a Cagliari en 1669, junto con otros arquitectos y escultores procedentes de Génova, justamente para trabajar en el taller de la catedral[13].

Desconocemos la fecha exacta de encargo de la obra, pero probablemente hay que colocarla en 1675, como apunta una de las inscripciones laudatorias presentes en el mismo sepulcro:

---

11. Onnis Giacobbe, Palmira, *Espistolario di Antonio Parragues de Castillejo*, Milano, 1958, p. 130 (carta del 16 octubre de 1560).
12. La capilla dedicada a la Natividad del Señor, por eso denominada «de Belén», estaba ubicada en el brazo izquierdo del crucero. Se menciona por primera vez en la visita pastoral del arzobispo Antonio Parragues de Castillejo (1558-1573): ACCA (= Archivio della Curia Arcivescovile di Cagliari), *Visite Pastorali*, vol. 218, f. 7. Debo este dato a Alessandra Pasolini.
13. Sobre la trayectoria de este artista véase: Cavallo, Giorgio,«Un artista lombardo in Sardegna, Giulio Aprile, maestro di quadro e architettura, scultore, marmista e architetto», *Studi ogliastrini: storia, arte, scienze, letteratura, tradizioni*, 2002, nº7, pp. 135-188; Cavallo, Giorgio,»Ingegneri, architetti, marmorari e scultori liguri e lombardi nella Sardegna tra il 17. e il 18. Secolo», *Storia della Cagliari multiculturale tra Mediterraneo ed Europa: atti della giornata di studi su immigrazione a Cagliari sino al 20. secolo (Cagliari 2005)*, Cagliari, 2008, pp. 39-55; Cavallo, Giorgio, «I maestri della cattedrale di Cagliari dal medioevo al barocco», *Artisti dei laghi. Magistri d'Europa*, 2011, nº1, parte IV, pp. 859-886, [en línea, fecha de consulta: 3 de abril de 2012].

MARTINI II ARAGONIAE REGIS OSSA HERCULEA IN URBE HERCULEE GLORIAE SANE EMULATORIS ET NE QUAM EXCELLERET FLORENTI AETATE MORTE PRAEVENTI EX VETERI SARCOPHAGO D. FERDINANDUS IOACHIM FAXARDO MARCHIO DE LOS VELEZ PRO REX REGIO EXTRUCTO MONUmento TUMULAVIT ANNO DomiNI MDCLXXV[14].

La iniciativa de realizar la tumba, pues, se debe a las autoridades españolas de Cerdeña presididas por el virrey Fernando Joaquín Fajardo de Requesens y Zúñiga (1673-1675). Los mármoles se trabajaron en el taller que Giulio Aprile dirigía en Génova y posteriormente se enviaron a Cagliari. Sin embrago, a causa de varios retrasos en los pagos y algunos cambios en el programa iconográfico, las obras se prolongaron durante más de 10 años.

Las primeras piezas, que formaban el cuerpo central del mausoleo, llegaron a la capital sarda en junio de 1676[15] y fueron montadas en el crucero de la catedral en el mes de octubre del mismo año[16]. En 1677, siendo virrey Francisco de Benavides de la Cueva, conde de Santisteban (1675-1677), se realizaron las dos hornacinas laterales con las esculturas de la Fe y la Justicia, como recuerda otra inscripción laudatoria: «IUSTITIA ATQUE FIDE HANC AUXIT BENAVIDIUS URNAM, FAXARDUS PARIO MARMORE QUAM POSUIT...»[17]. En marzo de 1680, durante el virreinato interino de Melchor Sisternes (1679-1680), se hizo pavimentar el suelo del lado izquierdo del crucero y se encargaron para el mausoleo el altar y una barandilla: «SISTERNES TUMULO PRESES HAS MELCHIOR ARAS ADDIDIT ET PICTO MARMORE VESTIT HUMUM

14. «El virrey Fernando Joaquín Fajardo Marqués de los Vélez, levantado el real monumento en el año del Señor 1675, enterró en esta ciudad los huesos hercúleos del rey Martín de Aragón, sin duda emulador de la gloria de Hércules. Sin embargo se distinguió inútilmente ya que le alcanzó la muerte de manera inesperada en la flor de su edad». Las traducciones del latín son nuestras, realizadas en colaboración con Maria Luigia Murgia. Pero la versión original de las inscripciones del mausoleo ha sido editada en: Spano, Giovanni. *Guida del duomo di Cagliari*, Cagliari, 1856, p. 21; Putzu, Felice, *Guida storico-asrtistica del duomo di Cagliari*, Cagliari, 1929, pp. 20-22; Arce, Joaquín, *España en Cerdeña*, Madrid, 1960, p. 221; Mateu Ibars, Josefina, *Los virreyes de Cerdeña*, Pádua, 1968, vol. II, p. 135.
15. ASCA (=Archivio di Stato di Cagliari), *Risoluzioni di Patrimonio*, Vol. P29, ff. 64-65-67-69. Las primeras 50 piezas fueron cargadas en 26 cajas en el barco del armador Gironimo Luxiardo el 19 de junio de 1676. El 18 de julio se autorizó el pago de todos los gastos de transporte, que iban a cargo de Real Caja de Cerdeña. Todos los documentos que acabamos de mencionar han sido editados en: Scano, Dionigi, op. cit., 1929, p.14, doc. I; Cavallo, Giorgio, op. cit., 2002, pp. 156-158, doc. 5-6-7-8.
16. ASCA, *Risoluzioni di Patrimonio*, Vol. P29, f. 69. El 1 de octubre se hizo una lista de los materiales necesarios para montar el mausoleo y se autorizó el pago de todos los gastos. Véase: Cavallo, Giorgio, op. cit., 2002, p. 159, doc. 8.
17. «Benavides amplió esta tumba con la Justicia y la Fe, con el mismo mármol que colocó Fajardo...». La documentación de archivo confirma que en 1677 se encargó Agustí Arpe, cónsul español en Génova, de supervisar la realización «*del peu i dels costats se ha de fer per dit sepulcre*», entendiendo por «*costats*», las dos mencionadas hornacinas. Véase: ASCA, *Risoluzioni di Patrimonio*, Vol. P29, f. 69; Cavallo, Giorgio, op. cit., 2002, pp. 160-161, doc. 9.

CANCELLOS PONIT... MENSE MARTII 1680»[18]. Las nuevas piezas, que costaron a la Real Caja de Cerdeña 6750 libras[19], llegaron al puerto de Cagliari el 28 de junio de 1680[20].

El grandioso sepulcro se completó el 26 de abril de 1686, cuando Giulio Aprile recibió el último y definitivo pago[21]. Pocos meses después se procedió a trasladar los restos mortales de Martín el Joven. Los *Consellers* de Cagliari hubiesen deseado organizar un acto de solemnidad extraordinaria, pero por decisión del arzobispo de la ciudad y los ministros reales se ofició una breve ceremonia nocturna y secreta: solo participaron el mismo arzobispo, los representantes de las cortes y de los ministros reales y el escultor Giulio Aprile[22]. La precaria situación de las finanzas del reino, de hecho, no hubiese podido soportar los gastos de una pomposa ceremonia pública. Sin embargo, a parte de las cuestiones económicas, puede haber otras razones por las que las autoridades de Cerdeña decidiesen evitar un acto demasiado solemne. Como ya han apuntado algunos autores, el gobierno español pasaba por un momento difícil en la administración de la isla, marcado por el malcontento popular y las luchas intestinas en el seno de la nobleza[23]. Durante el reinado de Carlos II las relaciones entre la oligarquía sarda y la corona se habían complicado mucho y causaban gran preocupación en la corte de Madrid. Cabe preguntarse, entonces, cómo se coloca en el panorama político de la época el encargo de un nuevo sepulcro para Martín el Joven, cuya figura, como hemos visto, había sido relegada a un estado de semi olvido durante más de 250 años.

El asesinato del virrey Camarasa

La etapa más difícil en la situación política de Cerdeña correspondió a los años 1666-1668, durante el virreinato de Manuel de los Lobos, marqués de Camarasa. Este virrey fue encargado de convocar y presidir las cortes, que tradicionalmente tenían que aprobar los presupuestos generales del reino. Pero los aristócratas que participaban en la asamblea se

18. «El virrey interino Melchor Cisternes añadió al sepulcro este altar, recubrió el suelo con mármol policromado y colocó la rica barandilla...en el mes de marzo de 1680». Para la realización de dichas piezas se firmó un nuevo contrato con Giulio Aprile, que no ha sido localizado. Véase: Cavallo. Giorgio, op. cit., 2002, p. 143. La barandilla del mausoleo fue desmontada en 1839. Véase: Spano, Giovanni, op. cit., 1856, p. 20.
19. Lo deducimos de un recibo de pago del 1 de junio de 1680 de: «seismil setecientas y sincuenta libras pagadas...a maestro Julio aprile y sirviran para satisfacer la obra y perfeccionar el sepulcro del Rey Don Martín de Gloriosa memoria y para enladrillar el braço de la Cruz de la parte de evangelio de la Iglesia primacial de la seo de esta Ciudad de Caller...». Véase: ACA, *Consejo de Aragón*, Legajo 1283.
20. Leemos en otro recibo de pago del 28 de junio: «ducientas quarenta y seis libras y un sueldo pagados al Patron Geronimo paturno por tantas que importan los fletes, aduana y intereses de los marmoles ha conducido con su Barca de la ciudad de Genova a esta de Caller por perfecionar el sepulcro del serenissimo Rey Don Martin de Gloriosa memoria». Véase: ACA, *Consejo de Aragón*, Legajo 1283.
21. ASCA, *Risoluzioni di Patrimonio*, Vol. P56, ff. 80-8; Scano, Dionigi, op. cit., 1929, p. 15, doc. II; Cavallo, Giorgio, op. cit., 2002, p. 143 y p. 171, doc. 15.
22. Scano, Dionigi, op. cit., 1929, pp. 17-18 y doc. III.
23. Boscolo, Alberto, op. cit., 1962, pp. 47-48.

dividieron en una facción filo gubernamental, que apoyaba la política centralista y las peticiones económicas de Madrid, y una facción que vinculaba la aprobación de los presupuestos a la concesión de nuevas prerrogativas para los sardos. Estas disputas impidieron, por primera vez en la historia, que las cortes se cerrasen con un acuerdo[24].

La familia real española, como es lógico, seguía con preocupación los acontecimientos de Cerdeña, que dejaban un hueco en las finanzas públicas del reino. A parte de los problemas económicos la situación provocó gran tensión en la isla, que desembocó en dos graves delitos: en junio de 1668 fue hallado muerto el marqués de Láconi, principal representante de la facción filo sarda; un mes más tarde, probablemente por venganza, fue asesinado el marqués de Camarasa, que como virrey defendía los intereses de la corona[25].

La muerte del virrey, naturalmente, provocó gran aprensión en Madrid, donde estaban muy presentes los recuerdos de recientes guerras y rebeliones en otros territorios del mediterráneo hispánico[26]. En la óptica de la corte la situación era de una gravedad sin precedentes, ya que matar al supremo representante del rey correspondía al delito de lesa majestad. La reina Mariana de Austria nombró entonces un nuevo virrey, Francisco de Tutavila, duque de San Germán (1668-1672), que fue enviado sin dilación a Cagliari con poderes extraordinarios. Las prioridades del nuevo ministro fueron básicamente dos: castigar a los asesinos del marqués de Camarasa y mantener a toda costa la «quietud del reino»[27]. El duque de San Germán, en primer lugar, pidió y obtuvo que se enviasen a Cerdeña más de mil soldados con la orden de patrullar las principales ciudades de la isla. En segundo lugar, mandó realizar un proceso que castigó sin clemencia a los presuntos responsables del homicidio de su predecesor. Además, hizo desterrar a los todos los aristócratas sardos que se consideraban hostiles hacia los intereses de la corona[28]. El virrey afirmaba en sus cartas que «aunque la mayor parte del Reyno son muy fieles vasallos de Su Magestad»[29] era necesario «reconciliar enteramente los ánimos de aquellos naturales, y quitarles...las influencias de los que pudieran inquietarlos»[30]. Las autoridades españolas, por lo tanto, interpretaron los acontecimientos de Cerdeña como un intento de rebelión que se tenía que reprimir con decisión, aunque intentando mantener una apariencia de calma. La situación pronto volvió a estar bajo control, pero a lo largo de la década de los setenta se mantuvo cierta tensión,

24. Sobre los convulsos acontecimientos políticos de la época véase: ANATRA, Bruno, *La Sardegna dall'unificazione aragonese ai Savoia,* Turín, 1987, pp. 435-441.
25. Sobre los asesinatos Láconi y Camarasa véase: Casula, Francesco Cesare, op. cit., 1992, pp. 454-455; Romero Frías, Marina, *Documenti sulla crisi politica del Regno di Sardegna al tempo del viceré marchese di Camarasa,* Sassari, 2003.
26. Los más graves fueron sin duda la Guerra de los Segadores en Cataluña (1640-1652) y las sublevaciones populares de Nápoles y de Sicilia (1647-1648).
27. Cartas de la reina Mariana de Austria al duque de San Germán. Véase: ACA, *Consejo de Aragón,* Legajo 1132.
28. Entre los desterrados hubo también algunos prelados, como el arzobispo de Cagliari Pedro Vico (1664-1676).
29. ACA, *Consejo de Aragón,* Legajo 1132.
30. ACA, *Consejo de Aragón,* Legajo 1134. Documento editado en: Romero Frías, Marina, op. cit., 2003, p. 290.

como demuestra la preocupación expresada por los virreyes Fernando Joaquín Fajardo y Francisco de Benavides en su correspondencia[31].

En este contexto de calma tensa se ejecutó la nueva tumba para Martín el Joven. En las primeras fases de realización, como hemos visto, intervinieron justamente los virreyes Fajardo y Benavides, es decir los mismos personajes encargados de resolver la crisis política de Cerdeña.

A raíz de todo lo dicho, en nuestra opinión, hay que plantear la hipótesis que el grandioso mausoleo barroco del infante de Aragón exprese un mensaje de propaganda política relacionada con el momento histórico en el que se concibió. Martín el Joven, como hemos dicho, había sido el triunfador de la batalla de Sanluri en 1409, que había asegurado a los reyes de Aragón el control de Cerdeña. Posteriormente la isla había vivido unos siglos de relativa tranquilidad política. Pero la crisis que desembocó en el asesinato del virrey Camarasa, en la visión de la corte, volvía a poner en peligro el control del reino. Dignificar la sepultura de Martín el Joven, entonces, significaba ensalzar la figura del que había sido el «pacificador» de Cerdeña y reafirmar los derechos sucesorios de la corona española sobre la isla.

El programa iconográfico del mausoleo

El mausoleo, íntegramente realizado en mármoles policromados, cubre la pared de fondo del crucero como el telón de fondo de un escenario teatral y presenta un rico programa iconográfico con ocho inscripciones laudatorias en latín y gran profusión de esculturas y relieves.

En el registro inferior observamos el altar, cuyo frontal presenta en el centro dos ángeles que sustenten una cartela con las armas de Aragón y la corona condal (Fig. 2). Martín el Joven, como hemos apuntado, fue el último descendiente legítimo de la casa de los condes de Barcelona. Y no hay que olvidar que Cerdeña entró oficialmente en las posesiones de la corona de Aragón en 1324, cuando las tropas al mando de Alfonso el Benigno, bisabuelo de Martín el Joven, conquistaron Cagliari. Por lo tanto, el frontal de altar hace referencia a los orígenes dinásticos del difunto y a la vez celebra la casa que aseguró el ingreso de Cerdeña en la órbita hispánica.

El segundo registro presenta cuatro guerreros armados que llevan cada uno una cartela en la mano (Fig. 3). Todas las cartelas están en blanco, pero probablemente estaban pensadas para acoger una inscripción o un escudo de armas. Para encontrar paralelismos consideremos

31. Para mantener estable la situación de Cerdeña Fernando Joaquín Fajardo aconsejaba en 1676 mantener las tropas en la isla y no consentir a los exiliados que volviesen, entre otras cosas. La política de Francisco de Benavides se mantuvo en la misma línea que la de su predecesor. Véase: ACA, *Consejo de Aragón*, Legajo 1134. Documentos editados en: Romero Frías, Marina, op. cit., 2003, p. 290.

el ejemplo de los grandes catafalcos que en la misma época se realizaban en ocasión de las exequias de los reyes[32]. A menudo estas arquitecturas efímeras incluían una representación de los estados que el soberano había gobernado, personificados a través de figuras alegóricas[33]. Por lo tanto, podemos plantear la hipótesis que nuestros guerreros simbolicen los reinos de la corona de Aragón, cuyos blasones, por alguna razón que desconocemos, no llegaron a realizarse[34].

El cuerpo central del monumento, sostenido por cuatro ménsulas en forma de querubines, alberga la tumba de Martín el Joven (Fig. 4). Debajo de la urna observamos de nuevo las armas de Aragón, esta vez con la corona del príncipe, y la inscripción: «MARTINUS II ARAGONIAE REX OBIIT ANNO DOMINI MCDIX»[35]. Hay que destacar que Martín el Joven nunca llegó a ser rey de Aragón, puesto que murió antes que su padre. El hecho de que se le presente aquí como Martín II de Aragón parece responder entonces a una voluntad de propaganda: las autoridades españolas del siglo XVII quizás decidieron atribuirle un título que no le correspondía, ya que se lo arrebató su muerte prematura, para defender el vínculo que unía la isla de Cerdeña con las posesiones del rey de España, heredero de los reyes de Aragón.

El difunto está representado arrodillado sobre un cojín, encima de su propio sarcófago, con la corona a sus pies. Esta tipología de estatua orante remonta al modelo de las

32. Sin salir de la órbita hispánica, es bien sabido que cada vez que moría un miembro de la familia real se encargaban en varias ciudades del imperio grandes arquitecturas efímeras para la celebración de las honras fúnebres. Sobre el tema existe una extensa bibliografía. Mencionamos a continuación solo algunos de los principales estudios, ordenados por fecha de publicación: Bonet Correa, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*, Madrid, 1990; Mínguez, Víctor, *Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII*, Valencia, 1990; Varela, Javier, *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885,* Madrid, 1990; Soto Caba, Victoria, *Catafalcos reales del barroco español,* Madrid, 1991; Lobato, María Luisa, García, Bernardo, *La fiesta cortesana en la época de los Austria*, Valladolid, 2003; Allo Manero, María Adelaida, Esteban Lorente, Juan Francisco, «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana», *Artigrama*, 2004, n°19, pp. 39-94.

33. Por ejemplo, en el primer registro del túmulo realizado para las exequias de Felipe IV en Nápoles había 16 alegorías que representaban los principales reinos de la monarquía hispánica, cada uno de ellos identificable a través de su escudo. Sobre el tema véase: Mínguez, Víctor, «Exequias de Felipe IV en Nápoles. La exaltación dinástica a través de un programa astrológico», *Ars Longa*, 1991, n°2, pp. 53-62. También mencionamos el túmulo que se levantó en la catedral de Barcelona en ocasión de la muerte de Carlos II: en el zócalo se colocaron ocho esculturas que constituían la personificación de los estados y posesiones de la monarquía. Véase: Galindo Blasco, Esther, «La escritura y la imagen en las exequias de Carlos II en la catedral de Barcelona: una lectura del Túmulo y de las Poesías, Caligramas y Jeroglíficos», *Cuadernos de arte e iconografía*, 1991, n°7, Tomo 4, pp. 273-283.

34. En realidad nuestros guerreros son cuatro, mientras que los estados de la corona de Aragón eran cinco (los reinos de Aragón, de Valencia, de Mallorca, de Cerdeña y el principado de Cataluña). Sin embargo, las arquitecturas efímeras demuestran que no existía un único criterio de representación: en el túmulo napolitano de Felipe IV, por ejemplo, las posesiones de la monarquía eran 16; en cambio, en el de Carlos II realizado en Barcelona, como hemos dicho, eran solo 8. Por lo tanto, la personificación de los estados se adaptaba a cada caso y a cada programa iconográfico. Con respecto al mausoleo de Martín el Joven, a falta del contrato de encargo de la obra, solo podemos movernos en el campo de las hipótesis.

35. «El Rey Martín II de Aragón falleció en el año del Señor 1409».

tumbas reales del Escorial realizadas por Leone y Pompeo Leoni[36]. Otro precedente, cronológicamente más cercano a nuestro mausoleo, es la tumba de Alfonso el Magnánimo, ejecutada después del traslado de sus restos mortales al panteón real de Poblet, en 1671[37]. En Cerdeña también hay antecedentes en el monumento fúnebre de Emiliano de Castelvy de la iglesia de San Gemiliano de Samassi y en el sepulcro de Jaime Manca de San Pietro de Silki en Sassari[38].

Martín el Joven está retratado en la flor de la juventud y va vestido con la indumentaria típica del siglo de oro, aunque debajo de la capa lleva la coraza y la espada. Esta imagen corresponde a la iconografía más habitual del infante de Aragón: en las pocas representaciones medievales que hemos podido localizar, de hecho, siempre se le presenta como guerrero[39]. Probablemente el ejemplo más interesante corresponde al rollo genealógico de la corona de Aragón, encargado por el rey Martín el Humano para celebrar las empresas de la casa de los condes de Barcelona[40]. Aquí Martín el Joven va armado y lleva un escudo con los blasones de Sicilia y de Aragón. Verosímilmente por razones de propaganda política, como hemos visto, en la tumba barroca de Cagliari desaparece cualquier referencia al reino de Sicilia, que a diferencia de Cerdeña no pertenecía a la confederación de estados de la corona de Aragón.

A los dos lados de la estatua orante del difunto observamos la presencia de los trofeos de guerra, que celebran la gloria alcanzada en vida por Martín el Joven. Las fuentes históricas catalanas, efectivamente, coinciden en subrayar el valor de este joven rey y la grandeza de sus empresas bélicas[41]. Pero el difunto se presenta a la vez como rey justo y piadoso: a la altura del sarcófago hay dos hornacinas laterales con las esculturas de la Fe y la Justicia, es decir dos de las virtudes más importantes del buen príncipe cristiano.

36. Porcu Gaias, Marisa, *Sassari,* Nuoro, 1996, p. 264. Sobre los Leoni véase: *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España,* [Museo del Prado, 18 de mayo-12 de junio, catálogo de la exposición], Madrid, 1994.
37. Sobre el tema véase: Miret i Sans, Joaquim, «La traslación de los restos de don Alfonso V al monasterio de Poblet», *Revista de la Asociación Artistico-arqueológica Barcelonesa,* 1898, 2002, n°9, pp. 657-660; Mateu Ibars, Josefina, «Iconografía real de Aragón en San Domenico Maggiore de Nápoles», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona,* 1961-1962, n°29, pp. 228-238; Carrió Invernizzi, Diana, «Los usos del pasado en la corte virreinal de Nápoles (1666-1672)», *Pedralbes,* 2007, n° 27, pp. 151-172. El sepulcro de Alfonso el Magnánimo, que hoy día se conserva solo parcialmente, albergaba una estatua orante del soberano arrodillado sobre un cojín, con la corona a sus pies.
38. Porcu Gaias, Marisa, *San Pietro di Silki,* Sassari, 1998, pp. 86-88. El monumento fúnebre de Jaime Manca ha sido atribuido a Giovanni Orsolino. Véase: Franchini Guelfi, Fausta, «Scultori lombardi da Genova in Sardegna nel Seicento e nel Settecento», *Artisti dei Laghi. Magistri d'Europa,* op. cit., pp. 786-822 [en línea, fecha de consulta: 3 de abril de 2012].
39. En el Archivo Nacional de Cataluña, por ejemplo, se conserva un sello de Martín el Joven fechado entre finales del siglo XIV y principios del XV (ANC1-960-T-1197). Nuestro personaje está retratado con la armadura.
40. Serra Desfilis, Amadeo, «La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón», *Locus Amoenus,* 2002-2003, n°6, pp. 52-74.
41. Afirma Jerónimo Zurita: «Era el rey de Sicilia de ánimo grande y muy arriscado para aventurar su persona a todo peligro, y de una fortaleza y constancia invencible; y te tal manera se ejercitaba en las cosas de las armas y las seguía como su ordinaria recreación y pasatiempo...». Véase: Zurita, Jerónimo, op. cit., 1978 (1585), Tomo X, p. 907.

El remate del mausoleo presenta la figura de la muerte, con la cabeza coronada y la guadaña en la mano, símbolos de su soberanía sobre todos los mortales. Por lo tanto, el programa iconográfico del monumento termina con un claro mensaje moral, subrayado por una de las inscripciones laudatorias:

> DISCE VIATOR NON IN IUVENTAE FLORIDAE NON SPECIALI GENERI NEC MILITARI GLORIAE PARCERE MORTEM QUO PERENNITER VIVAS STUDE TANTUM MORI MORTUI EDOCENT VIVENTES[42]

Con un lenguaje típico de la retórica de la época se recuerda al hipotético espectador que la muerte es la única conclusión posible de la vida y que delante de su soberanía todos los mortales son iguales. Las virtudes del difunto y la grandeza de sus empresas militares, de hecho, quedaron canceladas por su fallecimiento prematuro.

Los restos mortales de Martín el Joven fueron trasladados al nuevo sepulcro el 19 de julio de 1686, dentro de una bolsa de terciopelo carmesí. Tres meses más tarde la Real Caja de Cerdeña decidía encargar la realización de un túmulo, que cada año se montaría el día de los difuntos delante del nuevo mausoleo[43]. De esta manera no solo se ennoblecía la sepultura del infante de Aragón, sino también se dignificaba la ceremonia de conmemoración anual que se hacía por su alma.

Por lo tanto podemos afirmar que en 1686 la operación de recuperación y celebración de la memoria de Martín el Joven se había completado. Su figura entró a formar parte de las maniobras políticas utilizadas para reafirmar el gobierno español en Cerdeña después del asesinato del virrey Camarasa. La remodelación de la catedral de Cagliari que se estaba realizando en los mismos años, probablemente, representó una circunstancia afortunada que las autoridades de la isla supieron aprovechar en sentido propagandístico. Se decidió entonces rescatar del olvido a Martín el Joven y presentar una nueva imagen de él que correspondía al modelo del príncipe piadoso y del valiente guerrero. La memoria del infante de Aragón se convirtió en un instrumento de poder destinado a legitimar el gobierno de los Austria, herederos de aquel trono que siglos atrás había pertenecido justamente a la casa de Martín el Joven.

42. «Caminante, aprende que la muerte no preserva ni la flor de la juventud ni el linaje ilustre ni la gloria militar. Intenta vivir constantemente. Los muertos enseñan a los vivos que solo se muere».
43. El túmulo debía tener tres gradas cubiertas por terciopelo negro, con las armas de Aragón bordadas. Hay una descripción de cómo debía ser esta arquitectura efímera en: Scano, Dionigi, op. cit., 1929, pp. 18- 19, doc. IV.

Fig. 1. Giulio Aprile. *Mausoleo de Martín el Joven*. 1675-1686. Catedral de Cagliari

Fig. 2. Giulio Aprile, *Mausoleo de Martín el Joven*. Detalle con al altar y las armas de Aragón. 1680.
Catedral de Cagliari

Fig. 3. Giulio Aprile, *Mausoleo de Martín el Joven*. Detalle con dos de los guerreros. 1675-1676.
Catedral de Cagliari

Fig. 3. Giulio Aprile, *Mausoleo de Martín el Joven*. Detalle del cuerpo central con el sarcófago y la estatua orante del difunto. 1675-1676. Catedral de Cagliari

El poder terrenal y la fama póstuma: La catedral de Toledo como panteón funerario en la Baja Edad Media

Sonia Morales Cano
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: La escultura funeraria adquirió, durante los siglos del Gótico, un rango de privilegio y contribuyó, quizás mejor que cualquier otra manifestación artística, a conseguir la fama póstuma tan anhelada por las clases altas. Para demostrarlo, se aborda su estudio en la catedral de Toledo y se establece una jerarquización de los lugares de enterramiento a través de la ubicación de sus capillas.
Palabras clave: fama póstuma, sepulcros, gótico, escultura funeraria, catedral de Toledo, capilla.

Abstract: Throughout Gothic period, funerary sculpture became a symbol of privilege and contributed, perhaps better than any other art form, to achieve that posthumous fame so desired by upper class. In order to prove it, I will study the funerary sculpture at the cathedral of Toledo and I will establish a hierarchy among burial sites according to the location of their chapels.
Keywords: posthumous fame, sepulchres, Gothic, funerary sculpture, Toledo, Cathedral of Toledo, chapel.

La muerte y todo el ceremonial que la acompaña se convirtieron en una de las mayores preocupaciones de los cristianos durante la Baja Edad Media[1]. Más aún desde el nacimiento del purgatorio, a comienzos del siglo XIII. Este nuevo espacio mental supuso la «gran remodelación geográfica del más allá»[2]. Era un lugar intermedio entre el paraíso y el infierno que ofrecía una esperanza en la Salvación y, además, era un reflejo, en el ámbito de lo imaginario, de una sociedad cada vez más individualista[3]. También tuvo su repercusión temporal: había un periodo, entre el día del deceso y el Juicio Final en el que las almas podían beneficiarse de las buenas obras y de las plegarias de los vivos[4].

Todo ello generó un universo de valores que se materializó de forma muy diversa durante los siglos del Gótico: desde las mandas testamentarias a la liturgia de los funerales, pasando por la elección de sepultura; sin olvidar su implicación en el inventario artístico y literario: libros de Horas, frescos, sepulcros o portadas ofrenden sendos programas alusivos a la buena y a la mala muerte; también a los tres espacios mentales más significativos: infierno, paraíso y purgatorio. Pero, a pesar de que la idea de la muerte y los sentimientos que produce son comunes a todos los cristianos, no hay que olvidar que, en la época de referencia, se muere según la condición social a la que pertenece cada individuo: el lugar de inhumación, los enterramientos, las ceremonias fúnebres y la fama póstuma que solo logran alcanzar unos pocos, así lo demuestra.

El espacio de los enterramientos privilegiados y el valor de la escultura funeraria gótica

Si en la Alta Edad Media se había prohibido, en buena medida, la inhumación en el interior de los templos, claustros y otras dependencias eclesiásticas, en la Baja Edad Media se convirtió en una práctica habitual para aquellas personas que, haciendo gala de su riqueza, linaje y religiosidad se lo pudieron permitir, que no fueron otras que los reyes, nobles, *miles Christi*, eclesiásticos y algunos familiares cercanos[5]. El enterramiento en estos lugares privilegiados ofrecía algunas ventajas muy atractivas para el fiel cristiano: su carácter sacro iba a acompañado de la protección de los santos, hacía que los vivos se acordasen más fácilmente de los muertos cuando acudían a los oficios litúrgicos y los demonios tenían

1. Yarza Luaces, J., *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid, 2003, p. 113.
2. Le Goff, J., *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, 1985, p. 60.
3. Cortés Arrese, M., *El espacio de la muerte y el arte de las Órdenes Militares*, Cuenca, 1999, p. 27.
4. Portela Silva, E. y Palladares Ménez, M. C., «Muerte y Sociedad en la Galicia Medieval (ss. XII-XIV)», en Núñez Rodríguez, M. y Portela Silva, E. coords., *La idea y el sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*. I, Santiago de Compostela, 1988, p. 24 y Duby, G., *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420,* Madrid, 1995, pp. 225-226.
5. Orlandis, J., «Sobre la elección de sepultura en la España Medieval», en *Anuario de Historia del Derecho Español,* 1950, 20, p. 23, nota 31.

más dificultades de acercarse a sus sepulturas[6]. Se creaba, de esta forma, un *circuitos mortuorum* en contacto subterráneo con el espacio sagrado[7].

Dentro del templo, también existís una jerarquización espacial. El presbiterio era el lugar más codiciado y el sepulcro exento el más ostentoso. Aún así, la opción predominante durante la Baja Edad Media fue la adquisición de una capilla propia, que no dificultaba la celebración de la liturgia y servía a los más pudientes para demostrar su estatus intentado, incluso, superar los panteones de sus contemporáneos[8]. Una de las capillas más apreciadas era la de la Virgen o de Santa Cruz[9]. Así lo consideró Sancho IV cuando, en 1289, fundó su panteón regio en el espacio que hoy ocupa la capilla mayor de la catedral toledana, bajo la advocación de la Santa Cruz. Otro de los lugares más requeridos para descanso eterno era el coro, el espacio en el que el clero cantaba solemne y perpetuamente el oficio divino a imitación de la corte celestial y el oficio de difuntos, incluido en el rezo de las Horas, desde el siglo X[10].

A partir de ahí, las tumbas se iban sucediendo hacia los pies del edificio y, consecuentemente, el coste del terreno se abarataba, lo cual no dejaba de ser un lujo que no todos podían permitirse[11]. Los claustros también fueron lugares habituales de enterramiento. Con frecuencia, quienes optaban por este recinto eran los capellanes, racioneros, familiares y criados de los beneficiarios, escribanos, médicos, notarios y demás personal auxiliar de la catedral[12]. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que más que el lugar en sí, será la escultura funeraria la que adquiera un valor simbólico y un marcado carácter didáctico-memorial[13] que hará posible la perpetuación del poder social alcanzado en vida: los epitafios,

6. Yarza, J. «Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos», en *Fragmentos,* 1984, 2, p. 6.
7. Ferrer, F. A., «La muerte individualizada en la vida cotidiana y en la literatura medieval castellana (siglos XI-XV)», en *Espacio, Tiempo y Forma,* 2007, III, 20, p. 131.
8. Molénat, J. P., «La volonté de durer: majorats et chapellenies dans la pratique tolédane des XIII[e]-XV[e] siècles», en *En la España Medieval,* 1986, 5, p. 696.
9. Bango Torviso, I. G., «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte y Arqueología,*1976, 42, pp. 93 y ss. y Yarza, J., op. cit., 2003, p. 117.
10. Arias Nevado, J., «El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII-XVI)», en Ladero Quesada, M., coord., *Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria,* Madrid, 2006, pp. 52-53. En el coro de la catedral Primada, separado de la capilla mayor por el transepto, aún se puede apreciar parte de las lápidas de los arzobispos Gutierre Gómez y Blas Fernández, fallecidos en 1319 y 1362, respectivamente. Estas laudas están fragmentadas hasta en seis partes a consecuencia de su reutilización como baldosas de ese espacio en época moderna.
11. Martínez Gil, F., *La Muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media,* Toledo, 1996, pp. 93-94.
12. Lop Otín, M. J., *El cabildo catedralicio de Toledo en el siglo XV. Aspectos institucionales y sociológicos,* Madrid, 2003, pp. 276-277. Lop Otín indica que el precio del suelo para enterramiento en el claustro de Toledo era distinto en cada uno de los cuatro lienzos: «El primero, que iría desde la puerta de Santa Catalina a la capilla de San Blas, era el más caro, 800 mrs.; el segundo, desde la capilla de San Blas hasta el altar de los castellanos, y el tercero, desde este a la puerta del Mollete, reducían el precio a la mitad, 400 mrs.; el cuarto, desde la puerta del Mollete a la de Santa Catalina, no admitía entonces sepulturas. En 1472, el cabildo ha de revisar las tasas ordenadas para los enterramientos y dispone que el precio suba hasta los 1000 mrs. en el tercer lienzo y hasta los 2000 en los otros tres, pues se habilitó el que antes no se utilizaba».
13. Ariès, P., *El hombre ante la muerte,* Madrid, 1983, p. 173.

los blasones, las efigies y algunos elementos iconográficos como las Virtudes o las exequias fúnebres eran imprescindibles, en este sentido.

La catedral de Toledo como panteón funerario en los siglos del Gótico

La elección de la ciudad de Toledo como capital del Reino Visigodo hizo de ella el centro político peninsular, pero también religioso, de la Alta Edad Media, tras la conversión de Recaredo al catolicismo[14]. Y, aunque su esplendor se vio truncado a partir del año 711, cuando fue tomada por los musulmanes, a partir de la reconquista de 1085 por parte de Alfonso VI y, sobretodo de la victoria cristiana en las Navas de Tolosa de 2012, se convirtió en una de las principales ciudades de la Corona de Castilla[15]. Tal es así, que los reyes castellanos, desde Sancho IV hasta Enrique III de Trastámara[16], eligieron su catedral gótica como panteón funerario; sin olvidar que los Reyes Católicos pensaron que el monasterio de San Juan de los Reyes sería su última morada, hasta que abandonaron de opción, cuando acababan de conquistar Granada.

Durante la Baja Edad Media, por tanto, Toledo se convirtió en uno de los principales panteones regios remplazando, en parte, a otros lugares que habían cumplido la misma función[17]. La catedral, consagrada a Santa María, ostentaría la categoría de Primada ya durante el periodo visigodo pues, según la tradición, sobre el solar en el que se alza el actual templo y antes de la construcción de la mezquita, que ocupó el mismo espacio, hubo una basílica visigoda. El 5 de octubre de 1088, poco después de la reconquista de la ciudad, Urbano II ratificó esta condición a través de la bula *Cunctis Sanctorum*[18]. Con el tiempo, ese título acabó siendo puramente honorífico, lo que no impidió que haya seguido

---

14. Navarro Cordero, C., «El giro recarediano y sus implicaciones políticas: el catolicismo como signo de identidad del Reino Visigodo de Toledo», en *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones,* 2000, 5, p. 99 e Izquierdo Benito, R., *Castilla-La Mancha en la Edad Media,* Toledo, 1985, pp. 12-13.
15. Núñez Fuster, J., «Toledo y Sevilla en la Baja Edad Media. Urbanismo y sociedad», en Gonzálvez Ruiz, R. dir., *Ars Longa, Vita Brevis. Homenaje al Dr. Rafael Sancho de San Román,* Toledo, 2006, p. 339.
16. Con anterioridad a la construcción del templo gótico habían recibido sepultura en ese espacio Alfonso VII y su sucesor, Sancho III, fallecidos en 1157 y 1158, respectivamente. En 1289, Sancho IV se aparta de sus antecesores y decide fundar una capilla, bajo la advocación de Santa Cruz, en la cabecera de la catedral gótica, para estar cerca «del muy noble don Alfonso Emperador de Castilla de cuyo linaje nos venimos», Escudero de la Peña, J. M., «Privilegio rodado e historiado del Rey don Sancho IV», en *Museo español de Antigüedades,* 1872, I, p. 98, nota 1.
17. Los primeros reyes astures fueron sepultados en Cangas de Onís. Después, el centro de inhumación de los monarcas pasó a Oviedo, desde finales del siglo VIII al X. A partir de entonces, el lugar de descanso eterno de los cuerpos reales fue la Real Colegiata de San Isidoro de León, el monasterio de San Salvador de Oña y el de Santa María la Real de las Huelgas. La catedral de Santiago de Compostela, por su parte, también se convirtió en última morada real, a partir del siglo XII. Sin olvidar que, en el tercer cuarto del siglo XIII, Alfonso X el Sabio fundó su panteón en la catedral hispalense. Vid., del Arco, R., *Sepulcros de la Casa Real de Castilla,* Madrid, 1954, p. 62 y Guiance, A., *Los Discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval (siglos VII-XV),* Valladolid, 1998, pp. 312-314.
18. Sánchez González, R., *Iglesia y sociedad en la Castilla moderna: el Cabildo catedralicio de la Sede Primada,* Cuenca, 2000, p. 54 y Lop Otín, M. J., *La Catedral de Toledo en la Edad Media,* Toledo, 2008, p. 21.

considerándose uno de los centros religiosos más prestigiosos de España. La primera piedra del edificio gótico se puso en 1226 coincidiendo con el episcopado de Rodrigo Jiménez de Rada y el reinado de Fernando III. Y no se terminó hasta finales del siglo XV[19].

Las estatuas yacentes de los monarcas castellanos

El espacio que ocupa la capilla mayor, en origen estuvo dividido en dos sectores, uno destinado a presbiterio y otro, detrás del altar, ocupado por la antigua capilla que fundó Sancho IV, en 1289, bajo la advocación de la Santa Cruz[20]. Pero, en 1494, el cardenal Cisneros ordenó la eliminación de este último lugar para ampliar el presbiterio y se trasladó a la capilla del Espíritu Santo o de Reyes Viejos[21]. Sin embargo, los sepulcros que contenía se mantuvieron en el mismo sitio y son los que hoy aparecen a ambos lados del retablo sobre arcos escarzanos que comunican con la girola. Las estatuas yacentes de Alfonso VII y Pedro de Aguilar, situadas en el lado del Evangelio y las de Sancho III y Sancho IV, en el de la Epístola, están cobijadas en un tabernáculo decorado con una fina labor de tracería con sendos ángeles en la arquivolta. Esa estructura fue realizada por Copín de Holanda en los primeros años del siglo XVI, al igual que las efigies de Alfonso VII y Sancho III. Las dos restantes, de madera, procederían de los primitivos sepulcros[22].

Blas Ortiz señala que todos los domingos, un sacerdote tomaba agua bendita y la asperjaba sobre estos monumentos «porque es justo que las almas, y reliquias de los difuntos; especialmente de reyes, y príncipes, sean condecorados con todo honor, y piedad»[23]. Y, más aún, si se mostraban como cristianos ejemplares a los ojos de Dios y de los cristianos, como se manifiesta particularmente en el caso de Sancho IV: su efigie va ataviada con el hábito franciscano y lleva los pies descalzos en señal de humildad; empero, su condición regia se expresa a través de la corona y la espada que debió sostener sobre su pecho, a tenor de la postura de sus manos. Esta representación, a menudo causaba el recelo del clero porque se dudaba si la intención era mostrar humildad o distinguirse socialmente del resto[24]. Un médico lusitano llevó a cabo una investigación en este espacio en 1947, en un intento por

19. Sancho, J. L., *Catedral de Toledo,* Madrid, 1997, pp. 8-12.
20. Un estudio sobre la desaparecida capilla de Santa Cruz y su relación con la Capilla Real de Córdoba en Ruiz Souza, J. C., «Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* 2006, 18, pp. 9-30.
21. Pérez Higuera, T., «El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo», en *Anales de la Historia del Arte,* 1994, 4, pp. 471-472.
22. *Ibídem.*, «Toledo», en de la Morena Bartolomé, A. coord., *Castilla-La Mancha. 2 (La España Gótica. XIII)*, Madrid, 1998, p. 62.
23. Gonzálvez, R. y Pereda, F., *La Catedral de Toledo, 1549: Según el Dr. Blas Ortiz, Descripción Graphica y Elegantísima de la S. Iglesia de Toledo,* Toledo, 1999, p. 175.
24. Núñez Rodríguez, M., «La indumentaria como Símbolo en la Iconografía funeraria», en Núñez Rodríguez, M., y Portela Silva, E., coords, op. cit., 1988, p. 16.

encontrar los restos del monarca portugués Sancho Capelo. Entonces se abrieron las tumbas y se pudo descubrir que no eran simples cenotafios, sino auténticos ataúdes. El cadáver correspondiente a Sancho IV estaba momificado, envuelto en una rica colcha de tejido oriental y desnudo de cintura para arriba, con un cordón franciscano; portaba, además, una corona de camafeos y una espada de bronce[25].

La estatua yacente de Sancho IV fue la primera representación escultórica de un monarca vestido de religioso. Ya se ha advertido que se buscaba conseguir la fama póstuma a través del enterramiento, pero también de alcanzar la salvación y este monarca debió pensar que la manera más adecuada para conseguir este último fin era mostrando humildad *post mortem.* El mismo criterio guió a Enrique III quien, a la hora de encargar su cenotafio, tuvo presente la efigie de Sancho IV. En su testamento mandó ser enterrado «en el ávito de San Françisco, en la iglesia catedral de Santa María de Toledo, en la capilla do están enterrados los cuerpos de los mis abuelo y abuela, e el Rey don Juan mi padre, y la Reina doña Leonor mi madre, que Dios perdone»[26].

También dejó ordenadas siete capellanías perpetuas y la celebración mensual de una misa que habría de coincidir con el día de su óbito. Y dispuso que el día de su entierro acudieran «todos los frailes e religiosos de la çibdad de Toledo, e todos los clérigos de las iglesias perrochales, a dezir vigilias e misas, segund es acostumbrado de se fazer a las sepulturas de los cuerpos de los reyes»[27]. Durante los nueve días que habría de durar su entierro mandó que se vistiera y se diera de comer a los pobres: una obra piadosa en señal de humildad de cara a la posteridad. La estatua de Enrique III viste un sencillo hábito oscuro decorado con flores doradas, ceñido a la cintura por el cordón franciscano, por el que asoman sus pies descalzos. Pero, de nuevo, vuelven a estar presentes dos atributos regios: la corona y la espada. Ambos pies reposan en un león que expresa su carácter real[28] y, junto a él, aparecen dos dolientes de pequeño tamaño ataviados con el mismo hábito que el monarca. Su epitafio

25. Rivera Recio, J. F., «Los restos de Sancho IV en la catedral de Toledo», en *Toletvm,* 1985, 16, pp. 128 129.
26. Nieto Soria, J. M., «Franciscanos y franciscanismo en la política y en la corte de la Castilla Trastámara (1369-1475)», en *Anuario de estudios medievales,* 1990, 20, pp. 118-119. Un estudio sobre la relación de Enrique III y los franciscanos que le acompañaron en los últimos momentos de su vida, en Mitre Fernández, E., *Una muerte para un rey: Enrique III de Castilla (Navidad de 1406),* Valladolid, 2001 y «Lo real, lo mítico y lo edificante en la precaria salud de un monarca medieval: Enrique III de Castilla como paradigma (1390-1406)», en *Hispania sacra,* 2004, 113, pp. 7-28.
27. Mitre Fernández, E., op. cit., 2001, p. 28.
28. Según la tradición bíblica el león era el animal de la realeza, a quien debían vencer los héroes de manera individual. Por su fuerza física se considera el rey de los animales e, incluso, fue identificado con Cristo, Millán, J. A., «¿Por qué el león es el rey de la selva?», en *El País* (17 de marzo de 2007), p. 10.

alude al monarca como un rey justo y, por tanto, digno de ser recordado y de alcanzar la gloria[29]:

> AQUI YAZE EL MUI TEMIDO I JUSTICIERO/REI DON ENRIQUE DE DULZE MEMORIA DE DIOS DE SANTO PARAISO HIJO DEL CATHOLICO REI DON Juan NIETO DEL NOBLE CAVALLERO DON ENRIQUE EN 16 AÑOS QUE REINO FUE CASTILLA TEMIDA I HONRADA NACIO EN BURGOS DIA DE SAN FRANCISCO MURIO DIA DE NA/BUIDAD EN TOLEDO IENDO A LA GUERRA LOS MOROS/CON NOBELS DEL REINO FINO AÑO DEL SEÑOR DE 1407.

Al igual que ocurre en la estatua yacente de su esposa, Catalina de Lancáster, apoya la cabeza sobre tres cojines, símbolo de su alcurnia[30] por los que asciende un angelillo para tocar la corona recordando su condición regia[31]. La reina murió de perlesía en 1418, a los cuarenta y cinco años de edad; aún así, se ha representado con un rostro joven y una actitud sonriente para expresar que ha vencido los estragos de la muerte primera y solo duerme, a la espera del Juicio Final. El mismo gesto dulce presenta la estatua de la reina Juana Manuel, esposa de Enrique II, situada justo en frente, en el lado del Evangelio de la actual capilla de los Reyes Nuevos, abierta en la girola[32]. La efigie de la reina está ricamente labrada y se ha representado sumida en un dulce sueño: aunque aparece con los ojos cerrados, parece que está viva: su mano derecha, lejos de corresponder a un cuerpo inerte, está elevada sustentando un rosario de cuentas, mientras que con la mano izquierda, en la que lleva tres anillos, porta un pequeño devocionario. La figura yacente de Enrique II, ha diferencia de la estatua de su nieto, Enrique III, luce una cuidada barba negra y va ricamente ataviada con una extraordinaria túnica blanca exornada con motivos florales dorados que se repiten en su

29. Según la tradición medieval de los *Specula*, el monarca debía guardar la paz y la concordia del reino, evitar las fechorías, mantener la igualdad y la justicia, ser misericordioso, rechazar la tiranía, dejarse llevar por el amor de Dios, ser buen cristiano, defender al pueblo y a la Iglesia, recabar consejo y regirse por el bien de la cosa pública, guardar la fidelidad a sus súbditos, perseguir a los criminales, proteger a los pobres y temer a Dios, López Rodríguez, C., *Nobleza y poder político en el Reino de Valencia, 1416-1446,* Valencia, 2005, p. 57.
30. El número de almohadas sobre las que el yacente apoya la cabeza, que pueden ser hasta tres, depende de la dignidad y categoría social del difunto, Fernández González, E., «Las galas del ajuar funerario», en Bango Torviso, I. G., dir., *Monjes y Monasterios. El Císter en el medievo en Castilla y León,* catálogo de la exposición, Valladolid, 1998, p. 351.
31. La presencia de estos angelillos en la escultura funeraria alude a la muerte y transfiguración del difunto, Panofsky, E., *Tomb Sculpture,* Nueva York, 1992, p. 60. Al mismo tiempo, pueden representar el *angelus bonus* que entonaría las preces por el alma del difunto antes de entrar en el paraíso, Núñez Rodríguez, M., *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega (la imaginería funeraria del caballero, ss. XIV-XV),* Orense, 1985, p. 65.
32. El panteón actual de los Reyes Nuevos fue construido entre 1531 y 1534 por Alonso de Covarruvias sobre el solar de un antiguo taller de herrería y el espacio que ocupaba la capilla de Santa Bárbara. El día 29 de mayo de 1534 fueron trasladados a ese lugar con gran pompa los restos mortales de los Trastámara que, hasta entonces, yacían en su antiguo panteón. Vid., Marías, F., «La capilla de Reyes Nuevos de la catedral», en *Piedras Vivas: la catedral de Toledo, 1492,* catálogo de la exposición, Toledo, 1992, pp. 56-57.

capa[33]. En su mano derecha sostiene el cetro que apoya en su hombro mientras que, con la izquierda, ciñe fuertemente la espada envainada. La corona, está realizada en metal dorado para dotar de un mayor realismo a la figura[34].

El primitivo panteón de los Trastámara, fundado en 1364 por Enrique II, estuvo próximo al pilar de la Descensión, hacia la parte occidental de la catedral, por motivos religiosos, según consta según consta en su testamento en el que manda que su cuerpo sea enterrado «en la iglesia de Santa María de Toledo delante de aquel lugar donde anduvo la vírgen Santa María y puso los piés cuando dio la vestidura al Santo Alfonso, en la cual nos habemos gran fuerza é devocion»[35]. Las estatuas yacentes se hallan sobre la sillería del coro: en el lado de la Epístola se conservan los bultos funerarios de Enrique II y Juana Manuel y, frente a ellos, forman pareja los enterramientos de Enrique III y Catalina de Lancáster. Próximos al altar, en el muro este, se sitúan los sepulcros de su hijo Juan I y su esposa Leonor: sus estatuas, arrodilladas sobre un reclinatorio son obras ya plenamente renacentistas, realizadas por Jorge Contreras, en 1534.

Se conocen los nombres de los escultores de las cuatro efigies regias gracias a que sus nombres se hallan inscritos de forma discreta entre la decoración de las almohadas: el maestro Pedro Rodríguez haría la de Juana Manuel y, probablemente la de su esposo y el maestro Luys las de Enrique III y Catalina de Lancáster[36]. La similitud de las cuatro estatuas yacentes de la capilla de Reyes Nuevos con otras realizadas en el taller de Ferrand González, como la de María de Orozco, en el convento de San Pedro Mártir o la de Pedro Tenorio, en el claustro de la catedral toledana, llevan a pensar que los artistas que labraron las efigies de los monarcas pudieron ser colaboradores de Ferrand González[37]. Y no solo porque el tratamiento del rostro o la caída recta de los ropajes se parezcan; también por la

33. Menjot, D., «Un chrétien qui meurt toujours. Les funérailles royales en Castille á la fin du Moyen Age», en Núñez Rodríguez, M. y Portela Silva, E. coords., op. cit., 1988, p. 136.
34. El calzado es diferente en cada uno de los pies: en el derecho lleva un zapato de punta redonda decorado con una cuadrícula en relieve; en el izquierdo, empero, porta una sandalia dorada atada al tobillo. Este último pie está unido de manera muy forzada a la parte inferior de la túnica, lo que invita a pensar que utilizaron fragmentos de otra efigie, posiblemente de una imagen yacente de Juan I desaparecida a consecuencia del derribo de la primitiva capilla. Quizás así se explique, también, que en una mano lleve un guante y en la otra no. Vid., Pérez Higuera, T., «Los sepulcros de los Reyes Nuevos (Catedral de Toledo)», en *Tekné,* 1985, 1, p. 134.
35. Amador de los Ríos, J., *Toledo Pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos* Toledo, 1989, (edición facsímil, 1845), pp. 67-68.
36. Pérez Higuera, T., op. cit., 1988, p. 93.
37. Ferrand González dirigió el taller escultórico toledano más importante del siglo XIV, especializado en sepulcros. Las características formales de todos los sepulcros realizados en este taller, presentan unas características propias, como la escasa altura de las camas y su decoración a base de medallones polilobulados o la presencia de leones sosteniendo entre sus garras figuras humanas y animalillos, que han permitido atribuir a este taller un buen número de sepulcros ubicados dentro y fuera de la provincia de Toledo. Pérez Higuera fue la primera autora que se encargó de catalogar todos esos sepulcros fijando el comienzo de actividad del taller en 1385: Pérez Higuera, T., «Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* 1978, 44, pp. 129-141. Posteriormente, Franco Mata, Á., «El sepulcro de Don Pedro Suárez III (siglo XIV) y el taller toledano de Ferrand González», en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* 1991, IX, 1 y 2, pp. 87-100, adelantó la fecha de inicio de ese taller a 1374.

decoración de los cojines: si se observan con detalle se puede apreciar que están exornados con roleos vegetales y escudos heráldicos insertos en medallones polilobulados con escotaduras, idénticos a los que ofrecen las urnas que salieron del taller mencionado.

Los mausoleos del cardenal Albornoz y el arzobispo Tenorio

La catedral de Toledo, en sus inicios, recibe la influencia francesa, Sin embargo, durante el arzobispado de Gil de Albornoz y Pedro Tenorio, en el siglo XIV, penetrará la italiana: a finales de esta centuria, se establece un taller propio en torno a la catedral, en el que van a brillar artistas como Ferrand González o Rodrigo Alfonso[38]. Este taller va a producir un cambio de formas que dará origen a lo que se ha denominado «gótico toledano» que se advierte en las obras realizadas durante el arzobispado de Pedro Tenorio: la terminación de la capilla de San Ildefonso o la construcción del claustro y la capilla de San Blas, dan buena cuenta de ello[39].

La capilla de San Ildefonso fue fundada en el siglo XIII por el arzobispo Jiménez de Rada y, un siglo más tarde, se convirtió en el panteón funerario del cardenal Albornoz[40]. Este espacio, reservado hasta entonces a la realeza y abierto en el centro mismo de la girola, sustituyó a la antigua capilla central del ábside y a sus dos inmediatas. Su doble condición de cardenal de la catedral Primada y canciller mayor del Reino de Castilla durante el reinado de Alfonso XI[41], le hicieron merecedor de la obtención de un lugar tan distinguido dentro del templo que era su sede y el lugar de enterramiento de la monarquía a la que servía[42].

Los elementos que convierten este panteón en uno de los más innovadores del momento son varios: en primer lugar, su situación alineada con el presbiterio y con la capilla mayor; su planta centralizada, que adopta forma octogonal a la altura de la bóveda, con una clara alusión a la resurrección, al tiempo que remite a la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén[43]; por último, la ubicación del monumento funerario del cardenal en el centro de la capilla,

38. Franco Mata, Á., «El arzobispo Pedro Tenorio: vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo», en Núñez Rodríguez, M. y Portela Silva, E. coords., *La idea y el sentimiento de la Muerte en La Historia y en el Arte de la Edad Media.* 2, Santiago de Compostela, 1992, p. 83. La misma autora hace un estudio muy minuciosos sobre la influencia italiana en la escultura española del siglo XIV en *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista,* Madrid, 1984 y «Relaciones Hispano-Italianas en la Escultura Funeraria del siglo XIV», en Núñez Rodríguez, M. y Portela Silva, E., op. cit., 1988, pp. 99-126.
39. A. Sánchez Palencia, *Fundaciones del arzobispo Tenorio: la capilla de San Blas en la catedral de Toledo,* Toledo, 1985, p. 31.
40. Lop Otín, M. J., op. cit., 2008, p. 73.
41. Con la muerte de Alfonso XI y la subida al trono de Pedro I, Gil Álvarez de Albornoz renunció al arzobispado de Toledo y se marchó a Aviñón, donde Clemente VI le nombró cardenal. Vid., Sáez Sánchez, C., «El cardenal Gil de Albornoz y los beneficios eclesiásticos en Emilia-Romaña (1353-1367)», en *En la España medieval,* 1980, I, p. 438.
42. Marías, F. y Serra, A., «La capilla de Albornoz de la catedral de Toledo y los enterramientos monumentales de la España bajomedieval», en Guillaume, J. ed., *Demeures d´éternité: églises et chapelles funéraires aux XV et XVI^e siècles,* París, 2005, pp. 37-38.
43. *Ibídem.*, p. 39.

que lo convierte en el primer sepulcro exento conocido de Toledo en el que, además, está representado el cortejo fúnebre. El tema de las exequias, dicho sea de paso, manifestaba el rango del difunto, que muere de acuerdo con su estado y según el orden admitido por todos[44]. Era, por otra parte, una manera de proteger al finado de cara al temido Juicio Final al fijar en piedra una iconografía sobre la *oratio funebris* permanente[45].

La imagen yacente de Albornoz está vinculada al taller de Ferrand González y se ha datado entre 1385 y 1390[46]: viste de pontifical, con una amplia casulla. También luce la mitra, guantes litúrgicos y el báculo, que es sostenido por su brazo izquierdo. Su cabeza está apoyada sobre un cojín. A los pies, un león sustituye al tradicional perro, como también ocurre en el de Vicente Arias de Balboa. El cardenal Albornoz murió en Vitervo en 1367, poco después de haber fundado el Colegio Mayor de San Clemente de Bolonia. Y, aunque fue enterrado en Asís, su cuerpo finalmente fue trasladado a Toledo «en ombros de piadosos varones, a los quales se les concedió yndulgencia», el día de San Bartolomé[47]. El cardenal, siguiendo la costumbre de personajes de la realeza y del clero, se hizo construir dos sepulcros: uno en Asís para las vísceras, que ha desaparecido, y otro más suntuoso para su cuerpo, que es el que ahora nos ocupa[48].

El arzobispo Pedro Tenorio, a quien se puede considerar el gran mecenas toledano del siglo XIV y un personaje con una trayectoria muy brillante en el ámbito político, artístico, cultural y religioso de su tiempo, mandó construir el claustro catedralicio sobre el solar que ocupaba el antiguo mercado judío[49]. Y, en uno de sus ángulos fundó una capilla inspirada en la de Albornoz[50], por quien sentía gran admiración, bajo la advocación de San Blas: en el centro se ubican los sepulcros de su sobrino, el arcediano Vicente Arias de Balboa y el suyo propio. Su máximo interés radica en que el nombre del escultor está inscrito en la urna funeraria del arzobispo: «Feran Gonzalez, pintor e entallador». Ambos están levantados sobre una grada. El del fundador se compone de un doble friso, el bajo decorado con escudos que alternan con tres leones a cada lado, y el superior con figuras de apóstoles y evangelistas enmarcados en cuatrilóbulos con escotaduras similares a los que utilizó Andrea Pisano en el baptisterio de Florencia[51]. Su efigie porta las insignias arzobispales que lo identifican: en su mano derecha, dispuesta de forma cruzada sobre la izquierda, luce un

44. Beaune, C., «Mourir noblement au Moyen Âge», en *La mort au Moyen Âge,* Estrasburgo, 1977, p. 125 y Cendón Fernández, M., «El poder episcopal a través de la escultura funeraria en la Castilla de los Trastámara», en *Quintana,* 2006, 5, p. 177.
45. Núñez Rodríguez, M., «El Rey en su honra», en *Potestas,* 2008, 1, p. 22.
46. Pérez Higuera, T., op. cit., 1978, p. 138.
47. Gonzálvez, R. y Pereda, F., op. cit., 1999, p. 217.
48. Franco Mata, op. cit., 1988, pp. 122-123.
49. *Ibídem*., 1992, p. 81.
50. La bóveda de la capilla de San Blas se cubre con ocho nervios que confluyen en la clave como en la de San Ildefonso y, aunque la planta es cuadrada y no octogonal como en la de Albornoz, adquiere esta última forma a través de las trompas.
51. T. Pérez Higuera, op. cit., 1978, p. 135.

anillo que simboliza su unión esponsal con la Diócesis. Su báculo, símbolo de su misión pastoral, es sostenido con firmeza entre sus brazos. La cabeza está apoyada en dos cojines y, a sus pies, le acompaña un león.

La capilla de Santiago: «La más notable, rica e maravillosa»

Álvaro de Luna, condestable de Castilla y maestre santiaguista, podría haber elegido como lugar de enterramiento un edificio de la Orden, como el convento de Uclés o el desaparecido Hospital de Santiago de los Caballeros, en Toledo, pero eligió la catedral como prueba evidente de su poder[52]. Y, además, consiguió que el Cabildo le concediera un espacio privilegiado en la girola[53]. Una situación que le valió la envidia de la alta nobleza e, incluso, de algunos miembros de la realeza, como los infantes de Aragón a quienes se llegó a acusar de la destrucción de los bultos de bronce que, según la tradición, existieron antes que los de alabastro y que mediante un sofisticado mecanismo, se podían arrodillar durante las celebraciones litúrgicas[54]. Para entender el origen y los motivos de esos celos, conviene recordar que, en 1408, a los dieciocho años de edad, Álvaro de Luna fue nombrado paje de Juan II, que por aquel entonces tenía tres. Comenzaba así una carrera política que le llevaría a la cima del poder, hasta llegar a adquirir privilegios de reyes: vivió en el castillo de Escalona y tuvo su propia crónica. Pero también una larga serie de enfrentamientos con los infantes de Aragón, que le llevaron a su decadencia y ejecución pública en la plaza de Valladolid, el 2 de junio de 1453[55].

---

52. Álvaro de Luna no solo quiso emular, sino también superar la capilla funeraria de Gil Álvarez de Albornoz: en esta ocasión, el panteón está levantado sobre el terreno que antes ocupaban tres capillas, dos grandes y una pequeña mientras que en la capilla de San Ildefonso sucedió a la inversa. La forma poligonal de la capilla, que adopta forma de octógono a la altura de la bóveda, se traduce fielmente en el exterior donde, a su vez, toma el aspecto de una fortaleza coronada por almenas. El sistema de cubrición, también novedoso, consiste en una bóveda estrellada que se pondrá de moda en el siglo XVI. Si se hace una lectura exhaustiva del libro de Daniel, se pueden extraer unos versos preciosos que revelan la creencia de que los difuntos se transforman en estrellas cuando resucitan al afirmar, de una forma muy poética, que «los maestros brillarán como brilla el firmamento. Y los que enseñaron a la multitud la justicia, como las estrellas, por toda la eternidad», Dn 12, 3.
53. La obtención de este permiso, sin duda tuvo que ver con el hecho de que Benedicto XIII y el arzobispo de Toledo en aquellos momentos, Juan Martínez de Contreras, fueran familiares suyos, Cortés Arrese, M., *Las Órdenes Militares de los románticos,* Madrid, 2011, p. 71.
54. Vid. Rodríguez Porto, R. M., «Fartan sus iras en forma semblante: La tumba de Álvaro de Luna y el status de la imagen en la Castilla tardomedieval», en *Espacio, tiempo y forma,* 2003, 16, Madrid pp. 11-28.
55. Son numerosos los estudios que se han ocupado de la figura de Álvaro de Luna, como personaje perteneciente a la alta nobleza. Esos trabajos no solo se dedican a analizar su capilla y su enterramiento, pasando por su trágica muerte sino también a su papel jugado en vida, cuando estaba en la cima del poder, y su paulatina decadencia. Entre ellos destacan Rizzo Ramírez, J., *Juicio crítico y significación política de Álvaro de Luna,* Madrid, 1865, Pastor Bodmer, I., *Grandeza y tragedia de un valido. La muerte de don Álvaro de Luna.* 2 vols., Madrid, 1992, y Calderón Ortega, J. M., *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XV,* Madrid, 1998.

Su cabeza estuvo nueve días expuesta en la plaza. A los tres días, su cuerpo fue enterrado en la ermita vallisoletana de San Andrés, donde eran enterrados los malhechores. Dos meses más tarde, algunos nobles trasladaron su cadáver al monasterio de San Francisco de esa ciudad. Y allí permanecieron hasta que, pasado el tiempo, su cronista Gonzalo Chacón y frei Fernando Torres, fueron autorizados a trasladar sus restos mortales a la capilla que había fundado en Toledo[56]. Este panteón comenzó a edificarse en 1430, el mismo año que obtuvo el permiso por parte del cabildo toledano. Entonces, se encargó de las obras Alvar Martínez y unos años después llegó Hanequin de Bruselas acompañado por un equipo de arquitectos, escultores y entalladores, entre los que se encontraba su hermano, Egas Cueman[57].

Estos artistas impregnaron su huella en los gabletes flamígeros que rematan los arcosolios[58], detalles que evocan los ambientes profanos de las cortes franco-borgoñonas de comienzos del siglo XV[59]. Las novedades que se estaban introduciendo en ella la hizo mecedora de ser considerada una de las mejores obras del Gótico final, «la más notable, rica e maravillosa capilla e enterramiento suyo que en las Españas, e aun en la mayor parte del mundo, se pudiese hallar»[60]. Aún así, a la muerte del maestre, en 1453, la capilla no estaba terminada. Fue necesario el impulso de Juana Pimentel, su viuda, para que las obras concluyeran y fuera dotada con espléndidos ornamentos litúrgicos en 1484[61] y de su hija, María de Luna, que el 7 de enero de 1489, encargó los sepulcros de sus padres a Sebastián de Toledo[62].

---

56. Cortés Arrese, M., op. cit., 2011, p. 59.
57. Hanequin de Bruselas ha sido considerado el iniciador del arte flamígero en la arquitectura toledana a partir de su trabajo en la capilla de Álvaro de Luna por lo que, este último, puede considerarse uno de los grandes promotores artísticos del siglo XV, von Konradsheim, G. C., «Hanequin Coeman de Bruxelles, introducteur de l´art flamand du XV siécle Dans la région tolédane», en *Mélanges de la Casa de Velázquez,* 1976, 12, p. 128.
58. Azcárate, J. M., «El maestro Hanequín de Bruselas», en *Archivo Español de Arte,* 83 (1948), p. 177.
59. Pérez Higuera, op. cit., 1998, p. 54.
60. *Crónica de don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestre de Santiago,* Mata Carriazo, J. ed., Madrid, 1940, p. 444.
61. Huarte, A., «Doña Juana Pimentel, señora del castillo de Alamín (1453-1462)», en *Revista de Archivos y Bibliotecas y Museos,* 1951, 57, p. 277 y Yarza, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía,* Madrid, 1993, p. 241.
62. María de Luna, duquesa del Infantado de Guadalajara, encargó los sepulcros de sus padres a Sebastián de Toledo, un artista ecléctico familiarizado con la tradición gótica y el arte hispanoflamenco, pero también con el Clasicismo y los nuevos aires humanistas: el escultor pudo conocer las corrientes clasicistas gracias a que los dos primeros condes de Tendilla, familiares directos del Gran Mendoza, realizaron diferentes viajes diplomáticos a Italia desde 1455 a 1486, Sánchez Gil, I. *El Doncel de Sigüenza, origen e inspiración. Una investigación iconográfica,* Madrid, 2010, p. 147. El contrato, por el que se obliga al artista a labrarlo en Guadalajara, donde presumiblemente dirigía una escuela escultórica, está firmado en 1489 y ha sido publicado en Carrete y Parrondo, J., «Sebastián de Toledo y el sepulcro de Don Álvaro de Luna», en *Revista de Ideas Estéticas,* 231 (1975), pp. 232-237. La escuela escultórica de este artista, discípulo de Egas Cueman, cuyos sepulcros se caracterizan por la incorporación de pajes y doncellas a los pies de las estatuas yacentes y orantes, en sustitución a los tradicionales perros, ha sido objeto de varios estudios interesantes: Carrete y Parrondo, J., op. cit., 1975, Azcárate, J. M., «El maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza», en *Wad-al-Hayara,* 1974, 1, pp. 7-67, Miranda García, C., «La idea de la fama en los sepulcros de la escuela de Sebastián de Toledo», en *Cuadernos de Arte e Iconografía,* 1989, II, 3, pp. 117-124 y Morales Cano, S., «La producción escultórica en Guadalajara durante el siglo XV. A propósito de la escuela de Sebastián de Toledo y el sepulcro de don Álvaro de Luna», en *XII Encuentro de Historiadores del Valle de Henares,* Madrid, 2010, pp. 501-513 y «Acerca de la escultura funeraria gótica en el Valle de Henares», en *Anales Complutenses,* 23, 2011, pp. 175-200.

La advocación de la capilla a Santiago estuvo motivada por el nombramiento de Álvaro de Luna como maestre de la homónima Orden Militar y esta última circunstancia fue uno de los recursos con los que contaron su viuda y su hija para recuperar su buena fama a pesar de la muerte indigna que tuvo[63]. Toda la decoración del mausoleo responde a la misma advocación: la cruz santiaguista, las veneras o la representación del apóstol Santiago en el retablo. Estos elementos, junto a la serialización del escudo de armas, sirvieron para que ese espacio se convirtiera no solo en un lugar funerario, sino también propagandístico. Quedaba patente, así, la importante actividad política y religiosa que había llevado a cabo Álvaro de Luna. Y, al mismo tiempo, se consolidaba como uno de los grandes patrocinadores artísticos.

El monumento funerario de Álvaro de Luna comparte una grada ceñida por un cordón franciscano con el de su esposa. La nacela lleva una inscripción en la que reza: «Aq yase el ylustre señor D. Alvaro de Luna maestre de Styago e condestable que fue de Castylla el qual después de aver tenydo la governacion de esos regnos por muchos años fenescio sus dias en el mes de junyo aňno del Señor de Mil CCCC LIII»[64]. Con el final trágico que tuvo, resulta muy significativo el hecho de que se haya omitido el día de su óbito. Probablemente, el interés por olvidar su deceso de una vez por todas y el deseo de recuperar su buena fama, sea la causa principal. De ahí también que se indique «feneció sus dias», como si la muerte se hubiera producido por causas naturales[65].

El sepulcro recibe algunos préstamos que manipulan la realidad de lo acontecido con su entierro, pues se presentan cuatro figuras tridimensionales de caballeros santiaguistas arrodillados, en pose tal que parece que acaban de depositar de manera solemne el féretro. Una iconografía original, con la que se ha querido representar el reconocimiento al maestre de la Orden[66]. En los lados mayores del sepulcro se representan las Virtudes, expresión del más alto ideal caballeresco que se debía unir al heroísmo guerrero y una conducta cortesana[67]. Todo ello, para convertir al difunto en un caballero cristiano ejemplar. Por lo demás, la decoración se completa con parejas de ángeles que sostienen el escudo con la cruz de Santiago rodeada de conchas que alternan, en los lados menores, con el blasón de los Luna.

La efigie va ataviada con la armadura y el manto santiaguista refiriendo su pertenencia a una Orden de caballería con la que se ha defendido el credo[68]. La espada, sobre su cuerpo, adopta la forma de crucifijo y es síntoma de la postura sacral y litúrgica del arma del

63. M. Cortés Arrese, «Las Órdenes Militares y la pintura de Historia. A propósito de don Álvaro de Luna», en *Tierra del Quijote, Tierra de Órdenes Militares,* Toledo, 2007, p. 287.
64. Cedillo, Conde de, *Catálogo Monumental y Artístico de la Catedral de Toledo,* Madrid, 1919, p. 50.
65. Parro, S. R., *Toledo en la mano,* Toledo, 1978, (edición facsímil, 1857). I, pp. 384-385.
66. Lenaghan, P., «Conmemorating a real bastard: the chapel of Álvaro de Luna», Valdez, E. ed., *Memory and the Medieval Tomb,* Aldershot, 2000, p.132.
67. Cortés Arrese, M., op. cit., 1999, p. 101.
68. Núñez Rodríguez, M., op. cit., 1988, p. 12.

cruzado[69]. A los pies del difunto aparece un paje sosteniendo el casco, que no solo simboliza la fidelidad a su amo, sino que también es un alarde de la posición económica del personaje[70]. En el sepulcro de su esposa, el paje se sustituye por una doncella, la representación de las Virtudes por ocho apóstoles y los caballeros santiaguistas de los ángulos por cuatro franciscanos.

A modo de conclusión

El estudio de la catedral de Toledo como lugar de enterramiento privilegiado en la Baja Edad Media y la escultura funeraria gótica que alberga, ha servido para demostrar que los más pudientes quisieron hacer ostentación de su poder y religiosidad incluso en el ámbito de la muerte. No solo para conseguir la salvación; también para lograr la fama póstuma, puesto que nadie muere hasta que no se olvida. Y para ello, consideraron que las inscripciones, escudos heráldicos y estatuas yacentes eran imprescindibles; sin olvidar temas iconográficos como la personificación de las Virturdes o las exequias fúnebres. Además, se ha puesto de manifiesto que, en el terreno artístico, reyes, nobles y eclesiásticos supieron estar a la vanguardia: recuérdese, si no, que Gil Álvarez de Albornoz, siguiendo la moda europea y las costumbres regias, mandó labrar dos sepulcros, uno en Asís, para sus vísceras y otro en su capilla de Toledo; o que Álvaro de Luna requirió los servicios de Hanequin de Bruselas para demostrar su grandeza a través de la introducción de las nuevas formas flamencas.

69. *Ibídem.*, «El Discurso de la Muerte: Muerte épica, Muerte caballeresca», en *Archivo español de arte,* 1995, 269, p. 19 y nota 3.
70. Miranda García, C, op. cit., 1989, p. 120.

Fig. 1. Sepulcros de Sancho III, arriba y Sancho IV, abajo, en la capilla mayor. Catedral de Toledo

Fig. 2. Sepulcro de Pedro Tenorio, a la izquierda y Vicente Arias de Balboa, a la derecha, en la capilla de San Blas. Catedral de Toledo

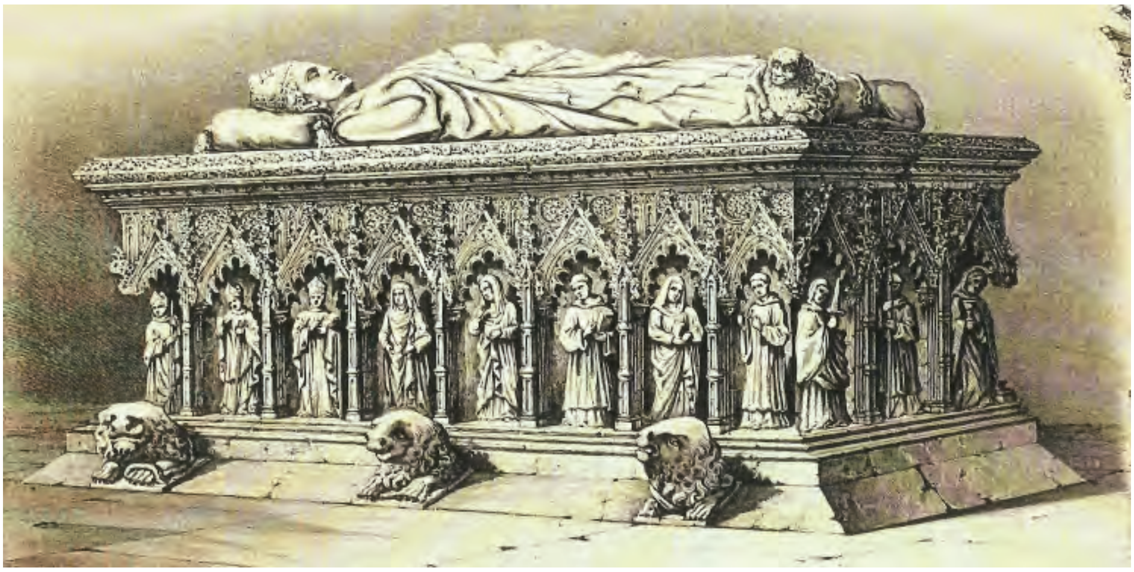


Fig. 3. Sepulcro de Gil Álvarez de Albornoz, en la capilla de San Ildefonso. Catedral de Toledo. Grabado, España Artística y Monumental. II, 1844

Fig. 4. Sepulcros de Álvaro de Luna, a la derecha y Juana Pimentel, a la izquierda, en la capilla de Santiago. Catedral de Toledo

El retrato del poder versus *el poder del retrato. La imagen póstuma como herramienta de poder*

Virginia de la Cruz Lichet
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Habitualmente, la muerte intensifica, en el caso de las figuras de poder, el papel y la función social que han adquirido en vida, convirtiendo su muerte en un acto social de interés público. La democratización de la fotografía hizo posible que el retrato post-mortem no solo fuera exclusivo de las clases altas y, en particular, de aquellos personajes públicos, haciendo del propio ritual un acontecimiento social en el que la fotografía adquiría un gran protagonismo, sino que el rito funerario se convierte en un acto de enaltecimiento del difunto que se transforma en una nueva figura de autoridad dentro de su comunidad. En este sentido, el cementerio y la majestuosidad de las arquitecturas en las que las imágenes ponen rostro, adquieren una función sagrada para el vivo por el papel que desempeñan.
Palabras claves: fotografía, post-mortem, imagen, poder, retrato, glorificación.

Abstract: In the case of the figures of power, death intensifies the social role that they have acquired in life, making his death a social act of public interest. The democratization of photography enabled the post-mortem portrait not only an exclusive objet for the upper classes (and in particular for public people), making the ritual itself a social event where photography took on a leading role, but the funeral rite was an act of glorification of the deceased who becomes a new authority figure within their community. In this sense, the

cemetery and the majesty of the architectures, in which the images placed face, acquired a sacred function for the living by the role they play.
Keywords: photography, post-mortem, picture, power, portrait, glorification.

En un primer momento, la relación entre el hombre y la muerte comienza con las sepulturas y, rápidamente, acaba extendiéndose a otro tipo de representaciones como las imágenes. Desde los retratos del Fayum hasta las máscaras mortuorias, pasando por las efigies funerarias, las representaciones de los cortejos fúnebres o el Ars Moriendi, todas ellas como formas artísticas relacionadas con la muerte, nacieron a su vez como auténticas encarnaciones cadavéricas y representaciones poderosas, siendo éstas la última imagen visible convertida casi en icono para su glorificación y su veneración.

No es seguro, como declara Philippe Ariés, que el hombre sea el único animal en saber que va a morir; sin embargo, sí parece ser el único que entierra a sus muertos. En un primer momento, la relación entre la muerte y la cultura comienza con las sepulturas y acaba extendiéndose a otro tipo de representaciones materiales. La imagen, según Ariés, es el modo de expresión más importante y «directo» del hombre ante el misterio de este tránsito.[1]

Iconografía y ritual. Algunos apuntes

Las personas moribundas en el lecho de muerte –o en el féretro– han sido frecuentemente representadas a través de la fotografía, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Pero mucho antes se pueden encontrar representaciones escultóricas o pictóricas, tales como la Danza de la Muerte que aparece hacia 1400, aunque lo que se conoce como retrato fúnebre en sí surgirá bastante más tarde. Ya Cennino Cennini en su Trattato da una serie de consejos sobre cómo pintar la muerte. Pero no está pensando, como dice Pigler, en un retrato post-mortem sino en la muerte tal y como es descrita en la Sagrada Biblia, es decir la del Cristo en la cruz o la de los mártires; se trata pues de una muerte sacra que de alguna forma se convierte en la glorificación y consagración de la muerte de Cristo.

Otra tipología en la que la muerte está representada es en la escultura monumental del siglo XIV, especialmente en Francia e Italia, donde aparecen rasgos naturalistas de los cuerpos sin vida.[2] En el desarrollo y búsqueda de la definición del individuo, Florencia se caracterizó por convertirse en un núcleo en el que se representaba la verdadera naturaleza del cuerpo muerto. La realización de las máscaras mortuorias era habitual durante el Quattrocento. Las máscaras utilizadas como instrumentos-moldes para la elaboración de esculturas funerarias

1. Ariés, P.: *Images de l´homme devant la mort*. Ed. Seuil. París, 1986. P. 7.
2. Meinwald, D.: *Memento Mori. Death in nineteenth century photography.* Ed. California Museum of Photography, University of California. Riverside, California. 1990. Col. CMP Bulletin, Volume 9, number 4. P. 2.

se fabricaban de la siguiente manera[3]: «Después de engrasar por completo la cabeza y el pelo facial, se aplicaba en el rostro una fina capa de yeso que se iba aumentando poco a poco con capas sucesivas. Se le añadían unos hilos, incrustados en el yeso, para que se pudiera extirpar en fragmentos tirando de ellos. Estos trozos eran de nuevo juntados, a la manera de un puzzle, configurando un molde a partir del cual se realizaría la máscara. Por lo general, las mortuorias solían hacerse moldeando la cera sobre las facciones del rostro sin vida. Era importante que inmediatamente tras la defunción se realizaran, mientras el rostro mantuviera aún los rasgos reales del difunto», mostrando, como declara Gibson, a «un hombre de una manera que ni la escultura ni la pintura pueden mostrar».[4]

El uso de las máscaras mortuorias resulta emblemático respecto al cambio de las mentalidades en el siglo XV. La evolución de esta práctica se corresponde, en primer lugar, al desarrollo de la iconografía macabra que se introduce en el arte occidental a finales del siglo XIV, con el cortejo fúnebre y las danzas mácabras. Estas máscaras son testigo de la fascinación que ejercía la muerte en el hombre del siglo XV. Pero mientras el transi, imagen simbólica de la descomposición, exacerba la fealdad de la muerte, la máscara muestra el instante preciso del tránsito, revelando su representación más fidedigna y cercana. El desarrollo de la técnica tanatológica del molde mortuorio coincide, precisamente, con el éxito de las Ars Moriendi, tratados sobre el arte del buen morir, cuyos escritos más antiguos se remontan al siglo XIV y conocen su máximo apogeo durante la segunda mitad del siglo XV. En estas obras ilustradas, la muerte se presenta a la manera de un drama, en la que es representada al pie de la cama del difunto, siempre al acecho del alma. Michel Vovelle demuestra cómo se expresa, a través de estas lecciones en imágenes, el descubrimiento y consecutiva toma de consciencia de la muerte individual.[5]

Ariés explica que en la Edad Media, a partir de los siglos XI y XII, empiezan a surgir sutiles modificaciones en las actitudes del hombre frente a la muerte que tendrán lugar a lo largo de varios siglos y que dará, poco a poco, un sentido dramático y personal a la familiaridad tradicional del hombre con la muerte. El hombre sucumbía a la muerte como si se tratara de una «ley de la especie», como lo denomina Ariés que determina cuatro fenómenos que, según él, introducen una inquietud paulatina del individuo ante su propia muerte.[6]

3. Ariés, P. : *L´homme devant la mort.* Ed. Édition Seuil. París, 1977. (Col. L´Univers Historique); Raynaud, C. : «Du cortège funébre au portrait posthume. Fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Age». En Le dernier portrait. Catálogo de Exposición. Editions de la Réunion des Musées Nationaux. París, 2002. Pp. 18-19: Pigler, A.: «Portraying the dead.» En Actae Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae. Tomo IV, 1957. Ed. Magyar Tudomanyos Academia. Budapest. Pp. 1-3.
4. Gibson, J. M. I.: «Death mask unlimited». En British Medical Journal, Vol. 291, nº 6511, Saturday 21-28 December 1985. Ed. British Medical Association. London. P. 1785.
5. Raynaud, C. : Op. cit., pp. 22-23; Binski, P.: Medieval Death. Ritual and representation. Ed. British Museum Press. Londres, 1996. Pp. 40-47; Ariés, P.: Opus cit., p. 134; Vovelle, M.: La mort et l´occident. De 1300 à nos tours. Ed. Gallimard. París, 1983. Pp. 142-146.
6. Ariés, P.: «La mort de soi». En *Essais sur l´histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours.* Editions du Seuil. París, 1975. Pp. 37-38; Stannard, D. E.: «Sex, death, and daguerrotypes», en *American and the daguerreotype.* John Wood (ed.). Ed. University of Iowa Press. Iowa City, 1991. P. 79.

En primer lugar destaca que, a partir del siglo XIII, la inspiración apocalíptica que hasta ahora había primado, se fue desdibujando poco a poco para dar lugar a la idea de juicio y justicia tras la muerte. En segundo lugar, se produce la supresión del tiempo escatológico entre la muerte y el final de los tiempos y se sitúa el Primer Juicio en el cuarto del difunto, alrededor del lecho mortuorio. Se puede ya encontrar esta iconografía en xilografías, en los tratados denominados Ars Morendi de los siglos XV y XVI. El tercer fenómeno surge a la vez que las Ars Morendi y se trata de la aparición del transi en la iconografía de la muerte.

> El cadáver (cadere, caer), lo que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, transforma aún más violentamente la identidad de aquel que se enfrenta a ella como un azar frágil y falaz. [...] Estos deshechos caen para que pueda vivir, hasta que, de pérdida en pérdida, ya no me quede nada, y que mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere, cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, donde aún no estoy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los deshechos, es un límite que todo lo invade. Ya no soy yo quien expulsa, «yo» es expulsado. El límite se ha convertido en objeto. ¿Cómo puedo estar sin límite? [...] No es, por lo tanto, la ausencia de limpieza o de sanidad lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respecta los límites, los lugares, las reglas. El hueco, lo ambiguo, lo mixto.[7]

No obstante, a partir del siglo XVI, se vuelve a esa concepción apacible de la muerte en el lecho que perdurará hasta el siglo XX y que traspasará como tipo de iconografía de la pintura a la fotografía. Por último, Ariès resalta el papel de las tumbas y, en especial, el de la individualización de las sepulturas. En la Roma antigua, cada uno tenía un lugar de sepultura denominado loculus. Este sitio solía estar marcado por una inscripción que significaba el deseo de conservar la identidad de la tumba y la memoria del fallecido y, por lo tanto, su glorificación. Durante los primeros siglos de la era cristiana, se hacían retratos que pretendían perpetuar la memoria del difunto. Sobre la estela vertical, muy numerosas en Italia y en Galia, el difunto estaba representado en el momento de realizar sus tareas cotidianas y en familia, renovando el gesto ritual del matrimonio, el *dextrarium junctio*.[8] En numerosas ocasiones, los sarcófagos de piedra no solo mostraban el nombre del fallecido sino que también se representaba su retrato, aunque entre los siglos V y XI las sepulturas se vuelven completamente anónimas y solo a partir del siglo XII emergen de nuevo las inscripciones y, con ellas, las efigies. [9]

Por lo tanto, considerada como simulacro del cadáver, modelo o reliquia, la máscara constituía un medio eficaz a la hora de exaltar el recuerdo del difunto. Esta técnica, que aseguraba al difunto una suerte de supervivencia, permitía recalcar la afirmación del individuo y por ello se iniciaron a partir de los cortejos fúnebres reales. En Francia, Héran destaca esta

7. Kristeva, J.: «Approche de l´abjection», en *Pouvoirs de l´horreur. Essai sur l´abjection*. Ed. Éditions du Seuil. Lonrai, 1983. Pp. 11-12.
8. Ariés, P.: *Op. cit.,*, 1986, p. 37.
9. Ariès, P.: *Op. cit.*, 1975, pp. 37-50; Kastembaum, R. y Sisenberg, R.: *The psychology of death.* Ed. Gerald Duckworth & Co. Londres, 1974. Pp. 8-9; Stannard, D. E.: *Op. cit.,* 1991, p. 76.

costumbre típicamente gala que se realizaba en las ceremonias fúnebres de las clases altas. La ejecución de vaciados en cera del rostro y manos del fallecido, que comenzó a finales de la Edad Media, era realizado por el peintre et valet de chambre du Roi. Estos vaciados se utilizaban en la preparación de una improvisada estatua, o mejor dicho, de una imagen con los ojos abiertos y con maquillaje, con la que se pretendía crear una sensación vital. Se presentaba la figura con los brazos cruzados sobre le lit d´honneur y se exhibía al público a través de una solemne pompa, imitando la chambre mortuaire, antes de que el cuerpo fuera dispuesto en un ataúd.[10] Este importante requisito de la ceremonia de enterramiento se mantuvo hasta el siglo XVII y parece que su última aparición fue en el funeral de Luis XIII en 1643. Esta extraña costumbre que produjo una serie de representaciones artísticas híbridas no se limitó a la monarquía, sino que se extendió también a los funerales de la nobleza.

De esta forma, podemos distinguir una doble tradición occidental: los retratos públicos de grandes personajes (realeza) a través de dichas efigies tridimensionales; y otra privada y burguesa, –la del encargo de un retrato pictórico del difunto– ya a partir de finales del siglo XVI.[11]

La representación de la figura de poder. Algunos ejemplos gallegos

En términos generales se puede afirmar que la muerte intensifica, en el caso de las figuras de poder, el papel y la función social que han adquirido en vida, convirtiendo su muerte en un acto social de interés público. La democratización de la fotografía hizo posible que el retrato post-mortem no solo fuera exclusivo de las clases altas y, en particular, de aquellos personajes públicos, haciendo del propio ritual un acontecimiento social en el que la fotografía adquiría un gran protagonismo, sino que el rito funerario se convierte en un acto de enaltecimiento del difunto que se transforma en una nueva figura de autoridad dentro de su comunidad. Esta fama póstuma le otorga a su vez algunos poderes mágicos que lo diviniza y que implica un cierto culto a la memoria por parte de los vivos.

De igual modo, en este enaltecimiento del difunto, el planto se constituye como una forma de lamento que rendían los familiares del difunto. Todavía en el siglo XX, el lamento fúnebre se seguía realizando en las zonas rurales, aunque este se haya reducido al máximo, perdiendo la amplitud y la complejidad características, pero conservando aún la antigua trágica seriedad. Existen dos tipologías de planto posibles: por un lado, aquel realizado por los familiares más cercanos; y por otro, los realizados por profesionales, es decir por miembros de la comunidad que no tienen relación de parentesco con el difunto, apropiados para guiar el planto, manteniendo el progreso del discurso ya que son capaces de distanciarse más del hecho doloroso, concentrándose así en el propósito del lamento.

---

10. Pigler, A.: *Op. cit.*, 1957, p. 27.
11. Herán, E. : «Le dernier portrait ou la belle mort». En *Le dernier portrait. Op. cit.,* 2002, p. 25.

En el planto, se halla una gestualidad normalizada en la que la plañidera suele realizar movimientos pendulares, llevándose alternativamente las manos a la cabeza y elevándolas al cielo, entre otras cosas. Gestos, todos ellos, que acompañaban el carpido, tal y como se hacía en la Edad Media, provenientes muchos de ellos del antiguo planctus que aparecía representado por ejemplo en las Cantigas de Santa María o en los sepulcros medievales. Por encima del monótono tono de los responsos, sus gemidos entrecortantes y quejumbrosos marcaban el ritmo: ellas claman el nombre del difunto.[12]

Es en un principio un discurso de rabia, de impotencia que, poco a poco se convierte en un elemento activo para los vivos, en una suerte de catarsis, una contra-ofensiva que clama la victoria de los vivos y la del difunto que se mantiene inmortal en la memoria de los que deja. El planto se configura como espejo y presencia de la unidad inseparable vida / muerte. Bajo infinitas variaciones, dos temas monocordes se repiten en todas ellas: las buenas acciones del difunto en vida, de lo necesario que era para su familia, y el hecho de la pérdida, donde se incluye la biografía de este a través de verbalizaciones características de la «dimensión del pasado»; y lo que esta representa para su grupo doméstico y vecinos, la nueva situación, la «dimensión de futuro», tal y como lo denomina Álvarez Núñez.[13] Esta relación vida / muerte se expresa como una lucha, un enfrentamiento entre ambos, un ajuste de cuentas entre el pasado y el futuro, en el que triunfa la muerte. Estas mujeres ejercen su cometido plañideiro y laudatorio, identificándose con las virtudes del difunto y practicando ese pranteo, ese lloro acompañado de alabanzas, gemidos, clamores y plañidos que la gente continuaba al pasar el cadáver por delante de sus casas. En definitiva, en la base del planto fúnebre se encuentra una glorificacción de la biografía del difunto y la dramatización de su muerte. El rito funerario y, en particular, el momento de los plantos se muestra como una

12. Sobre la tradición de las plañideras, consultar: Aries, P.: «La mort inversée. Le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales». En *Archives Européennes de Sociologie*, tomo VIII, no 2, 1967. Ed. Plon. París, 1967. P. 180; Di Martino, E.: *Morte e pianto rituales. (del lamento fúnebre antico al pianto di María)*. Ed. Editore Boringuieri. Torino, 1975. Col. Universale Scientifica Boringuieri, volume doppio, 123/124). Pp. 113 y 121; Di Nola, A. M.: *La muerte derrotada. Antropología de la muerte y el duelo.* Ed. Belacqva. Barcelona, 2007. Pp. 114-115 y 126-149; Gondar Portasany, M.: «Lamentaciones rituales. Los plantos en la Galicia tradicional», en *Cuadernos de Estudios Gallegos,* tomo XXXIII, no 98, 1982. Ed. CSIC e Instituto Padre Sarmiento. Santiago. Pp. 510-514 y 521-522.

13. Álvarez Núñez, A: «El ritual funerario de una parroquia rural gallega: San Isidro de Montes», en *Gallaecia*, nº 6, 1980. Ed. Departamento de Prehistoria e Arqueología de la Universidad de Santiago. Santiago de Compostela. Pp. 174-175; Battesti-Pelegrin, J.: «Chants fúnebres anonymes de la tradition judeo-espagnole et voceri corses», en *Études Corses*, vol. 12-13, 1979. P. 160; Blanco Prado, J. M.: «Análisis sobre rituals funerarios en la parroquia de Pacios (Begonte)», en *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, tomo III, 1987. Ed. Museo Provincial, Lugo. P. 160.

tragedia, una puesta en escena dramática, convirtiendo el hecho en algo excepcional.[14] A través de este acto, el difunto se constituye por vez primera en una figura de poder. Cuanto más dramático es el planto, mayor será su glorificación; al igual que cuanta más gente acudía, mayor era su estatus de poder. A través de esta práctica, se intentaba no solo contribuir al ambiente propicio para el desahogo, sino también demostrar de forma pública el cariño que se tenía al difunto y su importante papel dentro de la comunidad.[15]

En definitiva, si bien el contenido de los plantos se basa en identificar a la persona difunta alabando sus buenas acciones, la ausencia que supone para el grupo, la incomprensión del hecho y la petición de ser enterrados con ellos a través de exclamaciones que Di Martino identifica como un «impulso suicida»[16], hipérboles, etc., la forma de estos destaca por un esquema estructurado, una distribución paralelística de las exclamaciones y repeticiones periódicas que funcionan como refrán (y que Di Martino ha denominado el *ritornello emotivo stereotipo*), el uso de derivaciones literarias de tipo humorístico y la reiteración obsesiva de una palabra concreta a la hora del planto; tanto en la forma como en el contenido existen numerosas analogías con el planctus medieval. Junto a estos ritornelli –y como complemento de ellos– habría que hablar de la incidencia coral de los ritornelli a la manera de réplica. Se trata de una de las formas más elementares y más difundidas que en el lamento fúnebre

14. Esta práctica está muy presente en las zonas mediterráneas como Grecia . De hecho, en Bulgaria, a partir de finales del siglo XIX, la lamentación es considerada como más importante que la propia ceremonia religiosa. En Grecia, estos plantos son denominados miroloyia, o cantos del destino o de lágrimas, compuestos y cantados en honor del difunto. En la tradición literaria, existen dos versiones etimológicas diferentes, admitidas y reconocidas por su uso, que además se complementan. Moirológui o moiriológui, compuesta de Moira, Destino y lógos (palabra), siendo interpretado como canto del destino; mientras que myrológui o myriológui, que viene de mýro, naufragar, mýromai, que significa prorrumpir en sollozos, gemir y lógos sugieren más un discurso de lamentación. Estas dos acepciones del término miroloyia designan el canto fúnebre tan típico en la época helénica. Referirse a: Ribeyrol, M.: «Documents recueillis dans des groupes bulgares et macédoniens (1968-1974)», en *Les hommes et la mort. Rituels funéraires à travers la mort.* Catálogo de Exposición. Jean Guiart (ed.). Ed. Le Sycomore - Objects et Mondes. París, 1979. Col. Objets et Mondes: La Revue du Musée de l'Homme. P. 51; Thiry, C.: «De la mort marâtre à la mort vaincue: attitudes devant la mort dans la déploration funèbre française», en *Death in the Middle Ages.* Ed. Leuven University Press. 1983. Col. Medievalia Lovaniensia. Series I / Studia IX.. P. 252; Mooney, J.: «The funeral customs of Ireland», en *Proceeding of the American Philosophical Society,* vol. XXV, enero-diciembre de 1888. Ed. The Society by Mac Calla & Company. Philadelphia, 1888. P.. 271; Aries, P.: Op. cit., 1967, p. 177. Treffort, C.: «Le spectacle de la mort dans l´iconographie du Haut Moyen Age», en *A réveiller les morts.* La mort au quotidien dans l. Occedent médiéval. Ed. Presses universitaires de Lyon, 1993. Pp. 77-82.
15. Di Nola, A. M.: *Op. cit.,* 2007, pp. 121-127; García Ramos, A.: *Arqueología jurídico-consuetudinaria-económica de la región gallega.* Memoria premiada con accesit por la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas en el decimotercero concurso especial sobre Derecho Consuetudinario y Economía Popular (Año 1910). Ed. Facsimil. Consello Da Cultura Galega. Madrid, 1912. Col. Texto e Documentación de Antropoloxía Cultural de Galicia. P. 23; Gómez-TABANERA, J. M.: *Folklore español.* Ed. Instituto Español de Antropología Aplicada. Madrid, 1968. P. 123; Hoyos Saínz, L. (de): «Folklore español del culto a los muertos», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* 1944, tomo I, cuadernos 1o y 2o. Ed. CSIC. P. 38; Murguía, M.: *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia,* vol. 13 (Galicia). Ed. Daniel Cortezo y Ca. Barcelona, 1888. Pp. 231-233; Mooney, J.: *Op. cit.,* p. 271; Murgoci, A.: «Customs connected with death and burial among the roumanians», en *Folk-Lore. A Quarterly Review of myth, tradition, institution and custom.* Vol. XXX, no 2, 30 de junio de 1919. Ed. Glaisher, Londres. P. 92.
16. Di Martino, E.: *Op. cit.,* 1975, p. 205.

folklórico ordena el dolor colectivo, estabilizando las partes que cada uno debe mantener en el rito, tratándose en la sucesión de forma ordenada de los diferentes discursos individuales y la parte colectiva que se correspondería con los mencionados ritornelli. Esta combinación entre los lamentos individuales y los colectivos, simboliza de nuevo esa colaboración comunitaria para ayudar en ese tránsito y demostrar la importancia que adquiere el difunto dentro de la comunidad.[17]

Pero este acto, este gesto, que Turner denomina de forma tan acertada «acting» a la manera de una performance, por esa dimensión espectacular, donde el gesto priva sobre la idea, la imagen es la que da la dimensión más plena del suceso. Esta palabra puede significar el modo de obrar y moverse a través de la acción del cuerpo, pero también el arte de recitar un drama. Por lo tanto se sitúa entre el acto de recitar y el de ejecutar, pudiendo a su vez ser ficción o realidad. Y en el caso del rito funerario pretende distraer de la realidad y heroizar al difunto mediante mecanismos aduladores. Como indica Turner, la palabra ambigüedad deriva del latin *agere,* equivalente a *to act,* ya que viene del verbo *ambigere,* «vagar», compuesto de *amb.-,* que significa «en torno» o «alrededor», y de *agere,* «hacer», dando como significado la idea de ir de un lado a otro, tener doble naturaleza. [18] En consecuencia se trata de visualizar una muerte escénica, pero no ficcionada sino verdadera, vivida como negación y como ruptura de un equilibrio social; pero también contemplar la dolorosa experiencia interior de la muerte.[19]

Aunque en un primer momento el planto era un anuncio público de la muerte realizado por dos o tres mujeres, este se repetirá en los instantes más trágicos del rito funerario –que es cuando adquiere mayor protagonismo– como cuando el cuerpo abandona la casa de forma definitiva, durante el cortejo fúnebre o al dar sepultura. Sorprendentemente, estos momentos se corresponden con los retratados fotográficamente a la manera de reportaje. En ambos casos se establece la dimensión temporal y procesual del rito.

Si nos centramos en aquellos reportajes fotográficos, existe una gran diferencia entre los tomados de una persona célebre y el de una persona más anónima. De la misma manera, habría que diferenciar entre los cortejos fúnebres urbanos y los rurales. A modo de ejemplo, tomaremos El entierro del capitán general Amós Quijada de Muñiz a su paso por Panaderas una gran multitud de personas que asisten al paso del cortejo. Esta postal en blanco y negro de 1913 (9 x 14 cm) revela la magnitud del acontecimiento social que tenían algunos cortejos. La multitud que asistía a estos actos muestra la importancia social del difunto como sucede en otros ejemplos como en el entierro del alcalde Molina, imagen realizada en la Plaza de María Pita con un punto de vista en picado y una composición muy simétrica,

---

17. Di Martino, E.: *Op. cit.,* 1975, pp. 124-135, 190-208 y 349; Di Nola, A. M.: *Op. cit.,* 2007, pp. 111-113; Battesti-Pelegrin, J.: *Op cit.,* 1979, pp. 165-171 y 603-604; Gondar Portasany, M.: *Op. cit.,* 1982, pp. 515-518.
18. Turner, V.: *Dal rito al teatro.* Ed. Il Mulino. Bologna, 1986. Col. Intersezioni, 27. Pp. 183-184.
19. Gondar Portasany, M.: *Romeiros do Alén. Antropología da morte en Galicia.* Ed. Xerais de Galicia. Vigo, 1989. Pp. 142 y 148; Gondar Portasany, M.: *Op. cit.,* 1982, pp. 515 y 520.

que recoge a la multitud que asiste[20], síntoma de la importancia y el poder del difunto dentro de su comunidad.

Estos entierros suelen tratarse (por los fotógrafos) como verdaderos reportajes, ya que mantienen un cierto interés social al puro estilo de las representaciones pictóricas medievales. Todas estas imágenes narran cada etapa, cada momento, desde la capilla ardiente o la salida del féretro de la iglesia hasta el de su entierro. Buen ejemplo de ello son aquellos reportajes realizados por el Estudio Pacheco como es el caso del Entierro del Alcalde de Vigo, Don Salvador Ponte; o incluso de los Funerales y entierro del arzobispo de Santiago, en la década de los veinte o los treinta, siendo probable que se trate de Don José María Martín de Herrera que falleció en el año de 1922. En el caso de la muerte de Ramón Cabanillas, personaje ilustre del momento, existe un conjunto de imágenes que recoge no solo cada momento del funeral, sino también una fotografía de la máscara mortuoria. Este conjunto de imágenes –de 1959– va configurando una suerte de crónica no solo del propio funeral sino también de la historia del lugar, siendo este acontecimiento de interés público y publicándose muchas de estas imágenes en la prensa del momento.

En ocasiones, el ritual del cortejo fúnebre resulta muy aparatoso como se puede constatar en la fotografía titulada *Enterro na parroquial de Señorín. O Carballiño* de hacia 1895 donde, ante las puertas de la iglesia, se ha colocado sobre una mesa al difunto en su ataúd a la vista de todos. Esta escenografía, de lo más teatral, responde al deseo por parte de los familiares de hacerlo lo más lujoso posible y, en consecuencia, conseguir emular los funerales de personalidades importantes, elevando así al difunto a una categoría social que, en vida, no poseía. Por ello, en función de la economía, el acto será más o menos ostentoso; aunque casi siempre por encima de las posibilidades de las familias.

En la década de los años veinte o treinta, Pedro Brey retrata un entierro en el que los presentes posan bajo el simulacro. Sin embargo, aquí se puede apreciar que si bien el grupo de la derecha posa claramente, el de la izquierda trata de interpretar el momento en el que el párroco dice unos responsos. Algunos prestan atención a lo que pueda estar leyéndose, pero cabe la duda. Incluso el párroco mira de reojo a la cámara. La atracción de la máquina desvela de nuevo la teatralidad de la escena –en el sentido de representación– y su artificio.

De esta forma, observamos que el posado, la escenografía y el artificio eran habituales. La imagen del cortejo fúnebre revela que, en muchas ocasiones el fotógrafo, para tomar una imagen en picado y poder así ver la multitud de gente que acude a acompañar al difunto, se sube a un balcón para realizar la fotografía y emular los tipos de representación de personajes ilustres. En cierto modo, se puede decir que el acto fotográfico se convierte en este instante en una etapa más del rito funerario: el momento de tomar la fotografía. Durante el cortejo fúnebre, este acto se va haciendo cada vez más habitual, más público y social.

20. Archivo Histórico. A Coruña. Fondo Blanco, nº 167.

Si en los primeros ejemplos de personajes célebres la fotografía verifica e incide en la importancia que tuvo el difunto en vida, manteniéndola tras su muerte y glorificándolo, aquí ya la imagen lo restituye y lo coloca en esa gloria póstuma dentro de la comunidad.

Memento Mori: *imagen de poder y poder de la imagen*

La memoria se convierte en marco donde elaborar el presente.[21]

Toda fotografía es memento mori[22], toda imagen fotográfica participa del otro, se inscribe en el otro, en su mortandad, en su mutabilidad, en su permanencia. Por ello, toda imagen se convierte en un recuerdo.[23] Se trata de un vehículo para la memoria familiar de cada individuo, como indica Eugenia Rodríguez Caeiro.[24] En la España rural, y en la primera mitad del siglo XX, la mayoría de las personas no se fotografiaban más de una docena de veces en toda su vida, relacionado siempre con acontecimientos familiares importantes. Las escenas a registrar se preparaban con cuidado y los modelos se colocaban previamente, generalmente dirigidos por el propio fotógrafo. La imagen resultante era, en cierto modo, una breve representación, una pequeña crónica biográfica. Los fotografiados eran conscientes de que aquel acto estaba relacionado de forma directa con la conservación del instante presente, para poder contemplarlo en el futuro. La fotografía tenía entonces una clara función: conservar y mantener la memoria visual, pero también hacer del acto fotográfico un acto solemne.[25]

Según Bachelard, «el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya a la memoria. [...] Es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias».[26] El recuerdo tiene que ver con el tiempo, igual que la fotografía que se convierte

21. Bozal, V.: El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial. Ed. Siruela. Madrid, 2004. (Col. Biblioteca Azul, Serie mínima, 6). P. 31.
22. Bazin, A.: «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine*? Ed. Ediciones Rialp. Madrid, 2000 (4ª ed.). P. 23; Jalland, P.: *Death in the Victorian family*. Ed. Oxford University Press. Oxford, 1996. Pp. 284-299; Meinwald, D.: Op. cit., 1990; Norflett, B. P.: *Looking at death.* Ed. David R. Godine Publisher. Boston, 1993. P. 96; Stannard, D. E.: Op. cit., 1991, p. 77.
23. Durand, R.: *Le regard pensif.* Lieux et objets *de la photographie*. Ed. Éditions de la Différence. París, 2002. (Col. Les Essais). P. 109.
24. Rodríguez Caeiro, E.: «La fotografía popular», en *Pontevedra. Revista de Novos Investigadores*, no 7, 2002. Ed. Diputación Provincial de Pontevedra. P. 111.
25. *España. Ayer y hoy. Escenarios, costumbres y protagonistas de un siglo.* Catálogo de Exposición. Ed. España Nuevo Milenio. Madrid, 2000. P. 16; Bourdieu, P.: *Un arte medio.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2003. (Col. FotoGGrafía). (1a ed. 1965). *P*p. 361-366; Edwards, E.: «Photographs as objects of mermory», en *Material memories. Design and evocation.* (Parte V. The Reproduction of memories). Marius Kwint, Christopher Breward, Jeremy Aynsley (eds.). Ed. Berg. Oxford · New York, 1999. P. 226.
26. Bachelard, G.: *La poética del espacio.* Ed. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1993. Col. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 183. P. 39.

en un agujero del tiempo como lo denomina Dubois[27], pero sobre todo con el espacio. Se recuerdan lugares, aunque parecen tiempos. Los espacios construidos con el único fin de recordar, como lo son los cementerios constituyen un lugar públicamente reconocido para el recuerdo.[28] No es de extrañar, pues, que en las sepulturas aparezcan fotografías de los difuntos, imágenes para no olvidar, para ayudar a la memoria a conservarlas latentes, y como dice Philip Rahtz, fosilizando su apariencia pre-mortem.[29]

El origen de los anuncios In MEMORIAM hay que buscarlos en la arquitectura fúnebre del Antiguo Egipto donde en una tabla de piedra se redactaban cartas dirigidas a la muerte.[30] El cuerpo, por lo tanto, forma parte de ese conjunto identificatorio que hace que cada uno forme parte de un grupo, de una comunidad. Por otro lado, para Cristina Peña-Marín, los diversos momentos de la vida deben poseer alguna organización o, al menos, ser capaces de interpretarlos como organizados para así explicar los actos conforme a alguna razón o lógica de actuación y construir una historia personal y común, dando sentido a los diferentes ritos y rituales que configuran la vida social en la que cada individuo se ve incluido.[31] Hay que ver la lápida con el nombre del difunto como un sustituto del cuerpo, que se sigue adornando tras la muerte con flores y al que se sigue alabando y comunicando con él.[32] Esta suerte de veneración adquiere un gran sentido gracias a la fotografía-icono.

Los lugares sagrados de la muerte, los cementerios, son la prueba material de la necesidad de ubicar el cuerpo muerto y guardar, en cierto modo, su memoria; una arquitectura que, como indica Antonia Mª Pérez Naya, «construye escenarios de evocación y memoria».[33] En las obras de arquitectura funeraria aparecen dos factores importantes: el sentimiento que al visitar estos recintos despierta en los vivos y la necesidad de dotar a estos espacios de un cierto carácter conmemorativo y de impronta. La fotografía tomada de una sepultura se

27. Dubois, P.: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 2002. (Col. Paidós Comunicación, 20). P. 144; Ruby, J.: *Secure the shadow. Death and photography in America.* Ed. The MIT Press. Cambridge (Massachussets), London. 1995. Pp. 27-47

28. Existen objetos funerarios para el recuerdo, entre los cuales podría incluirse la fotografía. Sobre este tema consultar el estudio realizado por John R. Elliott sobre los artefactos funerarios en la sociedad norteamericana contemporánea: Elliott, J. R.: «Funerary artifacts in contemporary America», en *Death Studies*, vol. 14, nº 6, 1990 (noviembre-diciembre). Ed. University of Florida. Gainesville. Hemisphere Publishing Corporation. New York. Pp. 601-611. Sobre el cementerio como espacio sagrado para el encuentro, consultar: Bloch, M. y Parry, J.: *Death and the regeneration of life.* Ed. Cambridge University Press. Cambridge, 1982. Pp. 34-35; Warner, W. LL.: «The city of the Dead», en *Death and Identity.* Robert Fulton (ed.). Ed. John Wiley & Sons, Inc. New York / London / Sydney. 1965. Pp. 363-366.

29. Rahtz, P.: «Artefacts of christian death», en *Mortality and Inmortality. The anthropology and archaeology of death.* S. C. Humphreys y H. King (ed.). Ed. Academic Press. London, 1981. *P.* 127.

30. Davies, J.: «Vile bodies and Mass Media chantries», en *Contemporary issues on the sociology of death, dying and disposal.* Glennys Howarth y Peter C. Jupp(eds.). Ed. Basingstoke Macmillan. London, 1996. P. 54; Belting, H.: *Antropología de la imagen.* Ed. Katz Editores. Madrid, 2007. (Col. Conocimiento, 3032). Pp. 191-198.

31. Peña-Marín, C.: «La identidad en la frontera con los otros», en *Revista de Occidente*, nº 56, 1986. Ed. Fundación José Ortega y Gasset. Madrid. Pp. 53-54. (pp. 53-57).

32. Herán, E. : *Op. cit.,* 2002, p. 85; Ruffié, J.: *El sexo y la muerte.* Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1988. Pp. 285-290.

33. Pérez Naya, A. M.: «El cementerio rural gallego en la actualidad. Panorámica de una situación», en *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades.* Vol. 17, 2006. Universidad de Santiago. Santiago de Compostela. Pp. 546-547.

convierte pues en un documento de la muerte. La belleza del monumento escultórico y, a veces, arquitectónico, pasa a ser el motivo de una imagen y el templete esculpido que alberga la inscripción -y a veces también la imagen- se convierte en un pequeño altar, en un lugar sagrado para la familia donde se acude periódicamente de forma ritual. La idea de crear una parcela sagrada, física y mental, privada y familiar, materializa a su vez su estatus social y lo glorifica en el seno familiar y comunitario.

Grandes y pequeños monumentos, el retrato de la lápida o la sepultura ha sido una constante a lo largo de las décadas. Pero todas ellas con un mismo significado: mantener el recuerdo de la muerte, ese memento mori. Ramón Caamaño retrató a dos mujeres, madre e hija, ante la sepultura de su esposo y padre respectivamente, don Francisco Lemus Albares que falleció el 8 de enero de 1927. Aunque no se trata del día del entierro, la familia ha adornado la lápida venerando ese espacio sagrado y mostrando una arquitectura fúnebre condicionada por la ideología popular de la muerte y por la aceptación, en mayor o menor medida, del modelo cristiano de la pietà, al igual que de las formas de devoción que están asociadas a este.[34] El retorno periódico a la tumba se convierte en un símbolo de la intimidad, transformando los ritos de enterramiento en verdaderas ensoñaciones del reposo y de la intimidad.[35] En el Día de Difuntos, los sepulcros, las lápidas y los panteones, más allá de convertirse en meros receptáculos, se transforman en espacios para el re-encuentro. Para ello, la majestuosidad de estas arquitecturas, en las que las imágenes ponen rostro a sus habitantes, adquieren una función sagrada para el vivo por el papel que desempeñan.

La «dureza despreciativa de la piedra»[36], como lo denomina Bachelard, hace que este espacio, sagrado, sea, en esa ensoñación petrificante, un espacio frío, duro y silencioso en el que la imagen incrustada, aporta una intimidad, un cierto calor, una individualidad que permite al familiar vivo establecer un diálogo con aquella presencia-ausencia, ya que esta se muestra como el referente (pero en realidad no lo es), puesto que todas las imágenes, como declara Keenan, atraviesan los dos polos: el de la ausencia y el de la presencia que define el campo ontológico de la memoria.[37] El propio Caamaño anunciaba en la publicidad de su negocio: «Ampliaciones tipo cine, portátiles y lujosos cuadros a todo retoque, propios para familiares o fallecidos» o «Medallones foto esmalte y niquelados, propio para colocar encima de muebles o para el cementerio».

En definitiva, la tumba se convierte en el lugar donde permanece el difunto, su cuerpo, la imagen post-mortem se muestra como el soporte donde albergar el cuerpo simbólico de este, el cuerpo ausente:

34. Faeta, F.: «La mort en images», en *Terrain,* nº 20, mars 1993, p. 69.
35. Durand, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Ed. Taurus. Madrid, 1981. (Col. Ensayistas, 202). P. 224.
36. Bachelard, G.: *La terre et les rêveries de la volonté*. Ed. Librairie José Corti. París, 1947. P. 210.
37. Keenan, C.: «On the relationship between personal photographs and invidual memory», en *History of Photography,* vol. 22, nº 1, spring 1998. Ed. Taylor & Francis. London. P. 61; Belting, H.: *Op. cit.*, 2007, p. 231.

> Una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que solo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no está en la imagen, sino que únicamente puede aparecer en la imagen. En consecuencia, la imagen de un muerto no es una anomalía, sino que señala el sentido arcaico de lo que la imagen es de todos modos. El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (la tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un cuerpo inmortal: un cuerpo simbólico con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el cuerpo mortal se disuelve en la nada. De este modo, una imagen que representa a un muerto se convierte en el contrasentido de cualquier otro tipo de imagen, como si al presentarse fuera el cadáver mismo.[38]

Un caso bastante sorprendente es el localizado en la zona Calabresa. Allí el uso del retrato fotográfico en la lápida es habitual. Lo es tanto que incluso antes de morir ya está colocada; aunque tapada por una tela negra hasta el día de la defunción. En Nicastro, Sambiase y Gizzeria se añade, al lado de la imagen, el documento de identidad del difunto, al más puro estilo de Kosuth que presenta el objeto real (cuerpo invisible), la imagen del objeto (fotografía en la lápida) y su definición (identificación simbólica).

> Para el paseante solitario, todos los rostros de fotografías estereotipadas protegidas con vidrios y clavadas en las lápidas de los cementerios de países latinos parecen contener una profecía de sus muertes.[39]

Gracias a ello, en Calabria el día de difuntos se practica la lamentación fúnebre conmemorativa. En este caso, al estar el cuerpo ausente, la fotografía mortuoria lo suple, convirtiéndose en una manifestación de una presencia todavía ausente, tanto real como figurada. Este tipo de ritual es más estereotipado y se convierte en la ocasión ideal para reafirmar, a partir de una institución cultural reconocida como central, la identidad del grupo, al igual que los lazos de parentesco. Este teatro fúnebre se convierte en un pre-texto sobre el cual estructurar y modelar el conjunto de las relaciones sociales. El nuevo cuerpo, protagonista de la lamentación ritual, es el cuerpo fotográfico, adquiriendo así, como indica Faeta, un valor metafórico, metonímico y paradigmático; es decir convirtiéndose en la gramática del discurso ritual. En definitiva, la imagen encierra una parte de la esencia del referente, haciéndola presente y favoreciendo la transubstanciación de fragmentos esenciales de la persona para así reinstaurar su presencia. De esta forma acaba poseyendo una presencia particular, un grado de realidad que surge de su estatus intermedio entre la vida y la muerte. Representa y, al mismo tiempo, atestigua esa semejanza, la veracidad, su esencia; se convierte en un tiempo mítico e inmóvil, el de la muerte visible. El difunto, con su nuevo estatus de lar, puede, de nuevo, ingresar en la comunidad. Así pues, no es privado de su fisonomía,

38. Belting, H.: *Op. cit.*, 2007, pp. 178-179. El énfasis es del propio Belting.
39. Sontag, S.: *Sobre la fotografía.* Ed. Edhasa. Barcelona, 1996. P. 80.

manteniéndose identificable, representable, para los demás y mostrándose como nueva figura de poder. [40]

Es así como el retrato del difunto (post-mortem o no) inflinge una muerte atenuada, controlada y reversible, es decir modelable. Aunque con la muerte haya una cierta sustracción, esta permite poner a disposición de los familiares un objeto nuevo que encierra aquello que ha desaparecido y se convierte en un artefacto disponible de manera ritual. Con su muerte, el difunto se convierte en deffunctus pero también adquiere un nuevo estatus de poder, siendo venerado y glorificado al igual que un héroe clásico. La muerte lo convierte en celebridad en su comunidad y su imagen lo transforma en nueva figura de poder. Esta fama que adquiere no en vida, sino después de muerto, le otorga a su vez unos poderes mágicos que implican un cierto culto divino por parte de los vivos.

En este sentido, la sepultura funciona como habitáculo para el cadáver y su imagen en sustituto de un cuerpo ausente. La magestuosidad de estas arquitecturas, en las que las imágenes ponen rostro a sus habitantes adquieren una función de poder y sagrada para el vivo por el papel que desempeñan.

40. Faeta, F.: *Op. cit.*, 1993, pp. 72-77 y 80-81; Faeta, F.: *Imago Mortis. Simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell 'Italia Meridionale. Catálogo de Exposición*. Ed. De Luca Editore. Roma, 1980. P. 12.

Fig. 1. Entierro del capitán general Amós Quijada de Muñiz a su paso por Panaderas (1913). Postal, 9x14 cm. Fondo Postales. Archivo Histórico Municipal de A Coruña

Fig. 2. Pacheco. Reportaje. Funerales de un arzobispo de Santiago de Compostela (probablemente D. José Martín de Herrera (1889-1922). Años 20. Negativo placa de vidrio. Arquivo Pacheco. Concello de Vigo

Fig. 3. Pedro Brey. Comitiva fúnebre (1910-1930). Posible negativo placa de vidrio. Archivo Brey, Madrid

Fig. 4. Ramón Caamaño. En el cementerio. s/f. Negativo placa de vidrio. Archivo Caamaño, Muxía

SECCIÓN 5: LOS MÁRGENES DEL PODER.
Representaciones al margen del poder: contraimágenes, antipropaganda, sátiras y caricaturas.

Notas sobre el arte de acción en relación con las manifestaciones contra-poder

Alberto Chinchón
Universidad Europea de Madrid

Resumen: El presente trabajo aborda las relaciones entre cierta clase de Arte de Acción respecto a manifestaciones que se podrían denominar «contra-poder». Observándose a través de las diferentes obras expuestas que su eficacia real, capaz de cuestionar ciertos aspectos hegemónicos del sistema y provocar alguna consecuencia fuera de las fronteras del mundo artístico está en relación directa con su contexto de creación y difusión. Siendo inversamente proporcional el impacto de la obra en el entorno artístico y la capacidad de la misma de movilización en el mundo real.
Palabras clave: Arte de Acción, Arte político, rebeldía, violencia, performance, activismo.

Abstract: The present work explores the relationships between certain kinds of the Art of Action concerning facts that could be called counter-power. It can be observed through different exhibits, able to challenge certain hegemonic aspects of the political and economical system and cause some consequences beyond the borders of the art world, whose effectiveness is in direct relation to its context of creation and dissemination. Being inversely proportional the impact of the work in the artistic environment and its political and social influence in the real world.
Keywords: Art of Action, Political Art, rebellion, violence, performance, activism.

Las relaciones entre el Arte de Acción y el poder, o para especificar más, cómo estas prácticas artísticas se enfrentan al poder, obliga en un primer lugar a plantear a qué nos referimos con el término «Arte de Acción». Esta cuestión, en sí misma, puede completar todo un trabajo de investigación, pero como éste no es el objetivo del presente estudio, se van a aclarar sólo ciertos aspectos del Arte de Acción a fin de poder proseguir con la investigación, pero tratándose de un territorio tan heterogéneo y con ambigüedades en su definición y división taxonómica, lo aquí expuesto supone un punto de vista y puede ser cuestionado según diferentes bibliografías.

Se entiende el Arte de Acción, como una práctica artística consistente en un acontecimiento efímero[1], que se desarrolla durante un intervalo temporal concreto y que en principio como obra de arte, acaba al final de este transcurso temporal. Derivándose de ahí una característica fundamental de éstas: se desarrollan en directo[2].

Queda constancia pues de la temporalidad y fugacidad que llevan implícitas dichas manifestaciones, lo que plantea una peculiar relación con el «mercado» (a priori no crean un objeto vendible) y con la «representación», dado que teóricamente son intangibles y por tanto irreproducibles.

Estas peculiaridades han propiciado que muchos artistas de diferentes movimientos las hayan realizado y que se hayan llevado a término en lugares muy diversos: los estudios, espacios públicos, durante festivales en universidades y galerías de arte.

Las Artes de Acción se pueden dividir en tres grupos: las Acciones, los *happenings* y las *performances*, y aunque algunos expertos no estimen dicha diferenciación, en general queda más o menos claro que el *happening* requiere de la participación activa del público[3], mientras que en las otras dos no es necesario. Las diferencias entre *performances* y Acciones son menos claras y no están exentas de problemas derivados del hecho multifacético de las Artes de

1. Para entender el Arte de Acción en general, se va a recurrir al libro de título homónimo: *El Arte de Acción*, escrito por Sagrario Aznar. En la introducción, la autora lo define como: «Tal y como han sido entendidos por la Historia del Arte, las acciones, los happenings y las performances son simplemente acontecimientos efímeros cuya existencia como obra de arte tiene una duración limitada.».
   Aznar, Sagrario, *El Arte de Acción*, Donostia- San Sebastián, 2000. p. 7.
2. En cuanto a las características generales de las Artes de Acción, se debe tener en cuenta, tal y como señala Richard Martel:«El arte de acción es un concepto abierto, a través del que podríamos designar unas prácticas artísticas que casi siempre se llevan a cabo en directo, efectuando un esteticismo o investigación de una relación con el público, un espacio, o un espacio público, social, ético.»Martel, Richard (ed.), *Arte y Acción I*, Valencia, 2004. p. 12.
3. Así por ejemplo, en el texto de Juan Vicente Aliaga: «La elocuencia política del cuerpo» se refiere a dicha discriminación en los siguientes términos: «Bartolomé Ferrando define *performance* como la «realización de una o diversas acciones en presencia de un público al cual, a diferencia de lo que sucedía con el *happening* no se le pide que participe físicamente. La participación se producirá mental y sensiblemente; Aliaga, Juan Vicente, «La elocuencia política del cuerpo», *Exit: revista de libros de arte y cultura visual*, nº5, 2006. p. 62.

Acción, ya que en muchos casos van a ser las propias declaraciones de los artistas quienes arrojen luz sobre dicha cuestión[4].

Tampoco se puede pasar por alto su vinculación con el llamado *Body-Art*, aunque de nuevo se encuentran posturas contrarias, como la indefinición[5] a la que nos aboca J. Vicente Aliaga poniendo de manifiesto la pluralidad de formas de entender la relación entre éste y las Artes de Acción. No obstante, autores como Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández Navarro realizan una precisa diferenciación[6], dentro de la disciplina artística del *Body-Art* existe un género que es la *performance* y por extensión la Acción, dado que su diferencia con la *performance* es muy sutil y no todos los autores la hacen.

Concluyendo respecto a las Artes de Acción, dentro de este trabajo, se trata de un acontecimiento que se desarrolla en directo, que en principio no genera objeto artístico-mercancía, y que se divide en *happenings, performances* y Acciones, y guarda una cierta relación con el *Body Art*.

La utilización de las Artes de Acción como sistema «contra-poder», parte desde el mismo origen de éstas, ya que la peculiaridad de centrar su actividad en un acontecimiento que se disipa, y la utopía de no dejar objeto para ser comercializado, dota a estas prácticas de un aparente germen «contra-sistema», como poco contra el sistema artístico, al negar la pieza fetiche. De todas maneras estas peculiaridades pronto fueron puestas en tela de juicio ya que la Acción, *performance* o *happening*, mediante el registro vídeo y foto y la génesis de objetos rituales, pronto serían conquistadas por los espacios expositivos oficiales, no obstante la diversidad, previamente aludida, de los espacios donde se desarrollan estas prácticas ha posibilitado su parcial permanencia fuera de los circuitos oficiales.

---

4. De nuevo en el texto de Juan Vicente Aliaga, «La elocuencia política del cuerpo», queda reflejado literalmente como: «Sería, sin embargo, restrictivo pensar que la *performance* adscribe a una corriente específica de la práctica artística. Puede darse en conjunción con otras disciplinas como la música (sucedió en ZAJ), la danza, el teatro, con lenguajes plásticos, visuales... y también puede vehicular concepciones artísticas y políticas harto diferentes. [...] La dimensión ética de uno y otro es muy distinta [se está refiriendo a Chris Burden y Gina Pane]. Esta comparación me lleva a señalar que en algunos artistas europeos (especialmente en el trabajo de Michel Journiac, Gina Pane, Valie Export, y en los accionistas vieneses) se vincula el concepto de acción con la puesta a prueba del cuerpo y la experiencia de los límites e incluso del dolor. En otros, con mayor frialdad, paradójicamente prefieren el término anglosajón de *performance* aunque también pongan en peligro la propia integridad física y psicológica (Marina Abramovic). Journiac rechazó categóricamente el concepto de *performance* sus connotaciones teatrales.» Aliaga, Juan Vicente, Op. Cit. 2006. p. 62.
5. J.V. Aliaga se refiere a esta indefinición en los siguientes términos: «El primer escollo a salvar cuando hablamos del uso del cuerpo en la práctica artística es la disparidad de denominaciones. *Happening, performance, accionismo, body-art, art corporel*, son algunos de los términos empleados para referirse a prácticas y realidades diferentes aunque en ellas el cuerpo humano (el del/de la artista) sea el instrumento fundamental.» Aliaga, Juan Vicente, Op. Cit. 2006. p. 61.
6. Pedro A. Cruz y Miguel Á. Hernández exponen la relación del *Body Art* y la *performance* como: «Por ejemplo, hablar de «body art» y de «performance» en el mismo sentido sería semejante a hacerlo de «escultura» y «monumento» o de «pintura» y «bodegón». Unos, los primeros, responden a una «disciplina» artística, mientras los segundos lo hacen a un «género» dentro de la disciplina.» Cruz Sánchez, Pedro A. y Hernández Navarro, Miguel Á, «Cartografías del cuerpo (Propuestas para una sistematización)», en Cruz Sánchez, Pedro A. y Hernández Navarro, Miguel Á (Eds.), *Cartografías del cuerpo*, Murcia, 2004. p. 15.

Además las Artes de Acción presentan una vinculación frecuente con la violencia, a través de formas muy diversas, no tan solo por el imaginario colectivo de artistas cortándose, azotándose o golpeándose, sino por sus formas de visibilizar la violencia simbólica o sistémica, en el sentido que describe S. Zizek, quien diferencia en la sociedad actual, entre la violencia subjetiva, la de facto (donde se reconoce fácilmente al causante que la ejecuta) visible e identificable, y otras violencias más ocultas o menos manifiestas, determinantes de la primera y denominadas por el autor violencia simbólica y sistémica. Éstas son admitidas ambas como «grado cero» de violencia.

En cuanto a la primera, la simbólica, se debe puntualizar que hace referencia a la violencia ejercida con el lenguaje, pero no por el insulto, el reto, o las formas donde la palabra es claramente violenta, sino por la «imposición de sentido» que produce el verbo[7].

Respecto a la violencia sistémica, encontramos que es la consecuencia de los modos de operar de la maquinaria económica y política que, en palabras del autor[8]: «son las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económicos y políticos».

Tras estas aclaraciones terminológicas se continúa exponiendo diversos casos de Arte de Acción que cuestionan los elementos de poder, que emplean alguna forma de violencia, pero que conllevan estrategias y consecuencias muy diferentes, y que se han desarrollado en contextos temporales y políticos muy diversos.

El primer caso sucedió en Viena, en el año 1968, fue realizada por G. Brus, O. Muehl P. Weibel y O. Wiener, la Acción llevaba por título *Kunst und Revolution* (Arte y Revolución) y fue realizada en un nuevo edificio de la Universidad de Viena, bajo la invitación de la SÖS (Asociación Austriaca de Estudiantes Socialistas). Debido a la naturaleza de esta Acción, a la falta de registro videográfico, lo que sabemos de ella es a través de las descripciones

7. Literalmente expuesto por el autor como: «[...] esta violencia no se da sólo en los obvios –y muy estudiados– casos de provocación y de relaciones de dominación social reproducidas en nuestras formas de discurso habituales: todavía hay una forma más primitiva de violencia, que está relacionada con el lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido» Zizek, Slajov, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona, 2009. p. 10.
8. «En segundo lugar, existe otra a la que llamo 'sistémica', que son las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económicos y políticos.» Zizek, Slajov, Op. Cit., 2009. p. 10.

realizadas[9]. Al parecer todo comenzó con un miembro de la SÖS que impartió una charla sobre el arte y su función y su posicionamiento en la sociedad capitalista tardía. Y después de una manera más o menos simultanea, O. Muehl leyó un panfleto sobre la familia Kennedy y posteriormente golpeó con una correa de cuero a un masoquista, con la cara vendada, que se prestó a ello. Weibel explicó un tratado sobre el profesor Koren, ministro de finanzas,

9. Son varias las descripciones que de esta pieza contamos, como la de D. Roussel:
«¿Qué sucede en Viena entonces? No se da una revolución política, pero sí una revolución artística, con Otto Mühl y Günter BRUS, con Oswald Wiener, Peter Wiebel, quienes realizarán una acción en la Universidad en la que Günter Brus despliega sobre el estrado universitario una bandera austriaca, hace que toquen el himno nacional y defeca sobre la bandera. Mientras, Otto Mühl, simbolizando las torturas que el hombre ha sufrido en general y, en concreto, a través del fascismo (tanto del Tercer Reich como del fascismo de la religión y la civilización), jugará con un masoquista que se presta a esta acción; Mühl le pega con una correa de cuero. En la misma acción, Peter Wiebel escribe formulas matemáticas en la pizarra, Oswald Wiener lee textos y toda una serie de actores se mueven como si se masturbasen con botellas de cerveza, hasta eyacular al unísono mientras suena el himno nacional austríaco.» Roussel, Danièle, «Accionismo vienés: la destrucción conduce a la creación», Martel, Richard (Ed.), Op. Cit. 2004.pp. 210- 211.
Para aportar otra visión, se adjunta también la descripción que realiza Hubert Klocker, y reproducida en el texto *Accionismo Vienés* de Piedad Soláns: «Hubert Klocker, en *Die Dramaturgie des Organischen,* narra la acción de la siguiente manera: «Mientras Mühl lee un panfleto sobre la familia Kennedy y realiza una acción con el *Direct Art Group* y un masoquista, mientras Weibel despacha un texto accionista sobre el ministro coreano de Finanzas, Wiener aborda una lectura sobre la relación entre lenguaje y pensamiento y Kaltenbäck da una conferencia sobre la información y lenguaje, Brus realiza su análisis corporal *Acción nº 33 o Arte Revolución.* Se desviste, se corta en el pecho y en el muslo con una navaja de afeitar y orina en un vaso. Bebe su orina y se unta el cuerpo de heces. Luego se tumba y comienza a masturbarse, cantando el himno nacional austríaco».» Soláns, Piedad, *Accionismo Vienés,* Donostia- San Sebastián , 2000. p. 24.
Resulta también relevante la descripción de la obra aportada por Herbert Stumplf, incluida en el catálogo sobre Brus: *Quietud nerviosa en el horizonte*: «La SÖS (Asociación Austríaca de Estudiantes Socialistas) invitó a los artistas Günter Brus, Otto Mühl, Oswald Wiener, Peter Weibel y Franz Kaltenbäck al acto *Kunst und Revolution* en el aula I del nuevo edificio de la universidad de Viena.
Transcurso del acto:
1. Charla introductoria de uno de los miembros de la SÖS sobre la posición, las posibilidades y la función del arte en la sociedad capitalista tardía.
2. Acciones simultaneas de los artistas:
a Mühl lee un panfleto sobre la familia Kennedy.
b Weibel lee un tratado sobre el ministro de finanzas, el profesor Koren.
c Wiener analiza las relaciones *input- output* entre pensamiento y lenguaje.
d Kaltenbäck da una conferencia sobre información y lenguaje.
e Brus se desnuda. Con una cuchilla de afeitar se hace unos cortes en el pecho y en los muslos. Orina, bebe sus orines y vomita. Mientras entona el himno nacional austríaco muestra el proceso de excreción anal. Se unta el cuerpo con sus heces. Luego se tumba y empieza a masturbarse.
f Mühl azota con un cinturón militar a un masoquista que tiene el torso desnudo.
El masoquista lleva la cabeza vendada, de modo que es irreconocible. Durante los azotes lee en voz alta fragmentos de literatura «pornográfica».
g Tres hombres desnudos organizan una competición a ver quién orina más lejos. Se miden las marcas y se apuntan en la pizarra.
h Mühl y tres hombres desnudos cogen unas botellas de cerveza abiertas. Simulan los movimientos de una masturbación y, entre gemidos, van moviendo las botellas rítmicamente a la altura de sus genitales hasta que la espuma de la cerveza alcanza al público.»
VVAA. *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte,* Barcelona, 2005. p. 178.

y escribió fórmulas en la pizarra. Wiener realizó una charla sobre pensamiento y lenguaje. Mientras, Brus se desnudó, se hizo unos cortes en el pecho y en los muslos con una cuchilla de afeitar. Posteriormente orinó, se lo bebió y lo vomitó. Defecó sobre la bandera austriaca mientras cantaba el himno nacional. Con las heces se untó el cuerpo, se tumbó y empezó a masturbarse. Finalmente Muehl y tres colaboradores, con tres botellas de cerveza realizaron los movimientos de una masturbación, hasta que la espuma salpicó al público, mientras emitían gemidos.

Hay elementos claros en contra de lo establecido que permiten la analogía con la rebeldía: cuestionan las normas, los pactos sociales vigentes, ridiculizan la bandera y los himnos (todos ellos elementos identitarios). Pero lo que resulta muy interesante es su eficacia (aparentemente desproporcionada a día de hoy) dado que es una Acción que sobrepasa con mucho los límites del propio entorno artístico, puesto que tiene una repercusión de facto a nivel social; aparecen en las portadas de los periódicos donde son fuertemente criticados, porque la sociedad se siente ofendida, dado que han cuestionado sus normas y símbolos. La maquinaria en defensa de los pactos vigentes les llevará, incluso, a los tribunales. Muehl y Brus son considerados enemigos públicos austriacos número uno y condenados a penas de cárcel de uno y seis meses respectivamente (que Brus evita exiliándose a Berlín y estando fuera de Austria durante siete años).

Continuando la exposición de piezas artísticas, pasamos a un caso que marca un hito en lo que se podría denominar «Arte Activista» a nivel mundial, y es el acontecimiento de «El Siluetazo»[10]. Aunque cuenta con antecedentes de prácticas similares, se puede afirmar que el inicio de ésta (ya que hubo repeticiones y adaptaciones) se produce durante el final de la dictadura argentina, en la III Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de la Plaza de Mayo el 21 de Septiembre de 1983. La idea surge de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, que en un principio pretendían realizar siluetas personalizadas de cada uno de los desaparecidos durante la dictadura Argentina, pero por indicación de las Madres de la Plaza, y debido a lo incompleta de las listas disponibles, se decidieron realizar siluetas genéricas, sin inscripciones que las personalizasen; además para evitar asociaciones con los dibujos de los cadáveres que yacen en el suelo, éstas debían estar de pie, erguidas, pegadas al muro. Los artistas y la organización (las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo y otros organismos de derechos humanos) habían llevado al lugar lo necesario para hacer las siluetas y aproximadamente 1500 de éstas ya realizadas y plantillas para poder hacer más. Pero en el proceso los participantes (ya no los artistas) decidieron que tenían que aparecer siluetas de mujeres embarazadas y niños. Se hicieron los patrones para estos nuevos contornos. El proceso se extendió por toda la plaza, de tal manera que la obra se hizo independiente de los artistas que la habían concebido, siendo completamente prescindible su presencia. En palabras literales de Aguerreberry: «calculo que a la media hora [de llegar] nosotros nos podíamos haber ido de la Plaza porque *no hacíamos falta para*

10. Véase: Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (Ed.), *El Siluetazo*. Buenos Aires, 2008. pp. 7- 58.

nada.»[11] La idea inicial de anonimato de las siluetas fue modificada espontáneamente por los asistentes– participantes que las cubrieron de consignas y marcaron en cada una el nombre y la fecha de la desaparición.

La dinámica de los «Siluetazos» fue usada durante largo tiempo cambiando sus características, de esta manera el frente por los Derechos Humanos, grupo que aglutinaba artistas y activistas ligados a las Madres de Mayo, convocó meses más tarde, una nueva Acción, con el fin de que el primer día de democracia aparecieran las siluetas de los 30000 desaparecidos[12]. Estas iniciativas se repitieron en los meses sucesivos y en diferentes lugares. Muchas de las nuevas siluetas realizadas consistían en pinturas directas sobre el suelo.

A la eficacia innegable a nivel social, político y reivindicativo de esta manifestación, cabría preguntarse cuál es su grado de artisticidad, o más correctamente de qué manera puede ser considerada una obra de arte y cómo se relaciona con los circuitos de ésta. Toda vez que no fue entendida en su momento ni por la autoridad ni por la prensa (salvo alguna excepción) ni por sus realizadores como arte.

No obstante, años más tarde, coincidiendo con el 20 aniversario del primer «Siluetazo», el CeDInCI (centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina) realizó una exposición sobre los «Siluetazos», por medio de documentación fotográfica del proceso de creación, y la colocación de unas pocas siluetas conservadas. Uno de los artistas, Kexel, cuestionó la propuesta en base a que «la exhibición de las siluetas originales en el interior de una sala (...) *traicionaba* el sentido mismo de su existencia. (...) Colgarlas de la pared es cosificarlas, privarlas del contexto y del contenido y de la *magia* que depositaron en ellas quienes las hicieron, quienes las pegaron en las paredes de la ciudad, quienes las portaron en el ámbito de las manifestaciones. (...) También me parece que resultaría en una *falta de respeto* imperdonable para con los mismos desaparecidos cuyos nombres figuren en esas siluetas. No son cosas y me llena de tristeza y de bronca que formen parte de una 'colección'»[13]. Igualmente otro de los artistas, Flores, declaró: «nosotros nos hemos siempre negado a exponer las siluetas, ya que lo que hay que exponer es el Siluetazo, todo el suceso»[14].

Hay dos cosas importantes que señalar en el siluetazo, una su lejanía del mundo del arte, su dificultad para entrar en éste, de hecho el CeDInCI ni siquiera es una galería, pero aún así genera rechazo la fabricación de un fetiche; la otra su innegable eficacia, su contagio social, su repercusión real en los medios y los elementos de poder.

Frente a estás dos manifestaciones artísticas, con claras consecuencias tanto para los artistas como para la sociedad, y parcialmente alejadas del contexto del arte, encontramos otras dinámicas que, a pesar de su clara innovación y originalidad y producirse alejadas de

---

11. En: Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (Ed.), Op. Cit. 2008. p. 100. Referido a una nota de Hernán Ameijeiras aparecido en *La Maga* el 31 de marzo de 1993.
12. Véase: Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (Ed.), Op. Cit. 2008. p.39.
13. Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (Ed.), Op. Cit. 2008. p. 48.
14. Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (Ed.), Op. Cit. 2008. pp. 48- 49.

los entornos dominantes, quedan mucho más incluidas en el mundo del arte por su posterior mercantilización y exhibición dentro de este contexto. Como caso de este proceso encontramos la obra del artista Krzysztof Wodiczko, quien en el año 2001 realiza la pieza *Tijuana Projection*[15], en el centro cultural de dicha ciudad. El artista se puso en contacto con «maquiladoras» mujeres trabajadoras en las factorías internacionales que hay en la ciudad, y en concreto con una organización de éstas llamadas Factor X que se dedica a divulgar derechos humanos y políticos entre sus compañeras. El artista les propuso visibilizar su precaria situación, permitiéndoles hablar a través de un pequeño mecanismo tecnológico que funcionaba como micrófono y que a la vez grababa las caras de las mujeres dejándolas libres para moverse, mientras proyectaba sus rostros sobre la imponente pantalla de este centro cultural, de 600 pies de diámetro (más de 182 metros).

Durante dos noches consecutivas estas mujeres hicieron pública sus denuncias sobre sus condiciones laborales, o respecto a la violencia de género.

Varias son las cuestiones sobre las que reflexionar en esta obra, por un lado la utilización y espectacularización de la víctima, por otro la falta de contexto compartido entre el artista y las «maquiladoras» y, finalmente, incluso cierta irresponsabilidad, ya que como expresa Néstor García Canclini: «Las mujeres dieron sus testimonios y aparecieron con sus rostros en el vídeo que se proyectó. La crítica que se le hizo fue que el artista se iba y las mujeres se quedaban en Tijuana y podían sufrir venganzas por esas denuncias públicas. Para el artista esta obra fue muy exitosa, para las mujeres no sabemos...»[16].

En una línea similar de producción en lugares alejados o periféricos del mundo hegemónico del poder para una posterior difusión dentro de éste y sus instituciones artísticas, cabría destacar también al artista español Santiago Sierra. Quien en 1999 tatúa a 6 personas una línea en la espalda[17], pagándoles por dejarse tatuar 30 $ a cada uno. Este mismo artista, en 2008 filma un vídeo en el que paga a hombres y mujeres de distintas razas por penetrar y ser penetrados sexualmente[18]. Son innegables las relaciones sociales y políticas que quedan representadas en estas obras a través la puesta en escena de todos los mecanismos de la

15. Véase: http://librivision.artium.org/dossieres/AR00019/tijuana.htm. (Citado el 15 de abril de 2012)
16. Montezemolo, Fiamma, «Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Dialogo con Néstor García Canclini», *Alteridades*, vol. 19, núm. 38, julio-diciembre, 2009. p.154
17. Santiago Sierra, *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, 1999
    http://www.santiago-sierra.com/996_1024.php (Citado el 1 de abril de 2012)
18. Santiago Sierra, *Los Penetrados*, 2008
    Primer acto: 10 hombres de raza blanca penetraron a 10 mujeres de raza blanca.
    Segundo acto: 9 hombres de raza blanca penetraron a 9 hombres de raza blanca.
    Tercer acto: 3 hombres de raza blanca penetraron a 3 mujeres de raza negra.
    Cuarto acto: 7 hombres de raza blanca penetraron a 7 hombres de raza negra.
    Quinto acto: 3 hombres de raza negra penetraron a 3 mujeres de raza negra.
    Sexto acto: 5 hombres de raza negra penetraron a 5 hombres de raza negra.
    Séptimo acto: 8 hombres de raza negra penetraron a 8 mujeres de raza blanca.
    Último acto: 10 hombres de raza negra penetraron a 10 hombres de raza blanca.
    http://www.santiago-sierra.com/200807_1024.php. (Citado el 1 de abril de 2012)

llamada violencia simbólica y sistémica, la exhibición del funcionamiento de la maquinaria económica y su crueldad. Pero los resultados de sus trabajos se pueden apreciar en museos y galerías, generando un producto que se inserta en los canales comerciales del arte, con las enormes plusvalías que este ofrece.

La enumeración de artistas que presentan procesos similares es muy alta, pero para los objetivos pretendidos por este trabajo es necesario incluir, tan solo a uno más. Se trata de la artista Cubana Tania Bruguera, quien en el año 2009, realiza «La construcción política del héroe»[19] donde reúne a una serie de personas involucradas en la situación política del país donde se desarrolla la obra, Colombia: un ex-guerrillero de las FARC, un desplazado y un familiar de secuestrado. Abriendo un debate sobre lo que significaba para cada uno de ellos lo que era un héroe. Mientras, se ofrecía cocaína a los espectadores.

Curiosamente ese mismo año en el Pabellón de la Urgencia, dentro de la 53 edición del festival de Venecia, la artista realiza una Acción «Autosabotaje»[20], que comienza con una conferencia donde lee sus propias notas en torno: al arte político, la responsabilidad de los artistas y su relación con la sociedad y la propia institución arte. En la mesa hay un revolver del calibre 38, tras la primera parte de la lectura, carga el arma, gira el tambor, apoya el cañón en su sien y dispara. Realiza dos pausas más con el mismo proceso y finalmente dispara hacia arriba, y en ese momento el arma detona impactando una bala en el techo.

Posteriormente, en una entrevista[21], habla de esta pieza como una obra «traumática» que reflexiona sobre la necesidad de que el artista también tome un riesgo en relación con las instituciones y el mercado.

Por un lado «La construcción política del héroe» presenta una táctica similar a las previamente aludidas, la artista emplea a unas personas alejadas del mundo del arte en la génesis de su obra, pero en la segunda, es la artista quien realiza una Acción, usando su propio cuerpo, poniéndolo en riesgo, justamente para reflexionar sobre sus responsabilidades.

A pesar de que el planteamiento de este trabajo se presenta como un esbozo de notas, más para visibilizar dudas y cuestiones que para demostrar o aseverar algo, es innegable la posibilidad de desarrollar unas conclusiones, que si bien cuestionables, sí parecen plausibles. De esta manera la relación del Arte de Acción y las prácticas «contra-poder» parecen claramente marcadas por una cuestión contextual, que va a ser de gran relevancia a la hora de su efectividad política o social; de tal manera que a medida que se alejan más del propio entorno del arte, parece ser que tienen más eficacia y que sus consecuencias son a su vez más

---

19. Tania Bruguera «La construcción política del héroe», 2009 http://arte-nuevo.blogspot.com.es/2009/08/documentos-de-la-accion-de-bruguera-en.html. (Citado el 9 de abril de 2012) http://www.contraindicaciones.net/2009/08/farlopa-para-la-tropa-polemica.html. (Citado el 9 de abril de 2012)
20. Tania Bruguera «Autosabotaje», 2009 http://www.taniabruguera.com/cms/111-1-Autosabotaje.htm. (Citado el 11 de abril de 2012)
21. Véase: http://esferapublica.org/nfblog/?p=4744. (Citado el 15 de abril de 2012) El mismo vídeo aparece en: http://www.youtube.com/watch?v=KXGHu9eErdE. (Citado el 15 de abril de 2012)

reales, tanto para los artistas como para el entorno social. Las dos primeras obras referidas suponen un ejemplo de esto. Una de estas piezas se produjo en una universidad, sin apenas documentación, y si bien es verdad que se ha escrito mucho sobre ella, también lo es que en su momento no gozó de una protección artística, por lo que Brus y Muehl fueron condenados. En el segundo caso la obra se realiza en un lugar público, sobrepasa a los artistas, y no es considerada arte, teniendo mucha eficacia como activismo.

En cambio, las otras obras enumeradas, aunque algunas realizadas en entornos lejanos del arte, su exhibición está muy vehiculada a éste y esa «artisticidad» que proporciona dinero y reconocimiento al artista, también desactivan su eficacia real, ya que lo deja inmerso en un contexto, el arte, donde las consecuencias no son reales.

En el transcurso de la investigación se ha hecho referencia a la violencia aludiendo a la diferenciación que establece Zizek: la violencia subjetiva, la sistémica y la simbólica. Parece que de alguna manera hay una presencia constante en las obras de alguna clase de esta violencia, en «*Kunst und Revolution*» de manera subjetiva y ritual, pero también simbólica y sistémica en el cuestionamiento de las normas, las banderas o los himnos. En los «Siluetazos» altamente simbólica y sistémica, pero por su oposición a una dictadura y el riesgo que corrieron los participantes con posibles consecuencias de violencia subjetiva. En el caso de Wodiczko, simbólica en principio, pero con muchos efectos de violencia real para las personas que quedaron en el entorno. De la misma manera, en Sierra, la violencia es altamente simbólica y sistémica. Y en el caso de Bruguera, más sistémica y simbólica en «La construcción del héroe» y más aparentemente subjetiva en «Autosabotaje». Lo que sorprende en estos casos donde la violencia entra directamente en el entorno del arte, es que queda, cómo decirlo... ¿domesticada? De esta manera, a pesar de que la obra de Sierra pone de manifiesto la violencia del sistema capitalista, lejos de producir un choque, consolida el propio sistema, el artista obtiene una alta plusvalía y su posible violencia denunciante se ve transformada al entrar en los circuitos del arte, deseosos de pagar a un alto precio la acusación que de su sistema de ganar dinero se realiza. En el caso de Wodiczko parece un poco irresponsable el generar una situación de denuncia con consecuencias de violencia subjetiva de la cual él va a quedar al margen, y tras activar este mecanismo marcharse con el registro de la obra. En el caso de «Autosabotaje» de Bruguera, sorprende sobre todo la falta de consecuencia, en una obra que aparentemente podría haber tenido un peligroso desenlace. Sobre el cómo consiguió salir ilesa, pertenece a un secreto de artista, pero lo que cabe plantearse es ¿si no hubiese sido una artista, habría podido introducir el arma en la bienal? ¿Qué ocurriría si un no artista sacase un revolver en la bienal? Estas cuestiones, además de ser aparentemente burlescas, revelan una característica en relación con lo comentado sobre el contexto que implica el arte, no solo puede malograr el activismo, sino que dota a los artistas de un estatuto especial, que minimiza las consecuencias de sus actos, en función de que no son reales sino un «juego» artístico.

Por tanto si un acto, una manifestación, una acción determinada, cuestiona un aspecto del sistema y podría acarrear una consecuencia real de cambio de éste, bastaría con incluirlo dentro del arte, con transformarlo en una Acción artística, con producir una alta plusvalía

de sus imágenes y objetos, para desactivarlo y dejarlo completamente inocuo. En este sentido ya planteó Nathalie Heinich en *le Triple Jeu de l'art contemporain*[22] que a la trasgresión del artista le sucede un especialista (crítico e institución) que la consiente y la subsume dentro de los canales oficiales del arte, desactivando sus características rebeldes y, por tanto, minimizando cualquier posicionamiento anti- poder e incluso anti- arte. Y es que finalmente no se puede pasar por alto el juego de desactivaciones que produce el arte por su privilegiado lugar y como esta especial posición le aleja de cualquier consecuencia en el mundo real.

Las obras de arte que plantean la violencia sistémica, la simbólica, los desajustes del modelo,... tienen mucho interés y generan reflexiones, pero dentro del contexto arte, con la repercusión que este entorno produce, pero no más, quedando parcialmente alejado de lo que podrían denominarse «consecuencias reales».

Para concluir, solamente un apunte sobre un concepto antes citado, la rebeldía. Ésta resulta muy difícil a día de hoy, debido a la actual vacancia de poder, no de poder real, sino de visibilidad de éste, y que no existía hace unas décadas, como afirma la autora Julia Kristeva: «El vacío de poder, el vacío de los valores aún no estaba en juego en la década de los setenta;....»[23]. Si a la aludida vacancia de poder, se le une la cultura de la victimización, y por ende la falta de culpabilidad, parece imposible un acto de rebeldía, o hace que éstos resulten absurdos. Aludiendo de nuevo a Kristeva: «Tal vez hayamos llegado a la siguiente situación: no somos ni culpables ni responsables y, por consiguiente, somos incapaces de la rebeldía»[24].

No obstante, en según que contexto parece tener alguna posibilidad y sentido la rebeldía, pero en base a todo lo anteriormente expuesto, si ésta fuese incluida en el entorno del arte, se generaría un proceso de desactivaciones que anularían su capacidad real de cambio e incluso cuestionarían ciertos aspectos de sus denuncias.

---

22. Nathalie Heinich, habla en este sentido, de un triple juego basado en tres momentos: trasgresión, reacción y aceptación; en: Heinich, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, París, 1998
23. Kristeva, J., *Sentido y sinsentido de la rebeldía*, Chile, 1999. p. 52
24. Kristeva, J., Op. Cit. 1999. p. 33

Colectivo Marta Hernández: otra lectura del poder

ALICIA DÍEZ DE BALDEÓN GARCÍA
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Resumen: «El colectivo Marta Hernández: otra lectura del poder» sirve para poner en relieve la cuestión de cómo es el mecanismo de la arquitectura del poder, es decir, cómo es la estructura que organiza las formas de visualización del poder.

La *práctica teórica* del colectivo estaría en el centro de esta cuestión y la reflexión sobre su método, su posición política, sus aciertos y sus debilidades servirían para aclarar un momento en la lucha de contrapropaganda en la crítica cinematográfica española de los años setenta, un instante revelador del debate radical contra los disfraces ideológicos del poder, y de los esfuerzos por la constitución de estrategias deslegitimadoras de lo que entonces llamaron el Aparato Cinematográfico Español.

Palabras claves: Crítica de cine e ideología, Cine y poder, Arte y visibilidad e invisibilidad del poder, Colectivo Marta Hernández.

Abstract: The present text The collective group Marta Hernandez: a different reading for Power tries to highlight the mechanisms for power architecture, that is to say, the organising structure lying in the ways of visualising power. The «theoretical praxis» of the group is a central question for the analysis of their methodology, political standpoint, their strengths and weaknesses, all of them very illuminating in order to understand the counter-propaganda which occupied Spanish cinema criticism in the seventies. The group witnessed a decisive moment for the radical debate against an ideological disguise of power. They did make efforts to build deslegitimating strategies to fight against what

was then mainstream Spanish Cinema and known as the «Aparato Cinematográfico Español».
Keywords: Cinema Criticism, Ideology, Cinema and Power, Art and Power Visibility, collective group Marta Hernandez.

Y Marx y Freud no son quizá suficiente para explicar esta cosa tan enigmática,
a la vez visible e invisible, presente y oculta, investida en todas partes, que se llama poder[1].

El tema de la presente comunicación, bajo el título de este congreso, me interesa en cuanto me sirve para poner en relieve la cuestión de cómo es el mecanismo de la arquitectura del poder, es decir, cómo es la estructura que organiza las formas de visualización del poder.

La práctica teórica del colectivo Marta Hernández estaría en el centro de esta cuestión y la reflexión sobre su método, su posición política, sus aciertos y sus debilidades servirían para aclarar un momento en la lucha de contrapropaganda de la cinematografía española de los años setenta, un instante revelador del debate radical contra los disfraces ideológicos del poder, y de los esfuerzos por la constitución de estrategias deslegitimadoras de lo que entonces llamaron el Aparato Cinematográfico español.

Pero antes de centrarnos en el citado colectivo de críticos se trataría de volver al principio y plantear diversos supuestos que ayudaran a problematizar el concepto y naturaleza del poder.

Para empezar, ¿el poder se comunica siempre sobre la *persuasión* de grandes arquitecturas? O, mejor dicho, su pulsión es visualizarse como hacía Luis XIV en su toilette cotidiana en presencia de la corte[2], y, en ese sentido, ¿la imagen del faraón es la última representación del poder? O, por el contario, éste también está interesado en formas de discurso que lo mantengan y reproduzcan en la invisibilidad, haciendo más sutil y soportable su peso.

Formas de extrañamiento del poder

Habría que buscar entonces formas de extrañamiento del poder y podríamos encontrarlo en lugares como la ideología en donde lo visible oculta lo invisible o lo consciente oculta el inconsciente y donde el mercado oculta la noción de mercancía. O, también, en momentos, en los que las palabras dejaron de ser los nombres dóciles de las cosas y el lenguaje dejó de transparentar la verdad para ser verosímil[3].

Una imagen de huida y extrañamiento la encontraríamos en la representación del poder regio del cuadro de *Las Meninas* descrito en el siguiente fragmento de Michel Foucault, donde

1. Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1979, p. 83.
2. En *La prise de pouvoir par Louis XIV*, película de Roberto Rossellini, de 1966.
3. Todorov, Tzvetan, *Comunicaciones. Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

«la representación *está representada*[4] en cada uno de sus momentos: pintor, paleta, gran superficie oscura de la tela vuelta, cuadros colgados en el muro, espectadores que miran y que, a su vez, son encuadrados por los que los miran; por último, en el centro, en el corazón de la representación lo más cerca posible de lo esencial, el espejo que muestra lo que es representado, pero como un reflejo tan lejano, tan hundido en el espacio irreal, tan extraño a todas las miradas que se vuelven hacia otra parte, que no es más que la duplicación más débil de la representación. Todas las líneas interiores del cuadro y, sobre todo, las que vienen del reflejo central, apuntan hacia aquello mismo que es representado, pero que está ausente»[5].

Por otra parte, se podría hablar también, de acuerdo con John Berger, de otra forma de desplazamiento en el orden de lo visual, a propósito de una variación en la historia del poder: en el momento en que «la riqueza deja de ser símbolo de un orden social fijo o divino» y se vuelve dinámica, y su estatuto será a partir de entonces únicamente «el supremo poder de compra del dinero»[6].

En este sentido, la pintura al óleo se ajustaba a una nueva clase de riqueza y el pintor se convertía en el principal agente que invitaba a que se contemplaran las cosas del mundo como mercancía. Ya que: «lo que distingue la pintura al óleo de cualquier otra forma de pintura es su especial pericia para presentar la tangibilidad, la textura, el lustre y la solidez de lo descrito. Define lo real como aquello que uno podría tener entre las manos»[7]. La habilidad del pintor consistía entonces en medirse con la semejanza, cuando la semejanza era el signo de la propiedad.

Ahora pensemos en otro supuesto más: si en vez del Estado como sujeto del poder concebimos la morfología de éste como una red de poder, que diría Foucault en *La microfísica del poder*, que se dibuja como un tejido donde «las relaciones de poder están imbricadas en otros tipos de relación (de producción, de alianza, de familia, de sexualidad) donde juegan un papel a la vez condicionante y condicionado»[8]. Es decir, si no existe un único poder (pese a reconocer el estatal como el más importante), sino un conjunto de pequeños poderes que se apoyan recíprocamente y sólo puede funcionar en cadena y se hunde y manifiesta «más sutilmente en toda la malla de la sociedad»[9] ¿Cómo visualizar el poder?

O si, incluso, en este mismo orden de cosas «el poder no se posee, se ejerce, no es una propiedad, es una estrategia: algo que está en juego»[10], en qué situación queda aquí en estos casos el problema de la imagen o de la visibilidad del asunto. Tal vez los signos de esta representación serían los que parpadean en el borde de un círculo doloroso de autocastigo,

4. La cursiva es mía.
5. Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México D.F., Siglo XXI, 1968, p. 299.
6. Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 101.
7. Ibíd., p. 99.
8. Foucault, Michel, «Poderes y estrategias», entrevista recogida en *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1979, p. 170.
9. En «Los intelectuales y el poder. Entrevista Michel Foucault- Gilles Deleuze», Ibíd., p. 79.
10. MOREY, Miguel en la Introducción de Foucault, Michel: *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza, 2001, p. 10.

como la oscuridad caótica del estudio de Francis Bacon, una máquina deseante de Sade, o el destello de un inserto surrealista de Buñuel en *Nazarín* o los *Olvidados*.

Formas de resistencia

En el año 1968 la crítica cinematográfica formaba parte protagonista de una escena que recorría con una fe radical todas las corrientes del pensamiento del momento (marxismo, situacionismo, estructuralismo...). Tanto esta actividad como los fenómenos que la rodean: nuevos cines, cineclubs, canales alternativos, cooperativas de distribución, el fenómeno asambleario, la ingente producción editorial, parecen estar en el medio de los hechos, participando en la batalla contracultural.

El activismo en torno al cine que encontramos en los sesenta, en los encuentros asamblearios como Pésaro y Sitges, en los intentos de hacer un cine alternativo-paralelo-clandestino, en las convulsiones de la crítica, en la deriva situacionista contra el poder en la *sociedad del espectáculo,* sugiere que en alguna parte de este fenómeno podríamos encontrar un marcador privilegiado en el centro y al lado de la agitación callejera, una movilización que llevaría a proclamar los *Estados Generales del Cine Francés,* boicotear los festivales de Cannes y de Venecia y tomar el Odeón en pleno 68. A partir de aquí la expansión de una toma de conciencia que empezó a implantar la urgencia de ¿qué hacer?

Fenómenos puntuales, sólo nuestros como Sitges, que muestran la peculiar situación de la dictadura y el estado del nuevo cine español, el cierre de la Escuela Oficial de Cinematografía, la aparición de las salas de arte y ensayo, la consolidación de las sesiones de la Filmoteca.

Por su parte los años setenta manifestarán en una parte significativa de la crítica cinematográfica, estar en la posición de que el cine se escribe políticamente y que había que hacer un cine científicamente revolucionario, que frustre las expectativas del espectador y que esté escrito como alternativa, como revolución. En este círculo nacen los colectivos *Marta Hernández y F. Creixells,* el *Manifiesto de Almería,* el cine militante en torno a la revista *El Viejo Topo...,* las revistas *La Mirada, Film Guía, Contracampo...*

La evolución de los títulos anuales de las sesiones críticas en los encuentros del Festival de Pésaro, nos servirían como índice de los capítulos de este relato: año 1965, Crítica y Nuevo Cine, año 1966, Por una nueva conciencia crítica del lenguaje; año 1967, Lenguaje e ideología en el cine; año 1968, Cine Latinoamericano/Vietnam; año 1969, Cine y política[11].

11. Recogidas en el prólogo de Pérez Estremera, Manuel, al libro *Problemas del Nuevo Cine,* Madrid, Alianza Editorial, 1971.

Estos títulos escenifican, una vez más, las posibles actividades que se sitúan al margen del poder. Un intento de cercar el *panóptico*[12], desde donde el poder actúa por medio de mecanismos de ideología y de represión, cuya imagen encontraríamos en los personajes perdidos en el desierto del Sertao, movidos a bandazos entre los «milagros» del profeta iluminado y la revuelta del bandolero Corisco, *entre Dios y el diablo en la tierra del sol*[13]. Imágenes tartamudas del subdesarrollo, imágenes políticamente activas.

Las invisibilidades del poder con ocasión del colectivo Marta Hernández

En este marco convulso aparece el colectivo Marta Hernández que ejerce la crítica cinematográfica y desarrolla su actividad fundamentalmente en los años 1974 y 1975. La opción de un nombre femenino, a pesar de que sus componentes eran todos varones (en el más puro estilo duchampniano), puede estar en consonancia con los modos clandestinos de nombrarse la izquierda de la época, para provocar el desconcierto. Marta es elegido por la discípula de Althusser, Marta Harnecker, psicóloga chilena autora de *Los conceptos fundamentales del materialismo histórico*, uno de los libros más citado entre los estudiantes universitarios comprometidos de la época; y Hernández en memoria al poeta republicano Miguel Hernández[14].

Aparece a finales de 1973 compuesto por cinco críticos que se reúnen con la intención de «aglutinar fuerzas dispersas con el fin de intervenir en las plataformas existentes, una vez desaparecidas las revistas especializadas»[15]: *Film Ideal* y *Nuestro Cine*, que a su vez encarnaban las dos posiciones críticas del momento y en las que los mismos componentes del colectivo habían colaborado. Así, Javier Maqua escribía en *Film Ideal* y Francesc Llinás y Julio Pérez Perucha lo hacían en *Nuestro Cine*, además estaban los hermanos Pérez Merinero, Carlos y David.

La última revista recogía la tradición de otras anteriores como *Nuestro Cinema*[16], *Objetivo* y *Cinema Universitario*, en cuanto su interés por los aspectos culturales y sociológicos del cine, mientras que a *Film Ideal* le preocupaban más los estéticos[17]. Es decir, ambas revistas representaban la crítica cinematográfica existente, opuesta en sus actitudes, hasta tal punto que dieron en llamar: «idealista» la línea seguida por *Film Ideal*, y «realista» la de *Nuestro Cine*.

12. Bentham, Jeremías: «El Panóptico», Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980, y Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
13. *Deus e o diabo na terra do sol*, película capital del Cinema Nôvo brasileño, dirigida por Glauber Rocha en 1964.
14. Zumalde Arregui, Imanol, «Asignatura pendiente. Pequeño breviario de historiografía del cine español», en Castro de Paz, Pérez Perucha y Santos Zunzunegui(dirs), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español 1939-2000*, La Coruña, Vía Láctea Editorial, 2005.
15. Pérez Merinero, Carlos y David, *Cine español: una reinterpretación. Hay cosas sobre el cine español que ya va siendo hora de que se sepa*, Barcelona, Anagrama, 1976, pp. 63-64.
16. Surgida en junio de 1932, consideraba el cine soviético como el más avanzado y al cine como arma de clase.
17. Santos Fontela, César, *El cine español en la encrucijada*, Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1966.

Años más tarde algunos autores llegaron a concretar esta diferencia mediante los nombres de los críticos de cine de la época que habían sido la referencia de cada una de estas tendencias: Bazin, para representar la «idealista» y Aristarco, la «realista» .

En resumen, la crítica «realista» se inclina por el contendido y considera el cine ligado al medio social, por tanto, entiende que surge en un contexto o «fondo social» general, que «sufrirá la influencia de una serie de condicionamientos» concretos, necesarios de analizar sociológicamente con arreglo a una cierta temática, con el fin de aclarar el contexto . Por su parte la crítica «idealista» se interesa por la forma o la técnica, a la que considera «un medio, no un fin, un aderezo que acentúa el contenido social de un film»[18].

No obstante, como indica Álvaro del Amo, en algunas ocasiones un mismo crítico intentaba una suerte de síntesis y «empleaba en sus juicios instrumentos de análisis importados al mismo tiempo de ambas posturas enfrentadas» , e incluso ambas opciones críticas supuestamente «`contrarias', ofrecían, ya a niveles generales, puntos de conexión»[19]. Desde este punto de vista puede entenderse la agrupación de miembros de procedencia dispar de la crítica cinematográfica en Marta Hernández.

Trasversalmente a las dos revistas nucleares mencionadas estaba *Dirigido Por*[20], especializada y orientada a monografías de autor, como su mismo título indica, lo que no pareció interesar al colectivo, que prefirió moverse entre otras de tirada nacional y de información general política y económica recientemente aparecidas, considerando que tendrían mayor libertad de acción para expresar sus ideas, encaminadas a desvelar la cara de la ideología del poder en el cine. De este modo, comienzan a publicar artículos en las recientes aparecidas: *Cambio 16, El Urogallo, Doblón, Diario de Mallorca, Destino, La mirada, Ciudadano, Contrastes, Posible, Comunicación XXI* y otras más.

El Aparato Cinematográfico español

A primeros de 1976 el colectivo publica una selección de los artículos antes citados y otros inéditos en el libro *El Aparato Cinematográfico español*[21]. El grupo, imbuido de las teorías de Poulantzas y, sobre todo, de Althusser, decide organizar dicha elección de forma temática y no cronológica con el propósito de sintetizar su visión y aproximarse a un corpus teórico

18. Pérez Merinero, Carlos y David, *El Cinema como arma de clase. Antología de nuestro Cinema*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975, p. 17.
19. Ibíd., p. 77.
20. Había nacido en 1972 en Barcelona.
21. Marta Hernández, *El Aparato Cinematográfico español*, Madrid, Akal, 1976. La excelente cubierta del comprometido diseñador y portadista, César Bobis, expresa el contenido del texto: una imagen de resistencia. Un trozo de celuloide roto y arañado sobre el que se inscriben unas letras grafiteras con el nombre del libro, aparece enganchado con una cuerda a un retazo de tela con los colores de la bandera de España.

práctico bajo la tutela de la noción, de raíz althusseriana, el Aparato Ideológico de Estado (A. I. E.).

En este orden de cosas y a modo de carta de presentación, el colectivo menciona que dudaron en incluir el segundo artículo que figura en el índice, titulado «Tolerado para censores» , al considerar que en éste aún no se recogían los conceptos teóricos de su proyecto. Al final optaron por reproducirlo al comienzo del libro para que sirviera de indicador del «punto de partida de una investigación»[22].

Efectivamente, en este artículo todavía no aparece la noción de Aparato Ideológico de Estado. En este momento, para el colectivo el cine es más el resultado de su producción industrial que una entidad artística o autoral de un cineasta determinado. O lo que es lo mismo, el cine es un producto de los agentes que intervienen en su propio proceso de producción, distribución y exhibición, mano de obra, censura, imagen publicitaria y crítica. Siendo éste el hecho central del que se derivarían las consideraciones críticas.

Mientras que en el prólogo del libro el concepto de Aparato Ideológico de Estado, ya es el eje del discurso de Marta Hernández y es nombrado de forma reiterativa. Y más concretamente, el colectivo cita una parcela de los mismos como el aparato cinematográfico, la cual piensa que se encuentra en «estado práctico» en los textos del trabajo. Esta práctica crítica «–ideológica– era la producción de pequeñas críticas, artículos, gacetillas o pequeños estudios ligados a un acontecimiento concreto, a una película, a una variación legislativa en la censura cinematográfica, a un festival, etc.».

También en la introducción y desde una perspectiva crítica del cine, aparecen ya señalados y definidos el aparato represivo de estado y los aparatos ideológicos de estado del modo siguiente: el primero tiende a ser único, actúa principalmente por la violencia y está detentado por el Estado, todo en función de mantener la cohesión misma del sistema, mientras que los segundos son múltiples, no son necesariamente de titularidad estatal y funcionan en diferentes ámbitos políticos, económicos, sociales, culturales, etc. Estos últimos, donde encontramos el teatro, la literatura, el cine y otras manifestaciones más, serían para ellos «instancias dialécticamente cruzadas por la lucha de clases».

Entonces entre la fase teórica inicial del grupo, descrita en el artículo citado, el prólogo o introducción y el resto del libro, la pregunta oportuna aquí sería: ¿qué salto cualitativo se ha producido como consecuencia de la aparición del término Aparato Ideológico de Estado en su práctica teórica?

La única respuesta que se me ocurre es que en su lectura del concepto Aparato Ideológico de Estado aparece como instancia de fondo, en el centro mismo de la estructura del discurso, la noción de *lucha de clases*.

Esto es, que a partir de ahora se puede afirmar de un modo científico e inequívoco que el objetivo de la ideología dominante es esconder la realidad de la lucha de clases.

22. Ibíd., p. 11.

De este modo, retomando a Foucault, el poder parece alcanzar finalmente también al crítico: la obsesión del proyecto activista del grupo es elaborar una «práctica teórica» althuseriana que inspire una práctica política revolucionaria, para desembocar en la inevitable toma del poder. Ansiedad que lleva a un temprano ajuste de cuentas interno del colectivo y a su disolución posterior, al entender como insuperables algunas contradicciones internas que impedían a Marta Hernández ser «una instancia de intervención en el frente cinematográfico»[23]. Dado que sus debilidades imposibilitaban articularse con las «instancias organizativas del proletariado» y, por supuesto, asumir «la dirección política de la lucha en el frente cinematográfico»[24].

O sea, la toma del poder o nada y todo esto sin cortarse lo más mínimo. Y así, desde la actividad de críticos de cine, esta postura de enrocamiento teórica tenía muchas posibilidades de acabar con los buenos entendimientos de un grupo, al tener la tentación de calificar de equívoca tanto la debilidad del vínculo en «los acuerdos del principio» como la sospecha interna de que alguno de sus miembros se pudiera estar convirtiendo «en un brillante crítico, un comunicólogo eficiente y un charlista ameno, solicitado en los círculos culturales»[25]. Dicho claramente, la sospecha definitiva de que Marta Hernández pudiera estar haciendo de «la lucha ideológica una lucha (tecnocrática) en la estratosfera».

La forma de los intereses políticos enunciados que tanto preocupaba al colectivo parece justificar la ausencia en sus textos de prácticas fílmicas de referencia. Tan sólo hacen algunas alusiones de pasada a «un cine que se opone a las prácticas de significación dominantes» , tales como Jean-Marie Straub, Werner Schroeter, Werner Nekes, Dore O., Mario Schiffano...

Por el contrario, si el grupo hace reseñas de películas es para señalar las limitaciones, desde su punto de vista, de un cine coetáneo posibilista español que resultaba del agrado tanto de la burguesía liberal como progresista. Cine del que se convertirían en su azote crítico, que iba desde las películas de la «tercera vía» de José Luis Dibildos hasta las de Querejeta con Saura, pasando por las de Matas con Armiñán. Además, su práctica científica del socialismo les enfrentaría con todo tipo de críticos «progres» a los que calificaban de ingenuos y «socialgacetilleros».

No obstante, hubo una vertiente más flexible en el grupo que abordaba, además, trabajos que incluían proposiciones semiológicas, como estructura del relato, el efecto de real y lo verosímil, o propuestas de Metz, Barthes o Hjelmslev[26]. En esta dirección, encontramos la sección «Los mecanismos de comunicación del cine de todos los días» que se vino publi-

23. Pérez Merinero, Carlos y David, *Cine español: una reinterpretación. Hay cosas sobre el cine español que ya va siendo hora de que se sepa*, op. cit., p. 65.
24. Ibíd.
25. Ibíd., p. 66.
26. AA.VV. *Comunicaciones. Análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

cando en varios números de la revista *Comunicación XXI*[27], a partir de su número 16, firmada por el híbrido Javier Maqua. Marta Hernández.

Dicha sección constituye, un intento de sistematización de análisis fílmico, una crítica explícitamente fundamentada que, incluso, establece una cierta modelización estructural a seguir por el crítico, para desarrollar su trabajo de un modo más objetivo y de mayor alcance, manejando nociones susceptibles de desarrollarse y validarse en el ejercicio cotidiano de la crítica.

En el prólogo de la primera entrega[28] se presentan a modo de corpus nociones, que luego irá repitiendo de forma resumida en sucesivos números para recuerdo del lector, tales como función/índice, metonimia/metáfora, núcleo/catálisis, signo/realidad, autor/artesano, figuras de persuasión... Lo que suponía, al menos, una aportación interesante y arriesgada en el panorama crítico, al obligarse a trabajar en el intercambio entre unos materiales establecidos y la renovación cotidiana de la cartelera.

En esta misma línea y con posterioridad a Marta Hernández, Francesc Llinás y Javier Maqua con introducción de Julio Perérez Perucha publicaron un trabajo con el título un tanto de ficción novelesca: *El cadáver del tiempo*[29]en el que siguiendo las posiciones planteadas en *Comunicación XXI* tratan de aislar en un laboratorio semiológico un sintagma concreto, una especie de frase retórica a la que llamaron collage. Lo que tenía el doble interés de desarrollar el utillaje crítico y avanzar en el estudio de los mecanismos ideológicos.

El collage es esa secuencia recurrente en algunos periodos y géneros del cine americano en la que para sintetizar un lapso de tiempo narrativo se utilizaban flashes rápidos con planos de elementos metafóricos, tales como hojas de calendario, noticias de prensa, trenes en movimiento, líneas de telégrafo en las que se contaban cosas como el paso de la guerra, la ascensión al éxito, la veloz propagación de una noticia, etc.

Finalmente Francesc Llinás y Julio Pérez Perucha dirigirían una revista de largo alcance, llamada *Contracampo*[30], cuyos 42 números se publicarían entre los años de 1979 a 1987. En la que, por ser breves, diremos que prosiguieron la labor en ese mismo frente crítico, que había comenzado cuando todos eran jóvenes en los años sesenta. Un largo recorrido para alcanzar a ver el lado invisible del poder.

---

27. Curiosa e interesante revista con diseño de Alberto Corazón, en la que colaboraron firmas conocidas, tales como Vázquez Montalbán, José Luis Aranguren, Miguel Ángel Aguilar, Domènec Font, Abraham Moles , Juan Antonio Ramírez, Román Gubern entre otros.
28. Núme ro 16 de la revista, mayo de 1974, pp. 85-88.
29. Llinás, Francesc y Maqua, Javier, *El cadáver del tiempo. (El collage como transmisión narrativa/ideológica,* Valencia, Fernando Torres, 1976.
30. Veáse el libro Homenaje dedicado a *Contracampo*, Madrid, Cátedra, 2007.

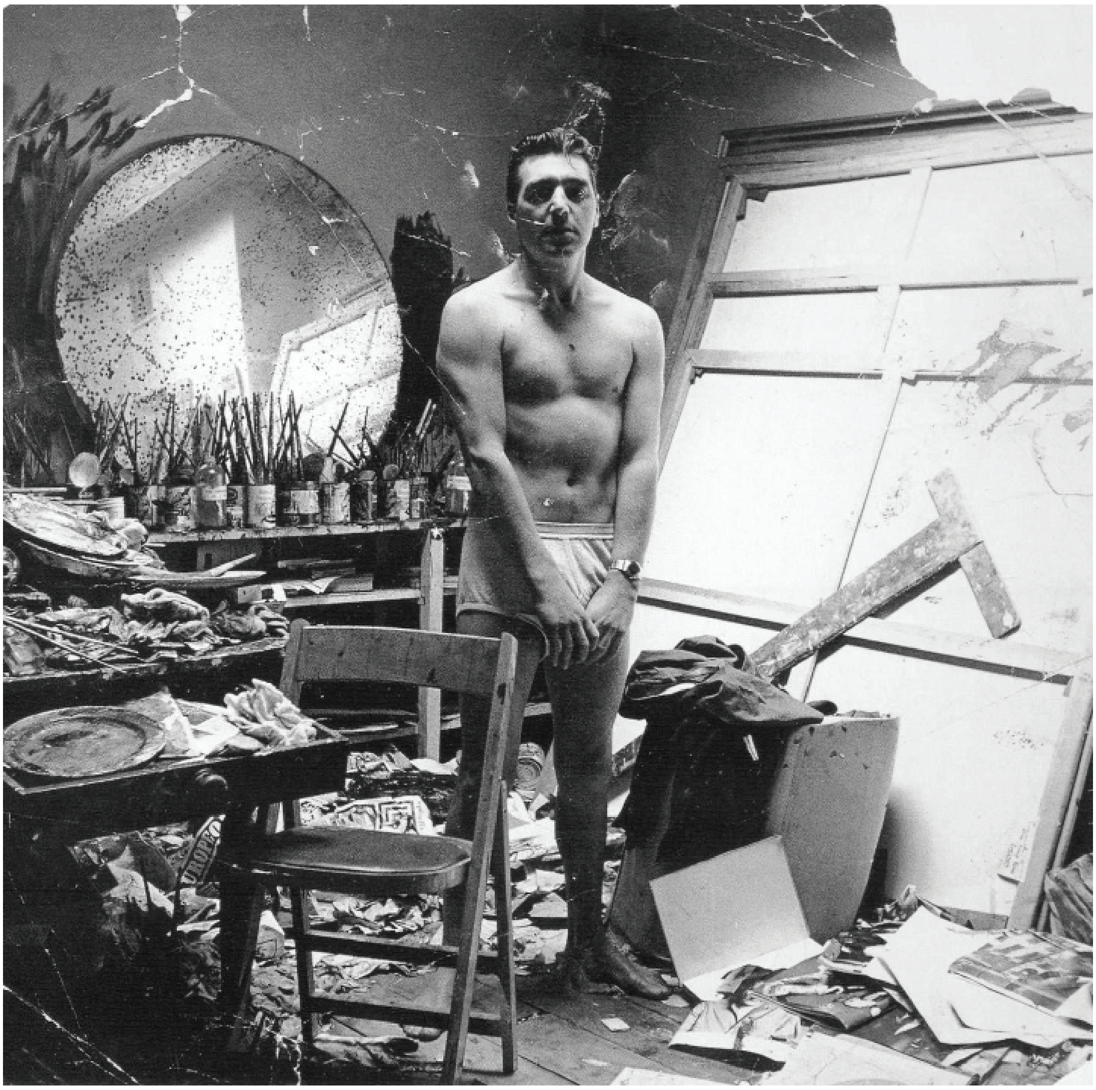


Fig. 1. George Dyer en el estudio de Francis Bacon, 1960, en DEAKIN, John. *Photographs: Selected with an essay by Robin Muir*. Nueva York: The Vendome Press, 1996, p. 44

Fig. 2. Cubierta del libro *El Aparato Cinematográfico español* de Marta Hernández, realizada por César Bobis

Fig. 3. Portada de *Comunicación XXI,* número 16, mayo de 1974, revista con diseño de Alberto Corazón

Fig. 4. Fragmento de collage de *Duelo en el Atlántico,* Dick Powell, 1957, en el Cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica

Las contradicciones del arte político en el contexto del nuevo capitalismo

Daniel Villegas
Universidad Europea de Madrid

Resumen: El presente trabajo se centra en el análisis de las contradicciones del arte político contemporáneo en relación con el creciente fenómeno de subsunción de la cultura en el capital. Bajo la apariencia de posturas contrahegemónicas, numerosas prácticas artísticas han operado como refuerzo de un modelo, presidido por los principios capitalistas de construcción de la subjetividad y el espíritu del cinismo difuso, al que pretendían, en principio, cuestionar y/o oponerse. Resulta fundamental, en este contexto, reexaminar las relaciones entre el arte, la política y lo social.

Palabras clave: arte contemporáneo, política, sociedad, subsunción, cinismo.

Abstract: The present work is focused on the research on the Contradictions in contemporary political art in connection with the increasing phenomenon of subsumption of culture under capital. Under the appearance of Counter-hegemonic positions, many artistic practices had operated as reinforcement of a model, dominates by the capitalistic principles of subjective construction and the diffuse Cynicism spirit, which they expected criticize it and/or opposed it. It is essential, in this context, review the relationship between art, politics and society.

Keywords: Contemporary Art, Politics, Society, Subsumption, Cynicism.

La emergencia del fenómeno de repolitización del arte, al que se ha asistido en las últimas décadas, no debe sorprender y, en realidad, no responde a unos planteamientos verdaderamente novedosos. La vocación de respuesta, por parte de ciertas prácticas artísticas, a las diversas formas de dominación tiene una larga historia. Su momento álgido podemos situarlo en el tiempo de la Vanguardia histórica, desde donde se propuso la demolición de la Institución, con una finalidad revolucionaria que excedía los límites impuestos por la noción burguesa del arte. Desde aquel tiempo, no han dejado de sucederse diversas iniciativas, desde lo artístico, cuyos objetivos han estado marcados por una voluntad de intervención en el territorio de lo político y lo social.

¿En qué consiste, entonces, esa aparente reactivación política del arte de los últimos tiempos?, ¿Por qué han estado en el centro de la práctica y el debate artístico contemporáneo? Sin intentar, por el momento, responder a estas cuestiones, se puede, de manera preliminar, apuntar un claro síntoma de esta nueva situación, que no es otro que la atención, la visibilidad generalizada, de este tipo de propuestas tanto en el ámbito institucional como en el mercado. Hasta cierto punto el arte político, pretendidamente contrahegemónico, se ha transformado, y esto sí que parece constituir una novedad, en un género artístico y cultural privilegiado. En tal situación, resulta inevitable preguntarse por la efectividad real de muchas de estas iniciativas una vez han sido fagocitadas, en el mejor de los casos, o colaboran consciente o inconscientemente, con los aparatos de dominación-explotación que, en principio, parecen tener la intención de combatir. ¿No existe, por tanto, una contradicción inherente en gran parte del arte político que, finalmente, incluso estando motivadas por las mejores intenciones, acaban formando parte, y colaborando inevitablemente, de un sistema de dominación, cuyas cotas de tolerancia social se sitúan, en la actualidad, en un rango difícilmente soportable? Contestar a esta pregunta resulta muy complejo, debido a que lo que se ha venido a denominar arte político o social, en nuestro tiempo, es una categoría lábil, en tanto que reúne distintas estrategias y tácticas artísticas que difieren entre sí, en no pocas ocasiones, de forma radical, en lo que se refiere a su producción, distribución y recepción. En cualquier caso, en el presente texto se aportaran algunos elementos para un debate que, hoy en día resulta de los más estimulantes en lo que a los discursos artísticos se refieren.

Todo Arte es político

Desde hace ya tiempo, existe una significativa reclamación –proveniente de una parte importante de la práctica, crítica y teoría artística– de revisión de los acontecimientos relativos a la producción, difusión y recepción del arte, en clave ideológica, centrándose en sus elementos de determinación. Refutando, de este modo, los principios clásicos de la modernidad, en el contexto de la historiografía cientifista y de la teoría estética, que han defendido la neutralidad ideológica del arte, articulada desde la noción de autonomía. En este sentido, Terry Eagleton en *La estética como ideología*, indicaba:

«[...] si la categoría de lo estético asume la importancia que tiene en la Europa moderna es porque al hablar de arte habla también de todas estas cuestiones [la libertad y la legalidad, la espontaneidad y la necesidad, la autodeterminación, la autonomía, la particularidad y la universalidad, entre otras], que constituyeron el meollo de la lucha de la clase media por alcanzar la hegemonía política. La construcción de la noción moderna de artefacto estético no se puede por tanto desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna, sí como, en realidad, de toda una nueva forma de subjetividad humana apropiada para ese orden social.»[1]

Aunque resulten innegables las vinculaciones del arte con el poder, y con sus mecanismos ideológicos, sin embargo, esto no quiere decir que, como añade Eagleton, de los diversos tratos con lo artístico no se infieran ciertas fisuras que, tradicionalmente, han servido para desafiar o construir alternativas a las referidas formas ideológicas dominantes. En esta línea se manifestaba, más recientemente, Andrea Fraser, cuyo trabajo es considerado como un paradigma de la crítica institucional, ante la pregunta, formulada por Gregg Bordowitz, de ¿Qué hace al arte «político»?:

«Esta es una pregunta difícil. Una respuesta es que todo el arte es político, el problema es que la mayoría del mismo es reaccionario, esto es, pasivamente afirmativo con las relaciones de poder en los que se produce. Esto incluye el arte más simbólicamente transgresivo, que es perfectamente idóneo para expresar y legitimar la libertad dispuesta por el poder social y económico [...] Pero si todo el arte es político, ¿cómo podemos definir el arte político? Yo definiría el arte político como arte que conscientemente propone intervenir en (y no sólo reflexionar sobre) las relaciones de poder, y esto necesariamente significa en las relaciones de poder en las que el arte existe. Y hay otra condición más: Esa intervención tiene que ser el principio organizativo del trabajo en todos sus aspectos, no sólo en la «forma» y en sus «contenidos», sino también en su modo de producción y circulación. Este tipo de intervención puede ser probada tanto autoreflexivamente, dentro del campo del arte, o a través de una inserción efectiva en otro terreno.»[2]

Parcialmente, al menos, en los argumentos de Fraser resuenan los planteamientos que acerca de la eficacia política de la cultura y el arte, en lo concerniente a sus condiciones de producción, propusiera Walter Benjamin en su célebre conferencia[3], editado como artículo con posterioridad, *El autor como productor*[4]. Aunque más adelante se volverá sobre este texto, conviene señalar la diferencia de los escenarios en los que se insertan ambas narraciones. Si para Benjamin el asunto central del que el arte político tendría que ocuparse estaba directamente asociado a la reflexión, por parte del autor/artista, de su propia posición en el proceso de producción para, desde esa conciencia, transformar los medios de producción a fin

1. Eagleton, Terry, *La estética como ideología,* Trotta, Madrid, 2006, p. 53.
2. Bordowitz, Gregg, «Tactics Inside and Out: Critical Art Ensemble», *Artforum*, 2004, septiembre, p. 215.
3. Ofrecida en el Instituto de Estudios del Fascismo de París el 27 de abril de 1934
4. Benjamin, Walter, «El autor como productor», en: Brian Wallis [ed.,], Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Akal, Madrid, 2001, pp. 297-309.

de contribuir a la revolución y emancipación proletaria. Para Fraser, se trataría de que el arte político, aquel que conscientemente interviene en las relaciones de poder, interfiriera desde dentro del propio sistema de sujeción –la institución, el mercado o la sociedad, aunque en este último caso se muestre, a diferencia de la inmersión social propio del planteamiento benjaminiano, reluctante[5]– interrumpiendo-desmontando el discurso de dominación hegemónico. No se trata ya, obviamente, de operar desde una perspectiva de clase con intención de engrosar las filas de la revolución, sino, en un desplazamiento de la centralidad de aquélla, para ejercer una crítica institucional, desde una posición, en lo relativo a la construcción de subjetividad y la crítica de los sistemas de representación social, más inclusiva.

¿Qué es lo que ha sucedido, entonces, durante el lapso de tiempo que separa estos dos textos? Las transformaciones que ha experimentado el capitalismo, ha traído consigo, un desplazamiento en las estrategias del arte político hacia posiciones más óptimas, según aquellos que defienden estos planteamientos, en relación con el marco histórico concreto en el que inscriben sus prácticas. Dejando a un lado, por el momento, si, efectivamente, los mencionados cambios han posibilitado una adaptación del discurso crítico del arte político [conservando su potencial cuestionador se entiende] a las condiciones mutables del sistema de dominación. En lo que se puede estar, definitivamente y a riesgo de caer en una obviedad, de acuerdo es en que las condiciones que genera el nuevo capitalismo global son claramente distintas respecto de las producidas en tiempos de Benjamin –pese al extraordinario avance de ciertos fenómenos asociados, por ejemplo, a la precarización-proletarización, mundialmente localizada– como para suscribir enteramente sus propuestas, para su aplicación en el contexto actual.

En cualquier caso, dichas transformaciones en la estructura de poder, en conjunción con el subsecuente desfondamiento del paradigma autónomo-formalista de la modernidad estética, no han hecho otra cosa que realzar, aún más, las fuertes determinaciones a las que el arte está supeditado. Cuando Frederic Jameson planteaba la correspondencia, adoptando el modelo Ernest Mandel, entre el capitalismo multinacional y la cultura postmodernista [la postmodernidad como lógica cultural del capitalismo tardío] establecía, del mismo modo, la inevitabilidad de posicionarse, en este contexto, frente al sistema de regulaciones dominante: «[...] toda postura ante la posmodernidad en la cultura –se trate de una apología o de

5. «No obstante, soy bastante pesimista respecto de la última aproximación, excepto en casos de activismo cultural basado en movimientos colectivos. La mayoría de las otras «excursiones» artísticas dentro de lo llamado «mundo-real» terminan reduciendo ese mundo a significantes apropiados como formas del capital dentro del discurso del arte.» Bordowitz, Gregg, op.cit., 2004, p. 215. En relación con las dudas que le genera a Fraser el arte político que trata de insertarse en campos diferentes al del arte, cabe señalar la coincidencia con aquellas posturas que han rechazado, en los últimos años, algunas reactualizaciones de la dilución del arte en la vida como es la llamada *Estética relacional*. Sobre este asunto consúltense, entre otros: Bishop, Claire, *Antagonism and Relational Aestetics*, *October*, 2004, nº 110, pp. 51-79. Y Rancière, Jacques, *Las paradojas del arte político*, en: Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Ellago Ediciones, Castellón, 2010, pp. 55-85.

una condena– también es, a la vez y *necesariamente*, una toma de postura implícita o explícitamente política ante la naturaleza del actual capitalismo multinacional».[6]

Las tribulaciones del arte político

El desarrollo de un arte político pudo suceder, de modo aparentemente paradójico, debido a la aparición de la noción ilustrada de autonomía estética. La tesis sostenida por Gotthold Ephraim Lessing en *Laocoonte*, publicado en 1766, indicaba el rechazo a todo aquel arte cuya función fundamental consistiera en ser agente auxiliar del poder religioso –y quién dice esto bien podía referirse, del mismo modo, al poder cortesano– ubicándolo fuera de los márgenes de lo artístico.[7] De esta manera, se pretendía, al menos así se enunciaba, emancipar al arte de la dominación de los poderes constitutivos del Antiguo Régimen. Conformando una esfera autónoma, libre de cualquier pretensión de instrumentalización por parte cualquier agente exógeno de influencia, que respondiera únicamente a su propia finalidad. Las consecuencias de este giro, sin embargo y a pesar de las intenciones de sus impulsores, abría la puerta de la posibilidad de lo político en la práctica artística. Si bien es cierto que desde las posiciones de los autonomistas existía un rechazo de las implicaciones políticas del arte, no es menos cierto que, al decretar una especie de independencia individualista de la actividad artística frente a los poderes dominantes, también se planteaba, de forma implícita e involuntaria, la posibilidad de realizar una práctica que incluyese las inquietudes políticas de los artistas. Las antiguas sujeciones de éstos al poder, fuera del tipo que fuera, quedaban, aparentemente, sin efecto. Y aquí conviene señalar que esta servidumbre –aún admitiendo que han existido, a lo largo de la historia del arte, diversas formas de interrupción del discurso autoelogioso del poder–[8] no significaba que el arte anterior, cuyas determinaciones

6. Jameson, Frederic, *Teoría de la posmodernidad,* Trotta, Madrid, 1996, p. 25.
7. Cfr. Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte,* Tecnos, Madrid, 1990, p.76.
8. Es cierto que se pueden señalar numerosos casos en los que los artistas han realizado imágenes en las que, aunque insertas en el sistema de producción simbólico dominante, pueden apreciarse elementos de contradicción y distorsión. Sin embargo, resulta siempre complejo determinar tanto sus intenciones como sus efectos. Un caso paradigmático es el del diseño que realizará Alberto Durero, en un libro fechado en 1525, de un monumento denominado la *Columna de los campesinos,* que recordaba el levantamiento general de los campesinos alemanes, acaecido en esos tiempos, contra el poder señorial que, finalmente, fue sangrientamente aplastado. Este extraño proyecto monumental ha generado numerosas controversias en relación con su interpretación. La confrontación hermenéutica puede resumirse en las posturas de Panofsky quién sostenía que Durero, dada su postura conservadora, pretendía con esta obra ridiculizar al campesinado y la de Fraenger que planteaba la tesis contraría. Esto es, que la *Columna* era un alegato en defensa de los campesinos articulado como ironía acusadora contra el poder victorioso. Existe, además, una tercera interpretación, más reciente, de Hans-Ernst Mittig que se orienta hacia una explicación menos militante, ya sea en un sentido o en el contario, para señalar que se podía tratar de una expresión del desconcierto que provocó en la población urbana estos acontecimientos. Para una información más detallada sobre estos asuntos consúltese: Mittig, Hans-Ernst, Durero, *La columna de los campesinos: Un monumento a la contradicción,* Siglo XXI editores, México DF, 1998.

ideológicas o teológicas denunciara entre otros Lessing, fuera político, ya que como sostiene Jacques Rancière: «No siempre hay política, a pesar de que siempre hay formas de poder».[9]

La noción burguesa de libertad, en su vinculación a la producción artística, hizo posible que el arte operase en el territorio de lo político, desembarazándose aparentemente de las determinaciones impuestas por los poderes dominantes. Sin embargo, es sobradamente conocido que este tipo de autonomía escondía una agenda ideológica –falsa conciencia en términos marxianos– que impondría un marco estructural basado en formas determinadas de producción, distribución y recepción del arte que, supuestamente, lo «emancipaba» de su condición subsidiaria respecto de las diversas instancias de poder al precio, eso sí, de situarse en una nueva relación de dependencia. Esta vez de la lógica mercantil, fruto de la expansión del modelo de producción capitalista, cuya habilidad consistirá en su «invisibilidad», en lo relativo a sus implicaciones ideológicas, gracias a un procedimiento de *naturalización*.

En el contexto del realismo decimonónico y de la aparición de una estética ciertamente asistemática, vinculada al pensamiento de Marx y Engels, aparecerán nuevas formas en el arte en su trato con lo político. Temáticamente buscaban ofrecer, según Engels, una imagen fiel de las relaciones sociales basadas en la representación de los caracteres y circunstancias típicas, con la finalidad de, por decirlo de algún modo, mostrar-concienciar al mundo sobre el régimen burgués de explotación y dominación. Esto no supone sin embargo, que hubiese un acuerdo general entre los artistas que pueden incluirse en este marco, sobre la función pedagógica o propagandística del arte como instrumento efectivo en el terreno de la transformación social y política. De hecho, tomando como ejemplo la postura artística de Gustave Courbet, se puede apreciar la aparición de una sensibilidad política en la inclusión de problemáticas de carácter sociopolítico en sus pinturas, como reflejo de su tiempo, que, en principio, parece cuestionar la noción de autonomía en lo relativo a su temática, pero que, en realidad, la deja indemne si se atiende a la estructura en la que se producen, presidida por la idea de libertad creadora sobre la que asienta el principio autonomista.

Parece claro que un artista, amigo de Pierre-Joseph Proudhon, como Courbet, cuya vinculación con lo político no ofrece dudas, sin embargo, no asignará una función de eficacia política directa al arte. Es más, cuando se concrete su compromiso político será a través de la acción, participando como representante electo del Consejo de la Comuna de 1871. El derribo de la columna Vendôme, símbolo del militarismo imperial, en la que la participación de Courbet parece haber sido meramente circunstancial,[10] ofrece una imagen nítida de la asimetría entre la acción política y social directa y las representaciones del arte en esos territorios. ¿Cómo se podría comparar la eficacia política de cualquier producción artística

---

9. Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 20.
10. Con todo, cuando se produzca la liquidación de la Comuna será juzgado como principal responsable, debido, entre otras razones, a que, tiempo atrás, Courbet se manifestado en contra de este monumento.

militante con el gran acto político-simbólico que contra el Segundo Imperio realizara la Comuna con el derribo del odiado monumento?

Existe, asimismo, otro tipo de argumentos que ponen en cuestión la validez, como instrumento de concienciación-transformación, del realismo, en particular, y del arte con pretensiones de representación de lo político-social, en general. ¿A quién se dirige el artista cuando muestra las condiciones de explotación y miseria a los que están sometidas las clases o grupos subalternos? La respuesta parece clara, si consideramos este tipo de representación como un mecanismo interno que opera dentro de los grupos dominantes y por muy crítico que éste sea, acabará, irremediablemente, por reproducir el sistema que trata de cuestionar. Esto es lo que, precisamente, Benjamin criticará, décadas más tarde, de la «nueva objetividad», calificándoles como «rutinarios», por más que tratasen asuntos de carácter revolucionario.[11] Cuando, en cambio, se atiende a los intereses de quienes son representados, quizás, no haya una coincidencia con las estrategias que despliegan estos planteamientos artísticos. Es posible que, como sostiene Ranciare, quien esté sometido no busque en el arte la representación fiel de las condiciones de su explotación que, claro está, ya conoce. Sino, más bien, una desconexión, en términos kantiano-schillerianos, de su experiencia sensorial normalizada, encuadrada precisamente por su situación socio-económica. Dicha acción es entendida por Rancière como un acto de emancipación.[12] «La libertad del juego se opone a la servidumbre del trabajo».[13]

Estando de acuerdo con las líneas básicas de este análisis, sin embargo, de sus conclusiones, en relación con la experiencia de desconexión emancipadora, resulta difícil obviar algunas cuestiones problemáticas asociadas a este tipo de interpretación afirmativa. Por un lado, en el contexto actual, no se puede obviar que este tipo de experiencia podría vincularse, sin demasiado esfuerzo, al consumo de los productos de la industria del entretenimiento que, por mucho interés que puedan suscitar en el plano analítico, no parecen, en principio, que actúen como espoletas de una verdadera práctica liberadora. Por el otro, también resulta complejo un trato con lo artístico en el que se trasciendan sus circunstancias concretas de producción. Rancière, de consuno con Kant, propone una contemplación desligada donde, por ejemplo, la experiencia sensorial obtenida de la observación de un determinado palacio no debe conducir a una reflexión sobre el sufrimiento de las personas que, en condiciones de miseria y explotación levantaron dicho edificio. Cabe recordar en este punto, como contra-

11. Benjamin, Walter, op.cit, 2001, p. 303.
12. Dichos argumentos fueron desarrollados por Rancière a raíz de la edición que realizara de los textos del obrero filósofo Louis Gabriel Gauny, en: Rancière, Jacques [ed.], *Louis-Gabriel Gauny: Le philosophe plébéien*, Presses Universitaires de Vincennes y La Découverte, París/St. Denis, 1983.
13. Rancière, Jacques, op.cit., 2005, p. 25.

argumento, la noción benjaminiana de los bienes de cultura entendidos como documentos de barbarie.[14]

Las condiciones de producción y las estructuras en las que ésta se inserta será, precisamente, el asunto central de la Vanguardia, cuya práctica, indicaba Peter Bürger, se asentó sobre la noción de autocrítica del arte en la sociedad burguesa, lo que incluiría una posición de beligerancia contra la Institución Arte y su mecanismo central –esto es, la autonomía– con la finalidad de reconducir al arte hacia la *praxis vital*.[15] Benjamin, en *El autor como productor*, adoptaría una postura, de carácter marxista, donde la eficacia política del arte se fundamentaba en una transformación de sus medios de producción, creyendo conjurar así el peligro de incorporación a la cultura burguesa dominante, para convertirse en un instrumento de transformación revolucionaria que colaborase en la emancipación del proletariado. En definitiva, el productor debía preguntarse sobre su posición en el proceso de producción, más allá de su postura política inferida de los contenidos de su trabajo ya que «[...] una tendencia política, por muy revolucionaria que pueda parecer, desempeña una función contrarrevolucionaria siempre que el escritor experimente su solidaridad con el proletariado únicamente en sus actitudes, mas no como productor.»[16] Resulta evidente la importancia de esta formulación que se aleja del planteamiento decimonónico de estirpe meramente representativo. Aún hoy, y especialmente si tenemos en cuenta el actual imperio de la lógica economicista, el giro benjaminiano resulta de gran interés para aquellos que, desde la práctica artística, pretenden una efectividad política.[17] Sin embargo, no se pueden obviar algunos elementos que, ciertamente, matizan su pretendida efectividad en un presente dominado por un capitalismo cognitivo. Hace ya tiempo que Hal Foster señalara, que en el programa productivista, de Benjamin entre otros, confunde la liberación de las fuerzas productivas con la emancipación del ser humano.[18] Por otra parte, Louis Althusser[19] había señalado, con anterioridad, que

---

14. «Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. [...] tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que sea a la vez barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro.» Benjamin, Walter, «Tesis de la filosofía de la historia», en: Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 181-182.
15. Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.
16. Benjamin, Walter, op.cit, 2001, p. 301.
17. En este sentido, José María Durán afirmaba, recientemente: «un arte que no sea capaz de liberarse de sus propias cadenas, es decir, de las condiciones sociales de producción que le son impuestas, tampoco puede aspirar a romper las cadenas de nadie.» Durán, José María, «Arte y libertad burguesa», Contraindicaciones [en línea], 21 de diciembre 2011, [citado el 27.04.2012], Disponible en Internet: http://www.contraindicaciones.net/2011/12/arte-y-libertad-burguesa.html . Este texto se pronunció como conferencia, el 15 de diciembre de 2011, en el marco del Seminario 1812-2012 Una mirada contemporánea, que tuvo lugar en el CENDEAC, Murcia.
18. Cfr. Foster, Hal, «For a Concept of the Political in Contemporary Art», en: Hal Foster, Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics, Bay Press, Seattle, Washington, 1985, p. 142.
19. Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado; Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

la reproducción capitalista no sólo dependía del modo producción sino que, sin negar el determinismo económico marxista, había que tener en cuenta la importancia central de la ideología como superestructura relativamente autónoma, que ejerce una influencia decisiva sobre la base económica.

A partir de 1945, con el extraordinario avance de un capitalismo cada vez más global, el relato vanguardista de transformación de la realidad quedó desfondado, siendo sus manifestaciones apropiadas por una Institución Arte que fue orientándose, paulatinamente, hacia su consolidación como Industria Cultural. El fracaso de la Vanguardia, de su potencial político, estuvo originado, tal vez, no sólo por el cambio en las condiciones socio-políticas. Foster añade a tales circunstancias, una cierta complicidad por parte de la Vanguardia con el capital: «si la Vanguardia no fue un agente del capital, al menos estuvo a su ambivalentemente a su servicio. [Esta] connivencia [...] implicaba sus ideologías paralelas de utopía y transgresión, alimentando ambas claramente la modernización de la vida urbana occidental.»[20]

Por beligerante que fueran las estrategias de la Vanguardia contra los aparatos de dominación del sistema burgués-capitalista, finalmente fueron reducidos a artefactos perfectamente adaptados al mercado y a la institución museística. Las transformaciones del capitalismo, la creciente importancia de su centralidad en la configuración de la experiencia posible, ha provocado invariablemente la sospecha sobre cualquier iniciativa artística que reclamase una eficacia política contrahegemónica. Tanto si se trata de una experiencia de confrontación y/o separación de la cultura del *mainstream*[21], de una negación[22] o de un cuestionamiento interno,[23] no parece que la efectividad política del arte haya sido tal, al menos en el sentido en el que se había propuesto.

20. Foster, Hal, op.cit., 1985, p. 148.
21. Como en el caso de la contracultura, de la década de los sesenta del siglo pasado, que, según Thomas Frank, no es que fuera asimilada, según la narrativa imperante, por el capitalismo, sino más bien actúo como aliado simbólico en la renovación de la cultura empresarial, en lo que sería la transición hacia una nueva forma de capitalismo. Cfr. Frank, Thomas, *La conquista de lo cool. El negocio de la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno,* Alpha Decay, Barcelona, 2011, p. 32.
22. Se podría considerar como tal la superación del arte propuesta por la Internacional Situacionista que si bien contemplaba la posibilidad de tergiversación crítica, Détournement, de los significados de los objetos e imágenes construidos por el capital, al menos reconocía la potencialidad contraría, esto es, la Recuperación por parte del capitalismo de las manifestaciones radicales, gracias a la astucia de la razón mercantil. Véase: Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo,* Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 69. Ejemplo paradigmático de recuperación puede encontrarse en el caso de la pintura industrial, realizada en 1963 por el miembro de la Internacional Situacionista Giuseppe Pinot-Gallizio, *Abolition du Travail Aliéné* que sería subastada en la sede londinense de Sotheby's, en 1988.
23. Herramienta propia de la neovanguardia, cuya operatividad será denunciada por Bürger como simulacro. Cfr. Bürger, Peter, op.cit., 1997, p.107. Sin embargo, Foster, pretendiendo enderezar la dialéctica bürgeriana, la defiende como procedimiento deconstructivo, inserto en una crítica institucional de la que, a día de hoy cuando ésta se encuentra perfectamente incorporada en el discurso institucional y de mercado, se pueden tener legítimas sospechas. Cfr. Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo,* Akal, Madrid, 2001, pp. 22-23.

Algunos casos contradictorios

Del ámbito neovanguardista y de su extensión en lo que Foster denominaba postmodernidad postestructuralista[24] se pueden extraer diversos ejemplos paradójicos en lo relativo a como ha operado el arte político. El primero de ellos, sobradamente conocido, se refiere a lo acontecido en torno al proyecto de Hans Haacke, de 1975, *On social grease*.[25] Dejando a un lado el interés de la propuesta de Haacke, lo que aquí preocupa es señalar otro asunto. Se trata del contrato de venta que redactaría para el artista el abogado Robert Projanski, mediante el cual Haacke recibiría un 15% de los futuros incrementos en las ventas posteriores que se hiciera de la pieza. El precio de la primera venta fue de 15.000 $ y se revendió en 1987 por 90.000 $, de los que el artista cobraría 10.000 $. Esto es, aproximadamente, un 67% respecto del precio original.[26] Considerando estas magnitudes, se puede afirmar que Haacke se convirtió, por modesta que pueda parecer la cantidad, en participe de la lógica especulativa del mercado del arte, algo que, por otra parte, si resulta problemático es por la propia posición crítica del artista frente a los movimientos del capital en su infatigable camino hacia el crecimiento de la plusvalía. Como ejemplo de ello, puede citarse su proyecto anterior sobre el sector inmobiliario *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*. ¿Es posible establecer una postura política, que pretenda ser convincente, en lo relativo a los temas artísticos y, al mismo tiempo, reforzar, en las condiciones de producción y distribución, aquel modelo que se pretende cuestionar sin que ello implique, al menos, cierto grado de autocrítica? Aunque con los límites que se han indicado, es difícil no recordar en este momento las palabras de Benjamin en torno a la reflexión que debía realizar el autor como productor en lo que se refiere al lugar que ocupa en el proceso de producción.

Otro caso controvertido que puede mencionarse es el de Cindy Sherman, conocida por su trabajo fotográfico que ha operado en el espacio, como lo definiría Foster,[27] de la crítica de las representaciones sociales. En este caso, centrada en el análisis deconstructivo y cuestionamiento de los estereotipos vinculados al género. Al tiempo que realiza este tipo de trabajo, que se pretende eficaz en sus fundamentos críticos, no duda en colaborar con distintas

24. Noción propuesta por Foster en 1984. Véase: Foster, Hal, «(Post)Modern Polemics» en: Hal Foster, op.cit, 1985, pp. 121-136.
25. Haacke presentó, en la John Weber gallery de Nueva York, seis placas de acero al estilo de las de carácter conmemorativo situadas en las entradas de los museos, con citas de empresarios y un presidente de los EE. UU., incluida la del directivo de la petrolera Exxon Robert Kingsley, en las que se hacía énfasis en la importancia del apoyo corporativo al arte como «lubricante social», denunciando, así, la connivencia de los museos con la política corporativa para la aceptación social de sus principios político-económicos, mediante el patronazgo empresarial y la instrumentalización del arte para tal fin. Las declaraciones exactas del directivo eran: «El apoyo de Exxon a las artes le sirve a las artes como lubricante social. Y si los negocios han de continuar en las grandes ciudades necesitamos un entorno más lubricado.»
26. Véase: Durán, José María, *Hacia una crítica de la economía política del arte*. Una historia ideológica del arte moderno considerando su modo de producción, Plaza y Valdés Editores, Madrid, 2008, p. 208.
27. Foster, Hal, «For a Concept of the Political in Contemporary Art», en: Hal Foster, op.cit, 1985, p. 141.

empresas que, a través de su publicidad, perpetúan el cliché de la mujer como objeto sexual. En este sentido, cabe mencionar su colaboración como modelo de Calvin Klein, o la línea de maquillaje que, con su nombre y con su rostro como protagonista, lanzará recientemente la marca de cosméticos MAC. En este último caso, es cierto que se podría aducir que la imagen que ofrece en la campaña constituye, por su carácter grotesco, una fisura en el discurso visual habitual de la marca, basado en la reificación del cuerpo femenino. Sin embargo, del mismo modo, se puede analizar tal anomalía teniendo en cuenta la práctica artística de Sherman como ya situada, dentro de los discursos del arte contemporáneo, y no sólo tolerable por parte de las consumidoras de estos productos, sino conveniente en su aportación de un plus de legitimación a la marca –dado el prestigio institucional de Sherman y la apariencia inclusiva de otros modelos de mujer– y, por extensión, a toda su política de comunicación con la que es difícilmente reconciliable la postura política vinculada al trabajo de esta artista.

Un ejemplo, quizás, más difusamente contradictorio se puede encontrar en el modo de producción del *Group Material* durante la década de los ochenta del siglo XX, que partiendo de una estructura colectiva que pretendía comprometer, como ya hiciera la vanguardia, la separación entre arte y vida o alta y baja cultura, en un contexto de cuestionamiento de la institución arte. Como señala Gregory Sholette, estos planteamientos se verían subsumidos en la propia institución, con su participación en 1985 en la Bienal de Whitney, estableciéndose, asimismo, ciertos paralelismos, aunque con objetivos divergentes, con los planteamientos emergente cultura empresarial.[28] De forma, en principio, no deseada, el trabajo del *Group Material* pudo haber jugado a favor de los fines del agente más poderoso de este binomio, esto es con el mercado.

No se trata aquí realizar una crítica *ad hominem*. Se trata, más bien, de analizar cuestiones contradictorias que residen en el propio trabajo de estos artistas en su vinculación con la totalidad de su actividad pública. ¿Es legítimo demandar de aquellos que pretenden mostrarnos a través de su trabajo artístico las disfunciones y la explotación que realiza el sistema dominante, una postura de cierta responsabilidad y coherencia? Lo sea o no, cualquier pretensión de eficacia política del arte pasaría, desde luego, al menos por no incurrir en las flagrantes contradicciones que acaban de ser descritas. Otro asunto distinto es si es posible, en las condiciones actuales de imperio de la lógica del capital, tomarse en serio cualquier postura que pretenda tal cosa.

28. «Al final la urgencia del Group Material por borrar las fronteras entre alta y baja cultura coincidia con el ascenso de la cultura empresarial, que tenía su propio plan para hacer desaparecer estas polaridades. A diferencia de los objetivos radicalmente democráticos de Group Material, el proceso nivelador que el neoliberalismo fomentaba había empujado a la cultura en una única dirección: la del consumo de masas dentro del libre mercado.» Sholette, Gregory, «Arte y revolución en la era de la cultura empresarial», *Brumaria*, 2007, nº 8, p.127.

Sobre la eficacia política del arte en el contexto del nuevo capitalismo

Volviendo sobre las consideraciones preliminares del presente texto, es verdaderamente difícil –actualmente y a la luz del proceso de profundización en el sometimiento vital a los planteamientos economicistas, que ha traído consigo el nuevo capitalismo que apareciera en los años setenta del siglo XX– seguir sosteniendo que la práctica artística, y especialmente la encuadrada de manera más o menos directa con la institución y el mercado, puede ser políticamente eficaz en términos contrahegemónicos. En un sentido negativo, en un interesante análisis, se ha manifestado Rancière,[29] aunque su propuesta de la efectividad estética, resulte menos convincente. El arte, como institución socio-económica de la cual la mayoría de los artistas no parecen querer alejarse demasiado, está perfectamente situado en el conjunto de determinaciones como para poder ejercer, desde dentro, un impulso de cuestionamiento suficientemente apreciable. Obviamente no en términos de transformación revolucionaria, sino tan siquiera en actividad crítica que induzca a verdaderos debates sociales que alienten cualquier tipo de cambio. Es posible que dentro de la noción actual de arte, como definición de un sistema que incluye las producciones que así se denominan, no quepan tales pretensiones. Existen, al menos tres circunstancias que hacen pensar en esta imposibilidad.

En primer lugar, se puede citar que el proceso de valorización capitalista se ha convertido en el eje central de nuestras sociedades. Este fenómeno, descrito por Marx, como *subsunción real* en el capital implica la subordinación de la tecnología, la cultura, la subjetividad, la política y las relaciones sociales en su conjunto, al ciclo del capital. Finalmente, como indica Antonio Negri, nos encontramos ante un desplazamiento total mediante el que se produce una subsunción real de la sociedad que deriva en la producción de esa misma sociedad.[30] Desde luego, y a pesar de los matices que se puedan establecer, el arte no escapa a esta lógica y, desde este territorio, no parece demasiado verosímil una crítica política efectiva, producida en el interior de esta estructura. Otro aspecto a tener en cuenta es la atmósfera cínico-utilitarista en la que, según Peter Sloterdijk, nos hayamos inmersos, y que provoca que la sospecha de instrumentalización sobrevuele sobre las intenciones que fundamentan

29. Rancière critica lo que denomina como modelo pedagógico de la eficacia del arte, propio de la voluntad de repolitización del arte actual, porque da por supuesto «[...] cierto modelo de eficacia: se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo a los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc. Al final de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta para las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas. Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del taller o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante cuando se niega a sí mismo como elemento de ese sistema. Sigue considerándose como evidente el paso de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo si se supone que el artista es incompetente o que el destinatario es incorregible» Rancière, Jacques, op.cit., 2010, p. 56.
30. Cfr. Negri, Antonio, *Marx más allá de Marx,* Akal, Madrid, 2001, p. 161.

numerosas iniciativas vinculadas al reciente arte político.[31] Como tercera cuestión, estrechamente vinculada a las dos anteriores, señalar la conversión contemporánea de la cultura, y por supuesto el arte, en recurso del capitalismo global. Así lo ha analizado George Yúdice,[32] planteando que la posibilidad de un arte que construya una crítica efectiva, dentro de los límites de las instituciones artísticas [incluyendo al mercado], no parece factible.[33] Asimismo, se ha mostrado crítico con determinas concreciones de aquel arte, que bajo el apelativo de *basado en la comunidad*, ha terminado instrumentalizando, en no pocas ocasiones, los conflictos sociales y explotando las circunstancias de dominación de determinados colectivos.[34]

La relación que se puede establecer desde el arte, entendido como un marco definido socialmente, con lo político no puede dejar de ser profundamente contradictorio. Incluso en las mejores intenciones, y éstas forzosamente tendrán que ser consideradas dentro de la difusa atmosfera cínica contemporánea, pueden rastrearse los signos de la connivencia, más o menos voluntaria, con los intereses dominantes. El que detrás del impulso crítico del reciente arte político se hallen, sin demasiadas dificultades, indicios de un pragmatismo de estirpe utilitario, conduce a un escenario marcado por la profunda contradicción entre el discurso crítico que se pretende sostener por parte de los artistas, y los efectos que las concreciones de su trabajo generan, realmente, en lo social. Quizás sobre esta premisa –lo inofensivo y, al mismo tiempo, conveniente, como refuerzo de poder– se asiente la visibilidad de gran parte del arte político actual.

¿Cuáles son, entonces, las propuestas que se pueden realizar en este contexto que implica al arte con lo político y lo social? En primer lugar, desde luego, renunciar a la efectividad directa en la transformación de realidad si se trabaja dentro de la estructura de producción propia del marco de determinaciones que llamamos arte, aunque queramos, en realidad, referirnos al mundo del arte. Desde aquí es posible, tal vez, plantear versiones otras de la

31. En este sentido, pueden citarse sus argumentos: «Hace ya muchísimo tiempo que al cinismo difuso le pertenecen puestos claves de la sociedad [...] Pues los cínicos no son tontos y más de una vez se dan cuenta, total y absolutamente, de la nada a la que todo conduce. [...] Saben lo que hacen, pero lo hacen porque las presiones de las cosas y el instinto de autoconservación, a corto plazo, hablan el mismo lenguaje y les dice que así tiene que ser. De lo contrario, otros lo harían y, quizá, peor.» Sloterdijk, Peter, *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003, p. 40.
32. «El arte se ha replegado completamente en una concepción expandida de la cultura capaz de resolver problemas, incluida la creación de empleos. Su propósito es contribuir a la reducción de gastos y a la vez mantener un nivel de intervención estatal que asegure la estabilidad del capitalismo.» Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002, p. 26.
33. «[...] pensar que la experiencia de la *jouissance*, el desvelamiento de la verdad o la crítica desconstructiva podrían constituir criterios admisibles para la inversión monetaria en la cultura parece una humorada acaso digna de una sátira kafkiana.» Yúdice, George, op.cit., 2002, p. 30.
34. Como caso paradigmático se cita el proyecto que para inSITE, evento que ya en si mismo constituye un ejemplo de estas prácticas, realizara Kristof Wodiczko en 2000, donde bajo la premisa de dar voz al oprimido, proyectó públicamente sobre el Centro Cultural de Tijuana los rostros de las maquiladoras denunciando el abuso al que eran sometidas por sus maridos y patrones, en un tipo de explotación emocional que, desde luego, no reparaba en las posibles consecuencias que esta acción pudiera producir. Véase el capítulo dedicado a este evento en: Yúdice, George, op.cit., 2002, pp. 339-391.

realidad que las suministradas desde el entramado del poder económico-político-medial, maneras diversas de narrarnos que confronten con el marco de experiencia dado. Y esto, siempre y cuando se reconozca que, desde este territorio, se sigue siendo parte del problema que se pretende atacar. Por último, si existe una intención clara de efectividad política, quizás sea hora de no incluirse en lo artístico –fuera del mercado y la institución e, incluso, de los circuitos alternativos que siempre corren un claro peligro de absorción, ya que frecuentemente trabajan desde la economía de la atención– para, con las herramientas desarrolladas en este contexto, sumergirse en la acción política como se ha podido apreciar en las acciones de los colectivos rusos *Pussy Riot* o *Voina*. Aunque, a la vista de la participación de éste último grupo, como comisarios, en la 7ª Bienal de Berlín donde, bajo la denominación de *Occupy Berlin*, se perpetrará un simulacro de ocupación del espacio público, en lo que supone una reificación de las muestras del malestar popular, los elementos de duda no hacen sino acrecentarse en cuanto a la posibilidad de resistencia frente a la seducción que despliega el mundo del arte, que trasmuta, despojándole de su potencial transformador, el activismo político en *artivismo*.

Del cielo a los infiernos. Cénit y nadir del confesor regio fray Luis Aliaga

Emilio Callado Estela
Universidad CEU–Cardenal Herrera. Valencia

Resumen: Durante el reinado de Felipe III pocas trayectorias religiosas y políticas tan fulgurantes se recuerdan en España como la del confesor regio fray Luis Aliaga. En esta ocasión se presentará a grandes rasgos y se analizará desde el punto de vista de la imagen en torno a su protagonista entre dos momentos clave en la vida del mismo. El primero coincidiría con el encumbramiento del religioso como Inquisidor general de la Monarquía en 1619, acompañado de la celebración de ceremonias, fiestas y composiciones poéticas. La entronización de Felipe IV, en 1621, marcaría el segundo tiempo al que se hacía referencia, caracterizado por la destrucción de la reputación pública del padre confesor por medio de libelos, sátiras y similares que no sólo contribuirían a su caída en desgracia, sino a precipitarle la muerte.
Palabras clave. España, siglo XVII, confesor regio, imagen, fiestas, pasquines.

Abstract: During the reign of Philip III just a few people could boast to have such a brilliant religious and political career in Spain as the regal confessor brother Luis Aliaga. In this occasion this course will be roughly outlined and analysed focusing on the confessor's image between two key moments of his life. The first moment coincided with the friar's appointment as the general inquisitor of the monarchy in 1619 which was celebrated with ceremonies, celebrations and poems. The second moment was related to the entrenchment of Phillip IV in 1621 and was characterized by the destruction of the confessor's public reputation by means of libels, satires and similar offences which not only contributed to his fall from grace but also hastened his death.

Keywords: Spain–17th century–regal confessor–image–celebrations–pasquinades

Durante el reinado de Felipe III pocas trayectorias religiosas y políticas tan fulgurantes se recuerdan en España como la del confesor regio fray Luis Aliaga (1565-†1626) [1]. No es esta la ocasión para abordarla en toda su dimensión. Aunque sí al menos para presentarla a grandes rasgos y analizarla desde el punto de vista de la imagen forjada en torno a su protagonista entre dos momentos clave en la vida del mismo. El primero coincidiría con el encumbramiento del religioso como Inquisidor general de la Monarquía en 1619, acompañado de la celebración–a la mayor gloria de su persona, familia y hermanos de hábito–de ceremonias, fiestas y composiciones poéticas recogidas para la posteridad por diferentes publicaciones coetáneas que lo elevaron al mismísimo cielo. El advenimiento de un nuevo régimen en 1621, con la entronización de Felipe IV, marcaría el segundo tiempo al que se hacía referencia, caracterizado por la destrucción de la reputación pública del padre confesor por medio de libelos, sátiras y similares que no sólo contribuirían a su caída en desgracia, sino a precipitarle la muerte apenas un lustro después de su particular descenso a los infiernos.

El hijo de un comerciante de paños

Venido al mundo allá por 1565, en el popular barrio zaragozano de las Boticas Hondas, donde su familia regentaba un modesto comercio de paños, nuestro protagonista era hijo del hidalgo Pablo Aliaga y de Gracia Martínez[2]. El matrimonio tuvo un segundo vástago dos años después, Isidoro[3]. Mediada la década de los setenta, la muerte sorprendió al *pater familias*. Hubo entonces la madre de sacar adelante a los niños, empleándoles en el negocio de las telas hasta que los acogiera bajo su protección fray Jerónimo Xavierre, por entonces prior del convento de Predicadores de Zaragoza[4].

1. Tan interesante personaje sigue pendiente de un estudio biográfico en profundidad, del que estas páginas constituyen un pequeño avance. Por el momento, puede recurrirse a los trabajos de Canal, M., «El padre Luis de Aliaga y las controversias teológicas de su tiempo», *Archivum Fratrum Praedicatorum*, (1932), pp. 107-157; Navarro Latorre, J. «Aproximación a fray Luis de Aliaga, confesor de Felipe III e Inquisidor general de España», *Estudios del Departamento de Historia Moderna de la Facultad de Filosofía y Letras*, Zaragoza, 1981; García García, B. J., «El confesor fray Luis Aliaga y la conciencia del rey», en *I religiosi a corte, teologia politica e diplomazia in Antico Regime*, Florencia, 1998, pp. 159–194; Callado Estela, E., «Parentesco y lazos de poder. Las relaciones del arzobispo de Valencia fray Isidoro Aliaga con su hermano fray Luis Aliaga, confesor regio e Inquisidor general», en *Espacios de poder. Cortes, ciudades y villas (s. XVI-XVIII)*, Madrid, 2002, vol. I, pp. 123–138; Martínez Peñas, L, *El confesor del rey en el Antiguo Régimen*, Madrid, 2007, pp. 396–431.
2. Archivo Histórico Nacional [=AHN]. *Inquisición*. Leg. 1.306, exp. 3.
3. Archivo Secreto Vaticano [=ASV]. *Processus Episcoporum Sacrae Congregationis Consistorialis*, 1, ff. 109–119.
4. Blasco de Lanuza, V., *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón en que se continúan los Anales de Çurita, desde el año 1556 hasta el de 1618*, Zaragoza, 1622, vol. II, p. 554. A falta de una biografía moderna sobre el padre Xavierre, véase Echarte, T., «El cardenal fray Jerónimo Xavierre (1546–1608)», *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 39–40 (1981), pp. 151–173, y Galmés Mas, L., *El cardenal Xavierre (1543–1608)*, Valencia, 1993.

En este cenobio ingresó el joven Aliaga, que hizo su profesión religiosa el 3 de noviembre de 1582, de manos del propio padre Xavierre[5]. Junto a él –ya como fray Luis– trabajó en los orígenes del colegio dominicano de San Vicente Ferrer y la Universidad cesaraugustana. Del primero, fue alumno aventajado, llegando a obtener los grados de lector y maestro en Teología[6]; de la segunda, catedrático de esta misma materia, hasta su renuncia en 1605 para dirigir el convento de San Ildefonso[7], recientemente erigido por los frailes blanquinegros de Zaragoza bajo el mandato del nuevo Maestro General de la orden, no otro que el padre Jerónimo Xavierre. Auxilió a éste en el gobierno del orbe dominicano, en calidad de Provincial de la Tierra Santa de Jerusalén y Visitador de Portugal[8]. Concluido el generalato de su mentor –cardenal desde 1607– fray Luis Aliaga permaneció a su lado en la corte, ocupándose de la conciencia del entonces favorito de Felipe III, don Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, de quien se convirtió en hechura[9]. A finales de 1608, y apoyado por el valido, sustituiría al padre Xavierre al frente del confesionario regio[10].

Desde tan privilegiada posición, fray Luis Aliaga favoreció a parientes y deudos con toda suerte de prebendas. Su hermano Isidoro, dominico como él del convento de Predicadores de Zaragoza, regente de Santa María de la Minerva, en Roma, y Provincial de Aragón por obra y gracia del difunto cardenal Xavierre, ingresó en el episcopado para ocupar, en brevísimo tiempo, las sedes de Albarracín, Tortosa y Valencia[11]. Entretanto, el padre confesor premiaba a su sobrino Pedro A. Serra con una canonjía en Zaragoza, antes de convertirle en vicario general valentino y obispo de Lérida[12].

Más altos designios aguardaban todavía a fray Luis, como miembro del Consejo de Estado y a partir de 1614 de la Suprema[13]. Pocas cosas escapaban para entonces al religioso, de quien el nuncio Antonio Caetani, en aquellas mismas fechas, escribía al secretario de estado vaticano «difícilmente hoy exista un ministro de más consideración»[14]. Hasta tal punto era así que había acabado ensombreciendo al duque de Lerma, cuya decadencia política comenzaba a ser tan patente como el simultáneo ascenso hacia la privanza de su hijo, el duque de

5. AHPDA [=Archivo Histórico de la Provincia Dominicana de Aragón]. *Libros de Predicadores de Zaragoza*. Ms. 1, *Libro de profesiones del convento de Predicadores de Zaragoza*, f. 7v.
6. Callado Estela, E., «Documentos para la Historia del dominicano colegio zaragozano de San Vicente Ferrer», *Archivum Fratrum Praedicatorum*, LXXV (2005), pp. 182–183.
7. Borao, G., *Historia de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, s.a., p. 113, y Fraylla, D., *Lucidario de la Universidad y Estudio General de la ciudad de Zaragoza. Edición preparada por A. Canellas López*, Zaragoza, 1983, p. 93.
8. Latassa y Ortín, F. *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1600 hasta 1640. Tomo II*, Pamplona, 1799, p. 376.
9. Feros, A., *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, 2002, p. 234, y Williams, P., *El gran valido. El duque de Lerma, la corte y el gobierno de Felipe III, 1598–1621*, Valladolid, 2010, pp. 213–214.
10. Archivo General del Palacio Real [=AGPR]. *Expedientes personales*. Caja 45, exp. 33, *Título de confesor de vuestra magestad para el maestro fray Luis de Aliaga.*
11. Callado Estela, E., *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII. El arzobispo de Valencia fray Isidoro Aliaga*, Valencia, 2000.
12. Villanueva, J., *Viage literario a las Iglesias de España. Viage a Lérida y Barcelona. TomoXVII*, Madrid, 1802, pp. 81–82.
13. AHN. *Inquisición*. Lib. 271, ff. 159–159v.
14. Cit. Pérez Bustamante, C., *Los cardenalatos del duque de Lerma y del infante don Fernando de Austria*, Santiago de Compostela, 1935, pp. 254–255.

Uceda, estrechamente unido ahora al dominico y amos ambos de la confianza del rey. Esta nueva situación posibilitaría al dominico el definitivo remate a su carrera

Víctor Aliaga...!

A comienzos de diciembre de 1618 fallecía en Madrid el Inquisidor general don Bernardo de Rojas y Sandoval. Los mentideros cortesanos no erraron sus augurios al señalar a fray Luis Aliaga como su sustituto. Algo más de un mes después, el 28 de enero de 1619, tomaba posesión éste del cargo de *Inquisidor general apostólico de España y todos sus señoríos*[15]. A juzgar por los escasos testimonios conservados al respecto, aquella ceremonia apenas difirió de la que había acompañado la promoción de sus antecesores a la cúpula del Santo Oficio:

> [...] don fray Luis Ali[a]ga juró este día [...] con grande concurso de jente y alegría. Y después de aver jurado, le tomaron los grandes de la corte de su magestat en una silla y le llevaron deste modo en alto adonde estava su magestat; y el rey nuestro señor se hiyó, y dixo el confesor Ynquisidor a su magestat: Estos señores me an hecho esta tan grande merced sin yo merescello. Su magestat respondió: «Andad, que todo lo merecéis vos».[16]

Mayor resonancia tuvo la nueva en otros lares. Particularmente en Valencia, sede episcopal regida por fray Isidoro Aliaga. Desde 1612 el hermano del nuevo Inquisidor general llevaba rigiendo con puño de hierro los destinos de la Iglesia valentina, a la que había sometido a toda suerte de sobresaltos con su autoritario estilo de gobierno, enfrentándose abiertamente con su grey a propósito de cuestiones como la beatificación del popular mosén Francisco Jerónimo Simó o la causa de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, a las que se opuso–siempre junto a sus hermanos de hábito y bajo la protección del confesor regio–en contra del sentir general de los valencianos[17].

Ello explicaría las diferentes reacciones suscitadas en el levante peninsular por la mudanza operada en el Santo Oficio. La clase política regnícola, desde luego, guardó un silencio inusual en estos casos[18]. Por su parte, el cabildo metropolitano no tuvo más remedio que mantener las apariencias, decretando que «se hiziessen luminarias en el cimborio y obra nueva [de la catedral], y en los demás lugares acostumbrados que tocassen las campanas y huviese ministriles»[19]. Bien distinta fue la respuesta del convento de Predicadores. La jor-

15. AHN. *Inquisición*. Lib. 592, f. 174.
16. Biblioteca Universitaria de Valencia [=BUV]. Ms. 529, PRADAS, J., *Libro de memorias de algunas cosas pertenecientes al convento de Predicadores de Valencia*, f. 168.
17. Callado Estela, E., *Devoción popular y convulsión social en la Valencia del Seiscientos. El intento de beatificación de Francisco Jerónimo Simó*, Valencia, 2000, y *Sin pecado concebida. Valencia y la Inmaculada Concepción en el siglo XVII*, Valencia, 2012.
18. Porcar, P. J., *Coses evengudes en la ciutat y regne de València (1589–1629). Transcripción y prólogo de V. Castañeda Alcover*, Madrid, 1934. 2 vols.
19. Biblioteca de la Catedral de Valencia [=BCV] Pahoner, J., *Recopilación de especies sueltas perdidas pertenecientes a esta santa iglesia metropolitana y a sus preheminencia*, Valencia, 1756, vol. II, f. 275.

nada del 4 de febrero se inauguró con la celebración de un solemne *Te Deum laudamus* en la iglesia cenobial, engalanada para la ocasión con los mejores ornamentos de la comunidad. La posterior procesión discurrió por el claustro. Caída la noche, centenares de luminarias alumbraron las diferentes fachadas y torres del establecimiento religioso disparándose fuegos de artificio[20]. Al día siguiente, «vinieron muchos caballeros con sus caballos muy bien puestos, y corriéronlos en la plaza de Predicadores»[21].

Unánimes fueron, por el contrario, las muestras de júbilo organizadas en Zaragoza, ciudad natal de fray Luis Aliaga, sin duda las más fastuosas de toda la Monarquía organizadas con motivo de su elección como Inquisidor general. De la convocatoria, preparativos y contenido de estos festejos conocemos hasta el último detalle gracias a un impreso coetáneo encargado por los munícipes de la capital aragonesa a Luis Díez de Aux y aparecido el mismo año de 1619, en las prensas cesaraugustanas de Juan de Lanaja y Quartan[22].

Por esta obra sabemos que en Zaragoza los primeros en celebrar el nuevo nombramiento de fray Luis fueron los dominicos, al grito de «¡ Víctor Aliaga!» matraqueado por cuadrillas de niños[23]. El 30 de enero de 1619 todas las fundaciones blanquinegras del lugar–desde los conventos de Predicadores y San Ildefonso al colegio de San Vicente Ferrer–voltearon interrumpidamente sus campanas durante horas, antes de oficiar una misa conjunta de acción de gracias en el primero de los cenobios indicados. Más de mil luminarias encendieron los religiosos de esta comunidad al caer el sol, mientras algunos de ellos, desde el campanario y los tejados, lanzaban cohetes de modo que el edificio «parecía arderse por todas partes»[24].

No obstante, serían los jurados de la ciudad quienes se ocuparan de organizar el programa oficial de fiestas. Disparo de piezas de artillería y música de pífanos, atabales y trompetas –que «parecía que Marte en oposición andava»– hicieron público éste el 3 de febrero, a través de un pregón con el que vecinos e instituciones fueron convocados a participar en los actos previstos a partir de aquella misma noche, en que regresaron luminarias y fuegos hasta bien entrada la madrugada. Todos los lugares

> [...] se cubrieron de luzes en un instante; los balcones y ventanas de la misma suerte; las plaças y calles de extraordinarias hogueras y calderones, el ayre de voladores cohetes y el suelo de borrachuelos y tronadores que con varias invenciones de fuego se inventaron. A este regozijo aconpañó el que causaron muy grande ocho toros encascabelados, que con alquitranados jubillos, entregados al infatigable vulgo, se corrieron ensogados por diversas partes.[25]

20. BUV. Ms. 204, Falcó, J. J., *Historia de algunas cosas más notables pertenecientes a este convento de Predicadores de Valencia*, ff. 465–465v.
21. BUV. Ms. 529, Pradas, J., *op.cit.*, f. 168.
22. *Compendio de las fiestas que ha celebrado la imperial ciudad de Çaragoça por aver promovido la magestad cathólica del rey nuestro señor, Filipo Tercero de Castilla y Segundo de Aragón, al ilustríssimo don fray Luys de Aliaga, su confesor y de su Real Consejo de Estado, en oficio y cargo supremo de Inquisidor General de España*.
23. Biblioteca Universitaria de Zaragoza [=BUZ]. Ms. 190, *Lumen domus. Historia de la fundación y sucesos más notables del convento de Predicadores de Zaragoza*, f. 32v.
24. Díez de Aux, L.,*op.cit.*, pp. 6–8.
25. *Ibid.*, p. 10.

En los días siguientes, las obligadas ceremonias religiosas –oficiadas en el convento de Predicadores, otros cenobios, la seo y hasta el último templo de la capital, incluida la capilla universitaria– compartirían protagonismo con el ornamento de los principales espacios públicos; el desfile de varios carros triunfales; un combate simulado contra un estafermo; y finalmente un certamen poético.

En cuanto al enagalanamiento público, destacaría por su vistosidad las puertas de la localidad, que

> [...] amanecieron coronadas entre sagrados laureles y aliagas triumfadoras, con escudos de armas del illustríssimo Inquisidor general; las tarjas y compartimientos, la vanda, las tres cabeças de águilas, la aliaga, el coraçón con la cruz dominica y el color roxo que dentro el cirayto de su capelo le servía de asiento [Fig. 1]. Todo esto campeava maravillosamente sobre campos de oro.[26]

Respecto a los carros triunfales que recorrieron calles y plazas acompañados por varias danzas historiadas, merece destacarse el construido por el gremio de arquitectos, escultores y carpinteros en un tiempo record. Andaba presidido por la figura colosal del rey Fernando el Católico, entronizado entre cuatro torreones donde campaban Arrio, Mahoma, Lutero y Calvino, enemigos de la fe católica cuyo primer defensor era el Santo Oficio, creado por el monarca aragonés y regido ahora por otro paisano de este reino, fray Luis Aliaga[27]. El Inquisidor general ocuparía la escena principal de un segundo carro, que

> [...] parecía un grande alcaçar de laurel, con los arcos y compartimientos necessarios, hecho con gran traça y perspectiva vistosa [...]. Dávanle mucha gracia y gravedad muchos escudos que de las armas del señor Inquisidor general llevava en lo más alto. En lo más superior, avía un dosel y sitial de brocado, que servía de trono, adonde en su silla, de lo mismo, yva una figura que viva que representava a su illustríssima, con grande magestad y triumfo, y en algo más inferior, con real pompa y grandiosa ostentación, assentado en otra silla, quien representava también al vivo al illustríssimo señor cardenal don fray Gerónymo Xavierre.[28]

A los pies de ambas figuras rezaban sendas leyendas, a modo de diálogo entre ellas. En la del padre Xavierre podía leerse:

> Soy quien de Aliaga la virtud publica; el cardenal Xavierre, savio, justo, General de la gente dominica y sal que a la pobreça puso gusto. Hijo de Zaragoça excelsa y rica, confesor del Tercer Filipo augusto y en Consejo de Estado mi consejo, fue de aquellos estrados vivo espejo.[29]

26. *Ibid.*, p. 12..
27. Las composiciones poéticas lanzadas desde este carro fueron recogidas en impreso aparte en *Fiestas, passeo, invenciones hechas por los architectos y escultores, en la que la insigne ciudad de Çaragoça haze por la dignísima elección de la magestad cathólica del rey nuestro señor ha hecho de Inquisidor general en la persona del illustríssimo y reverendíssimo señor don fray Luys Aliaga,* Zaragoza, 1619.
28. Díez de Aux, L., *op.cit.*, p. 21.
29. *Ibid.*, p. 22

La cartela de fray Luis, aprovechando el simil de su apellido con la recia y espinosa planta de la aliaga para resaltar sus cualidades naturales como propias del religioso, daba la réplica a la anterior con las siguientes palabras:

> El cardenal Xavierre en su memoria me plantó, y cultivome de tal suerte que salió desta aliaga el árbol fuerte que publicáys con humana gloria. Al rey nuestro señor soy de provecho, porque su magestad lo determina; y guardaré el presidio en que me pone.[30]

La aliaga volvió a ser el motivo más recurrente en el estafermo levantado a modo de «sierpe con erizadas conchas [que] por los ojos y boca arrojava centellas de fuego y tenía una gran cola». De un modo u otro, esta misma planta figuraría en las lanzas portadas por quince aguerridos caballeros encargados de combatirlo, fuera saliendo de los brazos de la cruz dominicana, en el pico de una golondrina o en la mano de Virgen del Pilar, fuera ardiendo bajo ella diferentes heresiarcas o acudiendo a sus flores insectos voladores entanto una bandadda de cuervos perecía entre sus espinas[31].

Tanto o más interesante para el conjunto de aportaciones que sobre la retórica de la imagen de fray Luis Aliaga supusieron los festejos zaragozanos de 1619 resultaría el concurso de poesía organizado por el Municipio[32]. De sus diez categorías, la primera ponderó el celo del rey Fernando II de Aragón en la fundación del Santo Oficio, así como los beneficios debidos a este tribunal. En lengua latina, ensalzó la segunda a la orden de santo Domingo, madre de insignes santos e inquisidores, entre ellos el padre confesor, a quien se dedicó, ya en romance, la mayoría de los restantes apartados.

El certamen tercero, por ejemplo, celebró «las virtudes, erudición y prudencia y otras excelencias por las quales ha llegado el illustríssimo señor don fray Luys Aliaga a merecer tan eminentes lugares». En este sentido, se exageró el origen noble de su linaje durante la Reconquista, cuando los primeros miembros de la familia, «en sus empleos justos y valientes, vivos y muertos, fueron de provecho por su fe, por su rey y por su tierra»[33].Y de tal palo, tal astilla, un religioso como el Inquisidor general, tan grande como humilde en el desempeño de las más grandes responsabilidades de gobierno. Ahí estaba su impecable ejercicio del confesionario regio, para el que se recurriría al símil de una abeja real alimentada por la flor de la aliaga, «símbolo de justicia y piedad santa». O su entrega en el Consejo de Estado, como «consejero de paz y no de guerra», que tanta estabilidad había traído a Europa. Habíasele encomendado ahora la presidencia del Santo Oficio, desde el cual «al mundo offrece[rá] como limpio espejo su vida». Una estación más, en fin, de su peregrinar hacia mayores designios, pues no eran pocos quienes aguardaban «verte en el romano gremio en dignidad

30. *Ibid.*
31. *Ibid.*, pp. 28 y ss.
32. De él se ocupó brevemente García García, B. J., «El confesor...», pp. 191–194.
33. Díez de Aux, *op.cit.*, p. 142.

más alto levantado si bien con tu humildad aquesto acabas»[34]. Así se esperaba ocurriera en la próxima promoción cardenalicia, según algunos rumores[35].

A la octava categoría del certamen poético concurrieron más de diez *empresas* con las que identificar la trayectoria del fray Luis hasta el presente. Representaba una de ellas un viento soplando para apartar del sol unos nubarrones, con el lema *Ut fulgeat*; Es decir, que el dominico, si en su calidad de confesor de Felipe III había procurado evitar al soberano cualquier estorbo a su política, de igual manera lo haría ahora como Inquisidor, con el sol de la fe. En la misma línea deben interpretarse otras composiciones similares, como aquella en la que aparecía «una águila caudal haziendo punta a una lechuza», oséase el padre Aliaga acechando a los enemigos que se cernían sobre la luz de la Iglesia, a quienes había de perseguir para ahuyentar la oscuridad[36]. Tres águilas más–de nuevo alegoría del religioso–protagonizarían una tercera creación en la que despedazaban una serpiente, símbolo del pecado, enroscada en la cruz blanquinegra, blasón del Santo Oficio y la orden de Predicadores, bastiones a su vez del catolicismo[37]. Las rapaces serían sustituidas en algunas *empresas* por animales como cigüeñas, leones, elefantes e incluso una ballena, protectora «de los pezes pequeños, a quienes está amparando y en cuya defensa a vencido a un cocodrilo»[38].

Más complejas resultaron otras piezas literarias relacionadas con el mundo clásico. De la *Década V* de Tito Livio se tomaron los gansos capitolinos que habían advertido a Roma del peligro acechante a su alrededor, para compararlos con los consejos del confesor regio al soberano, que tantos problemas había evitado a la corona. Hubo también lugar para la leyenda de Dédalo e Ícaro, con intención de probar al mundo el desinterés de fray Luis Aliaga por la acumulación de poder y riqueza, en un momento especialmente delicado –escribe un buen conocedor de la época– en que se habían desatado las críticas contra las corruptas hechuras del duque de Lerma, retirado de la corte hacía sólo unos meses[39]. Concretamente, se representó

> [...] un Ícaro con las alas derretidas de un sol, por aver querido volar muy alto al peligro de caer en el mar [...] y su padre Dédalo volando por medio la región del ayre, sin remontarse demasiado por no quemarse, ni llegar al mar por no humedezerse [...]. La declaración de esta empresa dio su dueño diziendo que en esto se denotó

34. *Ibid.*, p. 152.
35. Pérez Bustamante, C. «Los cardenalatos del duque de Lerma y del infante don Fernando de Austria», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 7 (1934), p. 272.
36. Díez de Aux, L., *op.cit.*, p. 219
37. *Ibid.*, p. 220
38. *Ibid.*, p. 228.
39. García García, B. J., «Honra, desengaño y condena de una privanza. La retirada de la corte del cardenal duque de Lerma», en *IVª Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, Alicante, 1997, pp. 679–695. Sobre la vertiente satírica de esta campaña véase, del mismo autor, «La sátira política a la privanza del duque de Lerma», en *Lo conflictivo y lo consensual en Castilla: sociedad y poder político, 1521–1715*, Murcia, 2001, pp. 261–296, y Herrero García, M., «La poesía satírica contra los políticos del reinado de Felipe III», *Hispania*, 6-XXIII (abril–junio 1946), pp. 267–296.

la poca ambición que su illustríssima ha tenido jamás, y que por seguir la medianía de los peripatéticos ha llegado al encumbrado trono que tan méritamente y con tan solenne y general aplauso goza.[40]

A la publicación de todas estas invenciones, como al conjunto del certamen poético y las fiestas de las que unas y otro formaron parte, se adelantó por poco la aparición de otro libro, en la misma imprenta de Lanaja y Quartan, con más creaciones poéticas a la mayor gloria de fray Luis Aliaga, los dominicos y el Santo Oficio[41]. Compuesto básicamente en latín, por Domingo de Avengoechea, oidor de causas civiles en la Real Audiencia de Aragón, entre sus escasos sonetos en romance pudo leerse el siguiente, a aquellos tres dedicado:

Insigne religión que siempre fuiste
de santidad y letras adornadas
y por la fe cathólica su espada
con valor español siempre esgrimiste.
A todo, o gran Guzmán, principio diste,
quando más la fe santa fue acosada
por la seta albigense tan malvada,
que con milagro y letras la venciste.
Por tu gran zelo que la fe propaga,
Supremo Inquisidor fuiste el primero,
después san Pedro, el Mártyr por renombre.
Quien desterró al Judío es el tercero,
tu quarto al Moro tú, famoso Aliaga,
y confessor del rey por ser gran hombre[42]

Además de las filigranas poéticas del doctor Avengoechea, la obra incluiría los versos laudatorios de otros magistrados zaragozanos, igualmente diestros en el arte de las letras. Lo eran, desde luego, Francisco Miguel de Pueyo y Baltasar Sebastián, oidores en el mismo tribunal, el regente de la Real Cancillería José de Sesse, etc.

Ninguno de los citados, como tampoco Luis Díez de Aux, se acordaría de su paisano el Inquisidor general cuando la suerte cambiara para él. Lo que no tardó en suceder una vez fallecido Felipe III, en marzo de 1621.

40. Díez de Aux, L., *op.cit.*, p. 241.
41. *Caesaraugustae urbis Coronae Aragonum metropolis. Panegyrica congratulatio ad clarissimum et ilustrssimum Ludovicum ab Aliaga, S. C. R. Maiestati, a sacri confessionibus et Sanctae, et Generalis Inquisitionis, Supremi Concilii Praesidem, et Generalem Inquisitorem super creatum*.
42. *Ibid.*, s. p.

Tempus horribilis

El reinado de Felipe IV resultó funesto para fray Luis Aliaga y demás ministros vinculados al difunto monarca. Don Baltasar de Zúñiga y su sobrino, el conde de Olivares, dueños del nuevo régimen político, se apresuraron a deshacerse de las viejas glorias para dejarse expedito el poder[43]. Una vez hubieron eliminado al duque de Uceda, el dominico fue su único estorbo. Privado del confesionario regio, el 23 de abril se le ordenaba retirarse al convento de Predicadores de Huete hasta nueva orden. Allí quedó confinado reteniendo el cargo de Inquisidor general para consternación de sus émulos. No resulta extraño, pues, que en Madrid se multiplicaran las acusaciones contra su persona, gestión y círculo íntimo, por medio de una demoledora campaña de desprestigio compuesta a base de toda suerte de escritos de carácter popular que circularon por la corte y otras ciudades de la Monarquía. La imagen beatífica del otrora omnipotente religioso—construida al calor de su endiosamiento, del que los fastos zaragozanos de 1619 habían constituido su mejor expresión—fue arruinada por otra diametralmente opuesta que pasó a la posteridad. La del maldito fraile a quien Felipe III, por echarle a perder el alma, habría repudiado en su última agonía clamando entre lágrimas: «¡ Buena cuenta abéis dado de mi conciencia y de la vuestra!». Vulgar plebeyo este engatusador del monarca, que mediante una vocación religiosa fingida había escapado a su destino en la tienda de paños familiar para cabalgar a lomos de la fortuna. Bien aposentado en la corte, acabó mostrándose como en realidad era, un monstruo sin escrúpulos, ambicioso y mujeriego, amigo de vicios y corruptelas, de magias y astrologías, indigno, en fin, del ministerio de Cristo al que decía servir. De este modo quisieron verlo al menos sus enemigos en los libelos difundidos por doquier:

> [...] començó a ussar de su ambiçión [...] Y a esta saçón havía començado a descubrir sus malas costumbres en la anbiçión de ofiçios, de negoçios y de que todo el mundo colgase de su mano en su cobdiçia de haçienda, adornando su casa con escritorios riquíssimos, con pieças de plata y preseas que le davan, mostrando su poca modestia y menos religión en tener su casa llena de monos micos lebreles, no biendo un pobre a su puerta y gastando en esto lo que pudiera un príncipe secular y profano; no perdiendo comedias, toros ni fiestas públicas a vista de su magestad, con grande escándalo de todo el pueblo; entre algunos religiosos, quien ve toros, es tenido por infame. Mostró tanbién sus venganças en muchos que persiguió su descortesía, hasta con personas graves.; su crápula y viçio en el comer abundantíssimamente [...].Començó tanbién a mostrar otras malas artes, como ser amigo de la astrología y de los que la profesan, no limpiamente como lo permiten derechos sino con mucha nota de echiçerías, supersitiçiones, fábricas desiguales y otras cossas [...] Teniéndose ya por dueño de todo, con la privança, con la Inquisiçión general, con el puesto de confesor, con la plaça de Estado, con las

43. Elliott, J. H., *El conde–duque de Olivares*, Barcelona, 1990, pp. 93 y 119–122.

> consultas de Haçienda, de Portugal, de Aragón y otras partes, con mucha renta, dinero y anbiçión, començaron a bivarse todos sus viçios, no aviendo artos veneficios, badías y pensiones para él sólo [...].[44]

Las mismas y otras muchas acusaciones contra el padre Aliaga se dejaron escuchar en las rimas jocosas debidas a la pluma del creador de la sátira política en España, don Juan de Tassis, conde de Villamediana[45]. Incansable fustigador de los gobiernos de Felipe III, y muy especialmente de Lerma, con el nuevo reinado las esperanzas de Villamediana tomaron cuerpo en un ciclo de composiciones poéticas orientadas a remachar la impopularidad del anterior equipo gubernamental[46]. Fray Luis, pues, no escapó a sus invectivas. A él se refirió *En la muerte del rey* para alegrarse del fin de su privanza, compartida con el duque de Uceda y el Patriarca de las Indias don Diego de Guzmán:

> Murió Felipe Tercero,
> mas un consuelo nos queda:
> que murió Pablos de Uceda,
> el confesor y el Buldero.
> Uno y otro majadero
> se consuelen, que han tenido
> un rey y reino oprimido,
> y mejor diré robados;
> que el poder de estos privados
> tan exorbitante ha sido[47]

Junto a estos dos, en *Al rey Filipo 4º*, volvería a incluir don Juan de Tassis al padre Aliaga y a los demás colaboradores del anterior soberano –cebados a base de mercedes y prebendas– entre los «veinte borregos lanudos [que] tiene vuestra majestad que trasquilar». Mayores lindezas aún le dedicó en *Contra los ministros de Felipe III, cuando le sucedió su hijo*. Primero ironizaría con el lugar de su destierro, afamado entonces por la cría y excelencia de sus cerdos:

> [...] al confesor, que en privanza
> fue con todos descortés,
> a Huete le envían, porque es
> lugar do enseña crianza.
> Acabóse la bonanza,

44. BNE [=Biblioteca Nacional de España]. Ms. 2394, *Memorial contra fray Luys Aliaga y sus mañas*, s. f. Se analiza este escrito en Callado Estela, E., «Parentesco y lazos de poder...», pp. 135 y ss.
45. Cotarelo Mori, E., *El conde de Villamediana. Estudio biográfico crítico con varias poesías del mismo*, Madrid, 1886.
46. Egido, T., *Sátiras políticas de la España Moderna. Introducción y selección de T. Egido*, Madrid, 1973, pp. 25–27, y Etreros, M., *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, 1983, pp. 31 y ss.
47. Cotarelo Mori, E., *op.cit.*, pp. 268 - 269.

sin la dignidad se ve,
fraile simple dicen que
le dejan para acertar;
fraile le podrán dejar,
Que simple, siempre lo fue[48]

Y luego le bautizaría como Sancho Panza, a la búsqueda de su particular ínsula de Barataria en forma de infinitas riquezas. Como las millonarias dádivas obsequiedas desde Nápoles por el duque de Osuna, su conmilitón y víctima igualmente de los nuevos tiempos políticos[49]:

Sancho Panza, el confesor
del ya difunto monarca,
que de la vena del arca
fue de Osuna el sangrador,
el cuchillo de dotor
lleva a Huete atravesado,
y en tan miserable estado,
que será, según he oído,
de Inquisidor inquirido,
de confesor confesado[50]

Ambos personajes desfilaron como penitentes en la comparsa de represaliados imaginada por el conde de Villamediana en *Procesión a Felipe IV recién heredado*. Un lugar de honor ocupaba el todavía Inquisidor general entre la notable clerecía de mangantes integrada por el Patriarca de las Indias y los cardenales Lerma y Trejo:

La clerecía rematan
la procesión revestida,
que hay clérigos de tal vida,
que unos roban y otros matan.
Dicen que librarse tratan,
pero es a mala ocasión,
que la determinación
del rey es salgan primero

48. *Ibid*., p. 272.
49. Linde, L. M., *Don Pedro Girón, duque de Osuna. La hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII,* Madrid, 2005.
50. Cotarelo Mori, E., *op.cit*., p. 279. El calificativo de Sancho Panza, aplicado al dominico, fue el que sirvió para atribuirle la personalidad del fingido Avellaneda, autor de una segunda parte del Quijote. Menéndez Pelayo, M., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, 1941, vol. I, p. 374.

el de Lerma y el Buldero,
los Trejos y el confesor[51]

Robustas acémilas los cuatro, remataba don Juan de Tassis en *Al rey don Felipe IV en el principio de su gobierno* y *Kirie Eleyson*, cuyas posaderas tanta planta habían acarreado dejando exangüe a reino y rey; pero como ninguno, «el confesador, quien hurtó mucho dinero, dando vueltas como noria»[52].

Caudales muchos para fray Luis; también buen vino, y mujeres lozanas si se terciaban, sobre todo comediantes como Josefa Vaca y María de Córdoba. Con ellas se le atribuía una relación poco honesta, denunciada por boca de Aqueronte, recién muerto Felipe III, en su *Diálogo* con Plutón:

Obedecerte, gran Plutón, espero;
mas advierte que vives engañado,
por ser en todo rey, y ser postrero
en saber las cosas del estado;
ese rey que tienes tú por gran monarca,
viviendo no fue sino rey pintado.
Su confesor, su duque y su Patriarca
reinaron y otros gatos de doblones,
y él de corrido se entregó a la Parca.
Murió, cual Jesucristo, entre ladrones,
que le hicieron reinar por alimentos
y aprender el oficio en los millones.
Esos le trastornaron sus intentos
y también le negaron lo que vía,
construyéndole a él los pensamientos.
El confesor, que de latín sabía
menos que de la ciencia de la cuba,
a diestro y siniestro le absolvía
y asentó por cofrade de la uva.
A costa de Filipo, cada noche,
Jusepa baje y Amarilis suba;
Vengan los comediantes en un coche,
llévese a aquestas damas en litera,
y ande la procesión a troche y moche[53]

51. Cotarelo Mori, E., *op.cit.*, p. 282.
52. *Ibid.*, p. 289.
53. *Ibid.*, p.290.

A rebufo de esta cruzada propagandística desarrollada en Madrid, otras ciudades de la Monarquía vivieron sus propias campañas de desprestigio contra la imagen del Inquisidor general y sus allegados. Valencia destacó a este respecto. Si encumbrado el dominico, los vecinos de la capital del Turia habían osado desafiarle cantando al arzobispo fray Isidoro Aliaga «¡ si no fuera por tu hermano ya fueras arrastrado o quemado!»[54], ahora dirigirían toda su mordacidad contra ambos religiosos. Para ello, desempolvaron antiguos pasquines e inventaron otros nuevos. Por mencionar sólo uno, el colgado a las puertas de la catedral para caricaturizar las desmesuradas ambiciones de los Aliaga. Representaba

> [...] un frayle dominico pintado con pies de gallo y debaxo dellos, en hilera, un capelo de cardenal, una corona real, una tiara de papa, un bonete de clérigo y una cruz de santo Domingo o insignia del Santo Officio. Y debaxo de todo estava escrita de letras grandes estas palabras: *Omnia* [Fig. 2].[55]

En Lérida, sátiras y libelos responsabilizaron a fray Luis del obispo que les había tocado en desgracia, su sobrino Pedro Antonio Serra. Un clérigo inmoral a cuya codicia sin freno sumaba un apetito carnal mayor aún al del tío. Nadie en la diócesis ignoraba que había vivido amancebado con un par de mujerzuelas, tanto que «era boz común quellas mandaban en el arçobispado». Lo cual no le impedía frecuentar a otras féminas, pues

> [...] lo an encontrado particularmente en la casa de una biuda moça y hermosa, por donde pasa los días que sale paseando [...]. Con otra biuda a durado mucho tiempo, que an ido y benido regalos y recados por medio de criados [...]. En un sarao que se hiço, afirman personas que le vieron a las once de la noche con una capa de pastor hablar en otro quarto de la casa con una muger casada, con quien se ha sentido sienpre afición.[56]

Cansado de tanto ensañamiento, el padre Aliaga arrojó la toalla, renunciando por fin a la dirección del Santo Oficio, que en febrero de 1622 iría a parar a manos de un íntimo colaborador de Olivares, don Andrés Pacheco. La noticia fue recibida en algunos lugares con muestras de júbilo. Así ocurrió en Valencia, donde volvieron a componerse pasquines como el siguiente:

> [...] apparegueren per los cantons de València uns papers pintat un pes ab ygualtat y una espasa ab una mà que la tenia y al cap d'açò dia *Iustitia Dei*, y al peu del pes dia *Deposuit patentes sanctos persequentes et exaltavit humiles Christum confitentes*; y sobre açò glosava cascú *secundum captum*, que·u entenien per lo confesor del rey, que estaba ya privat dels càrrechs que tenia, ettsétera.[57]

54. Porcar, P. J., *op.cit.*, vol. I, p. 176 - 177.
55. AHN. *Inquisición*. Leg. 3.701 (I), ff. 418–418v. Una copia de este papel enviado a Madrid por la Inquisición de Valencia, ya en 1614.
56. BNM. Ms. 2355, *Noticias de un sobrino suyo peor que su tío*, s. f.
57. Porcar, P. J., *op.cit.*, vol. II, p. 68.

A la espera de confirmársele su futuro, el religioso, maltrecho y enfermo, conoció en lo sucesivo nuevos destierros, en Guadalajara, Velilla y Barajas. En todos ellos continuó siendo objeto de escarnio mientras la Inquisición trataba de procesarle por proposiciones sospechosas de luteranismo y materialismo[58]. El mismísimo Francisco de Quevedo se referiría a la suerte de tan ilustre reo sentenciando:

> Había sabido el confesor lo que era privar, no lo que cuesta, y agora sabe lo que cuesta no saber acabar de privar[59]

Con la preceptiva autorización regia, en mayo de 1625 su hermano fray Isidoro lo acogía durante algunas semanas en el palacio episcopal valentino, que después del verano dejaba, por orden de Felipe IV, con incierto destino[60]. El estado de salud del antiguo confesor hizo que la corona acabara apiadándose de él, consintiéndole retirarse al convento de Predicadores de Zaragoza para morir entre sus muros. Sucedería el 2 de diciembre de 1626, a los sesenta y un años de edad[61]. Únicamente los dominicos aragoneses tributaron unas honras acordes a la importancia del finado. Sus virtudes volverían a glosarse por vez última en el sermón fúnebre pronunciado por el padre Alonso Batista, encargado de limpiar el nombre de fray Luis, «no sólo gran sacerdote y gran religioso sino también excelente ministro y grandioso gobernador»[62].

58. Pérez Villanueva, J., y Escandell Bonet, B. (dirs.), *Historia de la Inquisición en España y América,* Madrid, 1984, vol. I, p. 1070.
59. Quevedo, F. de, «Grandes anales de quince días», en *Obras,* Madrid, 1946, p. 218.
60. Callado Estela, E., *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII...*, pp. 57–58.
61. AHPD. *Libros de Predicadores de Zaragoza.* Ms. 1, *Catalogus religiosorum defunctum huius regalis conventus Praedicatorum Caesaraugustae,* ff. 349–349v.
62. Batista, A., *Sermón predicado en el entierro del illustríssimo y reverendíssimo señor don fray Luys Aliaga,* Zaragoza, 1626, p. 7.

Fig. 1. *Escudo de fray Luis Aliaga*. Zaragoza, 1619

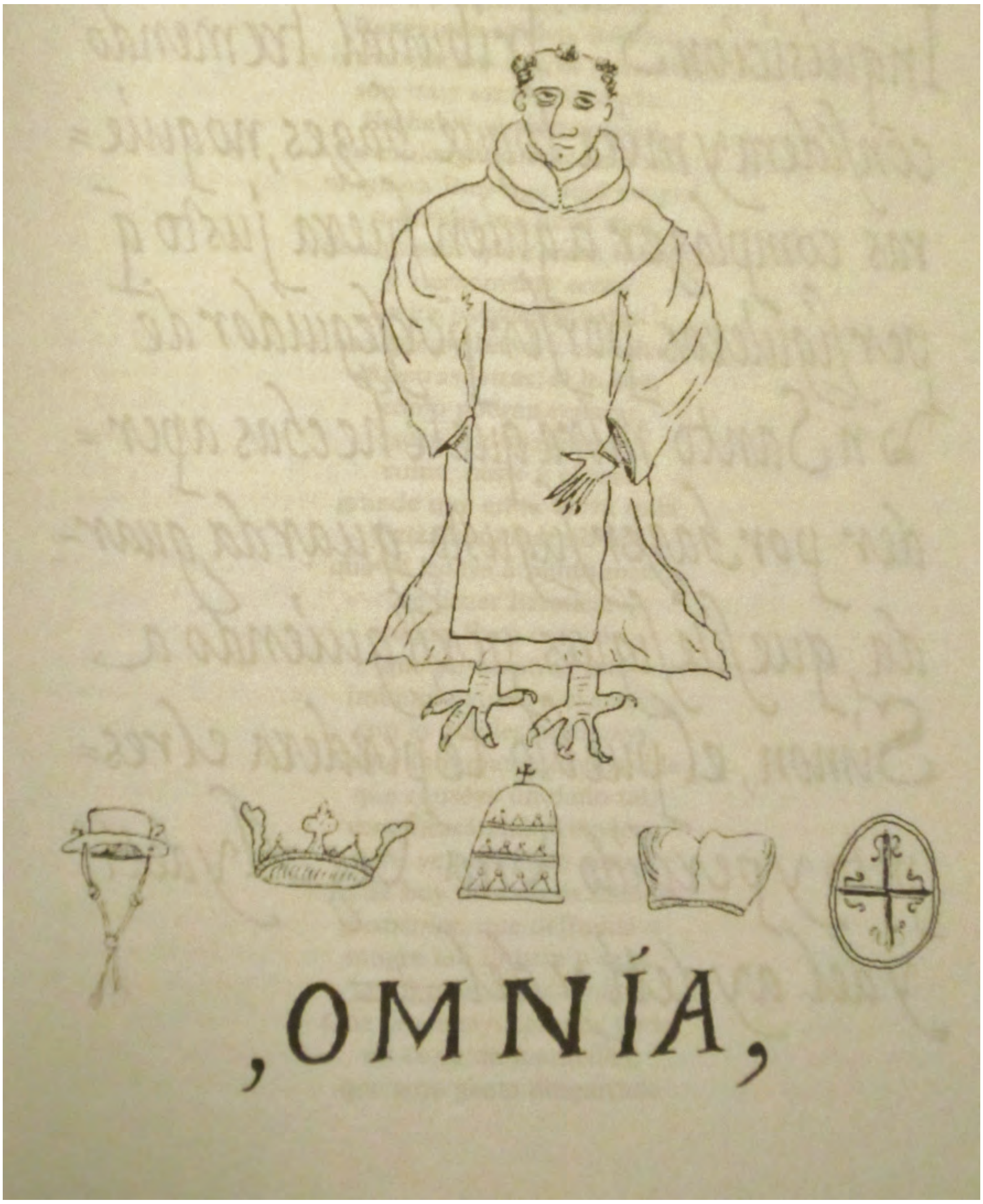


Fig. 2. Pasquín contra fray Luis Aliaga, Valencia, 1614

La monocromía en España durante las décadas de 1960 y 1970[1]

Javier Sánchez Clemente
Universidad de Extremadura

Resumen: La pintura monocroma de Gerardo Rueda culmina en España una línea específicamente moderna de arte formalista, la cual, además, enlaza la pintura con el *ready-made* duchampiano. Sin embargo, la pintura monocroma de Rueda preservó las convenciones burguesas de la visualidad, la autoría y la obra única que el *ready-made* amenazaba. Se puede considerar su pintura monocroma como la más específicamente burguesa de las producidas en el momento en España, y, en ese sentido, ejemplifica mejor que ninguna otra cómo el franquismo no podía en absoluto evitar la imparable modernización del arte, pareja a la de la sociedad, la economía y la política.
Palabras clave: Gerardo Rueda, pintura, monocromía, modernidad estética, *ready-made*, visualidad, autoría, obra única, humanismo, burguesía liberal

Abstract: the monochrome paintings of the Spanish artist Gerardo Rueda culminates a specifically modernist and formalist art line in Spain. The monochrome is the link between this line and Duchamp's *ready-made*. However, Rueda's monochrome remains within the bourgeois conventions of visuality, authorship and the individual work of art, which were threatened by the *ready-made*. Therefore, Rueda's monochrome could be considered the most bourgeois of all the monochromes produced in Spain at the time and the best

1. La presente comunicación es fruto de la investigación doctoral que llevamos a cabo bajo la dirección de la Prof.ª Dr.ª D.ª María del Mar Lozano Bartolozzi con la ayuda del Programa FPU del Ministerio de Educación.

example of how Francoism could not prevent the unstoppable modernization of art, which went hand in hand with that of society, economy and politics.
Keywords: Gerardo Rueda, painting, monochrome, Modernism, ready-made, visuality, authorship, individual work of art, humanism, liberal bourgeoisie.

La pintura monocroma

Toda obra de arte guarda en sí misma un significado político, pero existen diferentes maneras en las que este significado puede expresarse. Por un lado, hay un tipo de obra de arte cuyo contenido se acomoda a formas, técnicas, medios o géneros ya existentes y que han surgido como la superestructura de un determinado sistema económico. Por otro, toda obra de arte tiene un significado político al margen del contenido. Así, si una obra cuyo verdadero contenido sean esas formas, técnicas, medios o géneros varía en algún sentido los ya existentes, está ejerciendo una resistencia con respecto a lo políticamente establecido que es aún mayor que la de las obras que sólo son políticas en su contenido. En el primer caso, el significado de una obra que pretende ejercer una oposición política tiene que adaptarse a las formas propias del arte que tiene sentido dentro de la sociedad donde ese poder domina. En el segundo, por el contrario, se reconoce el carácter político de esas formas, es decir, se admite que no existe ninguna forma artística políticamente neutra, y que toda oposición debe empezar no tanto por el contenido como por la forma.

La pintura monocroma es un claro ejemplo del segundo tipo de arte en la España de la década de los sesenta. Entre 1939 y 1975 resulta relativamente fácil encontrar ejemplos del primer tipo de arte señalado anteriormente en los numerosos artistas, escritores, cineastas o cantantes que fueron capaces de eludir sutilmente la censura, que es precisamente la barrera que el régimen oponía a los contenidos, pero no tanto del segundo. La pintura monocroma es un ejemplo de arte con un significado político por su forma en la España del tardofranquismo. La monocromía vino a ser la conclusión de la pintura moderna, género privilegiado de la modernidad, y, a la vez, la transición hacia el arte en general, hacia el objeto, hacia el *ready-made*. Si lo primero es propio del liberalismo burgués, lo segundo lo será del consumismo, evolución ésta que el franquismo sólo logró retrasar en España.

Por un lado, la pintura monocroma es la conclusión del arte liberal o burgués. La contemporaneidad en el arte se define a sí misma y se diferencia de otros periodos por el mercado del arte. Como en todos los demás ámbitos económicos, la producción artística tiende a la especialización. Los artistas ya no pueden contar con la seguridad del comitente, sino que tienen que trabajar en soledad para sacar al mercado un producto, la obra de arte, cuya única finalidad es precisamente no tener fin, como decía Kant, es decir, no tener una finalidad útil. Su única razón de existir es producir placer estético desinteresado en el público a través de la contemplación. Así es como los artistas comenzaron a investigar cuál era su propio campo específico, las convenciones de su medio. Surge así el formalismo y con él aquella narración del arte contemporáneo que en la historiografía anglosajona se suele denominar *Modernism*

y que aquí se ha traducido como *modernidad*. En España también habrá autores cuyo pensamiento, como el de Ortega y Gasset en su propuesta de la deshumanización del arte, Manuel Abril o Antonio Marichalar, está adherido a esta narrativa de alguna manera[2]. El medio de la pintura fue privilegiado en esta tendencia por ser el único dirigido exclusivamente a la contemplación, a la visualidad. Siguiendo una evolución lógica, el formalismo y la tendencia a prescindir de toda convención que no dependa de la especificidad del medio (*Modernism*), como por ejemplo la de la mímesis, condujeron a la pintura hacia la abstracción. El último paso de este camino sería el de aceptar por completo la planitud del lienzo a través de dos diferentes estrategias: la retícula, que redobla la superficie pictórica, a decir de Rosalind E. Krauss[3], y la monocromía, en la que ya definitivamente no se puede distinguir figura alguna sobre el fondo, desapareciendo así el último rastro de figuración. La pintura monocroma es, por tanto, la conclusión de la evolución moderna del arte que surge, entre otras cosas, del liberalismo.

Por otro lado, la monocromía es el paso de la pintura al mundo del objeto. En las sociedades consumistas, el arte dejará lo visual para convertirse en un objeto, un bien cuyo valor depende de las leyes abstractas del mercado. Esto guarda relación con el *ready-made*. Precisamente, la gran aportación de Marcel Duchamp al arte es la constatación de que cualquier objeto, incluso uno que la industria ha realizado previamente (*ready-made*) y el artista se ha limitado a escoger, podía alcanzar estatus artístico. Thierry de Duve[4] considera que la pintura monocroma, o incluso el lienzo vacío, límite jamás traspasado, es el eslabón entre la línea formalista y el *ready-made*, puesto que un cuadro monocromo viene a ser en la práctica un *ready-made*. El pintor no realiza artesanalmente ni bastidor, ni lienzo ni pinturas, que es todo lo que constituye una obra pictórica. La intervención del artista en una pintura monocroma se reduce a escoger un determinado color ya preparado por el fabricante y a aplicarlo sobre el lienzo que también ha elegido previamente, tal y como Duchamp haría con otros objetos como un urinario. Así es como la pintura se convierte en un producto más de los que provee el mercado. No existen normas de gusto ni valores estéticos en la sociedad consumista, sino que, al igual que ha sucedido con el dinero y el patrón oro, el estatus artístico depende de la fe que el público deposita en la obra. Separada de la estética, de lo retinal que Duchamp tanto denostó, la obra de arte sólo es una mercancía con un valor de cambio determinado por la ley de la oferta y la demanda. La monocromía, al poner de manifiesto mejor que otros tipos de pintura el carácter objetual del cuadro por la unidad de toda su superficie, se ha plegado a las leyes del mercado que dictan que el valor de una obra de arte no depende tanto de su valor estético como de su valor de cambio. Es así como la monocromía, al concluir el arte propio de la modernidad –la pintura– da paso a hablar de «arte» en general. A partir

2. Vid. Sánchez Clemente, J., «El concepto de autonomía del arte en la primera época de la Revista de Occidente», *Norba. Revista de arte*, 2011, 31, pp. 89-109 (en prensa).
3. Krauss, R. E., «Retículas», *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, 1996, pp. 23-37.
4. De Duve, T., *Kant after Duchamp*, Cambridge, 1996, pp. 147-279.

de mediados de siglo, ya no habrá *ismos* centrados en la pintura, sino movimientos de arte en general, siguiendo la pauta del arte norteamericano: arte pop, arte conceptual, *happening* y arte *fluxus*, el arte de cuerpo y la *performance*, arte minimal (en español éste curiosamente todavía va a conservar el sufijo *-ismo*), etc.

La obra de Gerardo Rueda

El pintor español Gerardo Rueda (1926-1996) es el mejor ejemplo en España de pintura monocroma. Entre otros artistas que produjeron cuadros monocromos o cuasi-monocromos, como Joan Miró, Antoni Tàpies o su gran amigo Fernando Zóbel, destaca Gerardo Rueda porque parece reflexionar mejor que ningún otro sobre las condiciones que explican el surgimiento de ese tipo de pintura en las dos vertientes que se han expuesto. Por un lado, el formalismo fue muy importante en su consecución de la monocromía, ya que esta corona en Rueda una serie de experiencias anteriores; y, por otro, el cuadro monocromo permitió a Rueda valorar las posibilidades objetuales del arte y pasarse al mundo de los objetos en su producción posterior.

En primer lugar, la monocromía en Gerardo Rueda fue el resultado de una investigación formal de los medios de la pintura. Rueda llegó a la abstracción a través del paisaje, al igual que tantos otros artistas del momento. Como muchos de ellos, no recibió ninguna formación académica de Bellas Artes, sino que compaginó su vocación pictórica con los estudios de Derecho en un principio. Su sensibilidad artística e inquietud por el arte moderno lo alejaron de la formación neoclasicista, en su variante neo-contrarreformista, que se oficializó durante los años del franquismo. Como señala M.ª Isabel Cabrera García[5], la pintura de paisaje fue un género aparentemente inofensivo durante la década de los cuarenta por su contenido políticamente nulo e incluso fue favorecido por el régimen por la importancia de la exaltación de la tierra patria; pero también fue a su vez un refugio para los artistas modernos. La superficie pictórica se convierte en un solo plano en el paisaje, ya que todo es prácticamente fondo, lo cual está anticipando la planitud de la pintura abstracta. En el paisaje puede el pintor jugar con las formas y los colores mucho más libremente que en los demás géneros de la pintura tradicional, que son más dependientes de la mímesis. Esto facilitó que la composición y la geometría tuvieran todo el protagonismo en los paisajes preabstractos de Rueda. La crítica y la historia del arte han empleado frecuentemente términos como silencio, quietud o despojamiento para calificar estos paisajes iniciales, términos que se han extendido acertadamente a la totalidad de su obra. Rueda va a ejecutar estos paisajes en buena parte de la década de los cincuenta hasta que, despojados de toda alusión a la realidad, queden sus líneas y formas esencializadas. Tras un periodo de efervescencia colorista por el conocimiento de la abstracción lírica francesa a partir de 1955, Rueda regresa al paisaje ha-

5. Cabrera García, M. I., *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español*, Granada, 1998, pp. 190-195.

cia 1960 para realizar una serie de abstracciones en grises y tonos oscuros aún más escuetas que las anteriores. Las pequeñas manchas, a veces en relieve, de algunos de estos cuadros anticipan sus pinturas monocromas del primer lustro de la década de 1960.

En segundo lugar, la monocromía en Rueda también va a suponer el paso a lo objetual. La práctica del collage, que le acompañó toda su vida, ya había supuesto un primer contacto con algunos objetos de la vida cotidiana que, por su cualidad de plano, se acomodaban mejor a la superficie pictórica. Entre 1960 y 1965, Rueda va a realizar numerosos cuadros en uno o dos tonos de un mismo color. Estos lienzos monocromos son singulares por sus colores, porque Rueda mezclaba los colores como salen del tubo para alcanzar tonos personalizados, y por el empleo de mucha materia acumulada en lugares estratégicos que alcanzan valores cercanos a los del relieve. El relieve y la unidad visual de toda la superficie pictórica a través de un único color es lo que convierte estos lienzos monocromos en un objeto más que en algo únicamente visual como es una pintura tradicional.

A partir de ahí, Rueda va a crear un corpus de obras que pasan más marcadamente a las tres dimensiones. Una de sus estrategias para ello es el empleo del propio lienzo monocromo con bastidor como material artístico. Justo cuando empieza esta combinación, elegida seguramente porque le permitía mantenerse dentro de la geometría que había determinado la belleza de su obra desde el principio, regresa a colores mucho más puros, en tanto que abandona los accidentes por superficies completamente planas. Es la distribución de lienzos rectangulares de diferentes tamaños y anchuras, en diversas posiciones y por el anverso y el reverso lo que va a animar tanto composiciones estrictamente monocromáticas como otras en las que se combinan lienzos monocromos de distintos colores. El relieve va a resultar incluso más importante que en la época de la pintura monocroma, ya que, en función de la iluminación, la sombra va a empezar a jugar un papel importante en esta serie de obras. La sustitución del lienzo por la tabla, en concreto por tablas de madera planas cuadrangulares recubiertas igualmente por un único color sin matices, viene a cumplir la misma función, puesto que la tabla había sido otro de los soportes tradicionales de la pintura. Más lejos que éstos llegan los lienzos a los que sobrepone cajas de cerillas, que son todo un *ready-made*. La objetualidad de este grupo de obras es aún mayor que en los lienzos monocromos porque utiliza literalmente la tabla y el lienzo monocromo o la caja de cerillas, que son objetos, como material artístico.

Llegó un punto en la trayectoria de Rueda en el que abandonó la práctica de la pintura y se sumergió en el mundo de los objetos, más concretamente en la escultura, que practicó tanto en bulto redondo como en relieve. Rueda puso así aún más de manifiesto la crisis del ilusionismo como convención artística. De nuevo hizo uso extensivo de objetos encontrados y ya preparados, en su caso más bien extraídos de la artesanía y en madera. Frecuentemente, una capa de pintura monocroma tiende a unificar estas composiciones, que se mueven dentro de las formas sencillas, escuetas y silenciosas que habían caracterizado su obra desde el principio.

El carácter liberal-burgués de la obra de Rueda

Para comprender el significado de esta trayectoria artística, conviene citar sendas investigaciones que analizaron el significado de la pintura monocroma en su contexto histórico llevadas a cabo por los historiadores del arte Benjamin H. D. Buchloh[6] y Jaleh Mansoor[7]. Buchloh sitúa el origen de la pintura monocroma en el tríptico rojo, azul y amarillo que el artista soviético Alexander Rodchenko expuso en 1921 en Moscú. En el contexto de la Rusia soviética, este tríptico fue entendido por su autor como el fin de la pintura y el inicio de su actividad en otros ámbitos porque acababa con las convenciones de la institución artística burguesa: la autoría (cualquiera podía hacer un tríptico como ese), la visualidad (Rodchenko consideró que la materialidad de los colores puros abría la pintura hacia lo táctil) y el carácter único, original y aurático de la obra única (el tríptico era susceptible de repetirse de manera idéntica por cualquiera). Rodchenko respondía con su tríptico a la necesidad de encontrar una función adecuada al artista en la sociedad comunista y, para ello, dejaba de lado lo que ya no tenía razón de ser porque pertenecía a una sociedad superada, la burguesa. En cambio, la recuperación de este paradigma en la Europa de posguerra por artistas neovanguardistas como Yves Klein respondía a la sociedad consumista sobre la que se asentó la reconstrucción de los Estados europeos tras la guerra. En los once cuadros igualmente azules que expuso en la milanesa Galería Apollinaire en 1957, Klein restableció la autoría (incluso se autoproclamó el inventor de la monocromía), la visualidad (exacerbada en lo que Klein entendía como una experiencia mística) y la obra única (cada uno de los once cuadros tenía un diferente precio en función de la supuesta experiencia que él mismo le había otorgado).

Jaleh Mansoor amplió esta investigación sobre la monocromía en su tesis doctoral, en la cual demostró que la pintura monocroma de Lucio Fontana, Yves Klein y Piero Manzoni estaba conectada con el Plan Marshall. La ciudad de Milán, escenario de la producción monocroma de estos tres autores, fue igualmente el escenario de la reconstrucción consumista que los EE. UU. impusieron en Europa a través del citado plan para garantizarse la mutua dependencia comercial con ésta y alejarla del fantasma del Comunismo. Las obras de arte no podían escapar a la abstracción del valor de cambio que la economía consumista impuso a todos los productos. Así pues, la pintura monocroma fue en la Europa de la década de 1950 la expresión artística más ejemplar de la nueva economía de consumo.

La monocromía de Rueda, si bien no es idéntica a la de los artistas neovanguardistas encabezados por Klein, comparte con la de éstos la objetualidad y la triada de la visualidad, la autoría y el carácter de obra única. Los cuadros monocromos de Rueda enfatizan su autoría y su carácter de obra única mediante las dos singularidades que ya han sido señaladas anteriormente. Normalmente no utiliza los colores puros tal y como salen del tubo de pintura,

6. Buchloh, B. H. D., «The Primary Colors for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde», *October*, 1986, 37, pp. 41-52.
7. Mansoor, J., *Marshall Plan Modernism. The Monochrome as The Matrix of Fifties Abstraction*, Nueva York, 2007.

sino que los mezcla[8], consiguiendo así siempre colores personales. Tampoco son cuadros completamente planos, sino que la superficie es animada por diferentes accidentes como pinceladas o formas en relieve, en positivo o en negativo. Estos accidentes pueden aparecer esparcidos de manera irregular por la superficie pictórica u organizarse en figuras geométricas como cuadrángulos u óvalos. Aunque están lejos del gestualismo de los informalistas, entran dentro de lo que Buchloh ha denominado en diversas ocasiones *grafema*. Grafema es la inscripción del artista en la obra a través de la marca expresiva. En este sentido, el crítico Vicente Aguilera Cerni comparaba las marcas en los lienzos monocromos de Rueda con las huellas dejadas en la arena de una playa. Muy acertadamente llama Juan Manuel Bonet *espacialismo* a estos lienzos[9], ya que el espacialismo del artista italiano Lucio Fontana también se caracterizó por el grafema. Este espacialismo de Fontana consiste en perforar el lienzo monocromo con repetidas cuchilladas que dejan diversas rajas a lo largo de la superficie pictórica. Tal y como es entendido por Mansoor, el espacialismo vendría a ser la respuesta melancólica del artista ante la perdida de sentido de la pintura por el avance del arte contemporáneo, en concreto del *ready-made*. Como ya no es posible dibujar sobre el lienzo, esto es, crear espacio mediante la figuración, había que acuchillarlo, poniéndose así de manifiesto, en primer lugar, que ese dibujo ya no era posible, ya que el espacio acuchillado por Fontana tenía una forma azarosa que dependía del grado de tensión del lienzo sobre el bastidor, y, en segundo lugar, que la pintura no era más que un objeto, como los demás productos que fluían a la sociedad a través del mercado de consumo reactivado por el plan Marshall. Rueda también reflexiona sobre el hecho de que la pintura sea un objeto y sobre la pérdida de sentido de la figuración en el arte sin perder las convenciones de autoría, obra única y visualidad.

Sin embargo, Rueda se salva de caer en la completa arbitrariedad del producto o *ready-made* a través de la elección cuidadosa de un tono muy determinado y el grafema. Presentar en una galería un lienzo cubierto uniformemente por la materia pictórica como sale del tubo, tal y como Klein hizo, suponía dejar todo valor estético, toda autoría y todo carácter de obra única a la fe que el espectador pusiera en la obra. Los lienzos de Klein son como billetes cuyo único valor, una vez abandonado el patrón oro, viene determinado por la fe que se pone en ese mismo valor. Lo único que garantiza el valor de los billetes es la firma de una personalidad autorizada, por ejemplo el director de un banco central, al igual que en los monocromos de Klein es la firma del artista lo que garantiza su valor. Rueda evita esta abstracción del valor de cambio a través del grafema y el color, pues gracias a ellos se puede mantener que él ha hecho cada uno de los lienzos monocromos y que cada uno de éstos es diferente de los demás.

La visualidad tampoco es exactamente coincidente en Rueda y los otros artistas neovanguardistas. Como ya hemos señalado, Rodchenko defendió que la monocromía incorporaba valores táctiles al ámbito visual de la pintura, mientras que Klein encerró completamente su

8. Rose, B., «Los monocromos de Rueda como iconos de la contemplación», *Rueda*, Madrid, 2001, p. 55.
9. Bonet, J. M., *Rueda*, Madrid, 1994, pp. 70-91.

pintura en la pura visualidad, que para él producía una experiencia de tipo místico. Rueda puso en juego un planteamiento matérico muy típico de la España del mismo periodo. Por matérico nos referimos a la importancia que la propia materia pictórica adquiere a la hora de crear las irregularidades que animan la estricta monocromía. ¿Será esto suficiente como para hablar de lo háptico en la pintura de Rueda? En absoluto. Los lienzos de Rueda estaban hechos para la contemplación estrictamente visual. Nadie acercaba la mano para sentir el tacto que tal relieve adquiría durante las exposiciones. Si Rosalind E. Krauss leyó desde lo antivisual el método de Jackson Pollock de pintar el lienzo en horizontal y sobre el suelo[10], el hecho de que Rueda también lo hiciera sólo es debido a su voluntad de no dejar gotear el óleo que le sobreponía en gran cantidad para crear relieve, justo al contrario de Pollock. Con gran justicia fue Rueda integrado en la vertiente lírica de la pintura abstracta española, como afirma Juan Antonio Aguirre[11]. Esta vertiente se caracterizaba por su intención de producir experiencias de belleza en el espectador a través de la pintura. La belleza visual, producida por el color más o menos puro y la armonía de unas determinadas formas en relieve, es lo que produce el deleite estético en los monocromos de Rueda. En esto se separa de Klein, quien presentó el color puro sin más. Lo que en Klein es una abstracción que depende de la fe que el espectador ponga sobre la obra, en Rueda es más bien algo justificado, ya que conserva la composición y la preparación del color.

El esteticismo visual es muy importante en Rueda. Es el mismo que podemos encontrar en las observaciones personales de los diarios de su gran amigo Manuel Silvela, fallecido en 1965, cuya conexión con la pintura de Rueda ha sido reivindicada por Juan Manuel Bonet[12]. Es el esteticismo propio de un gran coleccionista a quien, junto a la obra de grandes esteticistas de nuestra plástica como Zóbel, también le gustaban pequeños objetos artesanales[13]. En efecto, Rueda apreciaba la importancia de la manualidad que la industrialización, por medio del *ready-made*, había destruido, y que él mismo trataba de mantener a través del grafema y de la mezcla de colores. El esteticismo de alguien que prefería la sencillez de los primitivos renacentistas italianos y los maestros españoles cuando tuvo que seleccionar sus «flechazos en el Prado» . La música es otra prueba de esa búsqueda de la experiencia de belleza por parte de Rueda, pues de ahí brota su gran afición por ésta; y, como le ocurre a tantos otros artistas abstractos, incluyendo a Zóbel, de ahí surge también su búsqueda de estrategias pictóricas del tipo de la sinestesia, como por ejemplo la variación y la disciplina[14]. Como para reforzar este esteticismo, decidió en no pocas ocasiones dar títulos arbitrarios a muchas de las obras de los periodos espacialista y anteriores, pues los extraía frecuentemente del callejero madrileño. En su visión del mundo, y por ende del arte, el sentimiento prevalece

---

10. Krauss, R. E., *The Optical Unconscious*, Cambridge, 1993, pp. 243-320.
11. Aguirre, J. A., «Gerardo Rueda», *Artes*, 1967, n.º 94, pp. 21-27.
12. Bonet, J. M., «Lectura de Manuel Silvela (y Gerardo Rueda)», *Rueda*, 2001, pp. 13-22.
13. Rose, B., «El Museo de la Imaginación de Gerardo Rueda», *Colección Gerardo Rueda*, 2007, pp. 19-29.
14. Bonet, J. M., *Rueda*, op. cit., 1994, p. 24.

sobre el pensamiento[15]. La belleza visual escueta, que surge en el silencio y la sencillez, es el objetivo indiscutible de Rueda en toda su obra.

El caso de la caja de cerillas puede servir para explicar mejor cómo el esteticismo de Rueda se aleja de esa arbitrariedad introducida por el *ready-made* en el arte, sobre la que los neovanguardistas profundizaron en su pintura monocroma. Una caja de cerillas vacía no es solamente un *ready-made* como los de Duchamp, sino un objeto de deshecho, lo que comúnmente se conoce como basura. Sin embargo, el empleo de este deshecho por parte de Rueda no podía ser más diferente al del artista francés. De nuevo, lo importante en Rueda es lo retinal, contra lo que tanto Duchamp había luchado. Las cajas de cerillas, cubiertas o no con una capa de pintura monocroma, vienen a cumplir exactamente la misma función que los lienzos: rectángulos monocromos en relieve que sobresalen de la superficie plana del lienzo y trazan un determinado patrón geométrico, cuya sencillez y armonía continúan la de su pintura anterior. Lo visual, así como el concepto de autoría y obra única, permanecen completamente intactos en sus lienzos con cajas de cerillas. Tanto es así que, muy significativamente, Juan Manuel Bonet titula el capítulo de su monografía sobre Rueda dedicado a éstos «La poesía de una caja de cerillas» . Algo que podría ser trivial, bajo o incluso *kitsch* se convierte en genuinamente bello al pasar por el tamiz estético que Rueda aplicaba a todo cuanto tocaba. En su empleo de la caja de cerillas se observa muy bien cómo la herencia del *ready-made* duchampiano no fue en absoluto traumática para Rueda. Tuvo, en efecto, esa capacidad singular de salvar las convenciones de la pintura moderna integrando lo que precisamente para otros había dado al traste con ella.

Se pueden aducir otras razones en favor de su esteticismo. Basta con que nos fijemos en esos relieves y esculturas que va a realizar una vez que abandone la pintura después del periodo espacialista, y muy especialmente en el hecho de que recurra a un material tan cálido y humano como es la madera y en su preferencia por la artesanía, que, aunque obsoleta por la industrialización, aún conserva la huella del ser humano sobre la materia. Además, sus relieves y esculturas no pierden ni lo monocromático, ni lo geométrico, ni lo visual, ni la autoría ni el carácter de obra única.

Estos tres conceptos de belleza, autoría y obra única son los que ligan la obra de Rueda a la de una burguesía liberal. Aunque la valoración artística en el ámbito del arte se rigiera por la más absoluta arbitrariedad y los productos sólo tuvieran valor de cambio, esta triada conceptual seguiría siendo el mejor anclaje del estatus artístico de una obra para Rueda. Si Duchamp había cargado contra lo retinal tanto en sus escritos como en su obra, Rueda llega a aceptar las implicaciones objetuales del *ready-made*, pero se resiste a resignarse ante la pérdida tan grande que esto supone en cuanto a autoría, carácter de obra única y, sobre todo, de la existencia de una regla estética fija como es la vieja noción humanista de belleza, que para él residía en la armonía visual de unas formas sencillas.

15. Del Corral, M., «Enseñar a ver», *El grupo de Cuenca*, 1997, p. 50.

En el humanismo avanzado y el espíritu de la Ilustración residen muchas de las claves de la cosmovisión de Rueda y, por ello, de su credo estético: la convicción de que es posible disfrutar estéticamente del arte al margen y más allá de lo conceptual y lo útil, es decir, entendido como esfera autónoma. Ese disfrute que trasciende los ámbitos referidos le lleva a Rueda a una opción por lo visual. La obra ruediana se corresponde muy bien con ese ideal. Un ideal cuyo origen no es ajeno al surgimiento y consolidación de la burguesía, pero que se debilitará e incluso extinguirá con las profundas transformaciones que se dan en el mercado y el nuevo marco consumista. El acceso de las masas al consumo tiene como correlato artístico el *ready-made*, que no es sino el objeto ya provisto por la industria y privado de cualquier connotación estética, de la propia autoría y de ese carácter único. Es un objeto que ha entrado en la abstracción propia del valor de cambio y se ha sometido a la reproducción infinita de la técnica. Rueda alcanzó en su obra el punto en el que la vieja pintura entra en contacto con el *ready-made*: la monocromía. Esta reificación total de la pintura, lejos de ser traumática para Rueda, resulta más que nunca una celebración de los valores humanistas en el arte. En concreto, su carácter de obra única y el alto valor estético que garantiza el toque inconfundible del artista. Éste, cual rey Midas capaz de convertir en oro cuanto toca, es capaz de transformar en arte objetos tan triviales como una caja de cerillas vacía. La obra de Rueda es moderna porque se ha deshecho de todas las convenciones que, como la mímesis, no pertenecen específicamente al medio de la pintura[16], llegando incluso hasta el punto de renunciar a ese medio. El humanismo moderno, no obstante, permanece en su obra porque, a pesar del *ready-made*, ésta no ha perdido ni la estética, ni la autoría ni su carácter de obra única.

En efecto, el concepto de humanismo, en el sentido indicado, se adecua bien a la labor estética que desarrolla Rueda; y mucho mejor que términos como constructivismo, del que se han servido para definirla no pocos críticos[17]. Constructivista fue Rodchenko, un artista al que ya se ha hecho referencia aquí, pues representó bien a ese movimiento de vanguardia que triunfa en los primeros años de la Rusia soviética. En su origen está el problema sobre la función del artista en la nueva sociedad colectiva; y el debate en torno a la primacía de la producción sobre la composición. Estos vanguardistas ven en la composición una práctica muy arraigada en los pintores burgueses, sin otro criterio que el de su propio gusto a la hora de proyectar formas y colores sobre el lienzo. Ellos, por el contrario, lejos de abandonarse a su propio gusto, se esforzaban por crear un tipo de pintura inmotivada, carente de cualquier rastro de la mano del artista. El resultado es bien diferente, ya que esta última actitud sólo puede desembocar en una abstracción geométrica. Rodchenko alcanzaría uno de los momentos culminantes de este movimiento con su tríptico. En la obra de Rueda, por el

16. Incluso se consideraba a sí mismo enemigo de los convencionalismos. Vid. Silvela Sangro, J. M., *Diario de una vida breve*, Madrid, 1967, p. 133.
17. En este punto, utilizamos el concepto de constructivismo desarrollado por Yves-Alain Bois. Vid. Bois, Y-A., «1921» y «1937b», *Art since 1900*, 2004, pp. 174-179 y 286-289.

contrario, la composición mantiene plena vigencia. De ahí que cuando se emplea el calificativo de constructivista con referencia a Rueda, se hace sin duda desde una generalización, si no extrapolación, de este término que hace que incluya una pintura geométrica practicada en Occidente por artistas como Joaquín Torres García. La pintura y el arte de Rueda son geométricos pero no constructivistas en sentido estricto, ya que en ellos no hay que renunciar a la autoría.

Conclusión

La diferencia entre la obra de Rueda y la de un neovanguardista como Klein radica en que, mientras éste trabajó en una sociedad abierta y plenamente consumista, Rueda lo hizo en una sociedad cerrada. Si Klein pudo abandonarse por completo al espectáculo de presentar once cuadros sin diferencia aparente, salvo la del valor místico que sólo él podía conferir a sus superficies azules, Rueda aún conservaba cierta sinceridad, la cual reivindicó en muchas ocasiones. El valor de los lienzos azules de Klein es absolutamente abstracto, arbitrario y por lo tanto dependiente de la firma de su autor. El valor de los lienzos monocromos de Rueda es siempre verdaderamente estético gracias a diversas estrategias: la geometría, la monocromía, también aplicada a objetos encontrados o de deshecho, los colores personalizados y el grafema. Esta sinceridad o autenticidad es la que conecta la pintura de Rueda con el arte de una clase burguesa liberal. Esta clase social, cuyo valor principal era el individualismo, se había resuelto ya en la masa consumista en Francia e Italia, pero en España aún ni siquiera había podido acceder al poder. El espectáculo, característica principal de la sociedad consumista y también de artistas como Klein, está lejos de caracterizar la obra del español porque éste conservaba plena fe en los valores estéticos. Éstos, al igual que el pensamiento burgués, son signos distintivos del arte de la modernidad, de ahí que podamos adscribir la obra de Rueda al arte propio de una burguesía de tipo liberal.

Al igual que el desarrollo económico, las tendencias modernas en la pintura tardan en llegar a España. Tal vez los avatares sociales y políticos de la década de los veinte y las convulsiones económicas y políticas que sufre el país durante la República no fueran el mejor caldo de cultivo para la llegada de esas innovaciones estéticas. Por razones muy diferentes tampoco lo es el nuevo ambiente y el marco institucional que surge con el levantamiento del 18 de julio y se consolidará tras la Guerra Civil de 1936-1939. No parece necesario insistir en que el franquismo, y de manera muy especial en su primera fase, ve en la modernidad un poderoso enemigo de esa ideología conservadora a ultranza y del autoritarismo que inspiran el nuevo Estado. Si a esto se suma la autarquía y el aislamiento internacional a que se ve sometido el régimen, se comprenderá con mayor nitidez que los principios de la modernidad y los del Movimiento del 18 de julio son radicalmente incompatibles. En efecto, si el ideal de la democracia, en el plano político, o la defensa de una economía de mercado libre y abierta, en el económico, figuran entre las señas de identidad de la modernidad, la ausencia de libertades políticas será una constante durante los largos años de la dictadura, y la aper-

tura económica no llegará hasta los años sesenta. Es precisamente en esa década, en la que la España oficial se siente obligada a proyectar otra imagen hacia fuera, cuando por razones de oportunismo político se fomenta la exhibición de pintura abstracta en las grandes citas del arte internacional. Así, la bienal de Venecia de 1960 permitirá exhibir la obra de Rueda y de otros maestros de la pintura abstracta española más allá de nuestras fronteras, con lo que el país pretende asemejarse a algo que era ya normal en el bloque occidental, en especial en los EE. UU.. Este es el contexto en que surgen los monocromos de Rueda y, con ellos, su aportación a la pintura moderna española. Esta contribución es indiscutible, y ante ella cualquier debate sobre si su obra adolece o no de contenido político, o su queja ante los planteamientos de los informalistas, o incluso la conveniencia o no de que Rueda aceptase representar a España en la bienal de Venecia de 1960, pertenecen necesariamente a un segundo plano. Lo importante, según se señalaba, es su aportación, que es la obra de un artista burgués en cuya sensibilidad laten los mejores valores del liberalismo. De esos valores surge la modernidad con una pujanza que ese neoclasicismo que propugna la España oficial de entonces es incapaz de detener. Sus monocromos, en resumen, son expresión del ascenso imparable de esa nueva burguesía que nace del desarrollismo; y el cuadro que le representa en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía constituye todo un emblema de esa época.

Fig. 1. Gerardo Rueda, *Gran blanco*, 1963, óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm,
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

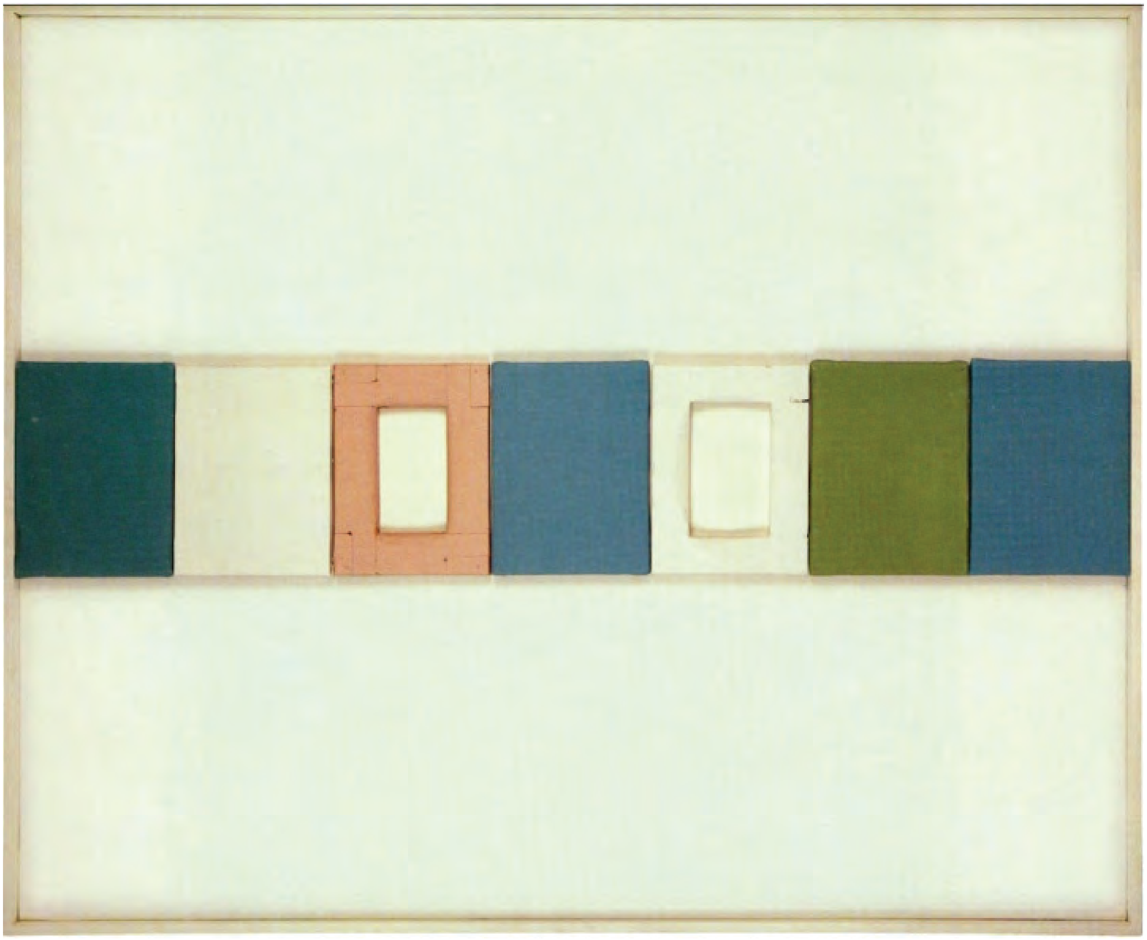


Fig. 2. Gerardo Rueda, Algo de Anton Webern, 1965, madera y lienzo sobre lienzo, 81 x 100 cm,
Colección José Luis Rueda

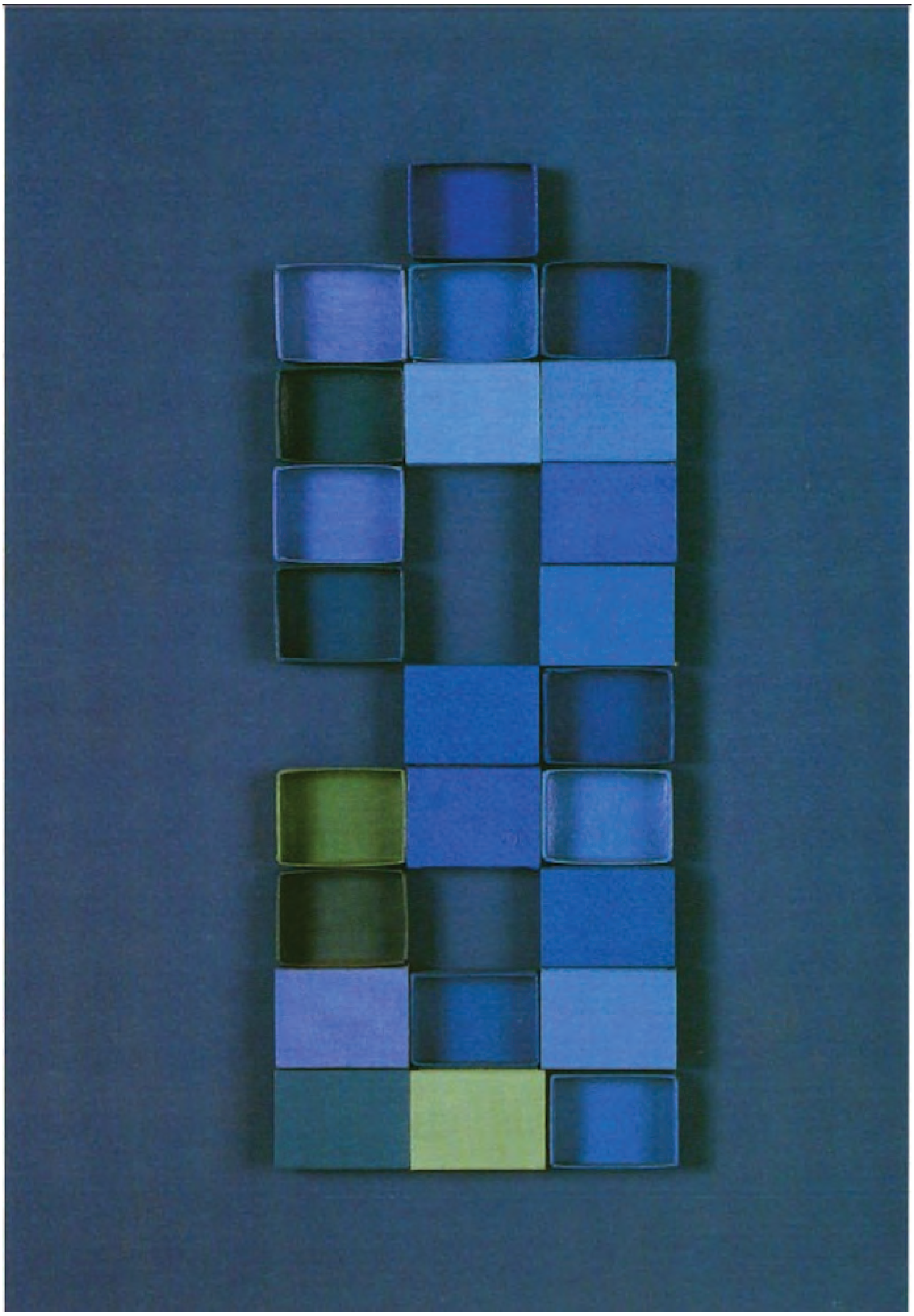


Fig. 3. Gerardo Rueda, In memoriam a M. S., 1985, caja de cerillas y óleo sobre táblex, 49 x 34 cm, Fundación Juan March

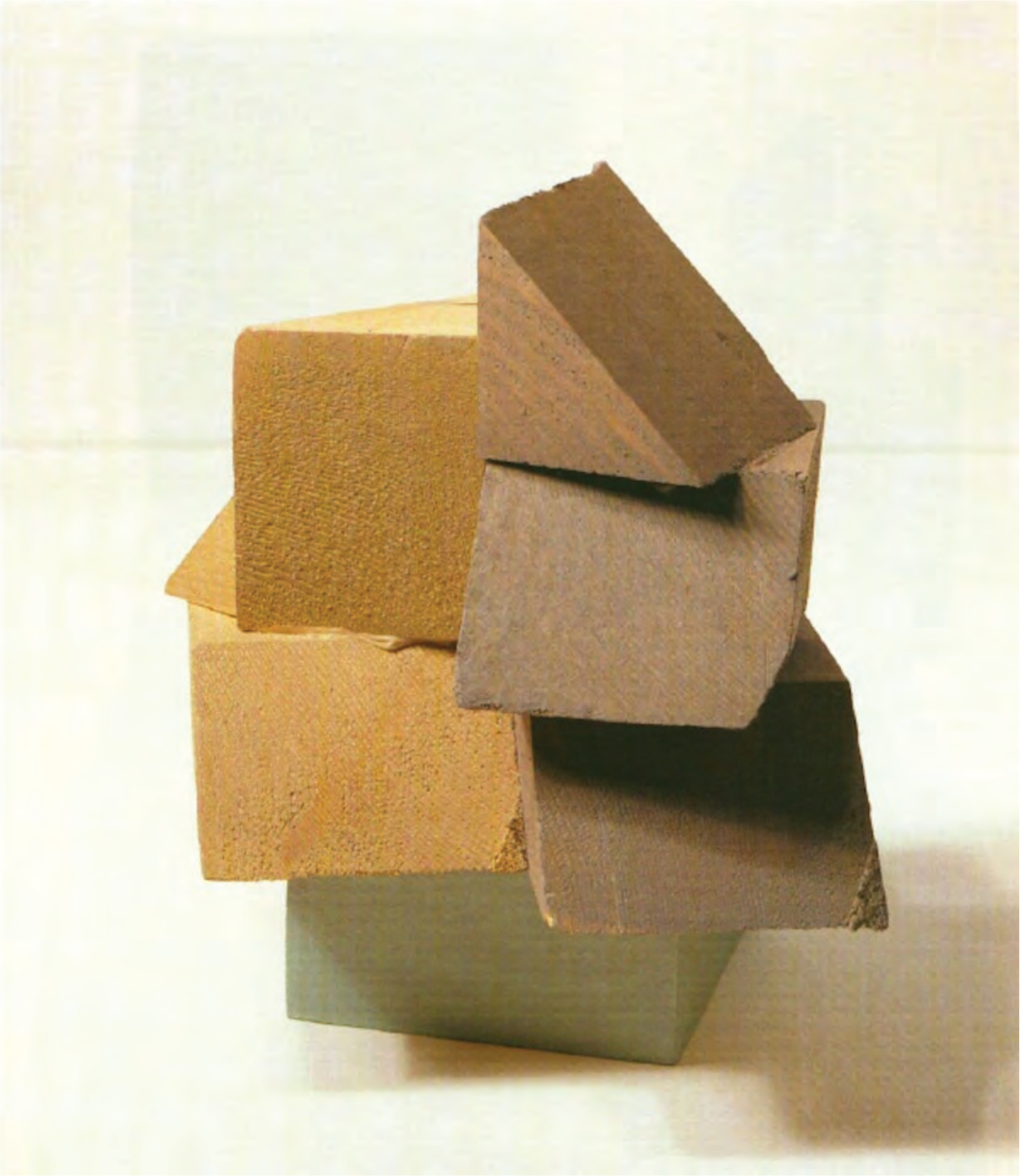


Fig. 4. Gerardo Rueda, Tejados de Cuenca, 1979, madera pintada, 20 x 18 x 18 cm, Colección José Luis Rueda

El mito de Drácula: su paso de la novela al cine

José Carlos Suárez
Universitat Rovira i Virgili

Resumen: El mito de Drácula (*Dracula*. Bram Stoker, 1897) –símbolo de la opresión en su variante política (Tirano/Padre/Drácula)–, si bien tiene una procedencia literaria –como casi la mayoría de mitos que componen el repertorio básico del cine de Terror– ha encontrado en el cine su gran medio difusor –haciendo que su figura sea conocida en todo el mundo– desde donde ha demostrado su funcionalidad cultural. Por ello señalaremos la transposición cinematográfica del mito en los considerados momentos claves de su aparición y renovación, centrándonos en las cuatro películas que consideramos pueden establecer asi mismo la evolución del Género Fantástico en donde éstas se inscriben.
Palabras clave: mito, novela, cine, fantástico.

Abstract: Although the myth of Dracula (*Dracula,* Bram Stoker, 1897), a symbol of political repression (Tirant/Father/Dracula), is literary in origin, as are most of the myths in the basic repertoire of the Horror genre, it is cinema that has led to it becoming known worldwide and that has allowed it to demonstrate its cultural functionality. For this reason, we will look at key moments in the cinematic transposition of this myth in four films that we believe establish the evolution of the Fantasy Genre of which they form part.
Keywords: myth, novel, cinema, fantasy.

El Dracula *de Bram Stoker*

EI escritor irlandés Bram Stoker (Dublín, 1847-Londres, 1912), deseoso de seguir y ampliar la línea trazada por Sheridan Le Fanu con su novela *Carmilla* (1872) –la cual le ejerció una gran influencia inspirándole su famoso personaje de Drácula–, escribió la primera obra consagrada por entero al vampirismo. Pero el novelista deseaba que su personaje destacase y que fuera un gran señor[1]y éste lo halló en un Vaivoda llamado Drakula que durante 1448 a 1462 fue el terror de la Valakia, y de cuyas perversiones dieron testimonio los cronistas turcos en dos manuscritos del siglo XVI, que se encontraban en Budapest y que pudieron ser consultados por Arminius Vambery, amigo de Bram Stoker. Según dicho historiador, Drakula tuvo contratos con el Diablo y según las antiguas crónicas fue un brujo auténtico.

Cuando terminó su novela, Stoker la entregó a los editores neoyorkinos Boubleday & Mac Lure, que la publicaron en mayo de 1897, dedicada a Hommy Beg, seudónimo de Hall Caine, célebre y popular escritor de la época; efectuándose ya la primera versión teatral en el mismo año, lo que prueba su gran éxito. Murió en Londres en 1912, después de 6 años de penosa enfermedad, sin sospechar cuan importante había de llegar a ser el personaje que había creado. Después de su muerte se encontró entre sus papeles una secuela, *Dracula's Guest*[2], publicado en 1914, pero que no alcanzó el éxito de su primera novela.

Dracula es una novela construida, a la manera de otras góticas; su estructura narrativa está presentada en forma de dossiers, técnica que Bram Stoker debe en mucho a Dickens, o tal vez a su discípulo Wilkie Collins, y que contribuye al tono pseudo científico de autenticidad de la misma. Consta en primer lugar de una introducción que es hecha por Jonathan Harker y constatada en su diario, que ocupa la primera parte de la novela. EI resto de la novela se compone de un largo discurso troceado en relación a cuatro narradores distintos: Lucy, Mina, Jonathan y Sewars, a los que se suman en breves comunicaciones, los ocho personajes de la novela, sin contar con dos artículos de periódico. De Drácula solo nos son dadas dos breves cartas, en el prólogo y en las últimas páginas del diario de Jonathan. Junto a este, Renfield (el personaje del loco) y Van Helsing, son precisamente aquellos personajes de los que encontramos en la novela menos expresiones gráficas en cuanto a lenguaje. En cambio a lo largo de la novela vemos que se hace un profundo uso de los lenguajes no gráficos (verbales) que en este caso, son lenguajes corporales, en los que se hace una descodificación de las señales del cuerpo, esto se debe a la influencia que Juan Caspar Lavater (1741-1801) ejerció sobre los escritores del siglo XIX, con sus escritos encaminados al conocimiento del hombre

1. Se ha especulado mucho sobre las fuentes directas del libro de Stoker, ya que el autor aportó muy pocos datos. Sin embargo es enormemente improbable que desconociera la obra *El Vampiro* (1819) de John William Polidori, cuyo protagonista es Lord Rutthven. Polidori tenía un sobrino, el pintor del grupo de «Los Prerrafaelistas» Dante Gabriel Rosetti, que fue vecino de Stoker en Cheyene Walk.
2. Stoker, Bram, *Dracula's Guest (cuatro veladas con Bram Stoke*r), Barcelona, 1975.

por sus características faciales. En todo esto juega un importante papel la «creencia», es decir, aquello de lo que no se necesita ver para existir. Ello tiene su razón de ser en el sentido de que, el relato fantástico se desenvuelve precisamente entre lo que es «fantástico» y se pretende sea «creíble», para lo cuaI se recurre a un persona je típico de este tipo de novela, que es el personaje del «loco», que actúa de interlocutor entre lo que es imaginario y lo que se pretende que sea real, creíble. EI contrapunto a este personaje, viene dado por otro personaje familiar al relato fantástico, este es el del «incrédulo» (Seward), figura convencional del distanciamiento en que se sitúa a lo fantástico [3].

La acción de la novela se sitúa en el siglo XIX, dividiéndose la misma entre Transilvania e Inglaterra respectivamente. Describiéndonos Bram Stoker todas las tensiones y preocupaciones que agitaban a la sociedad inglesa de la era victoriana. Siendo la novela un bello ejemplo del «quiero y no puedo» que caracteriza a toda producción artística en los momentos de fuerte censura moral; siendo precisamente todo lo relacionado con el sexo, lo que nos es presentado más camufladamente pero a la vez más explícitamente. Cosa parecida ocurriría varias décadas después con el cine de vampiros, el cual en un momento en que la censura moral era más rígida, este servía de válvula de escape a las tensiones eróticas reprimidas de la sociedad que las generaba. *Dracula* es una novela que este construida en base a una serie de datos de carácter folklórico (vampirismo) e histórico (Vlad Tapes), no por ello pudiendo ser considerada una novela histórica, sino más bien que, estas bases sirven como pretexto para la elaboración de un relato fantástico que, sobre todo gracias al cine, ha sido elevado a una categoría mítica, y por lo tanto podemos considerarla como una novela ideológica[4].

El mito de la novela al cine

Como hemos señalado, el mito tiene una procedencia literaria[5], como casi la mayoría de mitos que componen el repertorio básico del cine de Terror[6], pero por otro lado su gran medio difusor ha sido el cine, que ha hecho que la figura de Drácula sea conocida en todo el mundo. El cine posee una característica frente a la novela y es la superior capacidad de comunicación-sintonización con amplios sectores de masas, incluso iletrados; superioridad que le viene otorgada en base a la utilización de lenguajes no verbales, que en el caso del cine vendrían dados por la imagen fílmica y los efectos sonoros (aunque de hecho se apoye en un lenguaje verbal, diálogos). Pero, veamos a qué factores se debe el hecho de que una novela como *Dracula*, haya encontrado en el cine un medio idóneo para su difusión.

3. Estos aspectos han sido tratados por Jean Cattegno en su artículo «Folie, Croyance et Fantastique dans Dracula», publicado en la revista *Litterature*, nº 8, diciembre de 1972.
4. EI carácter ideológico de «Dracula» ha sido apuntado por Gérard Stein en su artículo «Dracula ou la circulation du 'Sang'», publicado en la revista *Litterature*, nº 8, diciembre de 1972.
5. «EI cine cinematografiza la literatura». Skovski, Viktor, *Cine y Lenguaje*, Barcelona, 1971, p.56.
6. Molina Foix, Juan Antonio, *Los Mitos básicos del cine de Terror*, Barcelona, 1974.

En la trama de la novela aparecen toda una serie de elementos, entre ellos el más destacable: el vampiro, que tienen su origen en los sueños de angustia y pesadilla, lo cual hace que los individuos a los que va dirigido el mito, se sientan identificados con el mundo onírico descrito en la novela. Según señala CH. Metz:

> La película, (...) produce una impresión de realidad mucho más viva que la novela (...), pues la propia naturaleza del significante cinematográfico, con sus imágenes fotográficas particularmente «similares», y con la presencia real del movimiento y del sonido, etc., tiene por efecto desviar el fenómeno-acción, muy antiguo sin embargo, hacia formas históricamente más recientes y socialmente específicas[7].

Como vemos, la característica principal del cine con respecto a la novela le viene dada precisamente por su mayor impresión de realidad. Impresión de realidad que encontramos también en el sueño[8]. Más bien esta impresión de realidad es la que establece la similitud entre el soñador y el espectador de cine. Pero la característica principal entre la analogía sueño-situación fílmica le viene dada con respecto a la percepción, o mejor dicho a la forma en que es realizada dicha percepción por el individuo, ya sea sujeto creador del sueño o sujeto espectador de la película –en realidad la película sería el sueño elaborado por el director de la misma, con el cual puede o no sintonizar el espectador–, y del carácter con que queda investida dicha percepción.

La percepción fílmica es una percepción real que viene reforzada por imágenes y sonidos verdaderos –lo real y verdadero sería el soporte material de la película, el representante y no lo representado en la película–; las imágenes que consideramos verdaderas serían en realidad pseudoimágenes, pues ante todo el cine es ficción, por lo que se le puede considerar como una sinecdoque visual. Esta percepción parte en su recorrido, en cuanto excitación psíquica, del exterior hasta llegar al interior, al contrario que ocurre con la percepción del sueño, en la que el punto de partida es el inconsciente y el punto de llegada es la ilusión de percepción, es la denominada vía regrediente[9]. Por lo tanto se puede afirmar que el cine comienza en donde termina el sueño, lo cual refuerza su poder, ya que es considerada percepción verdadera. De lo anterior podemos deducir que el mecanismo cinematográfico, debido a su carácter onírico, es un medio do expresión que guarda grandes similitudes con la mente humana.

Al igual que en el sueño, como ya señalo Freud[10], se pueden distinguir dos contenidos: Manifiesto, que sería la película propiamente dicha, y Latente, que sería aquel que subyace en la película, que es aquel que se inscribe en el inconsciente del espectador mediante la vía regrediente, y si tenemos en cuenta que éste ya estaba en el inconsciente del espectador, lo que se consigue, mediante la proyección cinematográfica, es revertir sobre el individuo-

7. Metz, Christian, *El significante imaginario*, Barcelona, 1979, p.105.
8. Entendiendo este según la manera freudiana de elaboración mental del inconsciente durante el sueño o acto propiamente de dormir.
9. Metz, Christian, op. cit., 1979, p. 101.
10. Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Madrid, 1978, tomo I, capit. I.

espectador sus propios fantasmas del inconsciente, los cuales no identifica como tales[11], con lo que estos quedan reforzados. Siendo por lo tanto la pantalla cinematográfica un medio idóneo para transmitir y reforzar las ideologías, ya que si consideramos el cine como la más popular de las artes, no debemos de olvidar que al igual que ocurre con la popularidad del género de terror, la pretendida «cultura popular» es un lugar privilegiado de difusión de la ideología.

Dracula. *Mito del cine de terror*

Veamos como sigue la transposición de *Dracula* de Bram Stoker a un medio del cariz onírico y surreal como el que posee el cine, con un poder que los surrealistas supieron calibrar en su justa medida[12]; transposición cinematográfica de un mito universal, ejemplificado en la figura de Drácula, y que de hecho es una de las bases temáticas que configuran uno de los apartados más populares del fenómeno sociocultural que es el cine. Estos apartados o divisiones a los que se somete el fenómeno cinematográfico reciben el nombre de Géneros Cinematográficos, en uno de los cuales Drácula juega un papel básico, en el llamado Género de Terror o también llamado Cine «Fantástico»[13], en el que concurren una serie de fenómenos de tipo semiológico con códigos y paradigmas comunicacionales diversos.

Si hay algo que caracteriza al cine de Terror es su oposición implícita normalidad/ anormalidad, que viene representada bajo la monstruosidad[14]. La monstruosidad, en su apartado de aquellos monstruos que sufren ésta como condena, da lugar al subgénero «vampiros», en el que Drácula ocupa un lugar privilegiado, originando una filmografía cuyo estudio exhaustivo, dada su enorme extensión, se saldría de los objetivos iniciales de este trabajo, por lo que nos limitaremos a señalar la transposición del mito de Drácula en los considerados momentos claves de su aparición y renovación, que estarían distribuidos de la siguiente manera:

1º. Nacimiento europeo, concretamente en Alemania: *Nosferatu, eine symphonies des grauens,* 1922. 2º. Primer resurgimiento en EE. UU.: *Dracula,* 1931. 3º. Segundo resurgimiento en Inglaterra: *Dracula* (*Horror of Dracula*), 1958 –el subtítulo fue para no colisionar con ese mismo título ya registrado por la Universal en 1931 y poder exhibirse en los Estados Unidos–. 4º. Tercer resurgimiento en Alemania: *Nosferatu phantom der nacht,* 1978. Esta división no quiere decir que la producción ha estado limitada ni temporal ni geográficamente a estos países,

---

11. Christian Metz establece una diferenciación entre proyección fílmica y sueño onírico, en la primera a diferencia de la segunda al espectador no forma parte de aquello que se narra en la pantalla. Op. cit., Barcelona, 1979.
12. «Le contenu maifeste de la vie est pour le première fois placé sur la même plan que son contenu latent et le résultat est la surrealité, à laquelle le public croit seulement au cinéma». Kyrou, Ado, *Le surréalisme au cinéma,* Paris, 1963, p. 13.
13. Vid. Lenne, Gérard, *El cine «fantástico» y sus mitologías,* Barcelona, 1974.
14. Vid. Lenne, Gérard, op. cit., 1974.

pero sí consideramos que estos son los momentos y películas en los que se puede establecer la evolución del Género en cuanto al mito de Drácula se refiere.

Nosferatu, eine Symphonies des Grauens (*Nosferatu, una sinfonía de horrores*), dirigida en 1922 por Friedrich Wilhelm Murnau para la productora alemana Prana Film, es la primera adaptación cinematográfica de la novela de Bram Stoker; adaptación pirata por la cual Murnau debió pleitear con la viuda de Stoker, siendo condenado por un tribunal ingles a destruir los negativos, afortunadamente se salvaron algunas copias[15]. Con el fin de no pagar derechos de autor, Murnau, hizo modificar en el guión los nombres de los personajes y las relaciones existentes entre ellos, así como los lugares (Bremen por Londres), pero a pasar de todo es innegable su inspiración en el *Dracula* de Stoker. Entre las modificaciones incluidas, encontramos una que quizás pueda ser la más chocante y es el hecho de que la figura de Nosferatu sea reflejada en un espejo, así como secuencias que en un principio no estaban en el guión o aquellas que en la novela pasaban prácticamente desapercibidas, como es la relación Noaferatu-ratas-peste[16]. Este puede ser considerado el eje básico sobre el que se centra la película. Nosferatu, el vampiro, es seguido por las ratas y ambos llevan la peste por eI mundo, sembrando el caos y la muerte, solo al final una mujer podrá terminar para siempre con la maldición.

Mucho se ha hablado y escrito sobre el cine alemán en el período comprendido entre 1919-1926[17], pero una cosa es cierta, Nosferatu es una película clave, ya no del cine alemán en cuanto a sus claves socio-políticas, que las tiene[18], sino para el cine en general, ya que inaugura algo que sería fundamental para la credibilidad de las películas de vampiros (Drácula) y es la utilización de escenarios naturales, algo que Stoker no olvido, describiendo a la perfección la misteriosa atmósfera de Transilvania. Por otro lado esta película ha sido y es considerada como integrante del llamado Cine Expresionista Alemán, cuando precisamente el objetivo confesado de los expresionistas era el eliminar la naturaleza y llegar a la abstracción absoluta. *Nosferatu*, a pesar de ser una película que entraría dentro de los cánones «románticos», es una obra tan expresionista como lo pueda ser la obra de Van Gohg o Goya, sin estar integrados en ese movimiento, pues una vez más la realidad demuestra que el arte transciende los corsés que los teóricos le pretenden imponer.

Técnicamente, a pesar de su bajo presupuesto, es una obra excelente con una fotografía en blanco y negro digna del cine alemán de la época, con unos juegos de claro-oscuro que le confieren un aire de misterio. Mediante ese juego de luces así como del virado en nega-

15. En 1977, Luciano Berriatúa y Miguel A. Pérez, descubrieron que Filmoteca NacionaI de España poseía una de las copias más completas.
16. Las ratas han sido para el mundo cristiano los mensajeros de los infiernos. Vid. Dansel, Michel, *Nuestras hermanas las ratas*, Barcelona, 1979.
A este respecto es interesante recordar que la última batalla librada contra la Peste Negra (trasmitida por ratas) tuvo lugar en 1879, el mismo año de la publicación de *Dracula*, guardando esta batalla grandes paralelismos con la novela. Vid. Martínez Santiago «La última batalla contra la peste», *Historia y Vida*, nº 79, año VII, pp. 52 a 57.
17. Vid. Eisner, Lotte y Langlois, Henri, *20 ans de cinéma Allemand 1913-1933*, París, 1978.
18. Vid. Kracauer, Siegfied, *De Caligari a Hitler*, Buenos Aires, 1961.

tivo en la escena en la que Jonathan es trasladado en diligencia al castillo, se consigue un efecto visual que nos dice que desde ese momento pasamos del mundo de la realidad al de la fantasía –«y en ese momento los fantasmas salieron a su encuentro»–; mundo en el que todo es posible. El montaje continuamente nos pone en contacto con la realidad –Jonathan marchando a pie hacia Breme–, y a la vez con la fantasía –representada en el suave deslizamiento del Desdémona por las aguas fosforescentes hasta su llegada silenciosa a los canales de Bremen. Artísticamente quizás lo más destacable sea la caracterización de Nosferatu –interpretado por Max Chereck-. Pálido, delgado, de orejas puntiagudas, prominentes incisivos y alargadas uñas, todo vestido de negro y cuyo movimiento es sumamente lento, y en el que se adivina algo de tristeza.

La película fue realizada por Murnau en una época clave del acontecer político de Europa y más concretamente de Alemania, cuando la sociedad alemana acababa de salir de una guerra mundial y la crisis socio-política se cernía sobre ella. En ese momento el cine –en tanto que fenómeno social– no podía permanecer al margen y así sus temas y personajes reflejan el profundo malestar social, temas que según Kracauer[19] se podrían resumir en tres grandes líneas: El tirano, el destino, y los impulsos amorosos, todos ellos ligados entre si hasta reducirse al binomio amor/odio. En este momento es cuando nace *Nosferatu*, llevándose por primera vez a la pantalla el mito creado por Stoker, y es precisamente en unos momentos claves de cambio y revolución social cuando acude por primera vez el vampiro –no olvidemos que una película es reflejo de la misma sociedad que la genera–, ¿a la llamada de quien?, pregunta difícil de contestar. En *Nosferatu* se ha querido ver al igual que en *Calígari*[20] la representación del poder –que en realidad lo son-, pero más concretamente se ha querido identificar con el naciente nazismo que más tarde arrollaría Europa con Hitler a la cabeza.

Lo que si se puede decir, es que esta es la primera vez que el mito de Drácula es llevado a la pantalla cinematográfica para cumplir su funcionalidad cultural. El «mito» viene a simbolizar la opresión, siendo en este caso la opresión presentada en su variante política, Tirano/Padre/Drácula. Nosferatu es destruido, con él se pretende destruir la crisis. Con su muerte asistimos al primer ritual de la muerte del Drácula cinematográfico, ritual al que Drácula está eternamente condenado.

Nueve años después de *Nosferatu* aparece en las pantallas cinematográficas *Dracula*, dirigida en 1931 por Tod Browning para la productora Universal Pictures Corporations. (EE.UU.). Para esta nueva versión el guionista se apoyó en la novela de Stoker, así como en la adaptación que en 1927 hiciesen para el teatro Hamilton Deane y John Balderstone –al mismo tiempo se rodó una versión en castellano, utilizando los mismos decorados, guión y equipo técnico[21]. Esta versión es más o menos fiel a la novela de Stoker, aunque eso sí, su

---

19. Kracauer, Siegfied, op. cit., 1961.
20. *El gabinete del Doctor Caligari* (1919) de Robert Wienne.
21. Esta era una práctica habitual en el cine americano de la época ya que la industria era consciente del la demanda del mercado de habla hispana. La película en cuestión fue dirigida por George Melford e interpretada por Carlos Villarías en el papel de Drácula.

estructura está basada en la obra teatral. Sólo destacar que en esta ocasión Renfield ocupa el lugar de Jonathan Harker.

Técnicamente, la reputación de este primer Drácula sonoro se apoya en la fotografía en blanco y negro de Karl Freund, antiguo colaborador de Murnau e inmigrante a EE. UU. como tantos otros talentos del cine alemán, a causa de las discrepancias con la política del III Reich. Pero sobre todo, esta reputación descansa en la primera parte del film, desde que Renfield -personaje del loco en la novela que aquí ocupa el lugar de Jonathan Harker- llega a Transilvania, hasta su regreso a Inglaterra, todo ello a pesar de la pobreza de recursos técnicos, así como a la continua manía por parte de Tod Browning de recortar el trabajo de Freund[22].

Artísticamente, *Dracula* supone la consagración cinematográfica del casi desconocido actor húngaro Bela Lugosi[23], que ya había interpretado el mismo papel en 1927 en el Fulton Theatre. Vestido con un impecable traje de noche, capa forrada de raso y pelo engominado peinado hacia atrás. Su interpretación es excesivamente teatral, resquicio quizás de su anterior interpretación en teatro. Como actor cinematográfico Lugosi tenía muy poco que hacer en el cine sonoro, ya que su mala dicción inglesa lo limitaba, pero es precisamente su mala pronunciación en inglés, marcada con un profundo acento húngaro (magiar), lo que hace sumamente atractivo su personaje, ya que su dicción con grandes y lentas pausas entre cada palabra, así como el hecho de arrastrar cada una de sus sílabas, le conferían a su personaje un aire de malevolencia y misterio que incluso físicamente no conseguiría, creando de esta manera un personaje bien delimitado. Todo esto hizo que se le encasillase en su papel de villano conde Drácula, interpretando en repetidas ocasiones el mismo papel con desigual éxito, hasta llegar a ser al final una parodia de sí mismo.

La película fue producida en el otoño de 1930 y estrenada en febrero de 1931. La productora fue Universal Pictures Corporation, creada por fusión de otras más pequeñas en 1912 por Carl Laemmle, inmigrante alemán. Su director fue, como hemos señalado, Tod Browning, quien cinematográficamente introdujo lo que él mismo llamaba «lo horrible imposible», y uno de los maestros del cine fantástico de la época. *Dracula* fue presentada como «la más extraña historia de amor de todos los tiempos», con un conde seductor e inmoral, pero cuyo drama sucedía fuera de la pantalla, y del cual el público tenía conocimiento por largos diálogos. El hecho de que este gran seductor fuese presentado de forma tan velada se debía en gran parte a que por aquella época comenzaba en la industria de Hollywood a ponerse en vigor el famoso código Hays de auto-censura, promulgado por el presbiteriano Will Hays como código de normas morales, y que continuó vigente hasta 1956. Curioso es

22. Esto sería una constante para los técnicos alemanes, que tuvieron que desarrollar sus teorías artísticas con gran dificultad, entre otros factores por la introducción del sonoro, en el cual los «Talkies» iban en detrimento de la labor de montaje.
23. Para este papel Tod Browning había pensado en Lon Chaney, pero la repentina muerte de éste se lo impidió. Chaney ya había interpretado un falso vampiro en el film *London after midnigh* (1927) de Tod Browning.

señalar que en 1958 aparece un nuevo *Dracula* (Gran Bretaña), esta vez con una muy explícita sexualidad.

Si cuando hablamos de *Nosferatu*, dijimos que su aparición coincidía con un grave momento de crisis socio-política en Alemania, otro tanto ocurrirá en EE.UU. por esta época. En 1929 se produce el llamado «crak» económico, generado por la caída de la Bolsa en Wall Street, y que produjo la más grave depresión económica de la Historia hasta entonces. Esta crisis trajo, además de la grave depresión económica, la perdida para el ciudadano medio de su fe ciega en el sistema capitalista, en la falsa «prosperity» fomentada en la década anterior. Esta crisis afectó como es natural a la industria y, por supuesto, al cine, industria que ocupaba el tercer lugar después de las de automóviles y conservas, pero en sentido inverso a como lo hizo en las antes citadas ya que la crisis supuso su ascensión vertiginosa, debido a que el ciudadano medio necesitaba un vehículo con el cual pudiera evadirse, y ese vehículo de evasión, de falsa realidad, era por sus propias características el cine[24].

Es en ese grave momento de crisis cuando el cine en EE.UU. decide revivir el mito de Drácula. Con un Drácula que nos es presentado como un villano que pretende destruir el orden con sus injusticias, pero que al final será vencido y la injusticia derrotada por el profesor Van Helsing. Como vemos, ésta es la segunda vez que el espectador cinematográfico contempla la muerte ritual de Drácula, de un Drácula que paradójicamente representa –recordemos su atuendo y aspecto– a un sector de 1a alta sociedad que está podrido, muerto, y al que hay que eliminar para que de sus cenizas renazca una nueva clase social, más democrática, más acorde con los nuevos tiempos, una sociedad, tal como pretendía Hays, en la que el error y la lacra social sólo son accidentales.

Una vez pasada la crisis, no dejarían a Drácula descansar eternamente, sino que lo seguirían utilizando hasta la parodia, hasta llegar a dejarlo cinematográficamente inservible, por lo que la Universal cedería en 1958 todos sus derechos a la productora Hammer Films (Gran Bretaña), para quien Terence Fisher dirigiría ese mismo año *Dracula* (*Horror of Dracula*)[25]. La acción se sitúa en 1885, en plena era victoriana, en algún lugar del norte de Europa. Aquí las relaciones de los personajes son modificadas, presentándonos a Arthur y Mina casados entre sí; a Lucy como hermana de Arthur y prometida a Jonathan Harker, que ya no aparece como el joven funcionario sino como un cazador de vampiros profesiona1[26] y al cual por razones de tipo económico lo hacen desaparecer mediada la película; el personaje de Renfield, inexplicablemente desaparece de esta versión.

Técnicamente este film supuso un gran acierto por el hecho de recrear con toda fidelidad los decorados y el ambiente de la época victoriana, volviendo de esta manera e1 mito a su procedencia literaria, consiguiéndose así una perfecta ambientación gótica a la que se unió

---

24. De entre todos los directores americanos, quizás el que más contribuyó a crear el mito del «American Way of Life» fue Frank Capra, apodado muy certeramente por Juan Antonio Bardem como «La abuelita Capra».
25. Se le añadió el subtítulo para su exhibición en EE. UU. dode el titulo de *Dracula* estaba registrado por la Universal y a su película de 1931.
26. Terence Fisher, partía de la base de que todo aquel que fuese a ver la película, debía conocer la historia de Drácula.

el enorme impacto que para ello supuso el uso del color –Technicolor–, destacando sobre todo los rojos y verdes. En cuanto a la ambientación y recreación de una atmósfera, como ya vimos Murnau marcó las pautas a seguir por el género y la Hammer aprendió la lección, llegando a ser premiada la iluminación de Jack Asher con un Oscar de la Academia. Si la obra de Browning se caracterizaba por «lo horrible imposible», el *Dracula* de la Hammer se caracteriza por la inclusión de lo anormal dentro de lo normal, con lo que se consigue que los efectos sean subversivos en sí mimos, característica que definirá el estilo Hammer en toda su producción. Esta película establece los códigos a seguir por el posterior cine de vampiros.

Artísticamente *Dracula* (*Horror of Dracula*) significa el lanzamiento de dos grandes actores, que conseguirían crear un autentico carisma con sus respectivas interpretaciones: Drácula/ Christopher Lee y Van Helsing/Peter Cushing. Es indudable el acierto en la elección de Lee para el papel de Drácula[27]; un Drácula sobrio y elegante, delgado y alto, todo vestido de negro y adornado de unos prominentes caninos[28], que le conferían el aire de todo un «gentelman» villano y seductor, caracterización que haría en lo sucesivo muy difícil el que otro actor que no fuese él, hiciese creíble el personaje, un Drácula que tenía muchos puntos de similitud con el imaginado por Bram Stoker. Christopher Lee y Peter Cushing repetirían más veces sus respectivos personajes para el cine, casi siempre con la Hammer. Lee al contrario que Lugosi cuidó mucho el que no se cometiesen abusos con su personaje, por lo que posteriormente dejaría de interpretarlo.

La película fue producida por la Hammer Films, productora inglesa de pequeña importancia y que en 1957 a raíz de su producción *The Curse of Frankenstein (La maldición de Frankenstein*) de Terence Fischer, rodada al igual que *Dracula* (*Horror of Dracula*) en los estudios Bray de Londres, se convierte de la noche a la mañana en la nueva casa del horror cinematográfico, ocupando el lugar que antes había ostentado la Universal, la cual le había cedido todos los derechos sobre sus monstruos, a pesar de conservar todos los decorados de *Frankenstein* (James Whale, 1931) y *Dracula*, siendo conscientes de que no podían competir con la calidad inglesa en el tratamiento de los temas góticos.

Si las dos apariciones anteriores del mito de Drácula vinieron acompañadas de sendas crisis, no menos ocurriría esta vez, en este caso podemos hablar de crisis en la industria cinematográfica, en un momento en que el público se sentía atraído hacia temas de ciencia ficción sobre desastres de tipo científico, no cabía pensar en que Drácula arribara de nuevo a las pantallas, pero es precisamente por esto que los productores de la Hammer[29] pensaron que estando ya el público cansado de tantos desastres científicos era el momento adecuado de hacer revivir por segunda vez el mito de Drácula. En un momento en que derogado el

---

27. Christopher Lee, creó una nueva visión de su personaje, nunca había visto el Drácula creado por Lugosi, según sus palabras, él veía a Drácula como un «gentleman», en el que intentó reflejar la soledad del Mal.
28. Sería en la película turca *Drakula Istanbul'da* (1953) de Mehmet Muhtar, cuando por primera vez se adorne al conde Drácula (Atif Kaptan) con caninos, no con incisivos como había venido siendo habitual.
29. Michael & Anthony Carreras, junto con Anthony Hinds intentaron devolver al género la dignidad perdida con sus últimas salidas norteamericanas, quo lo habían convertido en un cine repleto de vicios.

código Hays se podía tratar con toda libertad el carácter sexual y sádico del mito, pudiendo copar de esta manera el difícil mercado norteamericano, como así sucedió. El éxito estaba asegurado y la Hammer rebasó con creces la crisis de la industria, encontrando con Drácula su filón de oro.

El guionista Jimmy Sangster codificó de manera clara y precisa las claves esenciales del vampirismo, no de una manera cerrada, sino que permitieron distintas variaciones, e incluso experimentaciones en su desciframiento por un público que ya estaba preparado para asimilar las nuevas propuestas que se la hacían. En esta película y en el resto de la serie, podemos encontrar claramente todos y cada uno de los elementos que configuran el mito, así como su funcionalidad cultural.

Drácula supuso fundamentalmente el hallazgo de una vía en lo que hoy podríamos llamar no sin cierto sarcasmo «desnudo y violencia justificado por el guión». En un momento en que, como hemos dicho, la moralidad comenzaba a ser más relajada, que no más tolerante, Drácula significó una válvula de escape a las tensiones eróticas, para ofrecer a las masas de espectadores algo que durante tiempo le había estado prohibido: el sexo. Con un Drácula sensual y lleno de vigor sexual, con vampiresas voluptuosas hasta la saciedad, empalamientos con estacas y sobre todo, sangre, mucha sangre de un rojo excitante; presentados tan explícitamente que incluso vemos a una Lucy convertida en vampiro, en la cual se insinúan relaciones incestuosas con su hermano Arthur.

Tanto sexo y perversidad tenían que merecer su castigo, y así al final Van Helsing hace que todo vuelva a su antiguo orden, matando a las vampiras y, como no, al Conde Drácula. Una vez más –y van tres–, se produce el ritual de su muerte, para decirnos a manera de moraleja que el Bien siempre triunfa sobre el mal. Es interesante señalar que en esta, como en ninguna otra película anterior, nos es presentada la mujer rebelde tan deseada y odiada a la vez, en un momento en que los movimientos de liberación femenina comenzaban a reivindicar como nunca sus derechos. En un momento en el que una nueva década (1960) comenzaba a irrumpir con un marcado carácter revolucionario, tratando de instaurar un nuevo orden distinto al anterior. Una vez más el Drácula cinematográfico, adelantándose a la historia, demostraba su funcionalidad cultural.

Nosferatu: Phantom der Nacht (*Nosferatu, fantasma de la noche*), dirigida en 1978 por Werner Herzog para la productora Filmproduktion et Gaumont S.A. (Alemania Federal-Francia). Esta versión cinematográfica sobre el mito de Drácula, en un principio por su título *Nosferatu*, nos pone en contacto con la versión que realizase el también alemán Murnau en 1922, por lo que podríamos pensar que nos encontramos ante un «remake» de la misma, lo que sería menospreciar la obra de Herzog. Con *Nosferatu*, nos encontramos ante una obra totalmente nueva, el contexto y los personajes son diferentes, incluso en la historia existen algunas diferencias, pero también muchas similitudes con la obra de Murnau. Esto se debe a que intentando realizar Herzog un film sobre vampiros, lo más lógico sería, como así hizo, dirigirse a sus fuentes cinematográficas, fuentes que se encontraban en Alemania y en un director considerado por Herzog muy por encima de Fritz Lang; así, de esta manera, Herzog realizaba un homenaje a un período del cine alemán que alcanzó las máximas cotas

y que se vio truncado por la ascensión del nazismo al poder, y a la vez, recobrar las señas de identidad perdidas de una cinematografía de la cual él es heredero legítimo. Haciendo con su *Nosferatu* un homenaje a Murnau (expresionismo) y un planteamiento que va más allá del *Nosferatu* de Murnau.

Técnicamente *Nosferatu* es una película de una gran maestría y belleza plástica, con una fotografía y un montaje justamente reconocido, que le valió el premio a la mejor ambientación en el Festival de cine de Berlín en 1979. Artísticamente Klaus Kinski interpreta a un conde Drácula excepcional inspirado en la caracterización que ya hiciera Max Chereck en 1922; con un profundo dominio del movimiento y de la expresividad, cuyo rostro expresa a la vez terror y lástima; un Drácula viejo y cansado que solo busca el amor que le conduzca a la paz. Una paz que le está negada por la maldición que padece, su condena a la no-muerte. La muerte por lo tanto significa la liberación, y la vía para esa liberación está en el amor, lo único que puede modificar su condena, capacidad que le ha sido negada (Diablo/ Drácula). Con él y las ratas llega la peste –la muerte– y con ella la redención. El orden queda trastocado, el hombre es libre, sin ataduras; es como un fenómeno de histeria colectiva, un fenómeno de un gran paroxismo –como tuvo que ocurrir en la Edad Media y que hoy sería inimaginable para nosotros, una vivencia digna del más exigente– y que en la película es cuidado y matizado con una gran belleza, siendo una de las partes más destacables de la película[30].

Lucy, mientras tanto, intenta llevar a cabo su cometido, redimir a la humanidad del mal, de su pecado, entendiéndose aquí la redención a la manera cristiana, por la vía del sacrificio. Así hasta asistir como siempre a la muerte ritual de Drácula; un Drácula cansado y triste, que inspira más lástima que terror y que nos es presentado como un «no-ser» cansado de que lo hayan utilizado durante tanto tiempo como chivo expiatorio. Y con una sorpresa final, cuando ya todo parecía acabado, un nuevo vampiro, joven y fuerte se lanza al galope a la conquista del mundo a los compases del «Sanctus Dominus», un extracto de la «Misa Solemne a Santa Cecilia» de Charles Gounod. Jonathan (espléndido Bruno Ganz) de perseguidor del conde ha pasado a ser el nuevo vampiro, un vampiro que ya no inspira la lástima de su antecesor[31]. El mito del vampiro ha sido invertido, abriendo con ello un nuevo camino a seguir por el género. Por último añadir que al igual que en ocasiones anteriores el mito es presentado coincidiendo con otra crisis social, que se alargaría hasta principios de la década siguiente y donde el petróleo sería el desencadenante.

30. Para esta escena, Herzog mandó traer 20.000 ratas de laboratorio directamente de Hungría.
31. Esta última escena, tiene ciertos paralelismos con la escena final de *El Baile de los vampiros* (1967) de R. Polanski, una destacable película dentro del género y en la que el tema es tratado de forma sarcástica.

Funcionalidad cultural del mito de Dracula

Veamos a continuación la funcionalidad cultural de un mito como el de *Dracula*[32] y cuáles son los aspectos en los que ésta se apoya, haciendo que, tanto en la novela como en su transposición cinematográfica, siga siendo funcional en nuestra cultura:

1. Teniendo en cuenta que etimológicamente *mito* significa «narración o relato», tendría una función explicativa.

2. Las oposiciones binarias, no exentas de maniqueísmo, que en la novela vienen expresadas por los contrastes Bien/mal, Ciudad/Campo, Día/Noche, Vida/Muerte, enseñan las alternativas de que dispone el individuo para adaptarse a su cultura de referencia. Adquiriendo su efectividad durante eI proceso de socialización a que cada individuo es sometido desde su nacimiento, y teniendo en cuenta que estos procesos jamás se ven libres de ansiedades y conflictos, las oposiciones antes señaladas sola sirven para reforzar aun más el proceso da adaptación del individuo a su sociedad. Actuando como sistema de adaptacion.

3. Las ansiedades y conflictos que se producen en el individuo durante su proceso da adaptación, se proyectan en la mitología. mediante la presentación del vampirismo, la inmortalidad, la zoofagia, el poder de la sangre, así como toda una serie de supersticiones; lo que se pretende en el mito, mediante su función psicológica, es: Por una parte, dar una información proyectiva sobre la realidad conflictiva, realidad que es sumamente interesante para el individuo, debido al «vouyrismo» morboso que ofrecen dichos temas, los cuales hacen consciente al individuo de sus propias limitaciones biológicas para oponerse a esa realidad tangible. Por otra parte, ofrece a la vez los medios necesarios para neutralizar las realidades angustiosas de las que trata, en este caso la religión interviene como neutralizadora. Actuando como sistema de seguridad.

4. La forma de presentarnos en la novela las relaciones sexuales, expresan los temores psicológicos entre sexos, originados en su contacto cotidiano. Así la sociedad patriarcal pretende justificar la existencia de desigualdades sociales y de su exclusivismo, mediante la presentación de la figura de la vampira, la cual es adornada con rasgos monstruosos (monstruo se opone a normal), lográndose de esta manera una integración del individuo al *status quo* existente. Actuando el mito en este aspecto como sistema de control social, como refuerzo psicológico de actitudes resignadas y sumisas, necesarias para el mantenimiento del orden social y como freno psíquico para posibles desviaciones.

5. Si tenemos en cuenta que donde mayores dificultades adaptativas surgen, es en la integración de los individuos a las instituciones sociales. Veamos como el mito de Drácula refleja una problemática típica de la sociedad patriarcal, donde las ansiedades, conflictos y frustraciones se centran en una figura autoritaria y dominante: Padre/Drácula. Este es adornado, al igual que la vampira, con rasgos monstruosos, lo cual hace que ejerza en el

32. Prat Carós, Joan, «Un esbozo teórico sobre la funcionalidad cultural del Mito», *Universitas Tarraconensis*, nº I, Tarragona, 1976.

individuo al que va dirigido el mito una repulsa hacia esta figura, haciéndola responsable de las opresiones y tiranías a las que es sometido en su vida cotidiana y por analogía identificándose con los perseguidores del Conde (figuras filiales). Pudiendo entenderse, por lo tanto, el mito, como una proyección del conflicto edípico vivido por muchos individuos de la sociedad, el cual puede ser captado par estos tanto a nivel consciente como inconsciente. Esta realidad conflictiva es solucionada de una manera satisfactoria con el asesinato (parricidio) del Tirano, una vez que han fracasado todos los demás recursos para contrarrestar la seguridad que dicha figura, dominante y autoritaria, generaba sobre estos individuos. Actuando como sistema de compensación.

6. En la trama de la novela aparece en aquellos elementos que tienen su origen en los sueños de angustia y pesadilla, lo cual hace que los individuos a los que va dirigido el mito se sientan identificados a nivel inconsciente con todo el mundo onírico representado en la novela[33]. Este aspecto cumplirá su función, sobre todo, en su transposición en la pantalla, teniendo en cuenta que el cine es un medio onírico por excelencia.

7. Por último y resumiendo, diremos que el mito de Drácula cumple una última función cohesionadora e integradora, que sería resumen de las anteriores, en tanto que actúa justificando anomalías, calmando ansiedades y dando respuestas a diversos interrogantes planteados dentro del contexto social en el que se ha originado.

Conclusiones

A través de estas páginas hemos intentado aproximarnos al conocimiento de un mito universal que, si bien sus raíces se pierden en la historia, cristaliza en su forma actual en un relato de finales del siglo XIX, el cual ha llegado hasta nuestros días habiendo sufrido las variaciones lógicas a las que todo mito debe someterse para su supervivencia, ya que podemos afirmar que no quedan mitos que inventar, que todos están ya inventados, por lo que sólo nos queda volver a reflexionar sobre ellos adaptándolos a las nuevas circunstancias. Un mito llamado Drácula que surgió en 1897 en un momento clave de la historia del pensamiento humano, gestado en el seno de una sociedad que atravesaba una crisis que le habría de llevar a un nuevo momento no solo de su acontecer histórico sino del acontecer de la historia de la humanidad que significaba la ruptura total con un pasado, cuyas raíces habría que buscarlas en la Edad Media, para entrar de lleno en una nueva era, la era lndustria1.

Después, puntualmente durante todo un siglo, ha acudido a la llamada de socorro de la Ideología, demostrando una y otra vez su funcionalidad cultural. En todos aquellos momentos en que la sociedad se ha visto inmersa en una nueva crisis, el vampiro/Drácula ha sido sacrificado, significando su eterno sacrificio -esta es en realidad su eterna condena, el ritual por el que inexcusablemente la sociedad debe de pasar para así de esta manera evolu-

33. Vid. Jones, Ernest, *Le Cauchemar*, Paris, 1973.

cionar. Es lo que en palabras de Frazer[34] podríamos llamar: «El sacerdote que mata al matador y ha de ser a su vez asesinado...» y que así mismo nos conduce al parricidio freudiano. Una evolución social en la que el relevo de la «función de poder» pasa de padres a hijos, y en la que se cuida muy mucho de que nada, o casi nada, cambie para que todo siga igual. Lo que bien podría ser considerado como un ritual de paso en el que quedan reforzados y reafirmados todos y cada uno de los elementos del *status quo* existentes antes de la crisis.

Un mito creado por una sociedad patriarcal a la que se unen aquellos sectores más reaccionarios de dicha sociedad para que éste sea funcional, y en el que todo el peso de la crisis recae sobre una figura bien delimitada: Drácula, sobre el cual el «pequeño hombrecito» descarga su propia culpabilidad –lo que siempre es un alivio. Además en nuestra sociedad, teóricamente tan distante de la de nuestros ancestros, para ese «pequeño hombrecito» las causas que motivan una crisis no estarían muy lejos de la interpretación que, para el hombre primitivo, tendría un fenómeno como el del trueno o el fuego. Acometiéndose una vez más ese viejo hábito de la humanidad, de confundir erróneamente la causa con la consecuencia.

Hasta este momento Drácula ha pasado a formar parte de nuestra cultura cotidiana a donde ha entrando de la mano del arte, siendo un elemento temático e iconográfico tanto de la alta como de la baja cultura, que ha presidido en muchos casos la ruptura y posterior evolución del hecho artístico cuyos frutos los podemos comprobar en los diversos campos del arte en general. Un mito que fue puesto en contacto con amplios sectores de masas por arte y magia del cine y que paradójicamente después de los años, parece recorrer el mismo camino del que partió en 1922.

Un mito con el que terminó una década 1897 y que ya dura más de un siglo. Actualmente al comenzar otro siglo el mito sigue gozando de buena salud –el auge cinematográfico del fenómeno vampírico nos avala. Lo que con él suceda no lo podemos saber, aunque quizás lo que si podamos decir es que dejará su impronta en la nueva ruptura paradigmática a la que al parecer estamos asistiendo. Un mito Drácula/Padre cuya existencia se justifica en base a su asesinato.

34. Vid. Frazer, James, *La rama dorada*, México, 1969.

Fig. 1.- *Nosferatu, eine Symphonies des Grauens* (*Nosferatu, una sinfonía de horrores*), 1922. Friedrich Wilhelm Murnau

Fig. 2. *Dracula,* 1931. Tod Browning

Índice

Fig. 3. *Dracula (Horror of Dracula)*, 1958. Terence Fisher

Fig. 4. *Nosferatu: Phantom der Nacht* (Nosferatu, fantasma de la noche), 1978. Werner Herzog

Virga Dei: *crítica y sátira en la imagen alegórica del Duque de Alba en la estampa de los Países Bajos a finales del siglo XVI*

José Julio García Arranz
Universidad de Extremadura

Resumen: Con el fin de responder a la Revuelta de los Países Bajos, complejo proceso político-religioso que arranca a inicios de la década de 1560, Felipe II envió a estos territorios, en el año 1567, a su «hombre de hierro», el capitán general Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba, que asumirá el mando como gobernador. Entre aquel año, y el final de su mandato en 1572, Alba adoptó como medidas de choque una severa campaña de represión sobre los presuntos insurrectos y sospechosos de herejía. Como respuesta a tales actuaciones, la propaganda holandesa desarrolló una amplia campaña que convirtió al duque en símbolo reconocible de la opresión española a través de numerosos panfletos ilustrados y grabados de fuerte carácter crítico y satírico, en cuya iconografía se pusieron de manifiesto las trágicas consecuencias del papel que el Duque estaba desempeñando en la zona al amparo de la monarquía española y de la alta jerarquía de la iglesia católica.

Palabras clave: duque de Alba, Países Bajos, revuelta religiosa y política, propaganda, represión.

Abstract: In order to alleviate the revolt of the Netherlands, complex political-religious process that starts at the beginning of the Decade of 1560, Philip II sent to these territories, in 1567, his «Iron Man», the captain general Fernando Álvarez de Toledo, III Duke of Alva, which will assume command as Governor. Between that year and the end of its mandate in 1572, Alva as shock measures adopted a severe campaign of repression

on suspected insurgents and suspected of heresy. In response to such actions, the Dutch propaganda developed an extensive campaign that the Duke became recognizable symbol of Spanish oppression through numerous pamphlets illustrated and recorded strong critical and satirical, character whose iconography were revealed the tragic consequences of the role that the Duke was playing in the area under the auspices of the Spanish monarchy and the high hierarchy of the Catholic Church.

Keywords: Duke of Alba, Netherlands, religious and political revolt, propaganda, repression.

Resulta difícil abordar la figura de Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (Piedrahita, 29 de octubre de 1507 - Lisboa, 11 de diciembre de 1582), tercer duque de Alba, una de las personalidades más poderosas y polémicas de su tiempo, sin dejarse llevar por las valoraciones apriorísticas asociadas a su figura. Soldado, cortesano y diplomático al servicio de la corona hispana, conocido en la historiografía como el *Gran Duque de Alba* –o el *Duque de Hierro* de acuerdo con su mistificación romántica– para individualizarlo de su extenso linaje, intervino en prácticamente todas las cuestiones políticas europeas relevantes de los decenios centrales del siglo XVI. Sin embargo, su figura y acciones serán conocidas especialmente por sus funestos años como gobernador de los Países Bajos bajo el reinado de Felipe II. Las decisiones y actuaciones que asume durante este sexenio contribuyeron a proporcionar al duque una reputación de «tirano sediento de sangre» tan firmemente establecida por la propaganda holandesa, que el personaje se convirtió en símbolo reconocible al instante de la represión española, y uno de los más conocidos referentes de su «Leyenda negra». No debe extrañar por tanto que, cuando Antoine Perrenot de Granvelle, obispo de Arrás –más conocido como cardenal Granvela, gran amigo de Alba, pero también uno de sus críticos más certeros–, recibe la noticia de la muerte del duque, afirme con tristeza: «Era un gran hombre, pero ¡ojalá no hubiera visto nunca los Países Bajos!»[1]. Antes de aproximarnos a su figura, y a la feroz crítica de que fue objeto en el imaginario flamenco de las últimas décadas del siglo XVI[2], vamos a sintetizar en unas breves líneas las circunstancias que condujeron al duque a una misión que arrojará tantas sombras sobre una, por lo demás, brillante carrera militar y diplomática.

1. .Cita tomada de Kamen, Henry, *El Gran Duque de Alba. Soldado de la España imperial*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2004, p. 344.
2. En el presente trabajo vamos a desarrollar cuestiones ya planteadas desde una perspectiva más panorámica en García Arranz, J. Julio, «La imagen grabada de la revuelta de los Países Bajos (1566-1580): una visión documental y alegórica», en Bartolomé Gómez, Jesús (ed.), *Los desastres de la guerra: mirada, palabra e imagen*, Madrid, Liceus, 2010, en especial pp. 201-6.

El contexto histórico: génesis de la revuelta de los Países Bajos

Son varias las razones que se han apuntado para explicar la sublevación, a inicios de la década de 1560, del que fuera un territorio emblemático de los dominios de los Habsburgo, acontecimiento de enorme alcance en la historia moderna europea como temprano proceso de autoafirmación en un enclave de clara importancia geoestratégica en el contexto del continente, y como detonante de la llamada guerra de los Ochenta Años[3]. En primera instancia, el proceso de creciente conflictividad respondió en gran parte a la defensa de la libertad religiosa reformada[4] frente a la intransigencia y al tridentinismo a ultranza encarnados por Felipe II[5]. Tal fenómeno debe entenderse en una Europa que se estaba confesionalizando a marchas forzadas, y donde el Rey Católico se erige en acérrimo defensor del credo romano frente a la adscripción calvinista de los rebeldes.

Pero, en paralelo al llamativo enfrentamiento religioso, encontramos de igual modo motivaciones estrictamente políticas: la reacción contra el absolutismo tiránico de un rey que quería someter a su voluntad las libertades de unos territorios que lo reconocían como señor, si bien con ciertas condiciones. Los territorios de los Países Bajos, pese a no constituir un espacio homogéneo y unitario, se sustentaban en dos principios políticos comunes: las provincias deberían mantener el control de sus asuntos locales, y las cuestiones de importancia general deberían ser decididas, o al menos discutidas, por la clase gobernante tradicional de los Países Bajos. Pero la política del gobierno central no respetó ninguno de estos dos fundamentos: la autonomía provincial resultó vulnerada por una Inquisición empeñada en la extradición de los herejes para juzgarles fuera de sus provincias particulares, y las decisiones de verdadero alcance eran discutidas en secreto en España, e impuestas a continuación a la clase política de Bruselas[6]. Ello explica que los dirigentes de los Países Bajos, en su mayoría nobles y élites locales que veían peligrar, no sólo las libertades de las Provincias, sino tam-

---

3. Este interminable conflicto, que no concluye hasta 1648 con el tratado de Münster, y que enfrentó a las siete provincias que más tarde constituirán la República de Holanda con la monarquía hispana por la obtención de su independencia, pudo sostenerse durante tan largo tiempo gracias a la alianza de los rebeldes con los principales enemigos y rivales de Felipe II: Francia y, muy en especial, la Inglaterra de Isabel I, comprometida tanto diplomática como militarmente con la causa holandesa.
4. Como ha indicado Geoffrey Parker –*Felipe II*, Barcelona, Altaya, 1996, p. 99–, bajo el gobierno de Carlos V se produjo la progresiva penetración de las ideas protestantes –luteranas y anabaptistas, pero sobre todo calvinistas– en la mayor parte del territorio de los Países Bajos. Durante un tiempo, el celo de las autoridades y la intensidad de las persecuciones religiosas permitieron contener la propagación reformada; sin embargo, en la década de 1550, la presión del gobierno central fue cediendo, llegando a su total anulación en algunas provincias. Desde 1560, aproximadamente, la postura desafiante de las autoridades locales comenzó incluso a contar con ciertas simpatías de los miembros aristocráticos del gobierno central.
5. Cuando Carlos V dejó los Países Bajos en manos de su hijo Felipe (1555), los acontecimientos se precipitaron a raíz del absolutismo y la intransigencia religiosa del nuevo monarca. Junto a la Corte de Malinas para los asuntos laicos, se instauró en territorio flamenco el tribunal de la Inquisición para las cuestiones religiosas, y, a su salida de los Países Bajos en 1559, el rey Felipe nombró Gobernadora a Margarita de Parma-Austria, hija natural de Carlos V, si bien las riendas del poder estuvieron verdaderamente en manos de su consejero, el cardenal Granvela.
6. Parker, Geoffrey, *op. cit.*, 1996, pp. 99-100.

bién su propia situación de privilegios y derechos[7], se indispusieran con las líneas maestras del estilo de gobierno del monarca. Si bien en aquel momento ninguno de los nobles principales era protestante, no dudaron en utilizar el problema religioso como resorte para forzar al rey a concederles ciertos beneficios: un mayor control sobre la formulación de políticas locales, y la inclusión de algunos de sus partidarios en el Consejo de Estado de los Países Bajos[8]. Al descontento de los nobles se sumó el del alto clero local, causado esencialmente por una restructuración de las provincias religiosas y una política dirigida de nombramientos eclesiásticos dictada por Granvela.

Aprovechando los rumores que llegaban de Bruselas sobre el momentáneo relajamiento punitivo a partir de la década de los cincuenta, los exiliados protestantes regresaron desde Francia, Inglaterra, Alemania o Ginebra, dispuestos a difundir sus ideas entre las gentes ignorantes. En un contexto de creciente deterioro socio-económico que afectó con especial intensidad a las clases más desfavorecidas, la intensificación de la predicación calvinista[9], que achacaba la depresión a la emergencia del abuso y de la hipocresía instaurados en el seno de la Iglesia católica, condenando con especial énfasis el amplio uso de las imágenes esculpidas y pintadas en los espacios sagrados –los «ídolos» católicos– como símbolos de aquella opresión, actuó como detonante del conflicto: diversos grupos radicales provocaron a inicios de agosto de 1566 un amplio levantamiento popular en la entonces empobrecida región industrial de Flandes occidental. La revuelta desencadenó todo tipo de proclamas hostiles contra el orden establecido, y se materializó en el pillaje de las iglesias, el desmontaje y des-

7. Esta clase dirigente estaba constituida por la alta nobleza, con personalidades como Guillermo de Nassau, príncipe de Orange, o los condes de Egmont –Lamoral– y Horn –Felipe de Montmorency–, y el grupo de los nobles de segundo rango –nobleza territorial u oligarquía urbana–. No olvidemos que tanto Guillermo de Orange como el conde de Egmont habían sido confirmados por Felipe II como *estatúders* o jefes interinos de gobierno, el primero para las provincias de Holanda, y el segundo para las de Bélgica.
8. A principios de diciembre de 1555 un amplio grupo de nobles decidió preparar una petición –el llamado *Compromiso*- en la que se reclamaba la abolición de la Inquisición y la moderación de las leyes contra la herejía. Los grandes nobles no firmaron, pero prestaron su apoyo tácito al negarse a llevar a cabo las órdenes del rey: Guillermo de Orange dimitió de todos sus cargos en enero de 1566, y los demás amenazaron con seguir su ejemplo. Solamente retornaron a la corte cuando los organizadores del *Compromiso* decidieron presentar la petición personalmente a Margarita de Parma, en Bruselas, el 5 de abril. En esa fecha 300 confederados armados se acercaron al palacio de Margarita y le expusieron sus demandas. Nadie se enfrentó a los confederados, y Margarita, sintiéndose sola y desacreditada en su autoridad, se vio obligada a ceder a sus pretensiones. Ordenó a los inquisidores que interrumpiesen su labor, y mandó a los magistrados que se abstuviesen de cumplir las leyes contra la herejía hasta nuevo aviso.
9. De entre los principales ideólogos de la Reforma, fue Juan Calvino quien adoptó una postura más radical hacia las imágenes religiosas en su convencimiento de que la idolatría era un instrumento más de sometimiento al papado. No sólo reivindicaba la no fabricación o veneración por parte de los creyentes de cualquier tipo de representación divina, sino que propició de forma vehemente la retirada o destrucción de las que hasta entonces ornaban los templos cristianos. La eliminación de las imágenes facilitaba la centralidad litúrgica de la predicación por medio de los textos bíblicos; de hecho, los grupos iconoclastas que destruyeron las obras de arte del norte de los Países Bajos, «limpiando» las iglesias de cualquier ornato superfluo y perturbador, justificaron su actitud como puesta en práctica de las ideas de Calvino. Sobre esta cuestión puede consultarse el artículo «Reformation and Iconoclasm», en el siguiente sitio web: http.//www.pravoslavieto.com/inoverie/protestantism/reformation_iconoclasm.htm (consultado: 11/03/2012)

trucción de las imágenes religiosas y la persecución de las comunidades católicas, estallido iconoclasta conocido como *Beeldenstorm* –«Ataque a las imágenes» o «Tumultos de agosto». En el mes siguiente el movimiento se extendió por el sur de los Países Bajos, así como en las provincias septentrionales de Holanda, Zelanda y Utrecht. Cerca de 500 edificios religiosos fueron devastados en casi todas las provincias, si bien en algunas ciudades los magistrados tuvieron éxito a la hora de proteger las iglesias y salvaguardar las obras de arte sacro.

En este contexto los dirigentes calvinistas, que se sentían crecidos y apoyados por un número considerable de nobles, empezaron a exigir una completa transigencia religiosa, situación que obligó a Margarita de Parma a conceder, el 23 de agosto de 1566, tolerancia plena a todas las comunidades protestantes existentes. Ante tan alarmante desmoronamiento de la autoridad real en los Países Bajos, el rey, en un desesperado intento de ganar tiempo hasta poder preparar y enviar un ejército, firma una carta que permitía la suspensión de las leyes contra la herejía –aunque rápidamente hizo constar ante su notario personal que la concesión le había sido arrancada por la fuerza, y por lo tanto, en su opinión, no era vinculante–, al tiempo que dispone una orden autorizando a Margarita de Parma a alistar un ejército de 13.000 soldados en Alemania.

El duque de Alba y los Países Bajos

Como reacción al grave desafío a su autoridad sobrevenido con el *Compromiso* de los nobles federados contra la intransigencia religiosa o la *Furia* iconoclasta, y con el pleno apoyo del Consejo de Estado Español –en octubre de 1566 todos los consejeros del rey coincidieron en que había que adoptar medidas drásticas para restablecer el control gubernamental–, Felipe II decidió que había llegado el momento de imponer a la fuerza su voluntad en los Países Bajos. Con este fin decide enviar a su «hombre de hierro», el capitán general Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, que asumiría temporalmente el poder militar hasta la total pacificación del territorio sublevado. Aunque algunos consejeros entendían que la verdadera solución al problema radicaba en que el rey acudiese a los Países Bajos en persona a la cabeza de un ejército, se estimó que el riesgo de asesinato o percance era demasiado alto. En vez de ello, se decreta la movilización de un poderoso contingente de 60.000 soldados de infantería y 12.000 de caballería, cuyo mando supremo sería confiado a Alba. Sin embargo, la posición de los rebeldes en los Países Bajos pareció debilitarse durante estos meses: no consiguieron reclutar refuerzos para su causa ni en Francia ni en Alemania, y en marzo de 1567 las tropas gubernamentales lograron aplastar al grueso del ejército rebelde en Oosterwel, lo que obligó a someterse a todas las ciudades sublevadas. Ello explica que, en último extremo, no se reclutaran los 72.000 hombres propuestos, resolviéndose que Alba tan sólo llevara consigo desde Italia un contingente de 10.000 veteranos españoles e italianos.

El duque de Alba inició su viaje a los Países Bajos en abril de 1567, y llegó con sus tropas a Bruselas en agosto, inicialmente como Gobernador General, aunque pronto ampliará sus atribuciones hasta desplazar a Margarita de sus tareas como regente. Casi de inmediato

comenzó a ocuparse de los disidentes: entre sus medidas de choque, creó un nuevo tribunal judicial, el Consejo de los Tumultos –conocido popularmente como «Tribunal de la Sangre»–, para juzgar todos los casos sospechosos de rebelión o herejía, y se mostró dispuesto a pacificar el país por el miedo y la represión. A principios de septiembre hizo arrestar y encarcelar a numerosas personas acusadas de complicidad en la revuelta a lo largo y ancho de los Países Bajos, sin importar el tipo de extracción social de los reos, en algunos casos nobles y oficiales de alta graduación que se habían destacado con anterioridad por sus leales servicios a la corona hispana. Se ejecutó a más de un millar de personas, entre ellas los colaboradores más próximos al príncipe Guillermo: los condes de Egmont y Horn, decapitados en Bruselas en junio de 1568[10]. Varios acusados fueron forzados al exilio, procediéndose a la confiscación de sus bienes[11]. Para agravar aún más la situación, el duque impuso la alcabala o «diezmo», es decir, un impuesto del 10% sobre todas las mercancías, por lo que, a la protesta religiosa y política, se unió el malestar ante la nuevas medidas fiscales.

A pesar de la ambiciosa amplitud de las medidas de Alba, muchos de los dirigentes de la oposición –en especial el príncipe de Orange–, consiguieron escapar y refugiarse en Alemania o Inglaterra. El duque temía –y, como se vio más adelante, con razón– que estos exiliados estuvieran tramando un nuevo levantamiento con ayuda extranjera. Escribió desaconsejando al rey su viaje hasta que todos sus enemigos estuviesen muertos o derrotados, cancelándose así la expedición del monarca, que ya no tendría nunca lugar.

Álvarez de Toledo, que había partido de España en la creencia de que su misión estaría cumplida en el plazo de año y medio como máximo, no tuvo más remedio que seguir ejerciendo sus poderes autocráticos en Bruselas; por su parte, el rey de España no se sentía cómodo con el excesivo poder acumulado por su jefe ejecutivo en los Países Bajos ante la ausencia de una institución permanente con que contrapesar y controlar su poder. Lejos de encontrar una rápida solución bajo las férreas medidas del duque, el conflicto neerlandés deviene auténtico movimiento revolucionario en 1568 al situarse Guillermo de Orange al frente de los rebeldes. La resistencia se organizó entonces de forma masiva: las provincias del Norte –Holanda, Zelanda, Frisia, Utrecht y Güeldres– reconocieron en 1568 a Guillermo de Orange como *estatúder*, con la misión expresa de expulsar al duque de Alba. La guerra entre éste y los rebeldes fue larga y agotó los recursos de ambos bandos, por lo que Álvarez de Toledo, abrumado por los reveses, pidió a Felipe II que le relevara de su cargo. Alba fue

10. Este suceso causó una enorme conmoción, sobre todo a causa de la pertenencia de ambos nobles, junto con Felipe II, a la elitista Orden de los Caballeros del Toisón de Oro.

11. Como señala William S. Maltby, *El Gran Duque de Alba. Un siglo de España y de Europa, 1507-1582,* Madrid, Turner, 1985, p. 189, esta política tuvo éxito en cuanto a que implantó un auténtico clima de terror, aunque se encuentra muy lejos del holocausto imaginado por posteriores historiadores y autores de panfletos: durante el gobierno de Alba, y especialmente en el bienio 1568-69, se condenó a un total de 8.957 personas, si bien, merced al éxodo general que precedió la llegada de Alba, sólo se ejecutó a 1.083 y se desterró a 20. La celeridad con que tuvieron lugar estos acontecimientos, con sus adversos efectos en la opinión pública, fueron consecuencia de la creencia de Alba en la inminente venida del rey, pacificando aquellos estados y procurando un máximo de confiscaciones antes de que el monarca concediera el esperado perdón general.

reemplazado por Luis de Requeséns y Zúñiga (1572), quien, en un ambiente de angustias financieras –1575 es el año de la segunda bancarrota del monarca español–, abolió la alcabala y el Tribunal de Tumultos, pero no pudo evitar que los rebeldes, apoyados por el rey de Francia, continuasen ocupando Leiden y que los españoles fuesen desalojados de Middelburgo, capital de Zelanda. A la larga, el interminable problema de los Países Bajos se transformará en el mayor fracaso político y militar del gobierno de Felipe II[12].

La impopularidad del duque de Alba

Los historiadores más recientes que se han ocupado de la figura de Alba y el conflicto de los Países Bajos se han preguntado por las razones que llevaron a investir al duque –considerado, recordemos, como el mejor general de su época, distinguido en la Jornada de Túnez, y en batallas como Mühlberg, Jemmingen o Alcántara– de una reputación tan nefanda. Por supuesto, buena parte de esa fama responde a la severidad con la que Felipe II y él mismo reprimieron los disturbios en la región. Pero, como indica Geoffrey Parker[13], sus actuaciones frente a la herejía y la rebelión en Flandes formaban parte de una política consecuente que el rey Felipe adoptó en torno a 1570, y que se aplicó en todos los territorios bajo dominio hispano contra los grupos no católicos o desafectos. En realidad, ningún gobierno de aquella época podía permitirse el cuestionamiento de su autoridad ofreciendo su perdón a traidores o rebeldes una vez apresados, y de hecho, según las pautas del siglo XVI, podría considerarse que el número de ejecuciones fue relativamente modesto si se considera la escala y gravedad de los disturbios.

Sin duda, un factor que ha de valorarse a la hora de entender la consideración de Alba en el tiempo que le tocó vivir es la particular personalidad del duque. Más allá de su trascendencia política e histórica, y de la variable influencia de sus eternos enemigos en la corte hispana –Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli, y su facción–, fue su carácter –una extraña mezcla de fanatismo, agudeza política y contundente sentido común– lo que fascinó y repelió a un tiempo a sus coetáneos. Tales aspectos de su persona parecen emanar de los marcados rasgos con que se definen los excelentes retratos con que cuenta nuestro personaje.

---

12. Para la síntesis histórica desarrollada en las páginas precedentes, hemos recurrido básicamente a las biografías ya citadas de William S. Maltby o Henry Kamen, así como la de Manuel Fernández Álvarez, *El Duque de Hierro. Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba*, Madrid, Espasa Calpe, 2007, y obras de Geoffrey Parker, en especial *Felipe II –op. cit.*, 1996-, *España y la rebelión de Flandes*, Madrid, Nerea, 1989, y *El ejército de Flandes y el camino español*, Madrid, Alianza, 1991. De entre la desbordante bibliografía anglosajona sobre el particular, además de los clásicos de Geyl, P., *The Revolt of the Netherlands, 1555-1609*, Londres, 1932, o Rowen, H. H. (ed.), *The Low Countries in Early Modern Times*, New York, 1972, una buena referencia reciente es el libro de Israel, J. I., *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806*, Oxford, 1998. Una excelente síntesis en inglés de estos acontecimientos, bien anotada e ilustrada, puede encontrarse en http://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_Revolt (consultada: 19/02/2012).
13. Parker, Geoffrey, *Felipe II, op. cit.*, 1996, pp. 136-37.

Sobre este particular resulta muy ilustrativa la descripción que William S. Maltby[14] hace de su más común icono artístico: «Es la [figura] de un hombre alto y delgado, vestido con sombrías ropas negras. Tiene el ademán rígido e inmóvil, rasgos pronunciados y aquilinos sobre una barba larga y bifurcada. En ocasiones lleva un sombrero flexible de copa alta que acentúa su estatura y atrae la mirada, pero, visualmente, es raro que precise de tal distracción [...] La impresión general que produce es de gran dignidad y de una inflexible certidumbre de propósito». Esta figura imponente de soldado disciplinado e implacable que nos contempla desde sus retratos llegará a formar parte indisoluble de la muy difundida *Leyenda negra* de la crueldad española.

Su conducta en los Países Bajos fue el factor decisivo, que no sólo determinó la opinión de los neerlandeses –que lo veían como la reencarnación del mal en contraste con la imagen heroica que se habían creado del salvador del país, el príncipe Guillermo de Orange–, sino que le llevó a perder irreparablemente entre sus compatriotas la excelente reputación que debería haber merecido tras sus largos años de servicio. El cardenal Granvela, después de dejar clara la intachable honestidad de Alba en asuntos de dinero –«limpio como un armiño» –, afirma que se condujo, sin embargo, como un ministro excesivamente «costoso»: «Se han ruinado los estados de Flandes debaxo de su gobierno de manera q está el Rey en peligro de perderlos»[15]. Por esta razón, entre los principales ministros e, incluso, entre la población común hispana, la percepción del duque empezó a adquirir un sesgo marcadamente negativo.

Pero, sin duda, el principal responsable de la imagen postrera del duque de Alba es la deformación y exageración en las que generalmente se ha incurrido al describir sus actuaciones. Y no sólo fue responsable de ello, como veremos, la eficaz maquinaria propagandística neerlandesa de la época: los relatos biográficos posteriores de Friedrich Schiller –*Don Carlos*– o el clásico *The Rise of the Dutch Republic* de John Lothrop Motley –quien, en la línea de los polemistas ingleses, describió «los torrentes de sangre» que manaron de las purgas del duque de Alba, y que calificó de «lucha entre el bien y el mal» el enfrentamiento entre holandeses y españoles– ofrecían temibles imágenes que calaron hondo en la imaginación de los lectores del siglo XIX. Ello explica que fuera de España Alba llegara a ser conocido como «el carnicero de Flandes», un personaje ávido de sangre y responsable de la masacre de miles de hombres, mujeres y niños inocentes, un hombre para quien, según sus propias palabras, era mejor arrasar un país que dejarlo en manos de los herejes. De poco sirvió la feroz corriente tradicionalista española de los siglos XIX y XX, que se propuso rescatar la dañada reputación del personaje creando el mito completamente ficticio de un héroe bélico castellano que defendió valientemente Europa frente a los musulmanes, los herejes y otros enemigos. Esta figura se erigió en respuesta de los cronistas patrios a la leyenda negra creada en torno a él,

14. *Op. cit.*, 1985, p. 11.
15. Las referencias proceden de Kamen, Henry, *op. cit.*, 2004, p. 336.

hasta que, en 1983, viera la luz la primera biografía rigurosa y solvente del duque a manos del ya citado historiador norteamericano William S. Maltby[16].

A partir del libro de Maltby, se ha intentado ponderar de manera más reflexiva el papel desempeñado por Alba en Flandes al sugerirnos que las rigurosas decisiones del duque eran premeditadas, y que estaban destinadas a instaurar de forma intencionada una imagen ominosa del gobernador provisional que contrastara convenientemente con la benevolencia que el rey debería mostrar en su viaje a los Países Bajos, finalmente frustrado. En testimonios como las siguientes palabras que dirige directamente al monarca: «Y todo lo que se ha de hacer con algún descontento y violencia querría yo tener hecho antes que V. M. viniese que el desagrado todo cargase sobre mí»[17].

Se pone claramente de manifiesto que Álvarez de Toledo era plenamente consciente de la necesidad de aplicar una doble política en los Países Bajos: la del rigor más extremado, que asume en su persona llevado de su inquebrantable lealtad al rey, y la expectativa del generoso perdón real. De este modo, de acuerdo con las instrucciones recibidas directamente de España, Alba debía crear un ambiente de omnipresencia militar, castigar a los responsables de los desórdenes de 1566, y restablecer la unidad religiosa cuestionada; una vez cumplidos estos propósitos, se otorgaría un perdón general, y Alba podría poner fin a su misión[18]. Además, aunque nadie puede discutir hoy el rigor de su política, existen indicios de una posición más benevolente por parte del duque ante el curso que estaban llevando los acontecimientos en Flandes: de este modo, instó en más de una ocasión al rey por que otorgase un perdón general, como hizo en 1573, poco antes de su regreso a España:

> V. M. sea cierto que nadie en la tierra desea más el camino de la blandura que yo, que aunque es odio particular el que tengo con los herejes y traidores, pero no me tirará esta no saber usar de la misericordia en tiempo, y así suplico a V. M. mire mucho cómo se hace el perdón que V. M. me escribe que quiere enviar[19].

---

16. *Alba: A Biography of Fernando Álvarez de Toledo, Third Duke of Alba, 1507-1582,* traducida al español en 1985.
17. Citado en Fernández Álvarez, Manuel, *loc. cit.* Este autor recoge algún otro texto en el que se pone expresamente de manifiesto que las numerosas ejecuciones no respondieron tanto a la severidad y crueldad de Alba como a las órdenes expresas del rey. Henry Kamen –*op. cit.,* 2004, pp. 174-75– reúne también diversos testimonios que fuerzan a reconsiderar la afirmación generalizada de que el duque llegó a los Países Bajos con la intención de llevar a cabo una represión sangrienta de amplio alcance: en una carta a Chantonnay, embajador de Felipe II en Viena y hermano de Granvela, asegura Alba, refiriéndose a Egmont y Horn, que lamentaba haber tenido que arrestar a «dos tales señores» a quienes él había «amado siempre y estimado» como a sus «propios hermanos». También escribió al rey respecto a los sospechosos que decidían exiliarse de los Países Bajos: «Hasta ahora los grandes y los chicos muestran contentamiento de lo hecho; algunos me dicen que se van pero yo no hago mucha diligencia por prenderlos porque entiendo que no consiste la quietud de estos estados en descabezar hombres». A Luis de Requeséns, embajador de Felipe en Roma y su posterior sucesor en los Países Bajos, Alba le confiesa: «La intención de SM no es hacer sangre, ni yo de mi condición soy amigo de ella, antes si se pudiera este negocio remediar por otro camino se tomara, porque en efecto no se pretende descepar esta viña sino podilla. [...] A mi me duele en el alma las cosas hayan llegado a este punto».
18. Maltby, William S., *op. cit.,* 1985, p. 184.
19. Fernández Álvarez, Manuel, *op. cit.,* 2007, p. 384.

Además, en diversos momentos, el propio Felipe II pone de manifiesto que uno de los requisitos previos para su partida a Flandes era que el duque llevara a cabo «ciertos actos que debían preceder a mi partida», o que aplicara «el castigo que ha considerado siempre debía ejecutarse antes de mi llegada», para de ese modo poder «al principio, desplegar el rigor de la justicia, para usar después la clemencia y la benignidad»[20]. Lo primero debía hacerse en su ausencia, y, lo segundo, con él ya presente.

Con el tiempo, las noticias que llegaban a la corte de Madrid eran cada vez más críticas con respecto a la administración de Alba. Observadores de confianza afirmaban que el duque era avaro, cruel y corrupto, que su política había hecho a España detestable en los Países Bajos, y que, en definitiva, él mismo había sido el causante de las últimas rebeliones. A principios de 1573 el rey había decidido prescindir de Alba, y nombró como su sucesor a Luis de Requeséns, amigo de infancia de Felipe y hombre con reputación de moderado. Requeséns llega a Bruselas en noviembre de 1573, momento en que la revuelta había alcanzado un punto culminante: la flota real había sufrido un revés desastroso, los veteranos españoles se habían amotinado una vez más, y el largo asedio de la pequeña ciudad de Alkmaar había acabado en un costoso fracaso, premoniciones de futuras y graves derrotas.

El duque de Alba en el punto de mira de la propaganda neerlandesa

Se ha insistido con frecuencia en la idea de que uno de los pilares básicos de la resistencia de las Provincias Unidas frente a la opresión hispana fue su capacidad propagandística a través –libelos, proclamas y manifiestos aparte– de un auténtico aluvión de estampas y grabados con el que inundarán media Europa. Tan amplio uso de la propaganda, resultó posible gracias a una pujante industria editorial, en lo que llegó a llamarse la «Guerra de Papel» [21]. Panfletos y hojas volantes fueron producidos en gran número, iluminados algunos de ellos con imágenes destinadas a agitar las conciencias y obtener el apoyo activo de la población. La efectividad de estos impresos durante los primeros años de la lucha fue tan elevada, que los temas y símbolos utilizados en los grabados más tempranos fueron frecuentemente reutilizados como emblemas bélicos en los momentos más críticos de los sucesivos enfrentamientos posteriores, como sucedió precisamente en el caso de algunas alusiones alegóricas a las infaustas actuaciones del duque de Alba en los Países Bajos.

Ya durante la segunda mitad del siglo XV y los primeros decenios del quinientos, la estampa impresa había experimentado una creciente implantación y una espectacular evolución técnica en el norte de Europa. Dada la convulsa situación socio-política y religiosa del

20. Los estractos proceden de Kamen, Henry, *op. cit.*, 2004, p. 171.
21. Powell, Philip Wayne, *The Tree of Hate: Propaganda and Prejudices Affecting United States Relations with the Hispanic World*, Nueva York, Basic Books, 1971, p. 60; el tema se puede ampliar en Schulze Schneider, Ingrid, *La leyenda negra de España. Propaganda en la Guerra de Flandes (1566-1584)*, Madrid, Editorial Complutense, 2008, pp. 96 y ss.

momento en los territorios septentrionales del continente, los contenidos de los grabados serán muy pronto ajustados a unos fines satíricos, críticos o abiertamente polémicos. Ya la Reforma luterana otorgó un protagonismo sin precedentes a la imagen impresa como útil reclamo para suscitar un creciente interés popular, en especial a partir de octubre de 1517, momento en que Lutero clavó en la puerta de la iglesia palatina de Wittenberg sus famosas tesis. Los manifiestos e imágenes protestantes encontraron muy pronto su camino hacia los Países Bajos, aunque no sin grandes dificultades en los primeros momentos. La feroz supresión de las nuevas ideas religiosas por parte de Carlos V en los dominios borgoñones hizo que la libre circulación de estos materiales resultara difícil y muy comprometida, reduciendo su manipulación al ámbito de la clandestinidad o de ciertos círculos privados. No es hasta 1560 que las hojas impresas con programas alegóricos fueron ganando en popularidad, muy en especial gracias a los diseños satíricos de Pieter Brueghel el Viejo. El éxito del grabado crítico y satírico proveyó de una eficaz herramienta a todos aquellos ideólogos deseosos de hacer circular sus argumentos. Alcanza así su madurez la producción de imágenes propagandísticas con el fin de glorificar y apoyar a determinada posición, o bien para descalificar o difamar a su oponente[22].

Con el inicio de la Revuelta de los Países Bajos, la mayor parte de las estampas que proponían una crítica alegórica o simbólica a la situación política irá dirigida contra la presencia e intervencionismo hispano en la zona, o contra la imposición de sus creencias religiosas. Pero, lógicamente, toda esa propaganda anti-católica o anti-española, sobre todo en el seno de los territorios leales al rey Felipe de Flandes y Brabante, se vio constreñida, como en décadas anteriores, a una producción y circulación clandestinas que pudieran eludir la intensa persecución. Es por ello que muchos de los impresos y los grabados de los panfletos ilustrados serán de autoría anónima, o firmados con pseudónimo; tan sólo en las obras realizadas en las provincias liberadas del norte o en los seguros confines de países extranjeros, preferentemente Inglaterra o Alemania, encontramos el monograma de destacados artistas del momento, entre ellos Hieronimus Wierix, Dirk Volckertsz Coornhert, Hendrick Goltzius, Theodoro de Bry, o, muy en especial, Joris Hoefnagel, al que podría considerarse prototipo del artista militante durante este conflicto[23].

La figura y acciones del duque de Alba serán uno de los tópicos más recurrentes de la propaganda neerlandesa, tanto durante sus años de gobierno, como en las décadas siguientes. Su efigie, más o menos caricaturizada de acuerdo con la carga satírica del impreso, se verá asociada habitualmente al vicio capital de la *Superbia*, al orgullo o a la arrogancia, crítica sustentada moralmente sobre la condena cristiana a la proclamación de la propia grandeza como pecado contrario a los principios de humildad y autosacrificio. La identificación de Alba con esta conducta podría tener su origen en el rechazo por parte de los calvinistas del

22. Para las distintas técnicas y fines de la propaganda del s. XVI, vid. Schulze Schneider, Ingrid, *op. cit.*, 2008, pp. 83-5.
23. Vid. al respecto de estas cuestiones Tanis, James y Horst, Daniel, *Images of Discord. A Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Years' War*, Pennsylvania, Bryn Mawr College, 1993, pp. 1-9.

ceremonial y aparato de la iglesia católica, cuyos intereses defiende el duque, o su entrada triunfal en Bruselas rodeado de un deslumbrante ejército bien equipado[24]. Pero fue su proceder como gobernador lo que asentará claramente esta imagen, y muy en especial su decisión de elevar una estatua con su efigie en la ciudadela de Amberes. Empleando el bronce de los cañones capturados durante las tempranas campañas de 1568 contra Luis de Nassau, ordena al escultor de Amberes Jacob Jongheling la fabricación de una estatua, de acuerdo con un programa iconográfico diseñado por Benito Arias Montano. Erigida en 1571, la efigie representa al victorioso Alba de uniforme en pie sobre un pedestal, en actitud firme y decidida, sometiendo derrotadas a sus pies a las fuerzas de la Herejía y la Rebelión, concebidas como un monstruo humano de dos cabezas y seis brazos que se debate a sus pies, con sus correspondientes atributos, sobre todo armas y herramientas de destrucción[25]. La escultura causó estupor, tanto en los Países Bajos –donde el monumento se percibía como una representación del sometimiento de la nobleza y los Estados Holandeses, a pesar del ademán «pacificador» del duque– como en España, donde los rivales cortesanos de Alba presentaban la autoglorificación del militar como algo inapropiado para una persona al servicio del rey, obligado a dedicar las victorias militares a su soberano. La estatua fue retirada de su sitio en 1574, poco después de la partida de Alba, y almacenada en la ciudadela hasta 1576, momento en que fue probablemente fundida[26]; pero su recuerdo va a perpetuarse en la propaganda holandesa, donde la soberbia aparece ya como rasgo ineludible de su caracterización alegórica y emblemática. De este modo, a partir de 1571 proliferarán las invectivas contra Alba a propósito de la famosa estatua.

El ejemplo más explícito y directo es la *Sátira sobre la estatua de Alba* (grabado anónimo *ca.* 1571-72). La estampa muestra una versión adaptada del grupo escultórico en el cual Alba se alza sobre personificaciones, no ya de la Herejía o la Sedición, sino de la Justicia y la Verdad, y una representación de las viudas y huérfanos resultantes de su cruel proceder, apoyando su pie izquierdo sobre una calavera –en lugar de la máscara original. Dos figuras aladas planean en torno al duque: una de ellas, el Tiempo, con su terrible rostro descarnado y un reloj de arena, le advierte de su próxima desgracia, un destino semejante al del Faraón de Egipto del *Éxodo*, o del rey sirio Antíoco Epífanes, enemigo arquetípico de Dios. Al otro lado, el Diablo, coronado con una tiara papal y dotado de fláccidos pechos femeninos, conforta a Alba y le ofrece una bolsa de monedas si, a imitación del emperador Nerón, persevera en su cruel reinado. Uno de los textos insertos establece que la estatua, aunque impresionante en apariencia, resulta fría, sin vida, y no debería ser objeto de temor: en consecuencia, a la izquierda

24. Tanis, James y Horst, Daniel, *op. cit.*, 1993, pp. 28-9.
25. Para el análisis iconográfico de este conjunto escultórico, vid. Schubart, Herta, *Arias Montano y el Duque de Alba en los Países Bajos*, Santiago de Chile/Madrid, Cruz del Sur, 1962, y, sobre todo, Hänsel, Sylvaine. *Benito Arias Montano (1527-1598). Humanismo y Arte en España*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva/Editora Regional de Extremadura/Diputación Provincial de Huelva, 1999, pp. 68-84.
26. De ella nos han quedado diversas representaciones grabadas, y en especial la excelente estampa de Philip Galle –*La estatua de Alba en Amberes*– fechada en 1571.

de la imagen varios «mendigos» –soldados rebeldes–, que habían «perdido sus corazones» robados a manos de la opresión española, ahora los recuperan del interior del pedestal de la estatua donde permanecían ocultos. A la derecha, un personaje con el traje decorado con sartas de monedas, y que porta un estandarte con documentos sellados –personificación del Diezmo o Alcabala–, señala hacia otro letrero en el que se explica que fue este abusivo impuesto la razón por la que muchos «corazones» se han distanciado de la causa de Alba. Al mismo tiempo, esta alegoría invita al príncipe de Orange, aquí como jinete armado y rodeado de sus caballeros, a regresar para liberar a sus compatriotas. La estampa constituye, por tanto, una proclama a los ciudadanos de los Países Bajos en apoyo a la campaña de Orange, que permitirá, de acuerdo con su retórica, restaurar la paz y la prosperidad en los dominios del rey Felipe, tiranizados demasiado tiempo por Alba[27].

Otra estampa anónima más tardía, *Muerte de don Juan y humillación de Alba* (1578) muestra, junto al fallecimiento de Juan de Austria y sus principales a manos de una imponente Muerte a caballo, coronada y armada con arco, el imaginario sometimiento de Alba después de su caída en desgracia. El duque aparece a gatas, con ambas piernas encadenadas, apoyado sobre sus manos y rodillas, y enfrentado a una personificación de la Consciencia que le presenta como comida y bebida un manojo de hierba y un recipiente con sangre en la que flotan las cabezas de Egmont y Horn. Se trata de una reelaboración de la humillación sufrida por el rey babilonio Nabucodonosor, tal y como es descrita en *Dn* 4, 30: «Y al punto se cumplió la palabra en Nabucodonosor: fue arrojado de entre los hombres, se alimentó de hierba como los bueyes, su cuerpo fue bañado del rocío del cielo, hasta crecerle sus cabellos como plumas de águila y sus uñas como las de las aves». La analogía con la figura de Alba resulta muy eficaz: el poderoso gobernante que erige una estatua de un rey extranjero, y ordena adorarla a todos sus súbditos so pena de ser ejecutados, ofrece remarcables paralelos con el ejemplo de Alba. Un grupo de nobles y ciudadanos neerlandeses contemplan al duque postrado, e incluso le patean al tiempo que señalan hacia su estatua, al fondo de la imagen[28].

Citemos un tercer ejemplo: *Los Países Bajos liberados de tres tiranos* (grabado anónimo, *ca.* 1578-79). En el centro de la composición reaparece Alba, sentado en su cátedra, con las armas en el suelo, en melancólica pose, flanqueado por sendas figuras que simbolizan su triste destino. El Loco, a la izquierda, sujeta una miniatura de la escultura de Alba en Amberes, y el correspondiente texto aclaratorio nos recuerda que «El orgullo precede a la caída», rememorando a aquellos tiranos que cantaron sus propias alabanzas. Por su parte, el padre Tiempo, con sus alas, guadaña y reloj, cumple con su obligación al mostrarle la brevedad y fugacidad de la vida de los mortales, como evidencian a ambos lados los cuerpos de Don Juan de Austria y Requeséns, depositados desnudos sobre sus respectivos ataúdes, donde se han inscrito pasajes bíblicos referidos a la vanidad y mortalidad. En contraste con los caídos, en la franja alta del grabado, el príncipe de Orange y Matías, archiduque de Austria,

27. Tanis, James y Horst, Daniel, *op. cit.*, 1993, pp. 86-9.
28. Tanis, James y Horst, Daniel, *op. cit.*, 1993, pp. 31-2; Schulze Schneider, Ingrid, *op. cit.*, 2008, p. 139, fig. 45.

armados y coronados de laurel sobre sus caballos, representan victoriosos el gobierno prudente. Ambos, caracterizados por su Sabiduría, Diligencia, Benevolencia y Humildad ante Dios, son homenajeados por la Dignidad y la Virtud desde sus elevadas nubes; entre ambas alegorías galopa un caballo –*Belga*–, expresiva alusión a la libertad alcanzada por el país[29].

Otra tipología de estampas en las que se insiste en el talante soberbio y orgulloso de Fernández de Toledo es la serie en la que aparece sentado en un trono semejante al de un rey, y dotado con similares atributos de poder, si bien también resulta posible deducir en esta disposición alusiones a su actuación como magistrado principal del Tribunal de los Tumultos, elevada posición que, en opinión de sus enemigos polemistas, le permitió, mediante el uso brutal de la fuerza, aterrorizar sus dominios, robar sus riquezas y exterminar a sus habitantes.

Una excelente muestra es *El trono del Duque de Alba*, grabado de enorme éxito que, con leves cambios, será recuperado y recreado en repetidas ocasiones hasta comienzos del siglo XVII[30]. El texto con el que se encabeza la versión que vamos a analizar aquí –el ejemplar anónimo fechado en 1569– ya nos pone en antecedentes: «Aquí en verdad se pueden contemplar, para su eterna memoria, todas las ejecuciones y persecuciones que el Duque de Alba ha realizado entre los Evangelistas en los Países Bajos, desde el año 1567 hasta hoy. Dios el todopoderoso volverá a poner todas las cosas en su justo sitio». En un lugar principal a la izquierda de la imagen vemos al cardenal Granvela soplando con un fuelle en la oreja de Alba –alusión popular a las malas influencias o inspiraciones– para que el duque persiga y martirice a los calvinistas. Un demonio presenta a ambos personajes la tiara papal y la corona de España como recompensa por su decidido empeño en destruir la «verdadera fe». Las 17 provincias, representadas por medio de otras tantas damas encadenadas y postradas, son mantenidas en esclavitud, mientras los miembros de los Estados Generales permanecen silenciosos, transformados en estáticos estípites, aludiendo a la indiferencia del poder hispano hacia la petición de tolerancia propuesta por los nobles. De hecho, los antiguos derechos y privilegios de las élites locales están siendo rasgados y arrojados al suelo por el propio Alba, quien, cetro en mano, preside la peculiar reunión en un lujoso sitial con baldaquino. Este denso grupo de figuraciones y personificaciones se completa con estremecedoras escenas de fondo, como la decapitación de Egmont y Horn entre otros conocidos reos, cuya sangre derramada crea un pequeño lago en el cual una dama –muy probablemente Margarita de

29. Harms, Wolfgang (ed.), *Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbuttel*, vol. 2 (*Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. Und 17. Jahrhunderts*), Múnich, Kraus International Publications, 1980, vol. 2, pp. 66-7, nr. II-24; Tanis, James y Horst, Daniel, *op. cit.*, 1993, pp. 108-9.

30. Tanis, James y Horst, Daniel, *op. cit.*, 1993, pp. 50-3; 62-3; Kunzle, David, *From Criminal to Courtier. The Soldier in Netherlandish Art 1550-1672*, Leiden/Boston/Tokyo, Brill, 2002, pp. 138-41; Schulze Schneider, Ingrid, *op. cit.*, 2008, pp. 140-41, figs. 46-47. Para un completo análisis de esta composición, y de sus versiones grabadas y pintadas, vid. el magnífico trabajo de Fontcuberta, Cristina, «La iconografía contra el III Duque de Alba. Sobre usos y recursos de las imágenes de oposición en la Edad Moderna», en Palos, Joan Lluís, y Carrió-Invernizzi, Diana (dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp. 207-34.

Parma– «pesca» bolsas de dinero, arcones y otros bienes, nítida alusión a la voraz política hispana de confiscación de propiedades. Estos ajusticiamientos se producen en un paraje dantesco en el que las ciudades arden, los acusados capturados son torturados, quemados en la hoguera, ahorcados, y sus cadáveres expuestos para público escarmiento.

También reseñable a nuestro propósito es la serie *La misión de Alba en los Países Bajos y los efectos de su tiranía,* conjunto de cuatro grabados anónimos fechados en 1572, momento culminante del reino de terror del gobernador español[31]. Los dos iniciales se centran en los objetivos de la misión de Alba[32], en tanto los restantes [fig. 1] evidencian los desastrosos resultados de la consecuente tiranía. Nos interesan ahora estos últimos: el primero de ellos muestra el colapso de la economía holandesa –representada por un marino, un mercader y un buhonero desempleados junto a sus embarcaciones y mercancías paralizadas–, consecuencia, según el texto de la estampa, de la política de asesinatos, incendios y robos del gobernador. Mientras tanto, entronizado en medio de los anteriores, un enorme duque de Alba aparece abrazando obscenamente a la prostituta de Babilonia, vestida como cortesana, coronada con la tiara papal y dotada de sus atributos habituales: la copa y la grotesca bestia de siete cabezas. En el cuarto grabado Alba, ahora terrible monstruo sediento de sangre, devora a un niño desnudo, significando así la inocencia de sus víctimas; junto a él se alzan algunas de las más fanáticas fuerzas anti-protestantes, encarnadas en una hidra con las cabezas de tres cardenales: Granvela y los dos hermanos franceses de la Casa de Guisa, Carlos, segundo cardenal de Lorena, y Luis, primer cardenal de Guisa. Un demonio con hábito de monje y un rosario inspira un fuelle en la oreja del duque para llenar su cabeza de malas intenciones, motivo popular que, como hemos visto, aparece repetidamente en las representaciones de Alba. En el regazo, y bajo los pies de Álvarez de Toledo, aparecen escritos rasgados y esparcidos, simbolizando las promesas incumplidas y su desprecio por los títulos holandeses. El monedero en la mano izquierda significa su avaricia y los bienes que ha arrebatado a los habitantes de los Países Bajos, mientras los representantes de las comunidades de burgueses y granjeros, arruinados, unen sus manos en gesto de desesperación. El anónimo autor incorpora, por último, los cuerpos decapitados de los condes de Egmont y Horn[33].

El trono de Alba se transforma en un infernal escenario, que nos rememora los montajes escenográficos de los autos sacramentales del momento, en el grabado *Una alegoría de la tiranía*

31. Tanis, James y Horst, Daniel, *op. cit.*, 1993, pp. 64-7; Kunzle, David, *op. cit.*, 2002, pp. 136-38; Schulze Schneider, Ingrid, *op. cit.*, 2008, pp. 116-22, figs. 39-42.
32. Ya en el segundo de éstos aparece Alba con armadura, recibiendo del papa Pío V abundantes riquezas –cofres y bolsas de monedas, y una espada de oro que coloca en su mano– para incentivar su misión de defensa de la fe romana; tras el duque, aparecen la Duquesa de Parma y Granvela, que sujeta una serpiente que muerde la oreja de Alba, símbolo tópico de sus malévolas motivaciones.
33. Nosotros también analizamos esta cuarta estampa en García Arranz, J. Julio, «The Whore of Babylon: Tradition and Iconography of an Apocalyptic Motif in the Service of Modern Religious Polemics», en Cull, John T. y Daly, Peter M., *In nocte consilium. Studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Campa*, Baden-Baden, Valentin Koerner, 2011.

española, obra atribuida a Joris Hoefnagel (1570)[34], y una de las más feroces concreciones gráficas de la crítica antiespañola. En un compleja composición, con numerosas figuras entre reales y alegóricas, algunas fácilmente reconocibles –las figuras femeninas encadenadas son una vez más las Provincias cautivas–, se interpreta de forma muy expresiva la violencia ejercida por los soldados españoles, muchos de ellos demonizados como monstruos o híbridos con cabezas de animales o patas de sátiro. En el extremo izquierdo se alza una singular tribuna desde la que se domina este violento espectáculo, formada por un enorme volumen de los *Decretales* de la Iglesia, que descansa sobre las cabezas de los cuatro personajes-hermes que representan los poderes sobre los que se asienta la Inquisición: el brazo espiritual, el militar, el teológico y el oficial religioso-político. Sobre esta plataforma se eleva el duque, caracterizado con cuernos y largas orejas de asno, entronizado ahora como príncipe del Infierno, que contempla la atroz panorámica sostenido y apoyado por sus cómplices, tanto históricos como alegóricos: la figura de la Envidia –con serpientes en la cabeza, sujeta una sombrilla de plumas de pavo real, significando el falso orgullo–, Granvela, posiblemente Luis del Río, y otros altos colaboradores eclesiásticos caracterizados con garras o patas de animal. Sobre este grupo Carlos, cardenal de Lorena, vuela con alas de murciélago y cuerpo de serpiente, portando un capelo cardenalicio y una espada, atributos parlantes del encargo papal de la defensa de la Iglesia católica. Todo ello se dispone en el interior de unas enormes fauces de un Leviatán felino, por la que discurren demonios, la prostituta de Babilonia, o soldados españoles robando y saqueando al amparo de la impunidad institucional.

No faltan grabados en los que se pone de manifiesto a Alba como personificación del empleo de la fuerza mediante la utilización de su formidable e implacable poderío militar. Ejemplo muy significativo puede ser el titulado *La Iglesia de Cristo*[35], grabado anónimo de hacia 1568 [fig. 2]. Representa el asedio figurado de una iglesia-fortaleza, defendida por los «auténticos» seguidores de Cristo, asaltada por las distintas sectas o poderes –las «fuerzas del mal»–, una auténtica coalición «militar» presidida por los más decididos perseguidores de los protestantes en los Países Bajos y Francia: el duque de Alba, los cardenales de Lorena y Granvela, que disparan sus enormes cañones contra el templo, mientras el mismísimo Satanás está cargando una cuarta pieza. Numerosas figuras contribuyen de varias maneras al asedio: una reina –tal vez Catalina de Medici– apunta cuidadosamente su mosquete hacia los rebeldes; un grupo de personas situado en el extremo izquierdo, identificado como «inquisidores españoles», intenta derribar la aguja de la iglesia, mantenida con firmeza en su lugar por la mano de Cristo, que surge de entre las nubes; varios monjes, en fin, han trepado por las paredes y tejados del edificio decididos a derruirlo con la ayuda de martillos y hachas. Por la izquierda se aproxima un grupo de jinetes de refuerzo con la leyenda «El Anticristo con sus soldados», en el que resulta reconocible un demonio con coraza militar, el papa, el

34. Tanis, James y Horst, Daniel, *op. cit.*, 1993, pp. 12, 56-9.
35. Tanis, James y Horst, Daniel, *op. cit.*, 1993, pp. 42-3; Roetting, P., *Reformation als Apokalypse*, Bern, 1991, pp. 158-59, fig. 74.

rey Felipe II y el sultán turco –representantes, respectivamente, de la Iglesia de Roma, los poderes mundanos y los infieles– a la cabeza de un variopinto ejército en el que se mezclan eclesiásticos y entes infernales. Por su parte, el edificio asediado representa a la «Verdadera Iglesia», en este caso la reformada protestante. Sus seguidores, los «Hijos de Dios», cuya desnudez es expresión de su inocencia y vulnerabilidad, huyen por un sendero hacia la seguridad y la salvación. La indignación católica ante la destrucción de los ornamentos de las iglesias, y la inusitada violencia de su reacción y represalias posteriores, demostraron, en opinión de sus víctimas, que la destrucción real de *l'Eglise de Christ* no fue consecuencia de la iconoclastia calvinista, sino producto de la ciega ira de las fuerzas del Anticristo.

A un planteamiento similar responden dos de los cuatro grabados anónimos de la serie *El globo con alegorías neerlandesas* (*ca* 1570-72), lectura en clave religiosa de los acontecimientos históricos a los que nos estamos refiriendo. En el tercer emblema, titulado el «Mundo del Mal» [fig. 3], los prósperos Países Bajos son castigados por la vanagloria y crueldad en las que han acabado incurriendo. Dios ha enviado a su cruel y orgullosa «Vara» –clara alusión al duque de Alba, identificado como *Virga Dei* en diversos grabados– para exterminar y asolar al pueblo que se ha desviado del recto camino: aquí el instrumento del castigo divino adopta la forma de un guerrero cuyo casco termina en una extraña escoba de ramas de abedul, literalmente la «vara en la mano de Dios» del rey de Asiria descrita en *Is* 10, 5-6[36]. Porta en su mano derecha una bolsa de dinero, el producto de su saqueo, y empuña una gran espada que entrega a la temible figuración femenina de la Violencia o Destrucción, vestida con la piel de león de Hércules, acompañada de un lobo y portando un corazón humano en su mano. Los Países Bajos yacen como doncella desnuda, derribada y pisoteada por las personificaciones descritas, mientras alrededor de ella otras mujeres indefensas –las ciudades y provincias saqueadas– son torturadas y ejecutadas de diversas maneras en un típico paraje holandés. En el cuarto y último grabado los Países Bajos –de nuevo dama desvestida y amarrada–, ha recuperado el favor y gracia de Dios a través de la humildad y la oración –aparece arrodillada, con sus manos elevadas hacia Dios–, reconversión que es recompensada con una corona que unas manos hacen descender del cielo. Dios arroja a la *Vara* que Él ha usado al infierno –un foso ardiente–, con una rueda de molino alrededor del cuello, donde es ferozmente recibida por el Diablo y la prostituta de Babilonia[37].

Un auténtico subgénero dentro del grabado propagandístico flamenco es el que traza, con el concurso de las oportunas personificaciones y atributos, una comparación entre las esperanzadoras cualidades atribuidas a Guillermo de Orange, como líder de la facción rebelde –se le vincula habitualmente a la Sabiduría, o, gracias a su fama de hombre piadoso, a otras personificaciones como la Prosperidad, la Justicia, la Armonía y la Paz–, y los terribles vicios y apetitos con que, por el contrario, se inviste la iconografía de Álvarez de Toledo,

36. «¡Ay, Asur,/ bastón de mi ira,/ vara que mi furor maneja!/ Contra gente impía voy a guiarlo,/ contra el pueblo de mi cólera voy a mandarlo,/ a saquear saqueo y pillar pillaje,/ y hacer que lo pateen como el lodo de las calles».
37. Tanis, James y Horst, Daniel, *op. cit.*, 1993, pp. 96-101.

principalmente la Envidia y la Soberbia. Un caso ilustrativo es el grabado anónimo atribuido a Theodoro de Bry *Contraste emblemático de Orange y Alba* (*ca.* 1570-72)[38], donde el príncipe de Nassau se rodea de las virtudes que, en opinión del artista, gobiernan su vida –el Honor–, inspiran sus acciones –el Consejo Prudente– y encarnan los beneficios resultantes –la Riqueza. Sin embargo Alba, coronado por la Falacia y la Envidia, somete encadenada a una desnuda Bélgica, y amenaza a Orange con unas tijeras mientras un Pueblo empobrecido y condenado a la mendicidad pide ayuda arrojado a sus pies. Entre ambas agrupaciones alegóricas, la estampa se abre a un paisaje en lontananza donde se reproducen diversos disturbios acaecidos en la ciudad de Amberes. Un planteamiento similar se repite en otro grabado firmado –ahora sí– por Theodoro de Bry, *Los vicios gobiernan el mundo; la Verdad y la Justicia duermen* (c. 1572) [fig. 4][39]: aquí Alba, guadaña en mano, se sirve de la Envidia, la Falsedad y la Concupiscencia para atacar en agresiva actitud, mientras la Prosperidad de la Tierra permanece cautiva; en frente, Orange trata de despertar a la Justicia y la Verdad mientras la mano de Dios le muestra las tablas de la ley. Entre ambos grupos, un orbe transparente deja entrever todo tipo de ejecuciones, crímenes, sacrilegios y saqueos a mano de los tercios españoles mientras Satanás se regocija entre las llamas del averno. En consecuencia, Dios le ofrece a Alba un flagelo, corroborando la habitual asociación del duque con la ya referida *Virga Dei*, confirmando la creencia generalizada de que Álvarez de Toledo fue un feroz instrumento del Creador para castigar al pueblo por sus pecados.

En una línea muy similar fue diseñada la estampa titulada *La plaga de la tiranía de Alba en los Países Bajos* (grabado anónimo, *ca.* 1573). Bajo un letrero en el que se habla del gobierno tiránico de Alba, aviso a otros países que también pueden perder su libertad y comercio bajo su poder, el duque entronizado mantiene una vez más a sus pies, postradas, encadenadas y cegadas, a las provincias de los Países Bajos con la colaboración de su Consejo de eclesiásticos, nobles y militares. Una de las provincias, Güeldres, que aparece desnuda, es amarrada por la Discordia, en tanto una personificación de la Tiranía, brutal soldado que mantiene a un niño ensartado en su espada, la golpea con un látigo. Frente a ellos, también entronizado, Guillermo de Orange tiene a su lado a las provincias liberadas, Holanda y Zelanda, ahora armadas; han derrotado al Miedo, que yace bajo sus pies, y cuentan con el apoyo de la Concordia, que expulsa al Motín de su lado. El estandarte de Orange muestra el emblema cristiano del pelícano, símbolo de amor y autosacrificio, en tanto el de Alba representa un lobo con una oveja en sus fauces, esto es, el asesinato sangriento de los inocentes[40].

38. Harms, Wolfgang, *op. cit.*, 1980, vol. 2, pp. 46-7, nr. II-24; Tanis, James y Horst, Daniel, *op. cit.*, 1993, pp. 76-8; Kunzle, David, *op. cit.*, 2002, pp. 141-43; Schulze Schneider, Ingrid, *op. cit.*, 2008, pp. 114-15, fig. 38.
39. Tanis, James y Horst, Daniel, *op. cit.*, 1993, pp. 25-7.
40. Tanis, James y Horst, Daniel, *op. cit.*, 1993, pp. 79-81.

La campaña propagandística contra el III duque de Alba fue tan intensa y eficaz que asoció su imagen, de forma imperecedera, al concepto de opresión y tiranía de un pueblo represor sobre otro sometido. A consecuencia de ello, su efigie no desapareció del imaginario neerlandés con su regreso a España, y el «fantasma» de su severa figura pervivió y resurgió con cierta regularidad en grabados, panfletos y pinturas; su presencia permanece vigente incluso después de su muerte en 1582, hasta bien entrado el siglo XVII. Se mantendrá en su representación el recurso sistemático a los atributos icónicos o a las personificaciones que hemos enumerado en estas páginas –alusivos todos ellos a rasgos «personales» tales como su crueldad, su soberbia, su codicia o su desprecio por los viejos privilegios de las élites locales–, y su efigie se vinculará indeleblemente a la feroz e implacable política que se le imputa: prisioneros sometidos a tormento por la Inquisición, abusos entre la población civil sometida, brutales ejecuciones sin mediar juicio previo, saqueos por parte de los soldados, sometimiento de las provincias rebeldes a un estado de semiesclavitud..., acciones y decisiones que alimentarán durante largo tiempo la «leyenda negra» hispana. Agente de la represión a las órdenes de Felipe II y de la Iglesia de Roma, tuvo que asumir el papel de «Vara de Dios» y azote de herejes, si bien, llevado por su orgullo y sus indudables excesos –aunque parcialmente premeditados por la voluntad real–, resultará finalmente humillado y condenado a las penas infernales en la imaginación de sus enemigos, y sometido a una infausta fama en la crónica de los historiadores. Ha habido que esperar a la segunda mitad del pasado siglo para encontrar una revisión rigurosa y objetiva de su persona y actividad, y un enfoque más ponderado del papel que desempeñó en la desafortunada política neerlandesa del monarca español.

Fig. 1. Anónimo, estampas nº 3 y 4 de la serie *La misión de Alba en los Países Bajos y los efectos de su tiranía*, grabado, 1572

Fig. 2. Anónimo, *La Iglesia de Cristo*, grabado, c. 1568

Fig. 3. Anónimo, emblema nº 3 de la serie *El globo con alegorías neerlandesas* («El Mundo del Mal»), grabado, *ca*. 1570-1572

Fig. 4. Theodoro de Bry, *Los vicios gobiernan el mundo; la Verdad y la Justicia duermen*, grabado, c. 1572

Tatuado en la piel de las ciudades. La tortuosa asimilación del arte callejero

Juan Pablo Wert Ortega
U.C.L.M, Ciudad Real

Resumen: El proceso de asimilación e integración en el sistema cultural del graffiti se deduce de ciertas fenómenos recientes como la «profesionalización» de *graffiteros* al servicio de comerciantes, comunidades de vecinos, etc... para decorar los cerramientos de locales y garajes y de la promoción artística de algunos de ellos (Haring, Banksy, etc.). En un lapso relativamente breve de tiempo se ha pasado de considerar el graffiti indecoroso a considerarlo decorativo. En la comunicación se aventura un análisis de los mecanismos a través de los cuales se ha producido ese cambio de percepción social.
Palabras clave: graffiti, hip-hop, street art, Banksy

Abtract: There has been a straight forward integration of graffiti, which can be traced through some of its most recent features, such as the professionalism of graffiti artists, working for shop or building owners who commission them to decorate their main doors. Furthermore, some graffiti artists have developed important professional careers (Haring, Banksy, etc.) In a relatively short lapse of time graffiti, once indecent (without *decorum*), has become decorative. The text deals with some of the mechanisms involved in this new social perception of graffiti.
Keywords: graffiti, hip-hop, street art, banksy.

La Historia del Arte nos muestra que, en su desarrollo, no ha habido manifestación ni género o técnica artística que no haya pasado por diferentes situaciones en lo que a su percepción, posición jerárquica o, incluso, posesión del propio estatus artístico se refiere. Esta inestabilidad ha afectado históricamente a la inclusión en cualquiera de los dos grandes apartados en los que fue dividido lo artístico en la Edad Moderna, a saber, las Nobles o Bellas Artes y las artes útiles o aplicadas. Importa poco aquí la consideración crítica del fuerte tufo ideológico que despide tal clasificación y sí su efectividad, pero, mucho más, el proceso en virtud del que cualquiera de esas manifestaciones ha sufrido dichos cambios de aprecio y su sentido, que, como cabe imaginar, puede ser ascendente o descendente. Sin ir más lejos, dentro del complejo espacio de la pintura y en función de su valor arquetípico en relación con el concepto de arte, la superioridad de la llamada *pintura de historia* sobre los *géneros* (paisaje, retrato, naturaleza muerta, etc...), que ya justificaba Alberti, no superó la barrera de la modernidad en sus primeras estribaciones románticas.

El proceso puede ser descrito y analizado actualmente en el graffiti, fenómeno en el que se está registrando un notable giro en su consideración que se ha sustanciado, más allá de su valoración, en su refuncionalización. El hecho es que, en los últimos años, el graffiti ha pasado de ser socialmente considerado como un plaga, mediáticamente estigmatizado y políticamente perseguido a ser requerido por comerciantes e instituciones (figs. 2 y 3) como un medio publicitario eficaz y una manifestación cultural interesante respectivamente.

En otro lugar he abordado el fenómeno tratando de esbozar un estado de la cuestión[1], del cual parto en esta comunicación para interpretarlo en su relación con el contexto artístico y, en general, con la historia del arte. Para ello se requiere recordar, de la manera más sucinta, lo argumentado en aquel trabajo.

En primer lugar, y en la inteligencia de que lo que el término designa es suficientemente conocido, conviene puntualizar el hecho de que el graffiti se entiende incluido en lo que podemos denominar «arte urbano» o «arte de la calle» (o cualquier otro sinónimo), como traducción más o menos literal de «street art». Es igualmente necesario señalar que este tipo de intervención sobre el paisaje urbano se asocia a otras prácticas callejeras como el uso del monopatín (*skate-board*), una actividad en principio deportiva, pero también artística en su dimensión coreográfica. Desde otra perspectiva cabe apreciar el efecto perturbador del tráfico urbano que puede provocar, con un sentido equívoco, pues si bien ofrece una alternativa a las formas más usuales y contaminantes del tráfico rodado, también constituye un obstáculo en ocasiones peligroso del tráfico peatonal con el que comparte el uso de las aceras. Resulta interesante el procedimiento por medio del cual los poderes municipales han logrado conju-

1. Wert Ortega, J. P, *Arte de la calle y gusto social*, conferencia pronunciada en el curso de verano de la UCLM 2011, actualmente en proceso de edición para su publicación.

rar estos peligros y neutralizarlos, confinando esta actividad en unos espacios determinados[2] y, así, teatralizado, instituirlo como una más de las «atracciones» del parque temático que aspira a ser cada ciudad para la mayor gloria –y provecho– de la industria turística, la más rentable de las industrias desde el punto de vista político.

Otro ingrediente fundamental de este marco que estamos tratando de establecer es precisamente el tipo de danza y la música que interpreta (*break dance* y *rap*), otro de los ítems de este conjunto integrado de manifestaciones que puede dar lugar a su consideración como cultura. Esa cultura es el *hip hop*, que se haría presente en primera instancia a través de una peculiar y perfectamente reconocible indumentaria, es decir, una moda, como el resto de las que han uniformado a los demás movimientos juveniles a lo largo de la segunda mitad del siglo veinte y que –casi arqueologizados– subsisten hoy en las llamadas «tribus urbanas» (*beat, rocker, mod, hippy, punk, gótica...*). Es importante considerar que cada una de estas manifestaciones se entienden integradas y son propias de un segmento sociocultural y generacional concreto de la población en las sociedades del «primer mundo». En todas ellas–y no solo en la práctica del *skate-board* como se ha señalado más arriba–hay un planteamiento subversivo, incluso desafiante, del orden burgués o del sistema urbano. Lo hace la música, el *rap*, un curioso género que asume una forma arcaica (la del aedo o rapsoda griego o la del juglar medieval), que normalmente expresa contenidos fuertemente críticos, aunque escasamente elaborados, y que lo hace bajo una forma melódicamente elemental y rítmicamente contundente y agresiva.

Como vemos, el graffiti comparte con el resto de las manifestaciones englobadas en la cultura hip-hop un planteamiento desafiante y subversivo del orden establecido al que afecta en varios sentidos. El talante contestatario y provocador que manifiesta de manera ostensible en el orden estético nos ofrece un primer marco de contigüidad con lo que en el terreno del arte significaron las vanguardias históricas. Por otra parte, esa naturaleza rebelde y clandestina hace partícipe al graffiti de la épica vanguardista, que, a su vez, la connota como práctica artística o al menos justifica, como veremos más adelante, la atención de la que ha sido objeto por parte del sistema del arte.

Pero antes de ceder a la tentación de atribuir el giro en su aprecio social a una supuesta artisticidad del graffiti, debemos considerar otros factores más próximos o más directamente performativos. Porque como se argumentaba en el citado trabajo, el giro del «gusto social» en el aprecio de este tipo de manifestaciones se detecta en la promoción de la que es objeto, como se ha señalado más arriba, por parte de particulares e instituciones. Y, efectivamente, el primer agente para inducir cualquier cambio en la opinión pública es la actitud de los medios (de comunicación de masas) que con el solo hecho de reflejar la existencia del fenómeno en cuestión, con no condenarlo ni censurarlo, lo avalan. Desde luego que no es

2. A este respecto es interesante comprobar cómo de manera significativa, tanto en Madrid como en Barcelona, se tolera esta actividad en los espacios que se abren frente instituciones de arte contemporáneo tan conspicuas como el MNCARS y el MACBA.

desdeñable el papel de los medios en el proceso de promoción o asimilación social de cualquier novedad estética y esto lo saben bien en el mundo de la moda como también el hecho de que realmente nada se origina en ellos. Existe lo que podríamos denominar una «lógica mediática» en virtud de la cual se presenta favorablemente, aunque no se argumente necesariamente a su favor, cualquier realidad en la que se advierta un mínimo pero significativo apoyo social o una idea adquirida en crecimiento. Esta lógica de favorecer lo/la corriente, lo que ya fluye, de contar lo que la audiencia quiere oír, está en la base del éxito comercial de los propios medios y de la mecánica publicitaria en su conjunto.

También la gestación de un «gusto medio» obedece a esa «lógica mediática» en su papel nivelador de estratos culturales, de modo que también se podría denominar «gusto de los medios» al igual que el *midcult* es a la vez la «cultura media» y la «cultura de los medios». Por otro lado, si asumimos la existencia del continuo indiscriminable información/publicidad, se han de considerar como parte del relato mediático y, por tanto, como factor determinante o ingrediente interesado, las estrategias de *marketing* de las corporaciones vinculadas a la moda y a la música pop, responsables en no despreciable medida de que el fenómeno del graffiti se perciba integrado en la *cultura de calle* de la que forman parte indisociable moda, *skating* y música. Parece claro que el carácter integrado de la cultura hip hop es la razón por la que el aparato productivo-comercial interesado en la expansión del consumo de los otros ingredientes referidos ha terminado por propiciar, en unión de otros vectores culturales, la asimilación o «fagocitación» mediática del graffiti.

Para poder detectar el conjunto de mecanismos que han determinado el cambio que tratamos, su secuencia y sus engranajes de la manera más precisa es necesario tener presente el desarrollo histórico de la actividad en cuestión y lo que podríamos denominar su fortuna crítica hasta el presente. El graffiti tiene ya más de medio siglo de historia y, a pesar de los cambios operados tanto en sus formas como en sus contenidos, sorprende descubrir los ingredientes de continuidad que mantiene como cultura. Así lo deja ver Craig Castleman en su ya añeja monografía *Los Graffiti* (1982), (Castleman, C., 1987) quien sitúa su origen a finales de los años sesenta inicialmente como un fenómeno suburbial neoyorquino[3], con un período de máxima visibilidad entre 1970 y el 1975 y con un proceso de propagación posterior en el medio urbano prácticamente universal en los años ochenta que, sin embargo, como veremos, ha perseverado en algunas de sus características originales.

Para empezar, si hablamos de un importante giro para caracterizar su asimilación es porque, como se ha señalado nació y –no lo olvidemos– sigue, legalmente, siendo una práctica delictiva y, por tanto, socialmente nociva, extremo en el que, hasta hace poco tiempo, existía general consenso. Puede decirse que ha pasado de constituir una seria amenaza a la «policía» o higiene urbana y, por tanto, una práctica bárbara a erradicar, para convertirse en un bien deseable por su valor ornamental y, quién sabe si también, por su eficacia publicitaria. El

3. Para Fernando Figueroa (Figueroa, 2006), no solo compartió origen con Philadelphia sino que apunta un filón europeo complementario.

graffiti ha venido planteando un conflicto ético-estético desde sus orígenes de una intensidad comparable al que generaron en el medio artístico las llamadas vanguardias históricas.

Básicamente, la condena del graffiti se fundamenta[4], como es fácilmente imaginable, en el rechazo del procedimiento vandálico y del efecto de polución visual que comporta. Aunque Castleman señala cómo en las campañas municipales anti-graffiti en Nueva York se esgrimían, como argumento para la ciudadanía, los elevados costes que suponía su eliminación, el grueso de la argumentación tenía más bien un fundamento político-moral, principalmente por lo que supone de agravio al derecho (sagrado) de propiedad (privada), de su intangibilidad (Castleman, C., 1987: 138 y ss). Como vemos, la objeción oficial no iba más allá de la condena de una conducta incívica o de una intervención incontrolada sobre el espacio urbano, pero tras ella se esconde una concepción ideológica del orden urbano que sí contiene una posición estética.

Podemos conjeturar que el concepto de «limpieza» que encierra la posición antigraffiti podría tener algo que ver con una suerte de «purismo» estético en cierto modo derivado del movimiento moderno en la tradición constructivista, racional-funcionalista o, finalmente, minimalista. También hay que considerar la presencia de una corriente «conservacionista» de raíz historicista surgida en el Paris de finales del siglo XIX, probablemente como reacción intempestiva a la laminación del centro histórico efectuada por Hausmann y que obtuvo su primer éxito al conseguir del gobierno francés la prohibición de fijar carteles (1881).

Finalmente el último argumento, desde luego el más pedestre pero no el menos dañino, sea su asociación con lo escatológico, pues los registros más antiguos de esta epigrafía espontánea se hallan en tabernas, burdeles y letrinas romanas como ya se destacaba en una precoz compilación en la que se agrupaban bajo el inequívoco título de «Latrinalia»[5].

Establecido el contexto de rechazo institucional y social desde su inicio hasta hace poco tiempo, el punto de partida de esta propuesta es, como se ha avanzado, la asimilación, inclusión, domesticación o fagocitación del graffiti por el sistema y su inserción en el engranaje productivo, básicamente a través del arte y la moda. En este sentido, cabría también considerar el fenómeno como ilustración ejemplar del mecanismo de generación del gusto y, por tanto, de la moda, pero no es éste, por razones de oportunidad y espacio, el lugar donde tratar este asunto. Sí lo es, sin embargo, para reseñar, aún sumariamente, los hitos a través de los que se ha desarrollado este proceso de asimilación en el sistema de arte, concentrándolo en su tratamiento académico (estudios), la proyección social de éstos (exposiciones) y, finalmente, el dato al que debería atribuirse un mayor valor demostrativo sobre su consideración artística que, como es lógico, se sustancia en la conversión de sus actores, los graffiteros, en artistas.

4. En la documentación que ofrece en línea la página del servicio de documentación de *Artium* con motivo de la exposición bibliográfica *A través del Graffiti: de la pared a los libros* se enumera de manera bastante detallada este argumentario.(http://www.artium.org/biblioteca) Consultado el 9/05/2012.
5. *The Merry-Thought: or, the Glass-Window and Bog-House Miscellany,* publicado por Hurlo Thrumbo, impreso por J. Roberts, Londres, 1731. Citado en Varnedoe, K, y Gopnik, A., 1991: 69-70.

Hasta cierto punto, la perspectiva de análisis histórico-artística, no sería la más previsible por cuanto los que han ejercido esta actividad se han denominado a sí mismos «escritores» (*writers*) y no pintores y aunque en sus inicios y en su forma más elemental el *tag* podría vincularse a la tradición caligráfica, parece que el enfoque científico más pertinente habría de ser el etnológico. En cualquier caso, la prevalencia de los análisis desde el campo histórico-artístico no excluye esa otra perspectiva en la medida en que no sería posible dar cuenta de su significado artístico e histórico profundo sin tener en cuenta dicho contexto etnológico.

Para comenzar, la definición mínima del graffiti actual sería algo así como la inscripción o epigrafía autónoma y clandestina en espacios y vehículos urbanos. Este último detalle es importante, el hecho de que el objetivo original de estos activistas fueran los vagones de metro que multiplicaban en su movimiento la visibilidad de sus obras. Éstas eran inicialmente de naturaleza caligráfica y meramente autoexpresivas, autorrepresentativas en su forma esencial, la firma (*tag*) . Resulta conveniente precisar que la traducción más usual de *tag* por «firma» es objetable y más bien convendría la de «marca» tanto por razones formales como de contenido. En el primer aspecto porque estas inscripciones a pesar de ser manuales tienen una formalización tipográfica bastante próxima al *logo* comercial. En lo referente al contenido, porque es clara su voluntad de autorrepresentación.

El cruce de ambos datos parece apuntar a una especie de respuesta –todo lo inconsciente o alienada que se quiera– al «bombardeo» del que es víctima este segmento social por parte de la publicidad de los bienes de consumo (la moda entre otros) para la que constituyen su público-diana. De hecho, como es sabido, ellos mismos utilizan este término «bombardeo» para designar sus acciones subrayando así una táctica repetitiva o cuantitativa. En cualquier caso, lo que no admite duda es el hecho de que es en estos segmentos generacionales donde, lo que podríamos calificar como «la tiranía de la marca», es más sensible. Castleman insiste en que es más importante el componente generacional que el socioeconómico por más que el punto de partida se diera en un medio social de exclusión. Resulta plausible esta opción por cuanto la minoría legal (hasta los 18 años) los pone a salvo de la responsabilidad penal de una actividad que, como recordaremos, sigue siendo ilegal. Y este predominio del factor generacional reforzaría la hipótesis de la «respuesta» a la presión mediática de las marcas.

También se puede interpretar de manera ambivalente una característica sobresaliente del fenómeno que destacan en general los estudios, y que podríamos definir como la *dinámica de emulación*. Se establece efectivamente desde sus orígenes como objetivo el *getting up* (dejarse ver) que asume la táctica repetitiva de la industria publicitaria. Los que más «se dejan ver» y en lugares de «visibilidad heroica» por su inaccesibilidad, son los *kings* (reyes) de sus respectivas líneas de metro, barrios, etc... (Castleman, C., 1987:63)

Pero a partir de un momento de su desarrollo ese criterio inicialmente cuantitativo se transforma en un criterio de calidad en relación con la forma, surgiendo así formulaciones tipográficas más elaboradas y diseñadas con efectos tridimensionales y la inclusión de imágenes procedentes de la iconosfera pop. Esta evolución formal se ven acompañadas de un proceso técnico paralelo que va del rotulador al spray y posteriormente, ya en los años ochenta se consagrará el uso de plantillas (*stencil graffiti*) que propiciará una progresiva sofisticación

estética y diversificación de contenidos hasta llegar a la situación que ya en los años noventa se calificó como «postgraffiti» (fig. 4).

Pues bien, este proceso de emulación y de progreso hacia la forma artística tiene la posibilidad de ser interpretado, decíamos más arriba, al menos en dos sentidos. El más evidente, desde nuestros intereses disciplinares sería comparable, como proceso específicamente artístico, con el que se dio en los propios orígenes del concepto en la Atenas de Fidias y Pericles en el que el progreso de la forma se generó en la competición entre artistas. Pero la competición entre los writers se inició, como recordaremos, en una dimensión cuantitativa, lo que la situa más cerca de la competitividad comercial a través del medio publicitario. Como vemos el fenómeno se situa desde cierta perspectiva en una encrucijada en la que los ejes que la forman son el arte y la publicidad comercial que realmente no se deben considerar disyuntivas sino vectores complementarios o solidarios en la integración cultural del graffiti.

En cuanto a su relevancia como objeto de estudio académico habría que discriminar entre las publicaciones que se le han dedicado, aquellas que pretenden solamente ilustrar y que se atienen al formato *table book* que, sin poner en duda su valor documental, no ofrecen generalmente ninguna perspectiva crítica del asunto, de aquellas otras que o bien tratan de confeccionar una historia o bien una teoría. De las primeras no solo es relevante el número, que por abrumador casi resulta banal, sino el hecho de que se haya equipado a otros contenidos como las monografías de las grandes figuras de la pintura o la fotografía o a los dedicados a asuntos como la jardinería y el paisajismo, la decoración interior u otros que denotan «buen gusto» y funcionan como signos de estatus. Las del segundo tipo han adquirido tal notoriedad que, como ya hemos indicado más arriba, han sido objeto de una exposición monográfica[6] en la que se ofrecen hasta ciento cuarenta títulos, amén de una cantidad incluso mayor de recursos en línea y en soporte disco que custodia el centro que produjo aquella exposición. También la lista de exposiciones dedicadas al graffiti supera las cuarenta entradas a lo largo de los últimos veinte años y por todo el mundo tanto en galerías privadas como en centros institucionales. Pero, curiosamente, la contribución más estratégica y contundente en el esfuerzo de ennoblecimiento de esta práctica a través de su inserción en la tradición de la Alta Cultura, esté en el capítulo que se le dedica y que se titula propiamente «Graffiti»en el catálogo, ya citado, de la exposición *Hi & Low: Modern Art & Popular Culture* que se inauguró en el MoMA en octubre de 1990 (Varnedoe, K., y Gopnik, A. 1991: 69-100). En él se recorre la historia de esta actividad y aunque en ella se reconoce una naturaleza marginal casi constante, el solo hecho de consignarla le confiere una relevancia cultural suficiente.

En lo referente a la promoción de algunos writers a la categoría de artistas, sorprendieron, en su momento, los casos de Keith Haring y de Jean-Michel Basquiat, pero la lista de los que exponen en galerías y, en general, el tratamiento de su obra como artística es ya algo incontestable. En este sentido habría que reseñar un par de fenómenos que se han registrado en este medio y que mantienen una innegable vigencia.

6. La exposición bibliográfica en Artium, véase nota 4.

El primero es su constitución como opción, no exactamente profesional sino creativa, por razones poéticas o técnicas para los estudiantes de Bellas Artes. No se trata de que se hayan incluido este tipo de prácticas en los planes de estudios de escuelas y facultades, pero es claro que es un territorio con gran atractivo para ellos como se puede comprobar por la profusión de graffiti que se puede hallar en las proximidades de estos centros por todo el mundo.

Uno de los casos más precoces en este sentido y de la mayor trascendencia en la intrahistoria del graffiti, lo constituye el archiconocido *Bleck le Rat,* quien no solo prescindió del anonimato, por más que asumiera un sobrenombre que nunca constituyó un tag, sino la firma que reclamaba la autoría de sus piezas e hizo ostentación de su formación artística con la pintura de elementos figurativos (al principio, ratas) y la utilización de plantillas. Precisamente justifica este método y el del papel aplantillado y pegado que introducirá posteriormente porque el trabajo en estudio podía ser más cuidadoso y menos estresante y así ejercer un mayor control sobre la calidad del producto que luego inserta en el paisaje urbano (Prou, S. y King Adz, 2008: 19). Si el caso de Bleck es bastante prominente y se halla cómodamente inscrito en la ortodoxia graffitera, existen otros en los que esa inclusión no es tan clara como es el caso del artista madrileño Eltono quien utiliza la superficie urbana como soporte de una pintura que ni formal ni sustancialmente pertenecen a esta tradición. Es sin duda un pintor interesante en la línea de la abstracción geométrica y muy próximo al americano Peter Halley, pero se inserta con mucha dificultad en la cultura graffitera a pesar de haber sido seleccionado para la exposición que tuvo lugar en la Tate Modern bajo el título *Street art: painting the city: London, Paris, Madrid* en 2008.

Otro caso particularmente reseñable por su relevancia mediática y por la calidad y versatilidad de su actividad es el de Banksy. Según su propio testimonio, su inicio en la actividad respondió al estándar establecido y su adopción de la técnica stencil tuvo una causa accidental y pragmática antes que estética (Banksy, 2006: 13). Los stencil graffiti de Banksy son mundialmente apreciados por su calidad tanto en la forma como en el contenido y su caracterización como artista se ha visto reforzada por la prolongación del resto de sus propuestas, siempre inscritas en el espacio público. Curiosamente, la parte que conecta en mayor medida con las líneas más vivas del medio artístico actual y que le procuran mayor relevancia en su seno, tiene que ver precisamente con la determinación de mantener el anonimato. Realmente no es tal, pues hay un nombre al que atribuir las intervenciones, realmente un apodo que funciona como una marca. Podrá ser todo lo involuntario que se quiera pero debemos admitir que en la actividad de Banksy hay un importante componente de *branding.* Ciertamente no es el primero, probablemente los pioneros que hemos citado Haring y Basquiat también lo hicieron, el segundo de manera inequívoca por cuanto su referencia principal fue la célebre Factory de Warhol, probable origen de este nuevo contenido de la creación artística actual.

Concluyo esta comunicación con la conciencia de haber colaborado discretamente en la investigación de un fenómeno, el graffiti que tiene una importante visibilidad física y que, aun clasificado como manifestación marginal, reclama la atención académica por su interés no solo etnológico sino histórico-artístico. Nadie puede ya ignorar su contenido estético

por más que su valoración siga sujeta a debate, pero su interés excede este marco estricto para constituirse en un área de actividad en cuya evolución se suceden situaciones y planteamientos susceptibles de ser parangonados con los que hemos estudiado en la historia del arte. En el graffiti pueden estar presentes algunas de las pulsiones que animaron a nuestros más remotos antepasados a pintar (literalmente graffiti) en las paredes de las cuevas. Como también ha compartido ciertos presupuestos teóricos en los que fundamentaron su actividad las vanguardias históricas, pero, sobre todo, el graffiti se encuentra, en términos disciplinares, en una interesante intersección entre la cultura artística y la cultura mediático-comercial, en realidad en una relación dialéctica que como tal tiene la capacidad de transformar los términos que se confrontan.

Finalmente, volviendo al hecho que suscitó originalmente mi interés por el fenómeno, el que los comerciantes contraten artistas del graffiti y los artistas del graffiti creen empresas de «decoración» (fig. 1), produce, desde el código moral original, una doble traición: se renuncia al contenido subversivo de la actividad y, a continuación, se transforma lo «indecoroso», contrario al *decorum*, en «decorativo», en algo descomprometido, banal. Ciertamente, este puede ser el sentido aparente del proceso, pero lo interesante del caso es la naturaleza inconfesa de ese cambio pues los comerciantes y demás clientes de los servicios graffiteros aducen que lo hacen para proteger sus fachadas y accesos de otros «incontrolados» en la ingenua creencia de que existe un código de honor en este gremio que les impide «tachar» o sobreescribir en la obra de un colega, supuesto que no resiste la más sumaria comprobación.

Habrá que aceptar que este cambio en la percepción social del fenómeno es simultáneo a una evolución no solo estética sino tipológica, es decir, a unos cambios que afectan a la técnica, como hemos visto, pero también al formato y a los contenidos en un sentido que lo aproxima bastante a lo que hemos conocido hasta la fecha como pintura mural. Efectivamente, si el *graffiti* se está convirtiendo en una actividad artístico-publicitaria lo es, no por la astucia de comerciantes y propietarios urbanos que con esta estratagema presumen proteger sus negocios y propiedades de los «incontrolados» y, de paso, realizan la milagrosa operación de convertir una actividad vandálica y delictiva en otra productiva y decorosa, sino porque a través de un proceso realmente tortuoso ha desembocado técnica y estéticamente en un nuevo muralismo.

Fig. 1. Kiosko de prensa, Madrid, 2012

Fig. 2. Kiosko de cambio de novelas, Madrid, 2012

Fig. 3. Puerta de garaje, Madrid, 2012

Fig. 4. Contenedor, Sevilla, 2012

La crisis de la lógica monumental

Laura de la Colina
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: La crisis del monumento, entre otros factores, ha devenido por la vinculación ideológica de aquel con los intereses de las clases dominantes Dicha condición afectará, de forma directa, a la quiebra del concepto de monumento. Así, durante el siglo XX la idea de monumento se ha visto menoscabada por un proceso de descomposición que lo ha ubicado en el territorio de la obsolescencia. En las últimas décadas se han producido innumerables planteamientos críticos en torno a esta noción, matizando su configuración tradicional y apareciendo conceptos como el de anti-monumento, contra-monumento, o monumento negativo. Todos ellos, caracterizados por lo contextual, lo relacional, y lo efímero. No obstante, estas intervenciones no dejan de ser problemáticas por otros motivos que se tratan de forma pormenorizada en el desarrollo del texto.
Palabras Claves: crisis monumental, memorial, contra-monumento.

Abstact: The crisis of the monument, among other factors, has become the ideological link it with the interests of the ruling classes. This condition will affect, directly, the bankruptcy of the concept of monument. During the memorial Sxx the idea has been undermined by a process of decomposition that has located in the territory of obsolescence. In recent decades there have been many critical approaches around this notion by qualifying its traditional architecture and concepts emerging as anti -monument, counter-monument, or monument to negative. They are characterized by the contextual, relational, and the ephemeral. However, these interventions do not cease to be problematic for other reasons discussed in detail in the development of the text.
Keywords: monumental crisis, memorial, counter-monument.

Como introducción al asunto que no ocupa, comenzaremos haciendo referencia a una obra del artista Rubén Santiago de 2012. La instalación, consta de un video en el que una cámara fija graba un plano picado en la Plaza de Antón Martín de Madrid, el encuadre muestra el monumento en homenaje a los abogados laboralistas asesinados en Atocha en la normalidad de un día cualquiera. A los pocos minutos, se ve como alguien apoya una escalera sobre el monumento para que la persona que permanecía oculta a nuestra mirada y en el interior de aquél, pueda saltar al exterior portando una bolsa de basura. En segundos, se retira la escalera y ambos individuos desaparecen de plano. Junto al video hay dibujado en el suelo un círculo con tiza del mismo diámetro que conforma *El Abrazo*, de Juan Genovés. De esta forma, el perímetro ocupado por dicho monumento, se traduce en un espacio transitable, de límites efímeros que, en el centro, contiene la bolsa de basura. Así, la higiene llevada a cabo por el artista, no pretende mostrar la suciedad que permanecía oculta en el interior de aquél, sino reflexionar sobre el papel que, exento de neutralidad, el monumento ocupa y conforma actualmente, pese a la crisis de la lógica monumental manifestada ya en el siglo XIX. El anacronismo u obsolescencia de tales hitos, será expresada por Charles Baudelaire[1] en 1846 y, un siglo después, ahondando sobre dicho asunto, el sociólogo y urbanista estadounidense Lewis Mumford, hacía patente su disconformidad hacia lo monumental a través del dictamen en el que si algo era moderno, no podría ser un monumento. Y si era un monumento, no podría ser moderno[2].

De esta forma, la modernidad pondría bajo sospecha la construcción de la historia con una profunda revisión del concepto de monumento que, en 1957, llevaron a Robert Musil, a cuestionarlo en los términos: «La cosa más sorprendente de los monumentos es que nunca los vemos. Nada en el mundo es tan invisible»[3]. Esa condición de invisibilidad del monumento, que respondía a la vacuidad de los valores representados y a la obsolescencia de las canónicas representaciones, abría la puerta a nuevos planteamientos que artistas como Tinguely con su *Homage to New York*[4], de 1960, plasmó a través de una escultura autodestructible, o en el caso de Claes Oldenburg, en 1969, al realizar *Lipstick ascending, on Caterpillar Tracks*[5]. Este cuestionamiento será profundamente analizado por Rosalind Krauss, quien en su texto *La escultura en su campo expandido*, publicado en la revista *October*, señalaba como la modernidad

1. El autor mostraba su malestar ante los numerosos monumentos neoclásicos que adornaban las calles de Paris, con los que no se transmitían los intereses de la sociedad industrial del siglo XIX y, por tanto, la incongruencia de los mismos
2. Véase Bentivegna, Antonio «La estética de los nuevos monumentos: Estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales» Revista Observaciones filosóficas. Consultado en: http://www.observacionesfilosoficas.net/laesteticadelosnuevosmonumentos.htm 15 de marzo de 2012.
3. MUSIL, Robert. *Nachlass zu Lebzeiten* Rowohlt 1936. p.75
4. La pieza estaba compuesta, entre otros objetos, por un piano, 50 ruedas de bicicleta, un globo sonda, una bocina de coche, una lata de gasolina, diseñada para incendiarse mediante una vela, un rollo de papel en el que se registraban los dibujos automáticos realizados por la máquina. Mediante la incorporación de productos químicos, que además producían humo, se sumaba el sentido del olfato. Instalada frente al Museo de Arte Moderno de Nueva York fue puesta en marcha. Quedando envuelta en llamas incluso antes de lo previsto por el artista.
5. Instalada por el autor en 1969 en la Universidad de Yale, New Haven.

producía monumentos incapaces de referirse a otra cosa que no sean ellos mismos como pura base o pedestal, y cuyo resultado era auto referencial, por lo que su distanciamiento con la vida los inhabilitaba de su antigua función conmemorativa. Asimismo, la autora pondrá de manifiesto la flexibilización de las clásicas categorías artísticas, habilitando nuevos modos de hacer. Dicho proceso ampliado, será enunciado como la búsqueda de nuevas estrategias y procesos, en los que existe una renuncia a la iconografía alegórica en la que se glorificaba lo heroico, en relación con la tradición épica narrativa. Esa desacralización es subrayada por pensadores como Jean-Francois Lyotard quien, en 1979, expondrá sus tesis sobre la decadencia de los grandes relatos unificadores, contemplando la historia como la connivencia de múltiples micro relatos que conforman la pluralidad de la sociedad posthistórica que se conforma mediante la suma de memorias colectivas. [6]

Este cambio de paradigma supondrá, a partir de los 80, que determinados artistas llevaran lo monumental a la condición de contra-monumento anti-monumento, o monumento negativo[7]. En los que se inscriben las obras de Horst Hoheisel[8] Jochen Gerz[9], o Sol Lewitt[10]. Lo común a todos ellos será el empleo de tácticas que contravenían los principios que regían lo monumental, tanto en lo concerniente a los planteamientos formales como a su legitimidad en cuanto a imposición o administración de sentido de la historia. Sobre los monumentos realizados por dichos artistas, James E. Young ha expresado:

6. Ese mismo año, en 1982, Joseph Beuys durante la celebración de la Documenta 7, Kassel, comenzará su proyecto de «escultura social» 7000 Oaks. Apilando7000 monolitos de basalto delante del museo Fridericianum y plantando un roble. Con la instrucción de que sólo se podría quitar un bloque si en su lugar se plantaba un árbol.
7. Walter de María, cuestionará la elevada visibilidad a la que se aspira con el monumento. En Vertical Earth Kilometer llega a constituir parte importante de su trabajo el hecho que de éste se encuentre casi en su totalidad bajo tierra.
8. El artista Hoheisel definirá sus obras como Denkezeichen, «marcas de la memoria» sobre la que reflexionar. Entre sus intervenciones más conocidas, señalar la realizada en la ciudad alemana de Kassel, donde instaló la réplica de la fuente destruida por los alemanes, hundiendo sus doce metros de altura bajo el suelo. En 1995, Hoheisel junto con Knitz realizan «Memorial del memorial», tomando como documentación las fotografías del obelisco de madera realizado por los prisioneros liberados de Buchenwald. Ubicando en el emplazamiento de aquél, una placa de acero inoxidable en la que está grabado un dibujo del obelisco y la palabra «humano» escrita en todos los idiomas de las víctimas. La placa mantiene constantemente una temperatura de treinta y siete grados, temperatura humana.
9. Junto con Esther Shalev-Gerz realizó el monumento contra el fascismo en Hamburgo, se instaló en 1986 una torre cuadrada de acero y plomo de doce metros de altura. El monumento invitaba a los ciudadanos a escribir sobre la columna que iría enterrándose a razón de dos metros por año. En 1992, la torre desapareció con 70.000 mensajes y nueve tiros realizados por un militar. Actualmente en el suelo queda la parte superior de la torre en la que se lee: «Porque nada puede levantarse en nuestro lugar, contra la injusticia.» En 1990, Gerz recibe el encargo de realizar un monumento contra el racismo en la ciudad de Sarrebruck. Para ello, trabajó durante tres años con estudiantes de la Escuela pública de Bellas Artes, investigando sobre el número de cementerios judíos que existían a finales de 1939 en territorio alemán. En base a los resultados obtenidos, 2.146 cementerios, eligió una céntrica plaza de la que extrajeron 2146 piedras al azar sobre las que grabaron el nombre de un cementerio, volviendo a colocarlas exactamente igual, es decir, con el texto enterrado en el suelo. Tras la intervención, no había ninguna señal visible del monumento.
10. Sol Lewitt, instaló *Black Form*, dedicado a todos los judíos víctimas del genocidio nazi. El bloque negro se instaló en Hamburgo, en la Platz der Republik, en 1987 y retirado en marzo de 1988, tras la recogida de firmas de los ciudadanos que aludían a su mal estar por cuestiones de orden estético y el hecho de que fuera soporte de pintadas y eslóganes políticos.

> Para artistas y escultores alemanes como Jochen Gerz, Norbert Radermacher y Horst Hoheisel, la posibilidad de que la memoria de eventos tan graves pudiera ser reducida a exhibiciones de artesanía pública o patetismo barato resulta intolerable. (...) En vez de grabar la memoria en la conciencia pública, ellos se temen que los monumentos convencionales aíslan totalmente la memoria de la conciencia. Para estos artistas, tal tipo de evasión constituiría el abuso máximo del arte, cuya función primaria según su pensamiento es la de sacudir al espectador al desafiar y desnaturalizar sus supuestos.[11]

Dentro de esta línea de pensamiento, el monumento llegará a contemplarse incluso como una práctica efímera y, sin embargo, no exenta de polémica. Así, en la ciudad de Graz, el ataque al monumento realizado por Hans Hacke[12] puso de manifiesto el malestar ante la revisión del pasado, o como en el caso del artista Krzysztof Wodicko, el recurso de la visibilización de las víctimas y puesta al día del monumento, durante su participación en In Site, supuso graves consecuencias para las maquiladoras que, a modo de talk show, confesaban públicamente la explotación y abusos a los que estaban siendo sometidas en su entorno laboral y doméstico, mientras su imagen era proyectada en directo sobre la fachada del Centro de Cultural de Tijuana. Este hecho, supuso un punto de inflexión en los procesos de visibilidad de las víctimas explotadas, una vez más, ahora por el artista.

Desde una actitud crítica, Javier Maderuelo aseverará que: «El objetivo del arte público crítico no es ni una alegre auto-exhibición ni una colaboración pasiva con la gran galería de la ciudad, su teatro ideológico y su sistema social arquitectónico. Es más bien un compromiso en los retos estratégicos de las estructuras de la ciudad y los medios que se interponen en nuestra percepción cotidiana del mundo: un compromiso a través de las interrupciones, infiltraciones y apropiaciones estético-críticas que cuestionan las operaciones simbólicas, psico-políticas y económicas de la ciudad[13].»

A día de hoy, siendo cada vez más conscientes de la problemática implícita al monumento, y en un intento de actuar de forma reflexiva y cautelosa, no resultará extraño el hecho de que, en mayo de 2007, se celebrara en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, la exposición de 25 artistas de Europa, América y Oriente Medio, con la idea de mostrar proyectos para la realización del Monumento a la Guerra de Irak. Lo novedos era que, con dicha convocatoria, no se pretendía la materialización alguna de las propuestas, sino el de abrir un debate sobre la situación del monumento en la actualidad. En el comunicado de

---

11. Young, James E. *The texture of memory. Holocaust, Memorials and Meaning*, New Haven and London, Yale University Press, 1993, p. 28.
12. En 1998, en la ciudad austriaca de Graz, el artista Hans Haacke realizará un monumento en relación con la anti-celebración de los 50 años del tercer Reich. Para ello, recreará el obelisco nazi que durante la ocupación alemana se hiciera sobre la misma base, la columna a la virgen. Incluyendo el lema: Und Ihr Habt doch Gesiegt! (Y después de todo habéis ganado) Tras la instalación de la pieza, por la noche, una bomba incendiaria dañó el monumento. Sobre tal asunto, véase: Felix Duque pagina 161 espacio publico político hable de tal asunto muy bien.
13. Maderuelo, Javier. *El espacio raptado, Interferencias entre escultura y arquitectura.* Mondadori 1990, p. 371.

prensa del ICA, quedaba de manifiesto la complejidad del asunto abordado: «El criterio para la creación de monumentos es aún más incierto en nuestros días. Este es un tiempo en el que el incómodo consenso ideológico de la Guerra Fría ha sido roto, la instrumentalización del arte se ha vuelto aún más contenciosa, el uso de soportes temporales se ha vuelto cada vez más común dentro del arte y la escultura ha dejado de ser un medio dominante. No obstante, el monumento conmemorativo continúa siendo uno de los retos a enfrentar por los artistas».[14]

Desde dicha premisa, sería lícito preguntarse si el monumento, a día de hoy, ha abandonado el papel hegemónico que antaño ocupaba y, por tanto, de su valencia simbólica. Sin embargo, ateniéndonos a hechos recientes, su pertinencia sigue vigente aunque con no pocas contradicciones. Así, en México se ha inaugurado, en 2012, Estela de luz, monumento al bicentenario de la independencia. La Estela es una torre de 104 metros de altura, conformada por 1.704 paneles de cuarzo sobre los que de noche se podrán ver distintas imágenes luminosas. Su coste, inicialmente estimado en 25,3 millones de dólares, alcanzó los 75 millones de dólares. Su interior está diseñado como un espacio museístico y cultural. Sin embargo, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, no ha dado a conocer las propuestas con las que abrirá al público. La monumental torre, que pretende ofrecer un significado de identidad histórica y cultural, ejemplifica la espectacularidad y la ostentación con que se muestra el poder a la ciudadanía. El experto en crítica y patrimonio cultural, Alberto Hernández, sobre tal asunto planteaba que «(...) lo que hace significativa una obra y la convierte en un patrimonio cultural no lo determina el Estado, sino la población que interactúa con ella y se siente identificada. Se trata de un veredicto que puede llevar muchos años»[15]. La respuesta ciudadana no se ha hecho esperar y, actualmente, es conocido como monumento a la corrupción.

El extrañamiento con el que este tipo de hitos se perciben, dado que los intereses a los que atienden son ajenos a la propia ciudadanía, ha tenido un claro ejemplo en la capital del estado español, donde recientemente se inauguró un obelisco de 93 metros que, gracias a un sistema hidráulico, tiene un movimiento helicoidal impulsado por 126 motores. El monumento, encargado a Santiago Calatrava para celebrar el tercer centenario de Caja Madrid, ha tenido un coste de 14,5 millones de euros, financiados por la Caja y el Ayuntamiento. Pese a que el autor siempre puso en valor la exclusividad de la obra, anteriormente había instalado en Haifa, en el Campus del Instituto Tecnológico de Israel, uno igual. A día de hoy, el obelisco permanece estático dado que no hay acuerdo en quién debe afrontar el pago de los 150.000 euros anuales de manutención, si el Estado o la propia entidad que se auto celebra sobre suelo público.

14. Extraído del comunicado de prensa emitido por el Institute of Contemporary Arts (ICA) el 26 de Junio de 2007.
15. http://www.jornada.unam.mx/2012/01/08/politica/003n1pol

En base a las cuestiones planteadas, sería pertinente preguntarse a qué atiende realmente la construcción contemporánea de monumentos. Para discernir la respuesta, resulta muy clarificador lo argumentado por Javier Maderuelo, al exponer:

> En un último estado de esta evolución, el monumento conmemorativo pierde todo su significado político y religioso cuando el poder cambia de manos hacia el capital, ente más anónimo, sin rostro ni figura, que ya no necesita construir monumentos conmemorativos porque carece de representación figurativa, sino monumentos especulativos como los rascacielos, que se imponen tanto a los ciudadanos en el campo ideológico como al propio espacio de la ciudad.[16]

Dichos monumentos especulativos, sin rostro ni figura a los que alude el autor, de aspecto más o menos neutral, serán idóneos para volcar sobre ellos, a posteriori, el contenido[17], existiendo casos en los que el autor dotará de simbolismo a las piezas dependiendo de la ubicación definitiva y el hecho celebrado[18]. Es más, su implantación en suelo público puede estar completamente carente de contenido, característica que ha tenido una gran acogida por parte de las instituciones públicas españolas, fundamentalmente por dos motivos. En primer lugar, por el escapismo que presentan en cuanto a carga ideológica, su vacuidad formal garantiza su exención de conflicto, aunque no de polémica y, en segundo lugar, la proliferación de rotondas en los planes urbanísticos, generó un territorio privilegiado para dicha actuaciones que podría definirse como «tierra de nadie», puesto que no tienen acceso peatonal y están rodeadas por tráfico, evitando o escamoteando a la sociedad civil. La ubicuidad de

16. Maderuelo, Javier, Op. Cit. p. 130.
17. Cada colectivo reclamará su espacio de visibilidad que puede llegar, incluso, a convertirse en ubicuidad, con la exaltación de determinados valores universales o de orden local. De esta manera, valga como ejemplo, la inauguración el 12 de febrero de 2012, del monumento situado en la plaza de San Miguel en homenaje a los *castellers* o castillos humanos. Monumentos homónimos se encuentran en la Rambla Nova de Tarragona, en Vilafranca del Penedès, o en Valls. Si bien el recién inaugurado se distingue por una estética renovada que, lejos de aludir a una cierta representación realista, muestra una estructura de acero que ciudadanos y políticos asemejan con el alambre que rodea los tapones de cava, el malestar con el citado monumento radica en la usurpación de gran parte del espacio público, y el elevado coste de la inversión, más de 705.000 euros, en un momento en el que los recortes sociales lacran los servicios públicos.
18. Como ejemplo de este tipo de prácticas, citar el Monumento a los Héroes del 6 de junio de 1808, para conmemorar la batalla del pueblo de Valdepeñas contra el ejército francés. La escultura había sido presentada años antes en Malcesine, Italia, y, por tanto, elegidapor catálogo para conmemorar la efeméride. La discrepancia entre vecinos y alcalde, radica en el hecho de haber sido elegida «a dedo», sin concurso previo y con un importe de 500.000 euros. De esta forma, el monumento se presenta como un contenedor vacío sobre el que poder volcar la narración que le dotará de sentido, dependiendo de la efeméride a conmemorar. Caso semejante sucedió con el actual monumento a Pedro I El Grande, de Zurab Tsereteli, Inicialmente destinado a ensalzar la figura de Cristóbal Colón que, finalmente, encontró su relato como «*monumento dedicado al 300 aniversario de la Armada Rusa*». Pese a la recogida de firmas ciudadanas para expresar el desacuerdo con la instalación de un homenaje al hombre por el que Moscú perdió la capitalidad, se inauguró el 5 de septiembre de 1997 en el marco del 850 aniversario de la fundación de la ciudad de Moscú y, ese mismo año, el grupo terrorista «*consejo militar revolucionario*» hizo un intento frustrado para volarla. Ninguna iniciativa, desde la recaudación de fondos para demolerlo hasta el traslado a *San Petersburgo* (la cual lo rechazó), ha hecho posible que este Colón reconvertido a Pedro I salga de las orillas del Moscova.

aquéllas, ha generado un espacio privilegiado para un tipo de escultura monumental conocida, a día de hoy casi un género, como rotondismo[19]. Pese a los múltiples desacuerdos de orden estético, han sido plausibles al amparo de la ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español . Bajo este paraguas legal y financiero se ha desplegado un imaginario infinito, valga de ejemplo el artista dEmo, cuyos osos de colores pueden verse en múltiples contextos, e ideólogo de una de las rotondas de Leganés[20], sobre las que, en 2009, declaraba en prensa: «Le propuse [a la corporación municipal] la idea del monstruo de Leganés, por el juego con el nombre de la ciudad y del lago y les hizo mucha gracia. Estuvieron todos de acuerdo; Gobierno y oposición[21]». Pese al chiste fácil al que alude el autor por la similitud semántica, tales actuaciones no son un asunto baladí, dado que, en muchos casos, han contribuido a legitimar determinadas políticas culturales alejadas de la ciudadanía, con las que se pretende construir y mostrar una imagen de ciudad, incluso de marca. Cuestión que se muestra de forma muy gráfica en la guía turística on-line de Valencia, en la que la *Dama Ibérica* de Manolo Valdés aparece en portada. Pese a que estas esculturas monumentales se justifican desde supuestos como la idoneidad, la mejora del entorno, la democratización de la cultura o la dinamización de áreas geográficas[22], sus intereses últimos parecen quedar satisfechos una vez han sido instaladas. Así, pese al extrañamiento que surge en los ciudadanos hacia aquello cuyo alcance se desconoce y con lo que no existe identificación alguna, conservan esa intención primaria del monumento en cuanto a la imposición de sentido que, desprendido de la narración épica que legitimaba la historia, exhibe el modo en el que el régimen capitalista se muestra. En este sentido, Jean Baudrillard definirá el consumo como el actual escenario en que los bienes se producen como signos y, donde los signos (la cultura), se entienden como mercancías.

19. Véase de Canosa Zamora, Elia y Garcia Carballo, Ángela. «Enmascarando la pobreza del paisaje urbano: Rotondas y Arte Público». En el Boletín de la A.G.E. Número 51 de 2009, pp. 249 a 273. URL: http://age.ieg.csic.es/boletin/51/11-Canosa.pdf
20. Leganés, desde hace más de veinte años pretende convertir la ciudad en *centro cultural del Sur,* con el Museo de Escultura al Aire Libre como estrella de su proyecto, equiparando las rotondas a otros emplazamientos como, jardines, plazas y el mismo Museo.
21. Véase: http://www.elmundo.es/elmundo/2009/07/14/madrid/1247557315.html Consultado el 20 de febrero de 2012.
22. Sobre tal asunto, señalar el proyecto Hitos del Rodenal, iniciado en 2007 en Guadalajara tras el incendio de 2005, y que cuenta con la colaboración de varias entidades públicas y privadas. «Esta iniciativa cultural, promovida por la Fundación Concha Márquez, pretende conformar una ruta turística que sirva para dinamizar la zona asolada por el incendio de los Pinares del Ducado. Pérez León ha destacado el valor de esta propuesta «que quiere traer un aliento de vida y un acicate para el desarrollo que, por supuesto, va a contar con el respaldo de la Diputación». La presidenta ha señalado que «este tipo de turismo cultural y medioambiental es una de nuestras grandes riquezas, y una de las grandes oportunidades de posicionarnos entre los destinos de interior». También ha querido valorar el esfuerzo de la Fundación Concha Márquez, así como la respuesta de unos municipios, «que están sabiendo salir más reforzados si cabe de una tragedia, para ponernos a caminar en una dirección alentadora hacia esa Guadalajara moderna que estamos construyendo entre todos».
Véase: http://www.guadalajaradosmil.es/noticia/35990/Provincia/hitos-rodenal-proponen-arte-contemporaneo-reclamo-turistico.html Consultado el 10 de enero de 2012.

En base a lo anteriormente expuesto, este tipo de monumentos carecen del elemento más importante para su implantación en la memoria colectiva, la construcción simbólica. La privación de aquélla, en este tipo de monumentos, ha propiciado lo que el antropólogo francés Michel de Certeau[23], denominó «*une maniére de perruquer*» (una forma de escamotear), refiriéndose a las tácticas, llevadas de manera espontánea por la ciudadanía, para dotar de contenido a las estrategias legitimadas por el poder. Ejemplo paradigmático de ello, será el monumento inaugurado en Paris, en 1989, a *La Flamme de la Liberté* , y actual monumento a Lady Di. Este caso, traerá a la escena contemporánea la producción de monumentos funerarios que, desde la Segunda Guerra Mundial, se habían transmutado en memoriales, en un concepto ampliado de monumento que ha supuesto la creación de conjuntos monumentales como el Parque Memorial de la Paz de Hiroshima, la reconversión de los campos de exterminio en Centros para la Memoria, o el Campo de Estelas[24]. Sin embargo, dichos núcleos monumentales, carentes de conformidad por los diversos colectivos de víctimas, no dejan de ampliarse y extenderse a lo largo de las ciudades, generando una tematización de las mismas, lo que supone un gran valor añadido en la oferta turística. Así, su transformación en lo concerniente a planteamientos de orden formal, atiende a la nueva estética e ideología del poder

23. Para Certeau las estrategias son aquellas acciones producidas por y desde las instituciones. Poseen un lugar propio; presentan capacidad de anticipación; organizan el espacio y el tiempo cotidianos; dictan leyes, normas y prescripciones; producen discursos y textos; se sostienen en el peso de la historia; se sedimentan en el tiempo acumulado. Son, en fin, acciones de los poderosos, de los productores, mientras que as tácticas, por el contrario, son caracterizadas como unas prácticas de desvío producidas por los débiles, los consumidores; no poseen lugar propio sino que deben actuar en los escenarios del otro; son prácticas fugaces que aprovechan el tiempo; dependen de la astucia; no anticipan; usan las fallas y fisuras del sistema; no capitalizan lo que ganan.
    De Certeau, Michel. *La Cultura en plural,* Buenos Aires, 1999, Nueva Visión.
24. Es el primer Memorial de los judíos asesinados en Europa, inaugurado en Berlín en 2005. Arrastra el conflicto desde el inicio por la falta de representación de muchos colectivos de víctimas. Tras17 años de debate, en el que no faltaron las polémicas por la desestimación del primer proyecto ganador, aludiendo razones como su semejanza por la arquitectura de Albert Speer, en segunda convocatoria se adjudicó a Peter Eisenmann y Richard Serra, aunque este último dimitió por los cambios solicitados por el comité Además, el arquitecto recomendó, por su excelente calidad, un protector anti grafiti, Protectosil, de la química que proporcionó el Zycklon B utilizado en las cámaras de gas. Pese a lo delicado del asunto, se consideró adecuado su empleó ya que dicha empresa había realizado aportaciones voluntarias al fondo de compensación de las víctimas del Holocausto. El monumento se extiende sobre una superficie inclinada de 19000 metros, en la que se sitúan 2711 losas de hormigón. Si la iconografía triunfalista de la historia parecía hacerse imposible tras el holocausto, el monumento de Eisenmann perpetúa los olvidos de la memoria sesgada. Con un coste de más de 28 millones de euros, el visitante del Campo de las Estelas, debe cumplir la normativa que recibe en un folleto explicativo en 14 idiomas y se encuentra vigilado para evitar usos indignos.
    Poco antes de que se inaugurara el monumento de Eisenman, Gerz mostró lo que el artista califica como un homenaje a los límites, un cortometraje que había realizado tras años de polémicas por el monumento Berlinés. El film, titulado *El silencio de los* intelectuales, carece de audio. En las imágenes se muestran los rostros de distintos intelectuales, los mismos que durante años expresaron su disconformidad con el memorial, cuando el artista les pregunta: «¿Si el arte fuera capaz de ponerse contra la injusticia –y si usted, hoy en día, tuviera una voz contra la injusticia–cuál sería su voz?» Ninguno respondió la pregunta, dice Gerz, sino que todos se referían a aspectos estéticos del monumento.

y, por tanto, una vez más responden a la escenificación[25] del mismo, arrastrando de forma implícita el desacuerdo. En este sentido, Antonio Bentivegna expresa:

> (...) los monumentos muchas veces se han concebido expresamente para representar los ideales utópicos y es muy comprensible que estos objetos grandiosos y pomposos, expuestos a las intemperies y al «juicio del pueblo», sean a menudo ultrajados por efecto de discrepancias ideológicas con las autoridades[26].

Tal y como apunta el autor, el ultraje al monumento, en el que se concreta una narración de determinados hechos o la exaltación de valores, pone de manifiesto la carga ideológica que hará de estos un símbolo con el que identificarse u oponerse, motivo por el que no resulta extraño que el propio derribo del monumento, coincida con el derrocamiento de los propios regímenes que representan[27]. De forma reciente, en 2003, la carga simbólica que se concreta en este tipo de actos se manifestó con estatua de Sadam Husein. Arrancada del pedestal mediante cuerdas que parecían pronosticar la propia muerte del dictador seis años más tarde en la horca. Ese primer juicio y escarnio, no escatimó en elementos escenográficos, tras la implantación de la bandera americana sobre su rostro, otra iraquí fue colocada a modo de «corbata», tras tirarla al suelo y hacerla pedazos, vendidos cual botín de guerra por internet, la cabeza del dictado fue arrastrada. Las imágenes, que dieron la vuelta al mundo, fueron interpretaron como una conquista de los valores democráticos. De manera muy similar, el hundimiento de un régimen fue escenificado por el director ruso, Serguei Eisenstein, en su película *Octubre*, en la que se narra la insurrección bolchevique de 1917, en la que el derribo de la estatua del zar ruso Nicolas II, simboliza la caída del personaje al que representa. La historiadora americana Rosalind Krauss afirmó que Eisenstein hace visible la manera en que una estatua puede condensar en si misma un concepto, una idea de poder.

Esta visibilización del conflicto a través del derribo de monumentos, permanece en la escena contemporánea. Así, el 19 de diciembre de 2009, en la ciudad de Georgia se realizó la voladura

25. El *Monumento a la batalla de las naciones* (1896-1913, Leipzig) ejemplifica lo que en «El arte del siglo XIX», designaran Robert Rosenblum y Horst Woldemar Janson como *el síndrome de la Torre de Babel*. Durante el período comunista, el gobierno de la República Democrática Alemana, planteó su demolición por representar el nacionalismo del período del Imperio Alemán. Finalmente, se conservó por simbolizar la batalla en la que rusos y alemanes pelearon contra un enemigo común. El monumento, fue el escenario elegido por Hitler para sus discursos cuando se encontraba en Leipzig.
26. La estética de los nuevos monumentos: «Estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales». Bentivegna, Antonio. URL: http://www.observacionesfilosoficas.net/laesteticadelosnuevosmonumentos.htm Visto el 14 de enero de 2012.
27. Así, La Columna Vendôme estaba originalmente coronada por una estatua de bronce de Napoleón como emperador romano (1810), el retrato fue retirado por los monárquicos en 1814 y remplazado por una flor de lis. En 1831, otra estatua de Napoleón fue reincorporada y en 1863 Napoleón III remplazó esta última por una réplica de la original. Será, en 1871, durante el breve espacio de tiempo en el que gobernó la *Comuna*, cuando se ordenara la retirada de la columna por considerarla un símbolo militarista. No obstante, la Tercera República la reinstaló en1874. De esta forma tan gráfica, el monumento se verá sometido a reiteradas re-significaciones con la conquista y derrocamiento de distintos regímenes.

del Monumento de Gloria, erigido en honor de los rusos y georgianos caídos en la Segunda Guerra mundial, e instalado en Kutaisi hace 25 años. Su destrucción, retransmitida en directo por televisión, fue ordenada por autoridades locales que alegaban su mal estado y la necesidad de construir en ese lugar una nueva sede del Parlamento georgiano. La tensión diplomática que se escenificó y aumentó con dicha voladura, hizo que, el primer ministro Vladímir Putin anunciara su reconstrucción en Moscú. La tensión política que trascendía al monumento, dado que la pérdida de la pieza por su valor artístico quedó relegado a un segundo plano, queda de manifiesto en las declaraciones de Putin, en las que argumentaba: «En opinión de nuestros expertos, era un monumento que tenía gran valor artístico. Pero esa no es la cuestión. Se trata de un nuevo intento de borrar la memoria de un pasado común, incluido el heroico, de los pueblos de la antigua Unión Soviética. En este sentido, considero posible hacer una réplica[28] del monumento en la que fuera la capital de ese país, Moscú[29]». Un año después, se inauguró en Moscú el monumento que, inspirado en el anterior aunque con elementos mucho más realistas, ahondaba en ese pasado que se estaba cuestionando al titularla «luchábamos juntos contra el nacismo[30]».

En este estado de las cosas, resulta muy clarificador el texto de Walter Benjamin, en Tesis sobre filosofía de la Historia, en el que el autor argumenta:

> [...] tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer. [...] Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. [...] Jamás se da un documento de cultura sin que sea a la vez barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro[31].

De esta forma, el monumento concreta ese botín[32], ese bien de cultura edificado sobre la barbarie[33] que, tan solo permanecerá inactivo en el caso de que las causas que propi-

28. Pese a la extensa documentación gráfica existente, el renovado monumento ahonda sobre el pasado en común y justificando las transformaciones realizadas en base a que los bocetos originales no se encontraron en la fábrica de esculturas de Tbilisi.
29. Véase la URL: http://sp.rian.ru/news/20091222/124464015.html Consultada el 8 de enero de 2012
30. Sobre dicho asunto véase el video: http://www.youtube.com/watch?v=sfWbdmsi_BM
31. Benjamin, Walter. Tesis de filosofía de la Historia. Taurus, Madrid 1973.
32. Sirva de ejemplo El Arco del Triunfo de Carrousel, París, coronado por caballos de bronce que Napoleón tomó de la Iglesia de San Marcos de Venecia, o los leones del Congreso de los Diputados de Madrid, fundidos en 1866 con los cañones capturados al enemigo en la Guerra de África de 1860.
33. La instrumentalización de los hechos como acto celebratorio que perpetúa la versión de la historia oficial se pone de manifiesto de forma ejemplar en el monumento que se está llevando a cabo en el estado de Dakota del Sur, a Caballo Loco. Proyecto que, iniciado en 1947, cuando esté finalizado será la mayor escultura del mundo, y que supone la mayor degradación y transformación del paisaje de las Black Hills. Además, de la pérdida simbólica de uno de los enclaves sagrados para los Sioux. No obstante, pese a que el citado monumento contravenga todo pensamiento del homenajeado, como así lo han expresado los actuales jefes de la comunidad Lakota, su construcción sigue en marcha.

ciaron su construcción respondan a utopías en estado de abandono[34], como los propios monumentos. Sin embargo, esta pérdida de eficacia del monumento no siempre corre a la par que la obsolescencia, en principio, de determinadas ideologías, poniendo de manifiesto, de una forma mucho más siniestra, lo que acontece en determinados territorios que, como en el caso de Guatemala se escenifica con el estado de ruina del monumento que contiene el «Texto Original de la Constitución» y el hecho de que la «Llama de la Libertad» esté extinguida. Asunto que podría trasladarse al territorio español, en el que de forma reiterada se produce el destierro de monumentos[35] que, en algunos casos, responden a programas estatales muy complejos como en el que se inscribe la ley de la memoria histórica, de 2007, que conllevó la retirada de esculturas de franco, así como el nombramiento de un comité de expertos para estudiar qué hacer con el Valle de los Caídos. Entre las estrategias más llevadas a término, se encuentra la de re significación[36] en un intento de rehabilitar y neutralizar la lectura del mismo, lo que ha sido muy eficaz para perpetuar los monumentos evitando su demolición, y poco o nada válida para cambiar el signo de los mismos. Ejemplos paradigmáticos de tales asuntos se evidencian en la Neue Wache[37],

34. En la ex-Yugoslavia permanecen 25 monumentos construidos por orden del expresidente yugoslavo Josip Broz *Tito*, en la década de 1960 y 1970, para conmemorar los lugares en los que se libraron batallas de la Segunda Guerra Mundial, o donde se asentaron campos de concentración. En un ejercicio de demostrar la confianza y la fuerza de la República Socialista. Tras la década de los noventa, fueron abandonados a la par que sus significados simbólicos en relación con un proyecto utópico.
35. El monolito a «la Pasionaria, en la ciudad de Elche, destacaba por la austeridad en las dimensiones y materiales, se instaló en la década de los 90 y se retiró en 2011.
36. En este sentido, existen múltiples ejemplos como el monumento a Franco de Santa Cruz de Tenerife, reconvertido a monumento al Ángel Caído, o lo acaecido, en plena época democrática, cuando el monumento dedicado a los Héroes del Dos de Mayo de Madrid, pasó a llamarse Monumento a todos los caídos por España.
37. El edificio, construido en 1818 para honrar la gloría de las tropas Prusianas y en memoria de los caídos en las guerras napoleónicas. Desde la República de Weimar, se convirtió en un «Monumento para Los Caídos en la Gran Guerra», tras la Segunda Guerra Mundial fue restaurado y, en 1960, se inaugura como el Memorial a las Víctimas del Fascismo y del Militarismo de la RDA. Posteriormente, en 1969, se añadió una urna de cristal que contenía las cenizas de un solado alemán desconocido y de una víctima de un campo de concentración. Bajo el mandato del Canciller Federal Helmut Kohl, en1993, el edificio fue remodelado nuevamente y reinaugurado como Memorial Principal de la República Federal Alemana para las víctimas de la guerra y la tiranía. Las referencias imprecisas a la «guerra» y la «tiranía», fueron muy criticadas por su generalización carente de fuerza expresiva. Así, se instaló en su interior una escultura, de Käthe Kollwitz, en la que se representa, a modo de Piedad, una madre con su hijo muerto. Pese a la teatralización llevada a cabo mediante su instalación en el centro de una sala bajo un lucernario que somete a la pieza a las inclemencias climatológicas, el carácter, nuevamente difuso de la obra, no dejaba de ser un fallido intento de expresar valores universales de dolor y reconciliación que no gustó. Lo que llevó a instalar una serie de placas que hacen referencia a los distintos grupos de víctimas.

la ESMA[38], o el Reichstag[39]. Lo común a todos ellos, será el hecho de tener una fuerte carga histórica, cuestión que abrió encendidos debates sobre la legitimidad de mantenerlos en pie y lo que hace que, a día de hoy, sean leídos como paradigmas de lo monumental. Los distintos estados, conocedores del potencial de los mismos, no han escatimado en esfuerzos para que luzcan una imagen remozada, fomentando su interés turístico y cultural mediante la incorporación de piezas artísticas de carácter perpetuo o efímero, en las que parce ahondarse sobre el pasado conflictivo de los mismos. Sin embargo, la distribución de todos estos hitos por los emblemáticos edificios, la forma en que se administran al espectador, provocan una lectura con cierta descarga en el sentido de corrección o desvío de la memoria, basado en epatantes actuaciones cuyos réditos turísticos quedan lejos de toda duda.

A modo de conclusión, poner de manifiesto la transformación de monumento, como elemento en que se concreta un gran relato identitario, en memorial, macro monumento en el que se intenta dar cabida a múltiples memorias. Dicho concepto ampliado de monumento contará con una participación activa del público, renovados programas de exhibición mediante prácticas efímeras, y su incorporación a las guías o programas turísticos de las ciudades generarán una tematización de las ciudades y un acaparamiento del entorno público en una colonización del entorno.

---

38. La Escuela Superior de Mecánica de la Armada, durante la dictadura (1976-1983) fue el más grande y activo de los centros clandestinos de detención y tortura. Con la llegada de la Democracia el Centro fue clausurado y, en 1998, durante la segunda presidencia de Carlos Menem se firmó un decreto que disponía su demolición, destinando el terreno a un espacio verde de uso público donde se emplazaría un «símbolo de la unión nacional». La destrucción del edificio motivó las protestas de diversos sectores que vieron cómo, en febrero de 2001, la Corte Suprema de Justicia reafirmó la inconstitucionalidad de dicho decreto. En 1999, el entonces ministro de Defensa, hizo pública la intención de hacer uso de las instalaciones para las escuelas de guerra del Ejército, la Fuerza Aérea y la Escuela Naval. De esta forma, el debate se polarizó entorno a aquéllos que optaban por mitigar los efectos del pasado dando de nuevo el uso original al edificio, o bien los que deseaban convertir la ESMA en un centro de estudio y transmisión de lo acaecido durante el terrorismo de Estado. En 2008, fue aprobado por los Estados miembros en la UNESCO que allí funcione el Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos. No obstante, en la ciudad se han llevado a cabo distintas actuaciones con el fin de honrar a las víctimas de la dictadura argentina inaugurándose, en 1998, El Parque de la Memoria. Constituido por un sendero-rampa, claramente inspirado en el que hiciera en 1982 Maya Lin en el Memorial de los veteranos del Vietnan, compuesto por 30 mil placas, (estimación del número de desaparecidos), en las que se puede leer el nombre y la edad en la fecha de su desaparición. Así mismo, el parque cuenta con 18 esculturas conmemorativas.
39. El edificio del Reichstag sede del II Imperio Alemán, 1871-1918 y parlamento de la República de Weimar, 1919-1933, acoge desde 1994 a la Convención Federal para elegir al presidente de Alemania y, desde 1999, es el lugar de reunión del Parlamento Alemán. Los graves daños que el edificio sufrió durante la Segunda Guerra Mundial, fueron solventados en la década de 1960, y el aspecto que tiene en la actualidad lo adquirió durante su restauración en 1992, adjudicando el proyecto al arquitecto Sir Norman Foster. En 1995, la sede del Reichstag quedó envuelta en un proyecto del artista Christo. Tras esta exhibición, Foster acometió la rehabilitación de la cúpula, dando al edifico la estructura que lo convertirá en la sede definitiva del Parlamento alemán en 1999. Ese mismo año, el Consejo del Arte del parlamento eligió una de las propuestas sugeridas por especialistas independientes para exponer en el edificio obras de valor cultural. Dieciocho artistas recibieron el encargo, surgiendo la polémica por el propio proceso de selección, o la participación del pintor Bernhard Heisig, por su supuesta cercanía al régimen socialista de la RDA. La propuesta del artista Hans Haacke no fue menos escandalosa.

Para finalizar, hacer mención al Monumento a la Desobediencia Civil, de Santiago Sierra, instalado frente del Parlamento islandés el pasado 20 de enero en el cuarto aniversario de la revolución islandesa. El monumento, es una roca volcánica en la que se ha instalado una placa con uno de los artículos de la Declaración de los derechos del hombre y el ciudadano: «Cuando el gobierno viola los derechos del pueblo la Insurrección es para el pueblo y para cada porción del pueblo, el más sagrado de sus derechos y el más indispensable de sus deberes». (1793). Además, el autor ha incorporado una cuña negra sobre una fisura que la recorre, invitando a los ciudadanos a golpearla hasta que parta. No obstante, a la espera de que alguien tome la iniciativa, el devenir natural del monumento puede augurarse, dado que su exposición a la intemperie provocará su fractura.

Subversiones desde la ironía y la parodia. El caso de Fernando Sánchez Castillo

Lidia Mateo Leivas

Resumen: Dentro del contexto del arte contemporáneo español, esta comunicación analiza una serie de tentativas artísticas de crítica y desmantelamiento del poder a partir de la producción de Fernando Sánchez Castillo (1970). Para ello, se propone una interpretación en profundidad de dos de sus obras más representativas (*Arquitectura para el caballo* –2002– y *Baraka* –2007–), de modo que se desvele de qué manera las estrategias de la ironía, la parodia, el absurdo o, en último extremo, lo cómico, permiten llevar a cabo dicho desmantelamiento del poder.

En definitiva, esta comunicación trata de analizar las estrategias y características singulares de la obra de Castillo para así valorar su efectividad artística como catalizadoras de pensamiento político y subversivo frente al poder.

Palabras clave: Fernando Sánchez Castillo, poder, ironía, parodia, subvertir

Abstract*:* Within the Spanish Modern Art context, and based on the study of Fernando Sánchez Castillo's (1970) artistic production, this paper analyze some artistic attempts addressed to criticize and dismantle power structures. The essay propose a deep interpretation of two of his most representative works (*Architecture for the horse* –2002– and *Baraka* –2009–) in order to discern in which ways strategies such as irony, parody, absurdity, or even comedy allow the artist to dismantle such power structures.

Ultimately, this paper tries to analyze the strategies and the singular characteristics of Castillo's works of art in order to evaluate their artistic effectiveness as catalysts of politic thinking and as subversive mechanisms against power.

Keywords: Fernando Sánchez Castillo, power, irony, parody, subversion.

De risa y no de lágrimas quiero escribir,
ya que reír es siempre lo más humano.
François Rabelais

En la producción de Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1970) subyace una actitud subversiva, cuya tentativa se basa en visibilizar los mecanismos disciplinarios y de control del poder, muchos de ellos intrínsecamente relacionados con la cultura y el arte oficial. Centrado además en la recuperación de la memoria reciente española, Castillo se aleja del realismo formal y, bajo un lenguaje cómico, pone en jaque a la pretendida historia oficial mediante obras que retoman estrategias de tergiversación del situacionismo francés, así como hunden sus raíces en la tradición del humor negro y la carnavalización en términos *bajtinianos*, siempre adecuando estas maniobras de parodia, ironía y caricaturización al contexto contemporáneo.

La extensa obra del artista no nos permite hacer su recorrido completo, ya que ello inevitablemente derivaría en un análisis superficial de la misma. Por ello, se ha considerado oportuno para este texto el estudio en profundidad de dos de sus obras (*Baraka* –2007– y *Arquitectura para el caballo* –2002–), así como la inclusión en un tercer apartado de algunas de las obras de artista que giran en torno a la idea de escultura pública.

Como veremos, el artista plantea una opción basada en la ironía, la parodia y, en definitiva, el humor. Las características singulares de la obra de Castillo, así como su efectividad política, su calidad conceptual y su originalidad formal, hacen aconsejable y casi necesario un estudio pormenorizado de las estrategias del artista para descifrar las relaciones de poder insertas en la sociedad, lo que nos permitirá, si no su posible eliminación, sí al menos un espacio para su desenmascaramiento y posterior cuestionamiento.

Parodiando la baraka

Baraka es un término que proviene de Marruecos y cuyo significado es el de fortuna[1]. Parece ser que era el calificativo otorgado a aquellos dirigentes a los que la suerte, de origen mágico, místico o divino, siempre les era favorable. De ellos se decía: tiene *baraka*. Durante la guerra contra Marruecos, la figura de Francisco Franco fue una de las que pareció merecer esta distinción. Su actitud en el campo de batalla, donde con alguna frecuencia estuvo bajo fuego enemigo, no le pasó factura y siempre logró salvarse «milagrosamente». *Baraka* es asimismo el título del vídeo que Fernando Sánchez Castillo realizó en 2007 para la exposición *Abajo la inteligencia* que tuvo lugar en el MUSAC de León. El vídeo, dedicado como resulta obvio a la figura del llamado generalísimo, es quizás la más delirante de todas las obras del artista.

1. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* [en línea] http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=baraca [ref. de 20 de diciembre de 2011]

La idea original de Sánchez Castillo para esta peculiar aproximación a la figura del dictador era acceder a la máscara mortuoria que se le realizó en el momento de su fallecimiento. Sin embargo, y como era de temer, el intento resultó fallido; parece que las instituciones españolas aún hoy siguen poniendo trabas según qué temas, algo que en el audio del vídeo se expresa como *el sentimiento de una férrea protección y ocultamiento sobre la personalidad más pública de la historia del siglo XX español*[2]. Pero Castillo no desiste en su empeño, y acaba contactando y entrevistando a Francisco Artacho, el maestro fundidor que había realizado el fundido para la escultura mortuoria a cargo del escultor Santiago de Santiago. La entrevista discurre con la mayor normalidad hasta el instante en el que Artacho confiesa que guarda tres pelos de una ceja de Franco desde el momento en el que le hizo el molde al cadáver. Primera situación delirante: la pulsión fetichista que lanza a alguien a guardar durante treinta años tres pelos de una ceja de un muerto resulta sin duda inquietante. Bajo este panorama inverosímil se funden en este punto del vídeo lo grotesco y lo siniestro, pero volveremos sobre ello más adelante.

La imposibilidad del artista de conseguir llegar a la escultura mortuoria es frustrante y, más allá de eso, revela el punto y aparte que ha sepultado nuestra memoria, impidiendo cualquier tentativa por revisar elementos materiales del pasado reciente. No obstante, Castillo consigue finalmente localizar a una fotógrafa a la que hacía unos años se le había permitido fotografiar tanto la máscara mortuoria como la escultura de las manos. Ante esta disyuntiva surge la que será la segunda situación delirante y que en esta ocasión vendrá de la mano de Castillo: llevar las fotografías de las manos del dictador a unas *quiromantes* para que lean las líneas sin que, por supuesto, sepan su procedencia. Sin embargo, por las descripciones que llevan a cabo, no parece sino que supieran perfectamente a quién se están refiriendo. Además, en el vídeo estas descripciones se acompañan mediante montaje con imágenes del dictador que apoyan en su crudeza las *visiones* de las adivinadoras. Esta inusual aproximación, que cruza los límites de la razón, entronca de este modo con lo esotérico, por lo que resulta pertinente en este punto volver a recordar el también místico origen del título del vídeo.

Baraka es una aproximación particularmente novedosa de la figura de Franco, ya que, pese a los múltiples análisis que existen de este personaje histórico, éstos habitualmente han sido enfocados desde perspectivas canónico-academicistas o desde la más sectaria vanagloria, algo que, en último extremo, ha terminado por otorgarle un aura sacralizada e impenetrable. El vídeo de Sánchez Castillo revienta en cierto sentido este estatismo, refractando la imagen de Franco e introduciendo nuevas intenciones y dimensiones dentro del mismo enunciado que, aún así, mantiene su referente[3]; dicho en una palabra, parodiándolo.

2. *Baraka*, [vídeo de la obra facilitado a la autora del texto por el artista], Madrid, 1'43".
3. Zabala, I. M., *La posmodernidad y Míjail Bajtín. Una poética dialógica*, Madrid, 1991, p. 67.

Baraka es una parodia de Franco, lo que, siguiendo los análisis de Míjail Bajtín, significa que opera una inversión del mundo como parte de un complejo sistema de culturas de marcado sabor carnavalesco[4]. «La carnavalización [donde se insertaría la parodia] se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas "al revés" y "contradictorias", y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un "mundo al revés"»[5]. Partiendo de su teoría de la cultura, Bajtín define la carnavalización como una inversión entre la cultura popular y la culta; una inversión del sistema de culturas del mundo, de lo oficial y lo no oficial, de modo que se subvierta el orden establecido desafiando las jerarquías dominantes mediante su contraposición y desestabilizando por tanto el orden de las cosas.

Pues bien, si consideramos que las fuentes de la cultura oficial son las hemerotecas y las bibliotecas, la decisión de Castillo de no recurrir a éstas, sino a unas *quiromantes* y a un fundidor para aproximarse a la figura de Franco, puede entenderse como la estrategia paródica que precisamente define Bajtín. Es decir, como una manera de subvertir el orden rechazando la cultura e historia oficiales y recurriendo, por el contrario, a referentes tradicionales de la cultura popular, como podrían ser las capacidades místicas y adivinatorias de unas videntes.

El vídeo consigue desacralizar, desmitificar y subvertir el monologismo del discurso oficial que existe en torno a la figura del dictador, posibilitando así una fragmentación que pone en juego apreciaciones sólo vislumbrables mediante lo que de él queda en el mundo: cadáver, figura tocada por la gracia divina o personaje únicamente accesible mediante lo esotérico. Parece que este alejamiento de lo que vendría a ser la cultura oficial provoca, si no una carcajada, sí al menos una sonrisa que desplaza a la figura de Franco, con su habitual gravedad y solemnidad, a un lugar cómico que destruye su aura sagrada y lo desmitifica; una aproximación delirante que introduce elementos de la baja cultura en un terreno generalmente restringido a los estudios académicos y elitistas que buscan su propia legitimación bajo el sello de la seriedad. Esta es la grieta que explora Sánchez Castillo en su obra, una estrategia paródica de distanciamiento que consigue desmontar las imágenes monoestilísticas de todo lo estático y lo erigido como autoridad[6]. Se trataría, en fin, de un acercamiento

4. Zabala, I. M., *Op. cit.,* Madrid, 1991, p. 67.
5. Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais,* Madrid, 2006, p. 16.
6. Zabala, I. M., *Op. cit.,* Madrid, 1991, p. 67.

a partir de la deconstrucción de una figura totalitaria, inaccesible y rígida, fragmentada mediante el humor negro y la risa[7].

Las propiedades subversivas de lo carnavalesco, continuando con Bajtín, surgen de su capacidad para lo cómico y como evocador de la risa[8] que, además de ser patrimonio del pueblo y, por tanto, universal, es «burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez... Esta risa mantiene viva aún, con un cambio sustancial de sentido, la burla ritual de la divinidad, tal como existía en los antiguos ritos cómicos»[9]. Sin embargo, existen otros motivos que enlazan *Baraka* con el humano sentimiento de la risa. Franco, que había sido enterrado con todos los honores propios de un emperador, elevando su condición a jefe de estado semidivino, se vuelve mortal en el vídeo mediante la alusión a su cadáver y los pelos de su ceja. Esta sería la visión de lo grotesco, principio material y corporal que ya se contemplaba en la literatura del renacimiento; recordemos que «eI cuerpo y las cosas son sustraídas a la tierra engendradora y apartadas del cuerpo universal al que estaban unidos en la cultura popular. El coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal, etc., con toda su materialidad inmediata, siguen siendo los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas. Son imágenes que se oponen a las clásicas del cuerpo humano perfecto, las escorias del nacimiento y el desarrollo»[10].

7. Resulta interesante en este punto recordar la disputa que tiene lugar al final de la novela de *El nombre de la rosa,* de Umberto Eco, entre Guillermo de Baskerville y Jorge de Burgos, respectivamente el monje franciscano y el bibliotecario del monasterio benedictino donde transcurre la acción. Como es bien sabido, el origen de la serie de dramáticos acontecimientos que tienen lugar en la abadía, y por los que discuten los citados personajes al final del relato, es el peligro que para Jorge supone el contenido del segundo libro de la Poética de Aristóteles, razón por la cual intenta ocultarlo a cualquier precio. Los motivos por los que este libro se considera peligroso no son otros que por tratar precisamente de la *comedia (así como de la sátira y del mimo) y de cómo, suscitando el placer de lo ridículo, ésta logra la purificación de esta pasión.* El problema radica, según Jorge, en el peligro que supone el que lo cómico, convencionalmente asociado al pueblo y a sus festividades y que sirve para descargar los humores de los aldeanos, aunque siempre de manera inofensiva, se invierta y pase al *status* de arte, que se abra así al mundo de los doctos y se convierta en objeto de la filosofía o de la teología, de manera que lo cómico pueda trascender el mero hecho popular y festivo. «La risa libera al aldeano del miedo al diablo (...) este libro podría enseñar que liberarse del miedo es un acto de sabiduría. Cuando ríe, el aldeano se siente amo, porque ha invertido las relaciones de dominación: pero este libro podría enseñar a los doctos los artificios ingeniosos con los que legitimar esa inversión. Entonces se transformaría en operación del intelecto aquello que en el gesto impensado del aldeano aún, y afortunadamente, es operación del vientre. (...) La risa distrae al aldeano del miedo. Pero la ley se impone a través del miedo, cuyo verdadero nombre es temor de Dios». En Eco, U., *El nombre de la rosa*, Barcelona, 1983, pp. 566-580.
8. Bajtín llevó a cabo un exhaustivo análisis de la cultura popular en el renacimiento a colación de un estudio sobre la obra de François Rabelais. Uno de los aspectos que más profusamente investigó fueron las relaciones de esta cultura con lo cómico y con la risa, estableciendo, entre otras cosas, que «El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones -las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y «bobos», gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc.-, poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente exterior a la Iglesia y al Estado». En Bajtín, M., *Op. cit.* Madrid, 2006, p. 10.
9. *Bajtín, M., Op. cit. Madrid, 2006, p.* 17.
10. *Bajtín, M., Op. cit. Madrid, 2006, p.* 29.

Baraka nos remite al cadáver del dictador, al rostro sin vida de su máscara mortuoria, a los pelos que, a pesar de la vaselina utilizada durante el procedimiento, quedaron adheridos al molde del rostro; sin duda, imágenes de lo grotesco, unidas al sentimiento de asco que le es inherente. Resulta revelador recordar en este punto la reflexión de Eugenio Trías acerca del sentimiento que es capaz de sublimar y transfigurar el asco, que no es otro sino la risotada, la carcajada. Al sentimiento de asco le sucede un impulso también mecánico y espontáneo de salvaje primariedad imposible de reprimir[11], «como si los dioses hubieran concedido al hombre, junto a esa hipersensibilidad mórbida respecto a lo asqueroso, ese escudo mágico protector que es el humor»[12].

Bajo estos parámetros se articula *Baraka* que, a través de un lenguaje paródico, pone en juego dos estrategias encontradas de lo cómico. Por un lado, el lenguaje bivocal del vídeo hace que se perciban dos voces, dos sujetos, uno que se expresa bajo esa pátina de seriedad y otro que parodia al primero. Voces que acompañan, respectivamente, a las imágenes iniciales del solemne funeral de Franco o aquellas en las que aparece en la guerra, frente a las que surgen mezcladas con las declaraciones de las *quiromantes* o del maestro fundidor, coronado todo ello a su vez con la visión grotesca de los pelos de la ceja de Franco como imagen de la corporeidad abyecta del cadáver. Una subversión carnavalizada del orden del mundo y una visión grotesca y asquerosa, que terminan por fundirse y producir la liberadora satisfacción de la risa. Esta «satisfacción viene del rebajamiento de las cosas elevadas que, fatalmente, terminan por cansar. Ante la fatiga de mirar hacia arriba, se tiene el deseo de bajar los ojos. Cuanto más poderoso y largo haya sido el dominio de las cosas elevadas, mayor satisfacción procurará su destronamiento o rebajamiento. De allí el éxito enorme de las parodias y disfrazamientos cuando son de actualidad, es decir, cuando lo sublime ha fatigado ya a los lectores»[13].

Ironías de una imagen vigilante

En 2002, mientras realiza su doctorado en estética, Fernando Sánchez Castillo lleva a cabo *Arquitectura para el caballo*, una serie de fotografías y dos vídeos realizados en la Universidad Autónoma de Madrid. Uno de los vídeos muestra a un jinete vestido de traje paseando a caballo por los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras del campus de Cantoblanco, mientras el otro recoge el momento en el que multitud de canicas caen y ruedan por los pasillos de la Facultad de Físicas provocando un ruido estrepitoso. Ambos resultan enigmáticos y confusos. Las motivaciones que llevaron al artista a realizar esta obra surgen de la incredu-

11. Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, 2009, p. 23.
12. Trías, E., *Op. cit*, Barcelona, 2009, p. 23.
13. Bajtín, M., *Op. cit.* Madrid, 2006, p. 275.

lidad que le produjo conocer el origen de la premeditada arquitectura de esta universidad, fundada en el revolucionario 1968.

Tanto el diseño como el emplazamiento de la Universidad Autónoma de Madrid responden a la estrategia del régimen franquista de dispersar y mantener controlado al estudiantado durante unos años en los que los movimientos sociales empezaban ya a coger fuerza. Por este motivo se decide que la nueva Universidad no se encuentre dentro de la ciudad, sino a las afueras, y que el diseño laberíntico del interior de cada una de sus facultades sea cualquier cosa menos intuitivo. Los espacios están pensados para facilitar previsibles emboscadas contra los alumnos, así como para permitir el tránsito de la policía a caballo; todo esto sumado a unos pasillos sin salida en muchos puntos, rejas que blindan cada una de sus ventanas, interminables corredores con diferentes niveles que, en definitiva, conforman una arquitectura *a priori* incomprensible pero que cobra toda su lógica al revelarse su oculta intención original.

Lo que el vídeo del jinete visibiliza es el origen perverso de una arquitectura que, más que intentar facilitar la creación y transmisión crítica del conocimiento, está pensada y articulada como dispositivo de control y vigilancia de un sector de la población *a priori* sospechoso de querer desestabilizar el orden y la estructura jerárquica y represora del régimen. Por otro lado, el vídeo de las canicas muestra la estrategia a la que los jóvenes recurrían para dificultar e incluso poder derribar a los jinetes en caso de emboscada; una actitud de resistencia de un estudiantado que ya no se amedrentaba ante un sistema anacrónico y en estado agónico.

Todas las características tanto del diseño arquitectónico como del emplazamiento de la UAM responden a un modelo carcelario panóptico que, como magistralmente analiza Foucault en su obra *Vigilar y castigar*, desde el siglo XIX había extendido sus mecanismos de control a otras instituciones disciplinarias insertas en el tejido social[14].

En primer lugar, uno de los aspectos clave, con dos niveles de aplicación dentro del diseño de las cárceles, ha sido el aislamiento de los presos del mundo exterior, lo que originaba el alejamiento de estos espacios de reclusión de las ciudades y asimismo los individualizaba al mantenerlos también aislados los unos de los otros, impidiendo en lo posible su socialización[15]. Que la UAM se encuentre fuera de Madrid y alejada de cualquier población, a

---

14. La definición del panóptico que Foucault lleva a cabo en su célebre obra establece dos modos de ejercicio de poder convergentes: el encierro o aislamiento y el buen encauzamiento de la conducta mediante la vigilancia. Bajo estas premisas se configura un dispositivo disciplinario polivalente en sus aplicaciones, lo que quiere decir que no sólo sirve para enmendar a los presos, sino también para curar a los enfermos, para instruir a los escolares, guardar a los locos, vigilar a los obreros, etc. «Es un tipo de implantación de los cuerpos en el espacio (...) que se puede utilizar en los talleres, en los hospitales, las escuelas, las prisiones. Siempre que se trate de una multiplicidad de individuos a los que haya que imponer una tarea o conducta». Es decir, que el esquema carcelario se extiende por el entramado social como un continuo, que además legitima al poder disciplinario que éste conlleva, borrando la arbitrariedad o el abuso que pueda contener. De modo que *lo carcelario naturaliza el poder legal de castigar, como legaliza el poder técnico de disciplinar*. En Foucault, M., *Vigilar y castigar*, Madrid, 2009, pp. 208-230.
15. Foucault, M., *Op. cit.,* Madrid, 2009, pp. 208-230.

excepción de la División Acorazada, no parece, por tanto, un hecho fortuito[16]. Por otro lado, la estructuración interna de los edificios de las facultades adolece de cualquier espacio de reunión susceptible de catalizar movilizaciones. Este doble aislamiento *es* «garantía de orden[17], ya que la multitud, masa compacta, lugar de intercambios múltiples, individualidades que se funden, efecto colectivo, se anula en beneficio de una colección de individualidades separadas (...) y reemplazada por una multiplicidad enumerable y controlada»[18].

En segundo lugar, además de encontrarse aislada, la UAM se sitúa geográficamente en una localización destinada en su origen a una presa de agua; un espacio con una morfología idónea para ser vigilado desde sus muros de contención[19]. En su análisis del panóptico, Foucault señala precisamente la visibilidad como condición *sine qua non* para que el dispositivo disciplinario de la cárcel tenga éxito y para que se cumpla, por tanto, el funcionamiento automático del poder; es decir, una maquinaria que garantice la asimetría, el desequilibrio y la diferencia originadas por el sometimiento a un campo de visibilidad constante[20], condición que en el campus de Cantoblanco se cumple radicalmente.

De esta manera, la obra de Sánchez Castillo pone de manifiesto los patrones bajo los cuales se llevó a cabo el diseño de la UAM, que no eran otros que los de *fabricar cuerpos dóciles*[21] que no representaran ningún peligro para el sistema político franquista y que, en caso de revuelta, pudiera ésta ser fácilmente sofocada mediante los instrumentos represores y sancionadores al uso de la época: la policía a caballo. El jinete, merodeando por los pasillos de la UAM, es un símbolo de poder, que alude además a toda una iconografía ecuestre y que representa las relaciones asimétricas que se establecían entre vigilados y vigilantes. Sin embargo, de esta imagen de la historia no ha quedado documento alguno. Sólo algunas fotografías muestran a los jinetes en el campus, pero en ninguna se les puede ver en el interior de los edificios. La obra de Sánchez Castillo nos otorga esa imagen perdida, como él mismo comenta:

> yo había oído la historia del caballo y acudí a hemerotecas y bibliotecas a buscar la imagen del caballo dentro del edificio pero encontraba siempre la imagen del caballo fuera, en el campus, no veía al caballo dentro del edificio (...) Yo creo que lo que intento es completar la imagen de lo que falta, darle al imaginario la imagen esa que le falta de una manera que no es directa completamente, ya que no es una ilustración; hay un componente oculto, de camuflaje[22].

16. No sólo la ubicación de la Universidad Autónoma de Madrid responde a estas características de aislamiento; la Universidad Autónoma de Barcelona y la Universidad de Bilbao (nacidas las tres bajo el decreto-ley 5/1968) fueron también emplazadas a las afueras de sus respectivas ciudades por los mismos motivos.
17. Foucault, M., *Op. cit.*, Madrid, 2009, p. 204.
18. Foucault, M., *Op. cit.*, Madrid, 2009, p. 204.
19. Sánchez Castillo, F., en *Rich cat dies of heart attack in Chicago. Fernando Sánchez Castillo,* Madrid, 2004, p. 155.
20. Foucault, M., *Op. cit.*, Madrid, 2009, p. 204.
21. Foucault, M., *Op. cit.*, Madrid, 2009, p. 301.
22. Sánchez Castillo, F., [Audio de la entrevista realizada al artista con motivo del presente artículo], Toledo, 2011.

Que el jinete de *Arquitectura para el caballo* sea un hombre vestido de traje y no lleve el atuendo militar de color gris propio de la policía de época resulta sin duda peculiar. Pues bien, las causas que llevaron al artista a tomar esa decisión fueron la serie de trabas burocráticas y políticas que tuvo que sortear para que se le permitiera rodar el vídeo en la UAM. Resulta paradójico, si no irónico, el hecho de que aquéllos que aseguraban haber corrido delante de los caballos de la policía franquista durante los años setenta, fueran los mismos que en la actualidad, vestidos ya de traje, ponían impedimentos para la realización de la obra. Esta situación paradójica, que no debe considerarse como simplemente anecdótica, pone de manifiesto cómo el cambio de coordenadas temporales puede trastocar la situación (ideológica) en la que se encuentran las mismas personas. Sánchez Castillo no quiso pasar por alto este hecho y lo introdujo explícitamente en su obra, aunque quizás resulte difícil desde un primer momento entender el porqué.

Lo cierto es que «la ironía no es ironía hasta que es interpretada como tal. Alguien atribuye la ironía, alguien hace que ésta suceda»[23]. Estas palabras de Linda Hutcheon inauguran el estudio que en 1995 dedicó a la ironía, no como una aproximación taxonómica al término, sino como una práctica política y discursiva que pone en juego relaciones de poder basadas en relaciones de comunicación[24]. De este modo, lo verdaderamente llamativo de la obra es que, pese a referirse a un hecho del pasado, el detalle del traje del jinete ponga el toque de atención en un hecho precisamente del presente; rescata una imagen pretérita para vincularla dialécticamente con una realidad contemporánea. Para que la ironía, por tanto, se lleve a cabo, hará falta la intervención del sujeto irónico y del intérprete, ambos habrán de formar parte de lo que Hutcheon define como *comunidades discursivas*[25], es decir, que habrán de compartir una identidad y una memoria colectiva para que exista un imaginario común que las vincule de forma que la ironía pueda suceder[26].

Bajo este gesto irónico subyace precisamente el *componente oculto, de camuflaje,* que el artista dice introducir en la obra; una imagen dialéctica dentro de una imagen de la historia que ilumina el presente, revelando sus síntomas y sus movimientos inconscientes. De este modo, el tiempo se repliega y la imagen produce una temporalidad de doble faz que establece conexiones entre los agentes del poder, provocando así una reflexión, un espacio de pensamiento, que induce a autocuestionarse cuáles son los agentes disciplinarios hoy en día, a estar alerta acerca de los nuevos mecanismos de vigilancia y de control que, en su evolución, han sabido descentralizarse y hacerse sutiles. Volviendo a *Vigilar y castigar,* Foucault nos mostraba cómo una institución disciplinaria perfecta debía «desencerrar las disciplinas y hacerlas funcionar de manera difusa, múltiple, polivalente en el cuerpo social entero»[27]. Las preguntas

23. Hutcheon, L., *Irony's edge. The theory and politics of irony*, Bristol, 1995, p. 9.
24. Hutcheon, L., *Op. cit.*, Bristol, 1995, p. 3.
25. Hutcheon dedica un capítulo completo a desarrollar la idea de las «discursive communities», en Hutcheon, L., *Op. cit.*, Bristol, 1995, pp. 89-115.
26. Hutcheon, L., *Op. cit.*, Bristol, 1995, p. 100.
27. Foucault, M., *Op. cit.*, Madrid, 2009, p. 212.

que nos arroja Sánchez Castillo con esta obra remiten por tanto al tiempo presente cuestionando, por ejemplo, si hemos llegado ya a ese «diseño de las coerciones sutiles para una sociedad futura»[28] del que hablaba Foucault, en el que la *disciplina-mecanismo* haya mejorado el ejercicio de poder, volviéndolo más rápido, ligero y eficaz. Y, si es así, ¿en qué punto de la evolución del panoptismo nos hallamos ahora? ¿podríamos, en ese caso, llegar a señalar los sistemas de vigilancia y de exclusión que hoy en día operan en la sociedad teniendo en cuenta que toda ella está atravesada y penetrada por estos mecanismos disciplinarios?

Todas estas cuestiones ponen de manifiesto que «no hay historia más que desde la actualidad del presente»[29], y éste es precisamente el valor del juego irónico y dialéctico que nos plantea Sánchez Castillo en *Arquitectura para el caballo*. La obra de Castillo funciona en este caso como lo que Todorov, en su obra *Los abusos de la memoria*, denomina como memoria ejemplar. El búlgaro plantea aquí la posibilidad de establecer una *crítica a los usos de la memoria*[30], que sirva para dilucidar la pertinencia de la recuperación de la misma partiendo de la premisa de que no todo ha de ser memorable. Para Todorov esta distinción se basa en la utilidad positiva que la memoria pueda tener tras el desplazamiento del hecho pasado al presente, tomado éste como modelo ejemplar[31]. Es decir, que si la memoria tiene sentido es por el principio de acción que potencialmente pueda suponer en el presente. Siguiendo este planteamiento, *Arquitectura para el caballo* puede ser considerada pertinente al establecer estas conexiones visuales con imágenes de la contemporaneidad, como una imagen dialéctica que vincula unos sucesos que pertenecen ya al pasado con otros que están sucediendo en el ahora, de manera que el recuerdo de esa imagen es extrapolable a una problemática del presente.

Desentrañar las paradojas imbricadas en la obra de Fernando Sánchez Castillo da cuenta de su complejidad estética y conceptual, así como justifica su estrategia irónica y sarcástica que multiplica a su vez las posibilidades de lectura de la obra, subrayando las contradicciones originales que motivaron su realización. Su tentativa de desvelar hasta qué punto hemos estado, no sólo durante el franquismo sino también en la actualidad, sometidos a estrategias de dominación y represión, desvela asimismo su capacidad ejemplarizante para otras situaciones análogas, de manera que el objetivo de la obra deviene irreductible a un momento pretérito de coacción del poder.

Derrocar al poder

La crítica al poder es uno de los elementos que pone en relación a *Baraka* y a *Arquitectura para el caballo*. Si en la primera el objetivo bajo el punto de mira es la sacralizada figura del

28. Foucault, M., *Op. cit.*, Madrid, 2009, p. 212.
29. Benjamin, W., en Huberman, G. D., *Ante el tiempo*, Buenos Aires, 2008, p. 155.
30. Todorov, T., *Los abusos de la memoria*, Barcelona, 2008, p. 49.
31. Todorov, T., *Op. Cit.*, Barcelona, 2008, p. 51.

dictador, desmitificada mediante estrategias paródicas, en la segunda lo son los agentes de control y represión representados mediante un jinete que extrapola su imagen ecuestre a las múltiples representaciones análogas de esta figura a lo largo de la historia del arte. La reproductibilidad de esta imagen tiene su último eco en el irónico detalle del traje del jinete que, de esta manera, también lo vincula a los agentes de poder contemporáneos. Sin embargo, éstas no han sido las únicas formas de las que Sánchez Castillo ha procedido al derrocamiento del poder.

El poder también se ocupa de la imposición de los monumentos públicos y de una estatuaria que producen un imaginario determinante en el proceso de construcción de la historia; los héroes, los personajes históricos, los rostros del poder... símbolos todos ellos que, pasado un tiempo, se integran en la consciencia colectiva de una comunidad. Estos procesos sutiles construyen un imaginario colectivo que legitima cierta versión histórica asumida socialmente como real. Teniendo en cuenta esta premisa, y siguiendo la línea de las obras de Castillo analizadas anteriormente, bien podríamos añadir aquí también una serie de piezas del artista empeñadas en desmontar, literalmente, las bases sobre las que se sostiene dicho poder.

En *Revitalizador de héroes* (1993) nos hallamos ante una pequeña reproducción de un jinete hecho en plomo sobre un gran pedestal que podía ponerse en movimiento mediante un motor eléctrico incorporado. Los espasmódicos vaivenes del soldadito, más que devolver la vivacidad perdida del héroe, encierran una burla socarrona que ridiculiza la figura de quien *a priori*, sólo por haber sido monumentalizado, parece que debiéramos adorar. Por otro lado, la descompensación de tamaños entre el gran plinto y la figura enana que se posa sobre él, busca enfatizar la asimetría coyuntural que suele producirse entre los grandilocuentes pedestales y aquellos a quienes deben soportar.

Desde otra perspectiva, *Ciudad sin héroes* (2002) propone el desmantelamiento del imaginario público que puebla nuestras plazas y calles. Para ello, Sánchez Castillo realiza una serie de fotografías donde, mediante un programa fotográfico, consigue «borrar» algunas de las esculturas más emblemáticas de la ciudad de Madrid. De este modo, tanto la estatua de Felipe IV de la Plaza de Oriente, como la de Carlos III de la Puerta del Sol o la de Franco de los Nuevos Ministerios, entre otras, desaparecen de su contexto habitual; una liberación momentánea que deja espacio (no sólo visual o espacial, sino intelectual) a la reflexión y al cuestionamiento acerca de los orígenes y las motivaciones de tan asumidas esculturas. Por otro lado, en *Perspectiva ciudadana 1640-2004* (2003), en vez de hacer desaparecer la escultura de Felipe III, Sánchez Castillo la hizo aparecer desmontada en el cruce que une la Calle Alcalá con la Gran Vía de Madrid; destrozado, el rey yacía en el suelo, lejos de su pedestal de la plaza Mayor y a una altura por debajo de la visión ciudadana. Esta obra pone en cuestión no sólo el sentido de la exhibición iconofílica del poder, sino también el significado que tiene el derrocamiento de una estatua; un momento de vacío de poder que suele perdurar más bien poco, ya que lo habitual es que rápidamente se erijan nuevos ídolos sobre los pedestales.

Por último, la exposición de *Anamnesis* (La Casa Encendida, Madrid), además de albergar un luminoso con la célebre frase del general Torrijos, «jurad ante estas letras, hermanos,

antes morir que consentir tiranos», contaba con una reproducción de parte de uno de los leones del Congreso de los Diputados de Madrid. Como es sabido, los leones del Congreso están realizados con el metal resultante de la fundición de los cañones del *enemigo* en la guerra contra Marruecos; un perverso acto de tergiversación de su significante original. Junto a la reproducción del león había también un plinto vacío. El último elemento de la instalación era un tren en miniatura que daba vueltas incesantemente por toda la sala; se trataba de la reproducción del tren blindado que la URSS cedió al bando republicano durante la Guerra Civil. Pues bien, mientras que el tren, dando vueltas continuamente, materializa el retornar de la historia, que vuelve a reproducir aquello por lo que ha pasado, el plinto vacío no parecería sino que esperase otro hecho histórico, aún por llegar, que presumiblemente no se diferenciaría mucho de lo que el león del congreso representa, o de cualquier otra estatua colocada en su lugar. El vacío existente sobre el plinto mostraría así la ausente escultura simbólica de un eterno retorno de lo mismo, lo que no por resultar absurdo deja de ser menos real al suponer que la historia se repite inevitablemente, volviendo así a recordarnos una y otra vez la necesidad de permanecer siempre alerta ante los síntomas y reminiscencias de su propio devenir.

Conclusión

Las estrategias a las que recurre el artista en las obras analizadas buscan derribar no sólo las esculturas, sino los plintos que las sostienen, algo para lo que, en primer lugar, es necesario localizar sus cimientos y encontrar luego los medios adecuados para proceder a su desmantelamiento. En este sentido, la producción de Sánchez Castillo consigue radiografiar meticulosamente las estructuras de poder y localizar los mecanismos adecuados para su derribo. La pólvora a la que recurre consiste precisamente en esas estrategias de carnavalización de las que hablaba Batjín a colación de Rabelais: la parodia, la ironía, el sarcasmo, la burla o el humor negro como estrategias certeras de lucha política que localizan y combaten la autoridad al negar su poder, desmitificar sus ídolos y suprimir los mecanismos del miedo o de la adoración a los que dicho poder recurre como instrumento operativo de control.

La apropiación de la terminología empleada por Bajtín en su estudio sobre Rabelais nos proporciona unas herramientas formidables para acercarnos a la obra de Sánchez Castillo. Quizás, la pertinencia actual de estas categorías literarias, que se reflejan también en los estudios realizados sobre obras literarias del barroco, surja precisamente de que las condiciones y las motivaciones que llevaron a literatos y artistas de ese período a utilizar dichos recursos tengan más semejanzas que diferencias con las condiciones socioculturales existentes en la actualidad. De hecho, la afirmación de que «el arte barroco es, en gran medida, producto del desconcierto reinante, de unos sentimientos contradictorios y de un profundo desengaño» que habían convertido «la visión idealista por una actitud de duda, de desilusión, de burla,

de rechazo»[32], no queda tan lejana del panorama contemporáneo y, por ende, de las motivaciones que suscitan las obras de Sánchez Castillo.

La parodia y la ironía, patentes en todas las obras analizadas, no deben verse, por tanto, como estrategias artísticas inconexas, ya que surgen de unas mismas inquietudes. Ironía y parodia se complementan e iluminan, funcionan como una respuesta de rechazo ante una realidad que deviene más delirante que el propio arte que la(s) distorsiona a modo de reflejo en los espejos curvos que ya Valle-Inclán adelantaba en sus esperpentos. Como resuelve Peter Ivanov, la «raíz es la desilusión del hombre ante una realidad precaria; deja ver la falta de nuevas ideas que orienten el pensamiento hacia nuevos rumbos; se percibe un poderoso impulso de infringir los cánones establecidos, una inclinación a la búsqueda de la novedad en el artificio y la complicación estilística como medios de excitar la sensibilidad o la inteligencia y una tendencia a prescindir de toda mesura»[33].

En último extremo, lo que estas estrategias posibilitan es evidenciar incongruencias mediante la materialización del absurdo; plantear la opción inverosímil que cuestione la inamovible realidad; trastocar el orden de las cosas, parodiando lo sagrado para mandarlo al averno o ironizando sobre el sarcasmo que supone la moral; derribar héroes y mitos ante nuestros pies y apelar a la risa como liberadora del miedo, verdadero instrumento de control y represión. Según comenta el propio Sánchez Castillo, «el artista tiene siempre que dar una vuelta de tuerca más y ahí puede estar el humor, que en el fondo es decir la mayor barbaridad pero imbuida de una broma, de un chiste. (...) Sí, el humor tiene que estar ahí, el humor y el absurdo. Son, a fin de cuentas, maneras de endulzar la píldora para que entre mejor»[34]; un mecanismo certero y lúcido de desmantelamiento del poder.

32. Ivanov, P., «Problemas teóricos en torno a la definición de la parodia. El apogeo de la parodia en la poesía española de la época barroca», *Revista española de estudios filológicos 11* [en línea] 2006 [ref. del 15 de diciembre de 2011]. Disponible en http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm
33. Ivanov, P., «Op. cit», *Revista española de estudios filológicos 11* [en línea] 2006 [ref. del 15 de diciembre de 2011]. Disponible en http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm
34. Sánchez Castillo, F., Entrevista realizada al artista con motivo del presente trabajo.

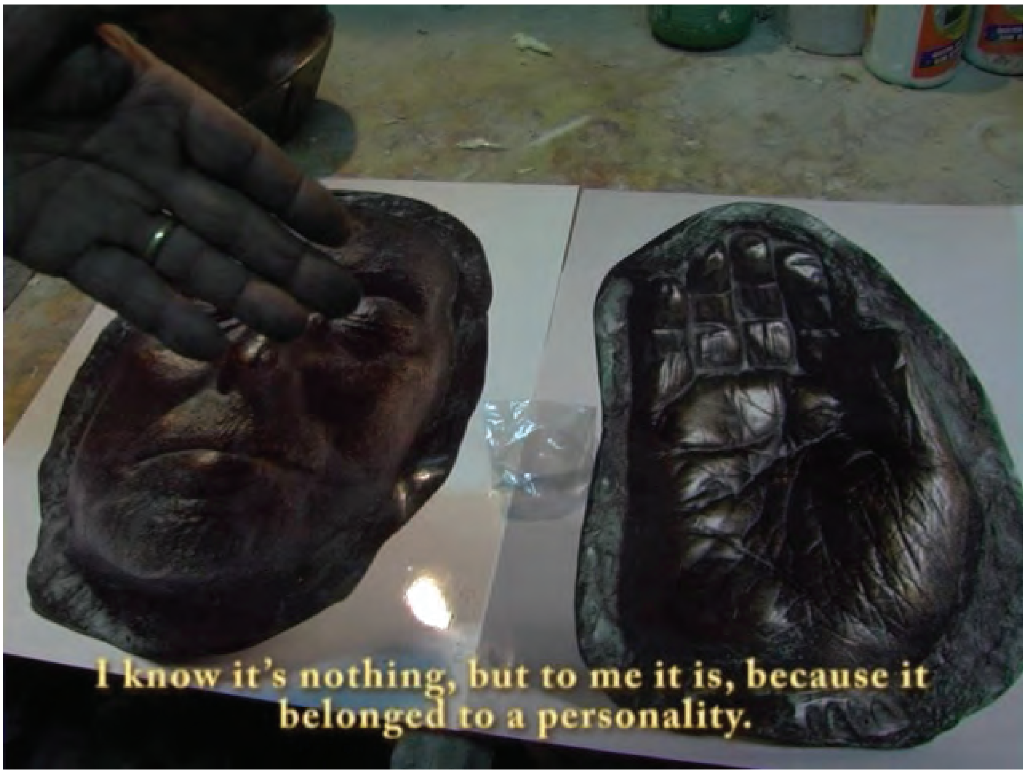


Fig. 1. Imagen de las fotografías de la máscara mortuoria y de la escultura de las manos de Francisco Franco, incluidas en el vídeo *Baraka* (2007), de Fernando Sánchez Castillo

Fig. 2. Imagen de los pelos de la ceja de Franco, incluida en el vídeo *Baraka* (2007), de Fernando Sánchez Castillo

Fig. 3. Jinete en el rectorado de la Universidad Autónoma de Madrid. *Arquitectura para el caballo* (2002), de Fernando Sánchez Castillo

Fig. 4. Canicas rodando por la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. *Arquitectura para el caballo* (2002), Fernando Sánchez Castillo

La escenificación de las relaciones entre los artistas y el poder en la pintura del siglo XIX

María Egea García
Universidad de Granada

Resumen: La representación de episodios de la vida de los grandes maestros fue un fenómeno propio de la pintura europea del siglo XIX, que prestó especial atención a las relaciones entre los artistas y los personajes poderosos, sobre todo, los monarcas de la Edad Moderna. Centrándonos en la pintura española de la centuria y en la extranjera que elige asuntos procedentes de la historia del arte español, analizaremos las causas de esta tendencia, su significado y sus distintos condicionantes, así como la inserción del tema en las circunstancias históricas que viven los artistas y la imagen que arrojan acerca del tratamiento que los distintos poderes dieron a los creadores en el pasado.
Palabras clave: pintura; siglo XIX, Europa, monarquía, imagen artística, grandes maestros, Romanticismo.

Abstract: Depicting Old Masters' biographies became a phenomenon in Nineteenth-century European painting, staring at the relationships between artists and ruling classes, above all, the early modern kings. Focusing on Nineteenth-century Spanish painting and on foreign pictures about Spanish art history, we intend to analyze which are the causes behind this tendency, its meaning and determining factors, as well as the subject insertion in historical circumstances experienced by the artist and the image they project about how different social or political powerful characters behaved with Old Masters.

Keywords: painting, Nnineteenth-century, Europe, monarchy, artist image, Old Masters, Romanticism.

Las representaciones de anécdotas de las vidas de grandes maestros es un fenómeno que se genera en Francia desde el último cuarto del siglo XVIII aproximadamente, desde donde irradia al resto de Europa como consecuencia de la capitalidad artística de París, a la vista de las fechas que vamos encontrando en los distintos países. Entre los episodios seleccionados para su plasmación pictórica, destacan aquéllos que muestran a los viejos maestros acompañados por los poderosos –especialmente, monarcas de la Edad Moderna y papas –, por su número y por su significado en determinadas coyunturas políticas, como la Restauración monárquica en el caso francés, años en los que estas obras son especialmente abundantes en los Salones de París. En España encontramos pocas pinturas acerca de las relaciones entre artistas y poderosos en sus Exposiciones Nacionales por ser éstas en menor número y más reducidas. Provienen de pintores con una vocación más internacional y todas son anécdotas relacionadas de alguna u otra manera con lo español, tendencia romántica más o menos nacionalista y de exaltación de la gloria pasada de la patria que se aprecia menos en la pintura francesa del momento que en la de países como la propia España, Italia, Bélgica u Holanda.

La escasez de estas representaciones en la pintura española no sólo se explica por lo anterior, sino también porque la cuestión de la redefinición del estatuto social y económico de los artistas no fue tan principal en la España de la época como en Francia desde el inicio mismo de la Revolución de 1789[1]. Ni las artes llegaron a tener la repercusión social en la primera que en la segunda, pues España no desarrolló una clase burguesa tan amplia como la francesa, que fue la principal responsable del auge artístico decimonónico galo. Pero la intención del tema es la misma en cualquier caso en cuanto a su inserción cultural y sociopolítica en el presente que fabrica estos lienzos: extraer de los relatos históricos asuntos paralelos cuya lectura pueda trasladarse a los acontecimientos contemporáneos, tratándolos casi a modo de alegoría de cuestiones candentes de la actualidad, a través de una imaginería que remite a épocas anteriores. Por eso, desde el inicio de la Revolución francesa hasta 1808, no aparecerá en el Salón ningún monarca ni poderoso benefactor de artistas más que *Pericles, fundador del odeón, repartiendo los premios de recompensa a los artistas más distinguidos en la poesía, la música y el coturno* de Louis Lafitte en 1798[2], un gobernante democrático, no aristocrático.

Con la Revolución francesa, se produce una democratización de las instituciones relacionadas con la actividad artística, íntimamente conectada con el reconocimiento de la igualdad como valor universal frente a la desigualdad que caracterizaba el modelo político que la precedió. Se demanda la supresión de la desigualdad, o que ésta sea justificada por el mérito de la grandeza individual adquirida a través de las acciones, pero bajo ningún concepto se

1. Heinich, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, París, 2005, pp. 27-146.
2. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, exposés au Musée central des Arts, d'après l'Arrêté du Ministre de l'Intérieur, le Ier Thermidor, an VI de la République Française*, París, 1798, p. 39.

sigue aceptando que se ejerza en virtud de la pertenencia a una excelencia colectiva heredada por el nacimiento, la aristocracia. El elitismo aristócrata será sustituido de esta manera por el elitismo democrático como una combinación de excelencia individual, el mérito, y de igualación a través de la conformidad, del dinero y los estándares de todo tipo, típica de un régimen de comunidad. Este concepto de elitismo democrático es distinto en el caso del elitismo artístico: ambos comparten la fundación de la excelencia sobre el mérito, pero difieren en la cuestión del igualitarismo, al que los discursos en torno a la excelencia artística, que se supone debe ser propia de la élite, van a contraponer el imperativo de la singularidad y la individualización de la excelencia que supone el talento[3]. Este nuevo sistema meritocrático de acceso a la carrera artística puede subyacer tras el fenómeno de la pintura de historia de grandes maestros en general, y, en particular, tras esta tendencia a representarlos en buenas relaciones con los gobernantes, pues son su excelencia y su genio los que permiten el tratamiento excepcional que les dispensan sus mecenas.

Desde los inicios de la Revolución francesa, la pintura de historia, sobre todo la neoclásica, se apropia de determinados episodios de la Antigüedad para incorporarlos al discurso de los valores revolucionarios, interpretándolos con un valor metafórico que los acercaba al proceso clásico de alegorización de distintos conceptos, puesto al día de acuerdo a las nuevas exigencias. De este modo se llega a una identificación entre presente y pasado que se prolongará a lo largo del siglo, a la vez que se persigue una justificación de los acontecimientos del momento en la autoridad de los actos de los grandes personajes de la historia antigua, o de los grandes pueblos. Pese a que gran parte de estas pinturas se encuadran dentro del formato y el tema de la pintura de género histórico, muchas de ellas exceden estos límites, acercándose a los de la pintura de historia en cuanto a tamaño y densidad de contenido, elevando con ello la anécdota sobre la vida de un gran artista a la categoría filosófica y artística de la pintura de historia, cumbre de la jerarquía de géneros académica, procedente por lo general de grandes encargos o, si no, difícil de vender y, por lo tanto, no accesible a cualquier artista. A la vez, estas pinturas hablan de la gestación de la nueva imagen del artista moderno en un proceso que se puede rastrear desde la Revolución francesa y que culmina con *El taller* de Courbet en 1855, con un artista decidiendo que su estudio merece ser plasmado con las mismas dimensiones de la pintura de historia, no el de un gran maestro, sino el suyo.

De este paralelismo entre pasado y presente es prueba la aparición de representaciones paralelas de artistas contemporáneos siendo favorecidos por personajes poderosos, como el *Girodet pintando Pigmalión y Galatea en presencia del conde de Sommariva*, el comitente de la obra, datada en 1821 y conservada en el Museo Girodet de Montargis, de François Louis Dejuinne, discípulo del primero; *El rey distribuyendo premios a los artistas al final de la Exposición de 1824* de François Joseph Heim, en el Louvre; *El mariscal conde de Lobau en el taller de Dantan el Joven* de

3. Heinich, Natalie, *Op. cit.*, 2005, pp. 347-348.

Édouard Pingret, expuesta en el Salón de 1839[4], o *Su Majestad el Emperador Napoleón I visita a David en su estudio, el 4 de enero de 1808*, del nieto del pintor, Jacques Louis Jules David, participante en la exposición parisina de 1864[5], entre otros.

La muerte en presencia, cuando no en los brazos, del monarca protector, los honores fúnebres oficiales y, especialmente, las visitas a los estudios son las estrategias más comunes de escenificación de las estrechas relaciones entre los creadores y el poder en la pintura europea del XIX. Durante el Antiguo Régimen en Francia, lo reyes otorgaban la celebración de los Salones pero ni siquiera acudían a las exposiciones de acuerdo a su condición superior, por lo que la visita a un estudio resultaba aún menos factible de acuerdo con la mentalidad absolutista. Esta situación cambia radicalmente con la Revolución francesa y Napoleón I, quien no sólo se rodea de una cohorte de artistas y visita los Salones de París, sino, incluso, a uno de sus pintores predilectos, Jacques-Louis David, a cuyo estudio acude durante los Cien Días.

La visita al Salón de 1802 y al estudio de David de Napoleón fueron gestos que revistieron tal importancia que Luis XVIII se vio obligado a continuarlos[6]; las numerosas representaciones de reyes en estudios de artistas del pasado parecen ecos de estas nuevas costumbres en las instancias más elevadas del poder, a la búsqueda de su refrendo histórico. Para Richard Wrigley, el paralelismo establecido entre Napoleón y Alejandro Magno fue el motivo del rechazo del asunto de Apeles, Alejandro Magno y Campaspe por parte de los jurados académicos de la Restauración[7], pero ciertamente otras obras de la misma temática fueron admitidas en estos años, como la de Jérôme Martin Langlois del Museo de los Agustinos de Toulouse, expuesta en el Salón de 1819[8]. El parangón de la relación de Alejandro Magno y Apeles con la que tuvieran David y Napoleón sí que es evidente, no sólo en el gesto de la visita a su estudio, sino también en un episodio muy concreto de la relación entre ambos. Simon Lee cuenta que, cuando David recibió el encargo de retratar a Napoleón como nuevo Primer Cónsul, le pidió que posara para él, a lo que el futuro emperador se niega aduciendo que Alejandro Magno nunca posó para Apeles[9]. David deja inacabado su *Apeles y Campaspe* del Palacio de Bellas Artes de Lille en 1814 y ésta es la obra que le retrata esbozando su discípulo Langlois, anteriormente mencionado, en 1825. Una pintura que no vio la luz pública hasta su venta en 1826; un retrato que fue expuesto en el Salón de París en

4. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal le Ier Mars 1839*, París, 1839, p. 183.
5. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er Mai 1864*, París, 1864, p. 87.
6. Wrigley, Richard, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, 1993, p. 129.
7. Wrigley, Richard, *Op. cit.*, 1993, p. 129.
8. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 25 août 1819*, París, 1819, p. 74.
9. Lee, Simon, *David*, Londres, 1999, p. 231.

1831[10] y que podría simbolizar la mala fortuna del pintor revolucionario, voluntariamente exiliado en la restauración por su apoyo a la Revolución y al Imperio napoleónicos.

El poder como referente negativo: los artistas, la Inquisición y la nobleza

Las relaciones entre artistas y poderosos escenificadas en las pinturas que nos ocupan pueden tener connotaciones positivas o negativas, aunque son más numerosas las primeras, sin duda, las segundas son especialmente interesantes. Por ejemplo, en 1835 y en 1840, se presentan dos cuadros al Salón parisino con el asunto de la muerte de Pietro Torrigiano a causa de un Grande de España, la primera de Louis Édouard Rioult[11] y la seguda de Victor Darroux[12]. Aunque ambas pinturas están en paradero desconocido, sabemos que representaban a Torrigiano en el momento de romper su escultura de la Virgen gracias a las descripciones de los catálogos.

Según Vasari, tras realizar una hermosa Virgen con el Niño, que podría ser la del Museo de Bellas Artes de Sevilla, «el duque de Arcus [Arcos] le encargó otra igual y le prometió tantas prebendas a cambio que él pensó que a partir de entonces iba a ser rico para el resto de su vida», pero no cumplió las expectativas de Torrigiano, quien «estropeó» la obra. El duque lo acusó de hereje ante la Inquisición, que determinó que «se le castigara severamente. A consecuencia de ello, Torrigiano cayó en una profunda melancolía y se negó a probar bocado durante muchos días [...]. De esta forma, dejando de comer se libró de la vergüenza, considerándose merecedor de la pena de muerte»[13]. En cambio, según Palomino, tras comprobar el monto del pago, «el Torrigiano, atribuyéndolo a befa, y escarnio se fue colérico a casa del duque con un hacha e hizo pedazos la imagen [...]. El duque, pues, teniéndose por agraviado de semejante exceso, dio cuenta al Santo Tribunal de la Inquisición, calumniando de hereje al Torrigiano [...]. Pero no sé yo si el Duque cumplió en lo uno, ni en lo otro con las leyes de gran señor, ni aun de caballero: por cuya razón, y por ser español, no le nombro; y más con un extranjero, hombre eminente, y de genio altivo, cuyo furor le precipitó, herido del desprecio de su obra; a quien tuvo por objeto su intrepidez, prescindiendo de la representación que tenía»[14].

Los textos que acompañan a las pinturas en sendos catálogos recogen ecos de la versión de Vasari, pero incidiendo en aspectos que no aparecen en el italiano y haciendo una lectura

10. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans, exposés au Musée Royal le 1er mai 1831*, París, 1831, p. 100.
11. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal, le 1er Mars 1835*, París, 1835, pp. 179-80.
12. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal le 5 Mars 1840*, París, 1840, p. 43.
13. Vasari, Giorgio, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, 2002, p. 509.
14. Palomino, Antonio Acisclo, *Vidas*, Madrid, 1986, pp. 25-26.

diametralmente opuesta de algunos de los principales rasgos, mucho más cercana al juicio de Palomino sobre el duque: «El precio no se había fijado, pero el comprador, muy rico, había prometido pagar la obra según su mérito. Torrigiano hizo un obra maestra: el señor mismo la admiró con entusiasmo, y envió al día siguiente a sus criados con sacos de dinero [...]. Torrigiano, justamente indignado, rompe su estatua y manda de vuelta a los criados ordenándoles contar a su amo lo que habían presenciado. El gran señor, lejos de ruborizarse por su proceder, denunció a Torrigiano al tribunal de la Inquisición. En vano sostuvo éste que un artista tiene el derecho a destruir su obra, el desafortunado fue torturado, y condenado a ser quemado vivo por sacrílego». En este texto, correspondiente a la descripción del cuadro de Rioult, no ha lugar a la resignación de Torrigiano y se observa una relectura del episodio en clave contemporánea acerca de la autonomía de los artistas y el poder que les corresponde sobre su propia obra, por encima del nobiliario o religioso, en la época del absolutismo monárquico, teniendo en 1835 la memoria reciente de la Revolución de 1830 contra el absolutismo de Carlos X y sus ordenanzas de julio.

Aún en 1867, se presenta al Salón de París otra pintura que arroja una lectura menos negativa que la anterior del trato dispensado a los creadores por el poder: *El suplicio de Alonso Cano* o *El suplicio de las monedas*[15] de Théodule Ribot [fig. 1], conservado en el Museo de Bellas Artes de Rouen. Louis Viardot considera que Cano es el único artista español que se puede comparar con Miguel Ángel, al menos, por lo universal de sus talentos, y por sus caracteres, violentos y celosos en todo aquello que se relacionara con su profesión; y que, como el florentino, aunque de buen corazón y generoso, tampoco podía soportar que se pusiera en duda su superioridad[16]. Pero no cree que se le pueda llamar el Miguel Ángel español, por el distinto alcance de sus obras ni por otros aspectos de las mismas. En cambio, Viardot piensa que se trata del Albano español por varias razones, como el no haber salido nunca de su país, la gracia y la suavidad que caracterizan sus estilo y que eran opuestas a sus temperamentos, y por no haber sido superados por ninguno de sus compatriotas en ninguno de los aspectos de su arte, ya sea en estilo, colorido, composición, dibujo o armonía[17]. Sin embargo, Viardot no otorga credibilidad alguna al episodio de su martirio por no conocerse en el momento pruebas del mismo[18], recogiendo el parecer de Ceán Bermúdez[19] y enmendando a Palomino[20], quien, aunque no en todo lo que dice, sí que acertó en cuanto a la existencia del proceso y la tortura a Alonso Cano –finalmente declarado inocente –, cuidándole el brazo derecho por orden real por ser artista, circunstancia que puede estar reflejada en la obra de Ribot, en

15. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 avril 1867*, París, 1867, p. 177.
16. Viardot, Louis, *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne, par Louis Viardot, ouvrage servant de texte aux gravures de la «Gallerie Aguado»,* París, 1839, pp. 65-67.
17. Viardot, Louis, *Op. cit.*, 1839, p. 72.
18. Viardot, Louis, *Op. cit.*, 1839, p. 68.
19. Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1965, t. I, pp. 210-211.
20. Palomino, Antonio Acisclo, *Op. cit.*, 1986, p. 250.

la que se aprecian los grilletes en todos sus miembros salvo en el brazo derecho, oculto a la mirada del espectador.

El poder como referente positivo: monarcas y mecenas en la Edad Moderna

Estas visiones negativas, aunque potentes por lo sublime de su contenido, son una excepción: la norma es el ensalzamiento de los parabienes de los monarcas, nobles, papas y cardenales con sus favoritos. En cuanto a las relaciones paradigmáticas entre monarcas y artistas, casi todos de la Edad Moderna, las parejas estelares son las constituidas por Apeles y Alejandro Magno –con el concurso indispensable de Campaspe–[21], Carlos V y Tiziano, Felipe IV y Velázquez, Carlos I de Inglaterra y Antón Van Dyck y Francisco I con Benvenuto Cellini especialmente, pero también con Leonardo Da Vinci, Tiziano y Rafael, entre otros muchos binomios, de los que éstos son los más repetidos, junto a otros como Poussin con Luis XIII, el cardenal Richelieu o el cardenal Massimo[22], Durero y el emperador Maximiliano[23] o Rembrandt y su amigo el burgomaestre Six[24], quien, sin llegar a ser rey, era un personaje poderoso. En la pintura francesa, los artistas italianos, si no aparecen con el sempiterno Francisco I, lo hacen normalmente con los Papas que ejercieron el mecenazgo sobre ellos, no así en otros países.

Los plafones que se encargan al Museo del Louvre contienen un programa de glorificación de las artes y de su fomento y protección por la monarquía francesa que no se puede separar del resto de pinturas que analizamos, pues esclarece cierta instrumentalización política que se pretende con ellas. Desde 1827 en adelante, las pinturas para los nuevos decorados del Louvre se van exponiendo en los Salones parisinos, empezando por la del barón Gros que muestra a Carlos X otorgándoles a las Artes su museo, destino de estos plafones[25].

Francisco I es el patrono de las artes por excelencia en la pintura francesa especialmente[26]; es el primer monarca moderno que aparece como benefactor de los grandes artistas de

21. Por ejemplo, el *Apeles y Campaspe* (1814) de Jacques Louis David del Palacio de Bellas Artes de Lille, la *Generosidad de Alejandro* (1819) del discípulo de David Jérome Martin Langlois del Museo de los Agustinos de Toulouse o el *Alejandro el Grande cediendo a Campaspe a Apeles* (1822) de Charles Meynier del Museo de Bellas Artes de Rennes.
22. Entre otros, el *Luis XIII devuelve a Poussin el título de primer pintor del* rey, encargo estatal a Jean Joseph Eleanora Antoine Ansiaux, expuesto en el Salón de 1817 y conservado en el Museo de Bellas Artes de Bordeaux, o el plafón decorativo del Louvre de Jean Alaux el Romano *Poussin, llegando de Roma, es presentado a Luis XIII por el Cardenal Richelieu, 1640* (1832).
23. Por ejemplo, el *Emperador Maximiliano I y Alberto Durero* (1882-1886) de Carl Jaeger, conservado en la Casa de Alberto Durero.
24. Como el *Rembrandt en su estudio* de Pierre-Nolasque Bergeret conservado en el Louvre y presentado en el Salón de París de 1836, entre otros.
25. Al respecto, véase: Allard, Sébastien, *Le Louvre à l'époque romantique. Les décors du palais (1815–1835)*, París, 2006.
26. Cox-Rearick, Janet, «Imagining the Renaissance : The Nineteenth- Century Cult of François I as Patron of Art», *Renaissance Quarterly*, 1997, 50, pp. 207- 250.

su tiempo en las exposiciones de la Academia francesa, en 1781, con la pintura de François Guillaume Ménageot *La muerte de Leonardo da Vinci en los brazos de Francisco I,* un encargo real[27] que se conserva en el Château d'Amboise. Como los demás, es retratado con los artistas a los que patrocinó y con los que convivió, como Leonardo da Vinci –en distintas escenas, como la de la muerte del maestro italiano[28]– o Benvenuto Cellini, que se lleva la palma en el número de cuadros que protagoniza junto al monarca[29]. Muy probablemente a causa de la popularidad y singularidad de su autobiografía, es un asunto que fascina a los pintores decimonónicos y que sobrepasa con creces los límites de la Restauración monárquica en Francia. El español Vicente Joly representa la visita de Francisco I acompañado de su corte al estudio de Cellini en una pintura de mediados del siglo XIX mal titulada *Carlos V visitando el estudio de Benvenuto Cellini,* en las colecciones reales belgas, que se hace eco de un fragmento del relato de Cellini, como prácticamente todas[30]. También aparecen cuadros que plasman a pintores como Rafael mostrando encargos realizados por Francisco I, como el *Rafael en su estudio mostrando a León X la Sagrada Familia de Francisco I* de Jean Henri Marlet, en el Museo de Bellas Artes de Dijon, o el *Francisco I recibiendo en la Sala de los Suizos de Fontainebleau la Gran Santa Familia de Rafael* de Anicet Charles Gabriel Lemonnier, en el Museo de Bellas Artes de Rouen.

El gran rival de Francisco I, Carlos V, siempre estará vinculado a su pintor preferido, Tiziano. La magnanimidad imperial del gesto de recoger el pincel que se le cae a Tiziano es una de las más repetidas entre estas escenificaciones, anécdota tomada de Ceán Bermúdez, quien cuenta que «Visitábale freqüentemente en su obrador á verle pintar; y como en una de estas visitas se le hubiese caido un pincel en el suelo, el Emperador le cogió al momento. Ticiano al ver esta accion, se arrojó inmediatamente a sus pies, diciendo: *Sire, non merita cotanto honore un servo suo*; y S. M. le respondió*: E degno Ticiano essère servito da Cesare*»[31]. En 1808, Pierre Nolasque Bergeret inaugura las pinturas con esta temática con su *Carlos V recogiendo el pincel de Tiziano* del Museo de Bellas Artes de Bordeaux, pero no es el único: entre otros artistas extranjeros que representan el episodio, se encuentra el *Carlos V recoge el pincel a Tiziano,* en la Galleria Nazionale de Parma, de Domenico Pellegrini, o el *Carlos V recoge el pincel de Tiziano* de Modesto Faustini, en la Pinacoteca Tosio Marengo de Brescia. Por el fuerte vínculo con la historia y las colecciones reales españolas de las figuras de Carlos V y Tiziano, varios serán los artistas de esta nacionalidad que aborden el asunto del trato preferente dispensado por el emperador al artista, como el *Carlos V recoge el pincel caído a Tiziano,* del Museo de Bellas Artes de Valencia, de José Felipe Parra Piquer; el *Carlos V y Tiziano,* obra de 1878 de Antonio

27. *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand Sallon du Louvre...,* París, 1781, p. 29.
28. Por ejemplo, en el *Francisco I recibe los últimos suspiros de Tiziano* (1818) de Jean Auguste Dominique Ingres, en el Petit Palais de París.
29. Entre otros, el *Francisco I en el estudio de Benvenuto Cellini* (1820-30) de Alexandre Évariste Fragonard, del Museo de Bellas Artes de Montreal, o el *Francisco I visitando en taller de Benvenuto Cellini* (1854) del belga Nicaise de Keyser, del Museo Histórico de Ámsterdam.
30. Cellini, Benvenuto, *Mi vida*, Madrid, 2007, pp. 349-355.
31. Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Op. cit.*, 1965, t. 5, p. 32.

Salvador Casanova y Estorach conservada en el Ayuntamiento de Tortosa, su pueblo natal, o el delicioso *Carlos V en el estudio de Tiziano* de Ignacio León Escosura [fig. 2], donde la familiaridad entre ambos lleva al emperador a interrumpir una sesión de posado, ya que la modelo está reposando y jugando con un papagayo, mientras que el pintor muestra un cuadro que no podemos ver a Carlos V, representado, como siempre, tomando como referencia los retratos más populares del emperador ejecutados por Tiziano, como el que lo muestra con su perro del Museo del Prado.

León Escosura será uno de los más asiduos pintores de estudios de artistas, especialmente, del pasado, aunque también de su propio estudio. Además de a los grandes maestros españoles, como Velázquez o Murillo, Escosura, por su vinculación con el mundo y el mercado artísticos ingleses[32], se centra en tres piezas en la que será la relación por excelencia entre monarca y artista en la pintura inglesa: la de Carlos I y Van Dyck. Bellori refiere que, en Inglaterra, Van Dyck «mostraba sus múltiples riquezas y su casa se veía frecuentada por toda la primera nobleza, que seguía con ello el ejemplo del rey, el cual iba a buscarlo y se complacía viéndolo pintar y estando en su compañía», y que «le visitaba tan a menudo en su taller que hizo construir un embarcadero específicamente para ello en la casa del pintor»[33]. Las tres pinturas que Escosura les dedica –las tres únicas que se le conocen sobre Van Dyck– son de la década de 1870: *Carlos I en el estudio de Van Dyck*, fechada en 1870 y en una colección particular, muestra la visita inesperada del rey al taller del pintor, que está realizando varias de las obras que el monarca le encargara, tales como el gran retrato de Carlos I del Louvre o el de *Los tres hijos mayores de Carlos I* de la Royal Collection. En su *Estudio del pintor*, en una colección particular, de 1879, Van Dyck ha abandonado el taller, interrumpiendo la sesión de posado de la duquesa de Oxford –supuesta amante de Carlos I– para su retrato del Prado que se encuentra sobre el caballete, mientras el rey la seduce tocando el laúd. También en una colección particular, se encuentra *En el estudio de Veermer*, mal titulado, puesto que representa una visita de Carlos I de Inglaterra con su corte al estudio de Van Dyck, hecho comprobable a través del contraste de las otras pinturas que Ignacio León y Escosura dedica al artista y a Carlos I de Inglaterra, como *La abdicación de Carlos I de Inglaterra* de la Galleria Parmeggiani, y por la típica estrategia de identificación del estudio de un maestro que supone ofrecer una o varias de sus obras a la mirada del espectador, en este caso, nuevamente, el retrato de la duquesa de Oxford.

A tenor de los pocos ejemplos que de esta temática que ofrece la pintura española, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que Felipe IV fue a la mentalidad de la España decimonónica lo que Francisco I a la francesa: el gran patrón nacional de las artes. Ya en 1856, en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, Eusebio Valldeperas presenta *El rey don Felipe IV pintando la cruz de Santiago en el retrato de Velázquez*, y consta como discípulo de la

32. Reyero Hermosilla, Carlos, «Ignacio león Escosura y la nostalgia de los grandes pintores», *Goya, revista de arte*, 1993, 233, pp. 274- 280.
33. Bellori, Giovanni Pietro, *Vidas de pintores*, Madrid, 2005, p. 155.

Real Academia de San Fernando y de Léon Cogniet[34], de cuyo estudio salieron muchos de los aficionados a representar episodios biográficos de los grandes maestros. En 1860, Benito Mercadé reincide con *Velázquez premiado por Felipe IV* y aparece como discípulo de Carlos Luis de Ribera y de Lazerges[35], otro popular maestro parisino. En la *Presentación de Alonso Cano hecha por Velázquez al Conde-Duque de Olivares* de Manuel Garay –exhibida en la Nacional de Bellas Artes de 1866[36]– entran en juego Alonso Cano, otro grande del Barroco español, y el Conde-Duque de Olivares, célebre valido de Felipe IV y uno de los retratados más famosos del maestro sevillano. De nuevo, el catálogo incide en la filiación francesa de Garay, pues informa de que es alumno de la Escuela Oficial de Pintura y de la Imperial de París, además de serlo también de Carlos Luis de Ribera. Antonio Pérez Rubio, discípulo también de Ribera, expone en 1876 *El pintor Rubens, como embajador, es presentado por Velázquez al rey Felipe IV de España*, que acompaña con *Intriga contra don Francisco de Quevedo y Villegas* y *Sarao en la Cámara de la reina María Luisa*, entre otras[37].

Habrá que esperar hasta 1884 para la concurrencia de una pintura que muestra las relaciones mantenidas entre Alonso Berruguete y su cardenal mecenas, esta vez, en la obra de Miguel Jadraque y Sánchez de Ocaña *Visita del cardenal Tavera al célebre Alonso de Berruguete*[38], depositada por el Prado en el Senado. En 1890 se exhibe de manera póstuma el *Don Gonzalo de Córdova retratado por el Giorgione* [fig. 3] de José Casado del Alisal[39], donde la raigambre hispánica del asunto está avalada, al menos, por el retratado. Finalmente, en 1892, en la Exposición Internacional de Bellas Artes, hace su última aparición en los Salones españoles el asunto de las relaciones entre monarcas y artistas en el *Van Dyck y su protector el duque de Bristol*[40], en el Museo del Prado, de Joaquín Araujo Ruano, un artista con una plena vocación internacional. Por su parte, Antonio Casanova participará en la exposición parisina de 1878 con *Van Dyck en la corte de Carlos I de Inglaterra*[41].

Del lienzo de Casado del Alisal[fig. 3], Eusebio Martínez de Velasco escribe que «la escena es en un mirador del castillo *dell'Ovo*, acaso de *Sant'Elmo*, que domina la ciudad y el golfo de Nápoles; el Capitán está en un estrado, y enfrente el pintor veneciano Jorge Barbarelli, el *Giorgione*, retratándole. ¿Quiénes son el arrogante anciano y la joven dama que ocupan asiento en el mismo estrado de honor? Tal vez el rey D. Fernando *el Católico* y su segunda esposa,

34. *Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía presentadas en la Exposición General de Bellas Artes, verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el Jurado de Admisión de Obras*, Madrid, 1856, p. 25.
35. *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860, abierta en el Ministerio de Fomento*, Madrid, 1860, p. 25
36. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes, de 1866*, Madrid, 1867, pp. 31-32.
37. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876, p. 62.
38. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884, p. 69.
39. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890, p. 44.
40. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892, p. 19.
41. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées*, París, 1878, p. 37.

D.ª Germana de Foix. ¿Qué hace el irónico secretario, escribiendo sobre la mesa del estrado? Quizá consigna las famosas cuentas que el héroe de Cerignola rindió al suspicaz Monarca para quien había conquistado un reino. Este cuadro de Casado, además de joya artística, es una brillante página de la historia patria»[42].

Como dijimos, Felipe IV será a España lo que Francisco I a Francia en cuanto a la representación del patronazgo artístico regio. Aunque en la pintura del siglo XIX casi siempre aparece vinculado a la figura de Velázquez –y de manera secundaria a las de Rubens y Alonso Cano–, Palomino afirma que también visitaba a Morelli frecuentemente para verle «modelar y esculpir»[43], lo que lo aproxima más aún a la imagen decimonónica de Francisco I. Ignacio León y Escosura lo imagina acudiendo al estudio de Velázquez para presentarle a Rubens en un óleo de la Galleria Parmeggiani, datado en 1867 y expuesto en el Salón de París de ese año[44], y, al menos en una ocasión más, visitando su estudio para verlo pintar [fig. 4], costumbre que casi todos los biógrafos atribuyen a estas parejas estelares de reyes con artistas por cuyo mecenazgo destacaron, un comportamiento casi canónico e inexcusable muestra de dignidad y grandeza de todo rey mecenas que se precie en la literatura artística biográfica. En este sentido, Ceán Bermúdez duda de la veracidad de la versión de Vasari sobre la muerte de Torrigiano porque «nada hay mas cierto ni mas constante; que la magnificencia y prodigalidad con que los antiguos grandes de España han premiado el mérito y las obras de los artistas»[45]. En la misma línea, Palomino cuenta cómo Felipe IV ordenó a Velázquez, a su regreso de Italia, que «tuviese obrador dentro de su Real Palacio, en la galería, que llaman del Cierzo; de la cual tenía Su Majestad la llave, y silla, para verle pintar despacio; así como lo hizo el magno Alejandro con Apeles, a quien muy de ordinario iba a ver pintar a su oficina, honrándole con tan singulares favores, como los que refiere Plinio en su Historia natural. Y como la Majestad Cesárea del señor Emperador Carlos Quinto, aunque ocupado en tantas guerras, gustaba de ver pintar al gran Ticiano. Y el católico Rey Felipe Segundo iba muy frecuentemente a ver pintar a Alonso Sánchez Coello, favoreciéndole con singulares muestras de amor»[46].

En ese segundo plano de espectador, de admirador del genio artístico, presenta León y Escosura a Felipe IV en *El taller de Velázquez* [fig. 4]–expuesto en el Salón de París de1869[47]–, de perfil, en la sombra y en un lateral, permitiendo a la infanta Margarita, al perro y al enano –elementos típicamente velazqueños en el imaginario colectivo europeo por ser sus asuntos más habituales o populares –, acaparar la luz que entra por la ventana y, con ello, la atención

42. Martínez de Velasco, Eusebio, «Nuestros grabados. Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana,* 1892, 6, pp. 94-95.
43. Palomino, Antonio Acisclo, *Op. cit.,* 1986, p. 166.
44. Reyero Hermosilla, Carlos, *Op. cit.,* 1993, pp. 274- 280.
45. Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Op. cit.,* 1965, t. 5, p. 67.
46. Palomino, Antonio Acisclo, *Op. cit.,* Madrid, 1986, p. 166.
47. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1869,* París, 1869, p. 119.

del espectador, pues el pintor queda, como el rey, en la sombra. La infanta posa para su retrato en una figura cuya factura se acerca a la de Velázquez y se aleja de la de Escosura, más preciosista, contrastando con la del resto de la composición; no en vano fue el asturiano un apasionado del maestro andaluz.

La pintura francesa se hará eco además de otra anécdota que incide en la magnanimidad de los monarcas hacia los grandes creadores y en cómo el genio artístico merece privilegios, prebendas y un trato distinguido por parte de los grandes gobernantes: la de la liberación de Juan Pareja. Existe una trasposición clara de esta lectura a determinados debates acerca de las relaciones entre los aristas y las instituciones oficiales en Francia, como la cuestión de la patente, que resuelve la dicotomía entre el valor revolucionario y democrático de la igualdad de todos lo ciudadanos, artistas incluidos, y el privilegio en el trato concedido a los artistas en determinados aspectos de su actividad económica a través del mérito, del genio, del talento, que justifican este deslizamiento aristocrático en régimen democrático en el momento de la definición de un nuevo estatuto para los artistas[48].

En su relato biográfico de Juan Pareja, Palomino deja en muy buen lugar a Felipe IV y en uno bastante malo a Velázquez, quien «nunca le permitió, que se ocupase en otra cosa, que fuese pintar, ni dibujar; sino sólo moler los colores, y aparejar algún lienzo, y otras cosas ministeriales del arte, y de la casa: él se dio tan buena maña, que, a vueltas de su amo, y quitándoselo del sueño, llegó a hacer de la Pintura cosas muy dignas de estimación. Y previniendo en esto el disgusto forzoso de su amo, se valió de una industria peregrina; había, pues, observado Pareja, que siempre, que el señor Felipe Cuarto bajaba a las bóvedas, a ver pintar a Velázquez, en viendo un cuadro arrimado, y vuelto a la pared, llegaba su Majestad a volverlo, o lo mandaba volver, para ver, qué cosa era. Con este motivo, puso Pareja un cuadrito de su mano, como al descuido vuelto a la pared: apenas lo vio el Rey, cuando llegó a volverlo; y al mismo tiempo Pareja, que estaba esperando la ocasión, se puso a sus pies, y le suplicó rendidamente le amparase para con su amo, sin cuyo consentimiento había aprendido el arte, y hecho de su mano aquella pintura. No se contentó aquel magnánimo espíritu real con hacer lo que Pareja le suplicaba, sino que volviendo a Velázquez, le dijo: «"No sólo no tenéis, que hablar más en esto; pero advertid, que quien tiene esta habilidad, no puede ser esclavo [...]". Velázquez, hallándose preocupada la libertad con precepto tan soberano [la reserva de la práctica de las artes liberales a los hombres libres], obedeció ciegamente a Su Majestad en todo; dándole desde luego la carta de libertad absoluta a Juan Pareja»[49].

Es, pues, Felipe IV, el gran mecenas de la monarquía hispánica, quien decide la liberación del esclavo gracias a su talento, a su genio, el factor que hace dignos de privilegio a los creadores, también en régimen democrático. En 1822, Joseph Beaume expone en el Salón *El*

48. Heinich, Natalie, *Op. cit.*, 347-351.
49. Palomino, Antonio Acisclo, *Op. cit.*, pp. 221-222.

esclavo de Velázquez[50], en el que capta el momento en que el rey descubre el cuadro de Juan Pareja y dictamina su liberación, el mismo asunto elegido por Jules Jean Baptiste Dehaussy para *El esclavo de Velázquez* del Salón de 1857[51], según la biografía de Viardot[52], muy cercana a la de Palomino. Al Salón de 1864, además de la obra del nieto de David, concurren una pintura y un grabado que abundan en la magnanimidad de Felipe IV con su favorito: *Felipe IV rey de España y Velázquez* (núm. 949) –pintando la cruz de Santiago sobre el retrato de Velázquez– de Eugène Ernest Hillemacher y el grabado de Pierre Cottin de la obra de Edouard Ender *Felipe IV en el estudio de Velázquez* (núm. 2864).

Además de las posibles interpretaciones histórico-artísticas, psicológicas o socio-políticas de estas pinturas como conjunto y de manera individual, contienen un sentido filosófico propio de la modernidad artística en la contemporaneidad: el valor otorgado a la acción física, al momento temporal y al temperamento que engendran las grandes obras de arte. La presencia de los reyes en los estudios de sus favoritos sólo para verlos pintar revela la importancia concedida al acto creativo en sí mismo, que comienza con el Romanticismo e irá creciendo a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del XX, para desembocar en la independencia de la acción creativa de su producto y conquistar así su autonomía como obra de arte en sí misma con la *performance* y el accionismo.

50. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 24 avril 1822*, París, 1822, pp. 11-12.
51. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 juin 1857*, París, 1857, pp. 85-86.
52. Viardot, *Op. cit.*, 1839, 216-19.

Fig. 1. Théodule Ribot (1823-1891), *El suplicio de Alonso Cano* o *El suplicio de las monedas*, 1867. Óleo sobre lienzo, 151,5 x 212 cm. Museo de Bellas Artes de Rouen

Fig. 2. Ignacio León y Escosura (1834- 1901), *Carlos V en el estudio de Tiziano*. 70 x 91 cm. Reggio Emilia, Galleria Parmeggiani

Fig. 3. José Casado del Alisal (1832-1886), *Gonzalo de Córdova retratado por Giorgione.*
Grabado aparecido en *La Ilustración española y Americana* del 15 de febrero de 1892

Fig. 4. Ignacio León y Escosura (1834-1901), *El taller de Velázquez,* 1869. Óleo sobre lienzo, 307 x 236 cm. Colección particular

Archivo crítico. El arte del archivo y la crítica del poder

Maria Lluïsa Faxedas
Universitat de Girona

El origen de esta comunicación[1] se encuentra en una idea enunciada por el filósofo Jacques Derrida en su conferencia *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (que a su vez constituye, junto al libro de Foucault *La arqueología del saber*, el punto de apoyo fundamental para toda la especulación teórica y artística contemporánea sobre la cuestión del archivo):

> Por supuesto, la cuestión de una política del archivo nos orienta aquí permanentemente, incluso si el tiempo de una conferencia no nos permite tratar de ello directamente y con ejemplos. Jamás se determinará esta cuestión como una cuestión política más entre otras. Ella atraviesa la totalidad del campo y en verdad determina de parte a parte lo político como *res publica.* Ningún poder político sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación.[2]

Pese a que la escritura de Derrida ha sido cualificada en ocasiones de abstrusa, incluso de oscura, el sentido de este pasaje se nos aparece con claridad, especialmente aquí y ahora

---

1. La investigación que precede la redacción de este texto se ha realizado en el marco del proyecto «La cuestión del archivo en las prácticas artísticas y museísticas contemporáneas» (código HAR2011-27839), financiado por la Subdirección general de proyectos de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Nacional de I+D+I.
2. Derrida, Jacques, *Mal de archivo: Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta, 1997, p. 12, nota 1. La conferencia se pronunció originalmente en Londres en 1994.

para nosotros, que durante los últimos años en nuestro país hemos vivido, casi podríamos decir padecido, con crudeza las batallas políticas que se han desatado alrededor del concepto de la memoria colectiva y de su referente físico, el archivo. Ejemplo de lo primero ha sido el debate suscitado por la Ley de la Memoria Histórica y las consecuencias prácticas y concretas de la misma, como intento más o menos exitoso de plantear por vez primera un ejercicio de transparencia respecto a nuestro pasado más próximo y un reconocimiento a las víctimas de la Guerra Civil y la dictadura que la sucedió. Muestra de lo segundo es la polémica generada alrededor del Archivo General de la Guerra Civil Española de Salamanca y la demanda de restitución de los documentos expoliados a la Generalitat de Catalunya y a numerosos particulares y entidades catalanes, petición que pese a haber sido recogida en una ley, aún a día de hoy no ha sido satisfecha completamente. Ambos ejemplos evidencian hasta que punto la cuestión del control del archivo y, consecuentemente, de la narración histórica que desde el mismo se genera, son asuntos de índole política, y cómo en el caso concreto de la democracia española se han revelado como indicadores poco halagüeños respeto a la calidad de la misma.

El papel político fundamental que el archivo desempeña en el contexto de lo público no ha sido y es relevante solamente desde el ámbito institucional, sino que en un movimiento análogo, lo es también para todos aquellos que, articulados o no en movimientos o plataformas de cualquier tipo, cuestionan precisamente las estructuras de poder y las prácticas en que estas instituciones se fundamentan, y son conscientes de la importancia del archivo no sólo como lugar de documentación, sino sobre todo como espacio de fundación de cualquier acción política. Buena prueba de ello es que uno de los primeros grupos de trabajo organizados en el contexto de la Acampada de Sol promovida por el movimiento 15-M fue justamente el encargado de la organización del archivo, en el que se incluyeron todos los documentos producidos durante la acampada (pancartas, carteles y folletos), además de fotografías, videos y material digital como webs o blogs; el objetivo de este archivo se describió, según sus impulsores, como el de «dejar legado y constancia de un movimiento social y ciudadano del que se desconoce su trascendencia histórica futura, evitando que se pierda un material que podría ser de vital importancia histórica, social y cultural.»[3]

Si la importancia del significado político del archivo parece pues bien establecida, cabe que nos preguntemos también aquí sobre la significación política del arte del archivo, o más bien, para empezar, del arte contemporáneo en general. Sobre ello, quiero compartir y hacer mía una reflexión de la artista norteamericana Andrea Fraser en que precisamente responde a la cuestión de qué es, desde su punto de vista, el arte político hoy:

> Una respuesta es que todo arte es político, el problema es que la mayoría (del arte) es reaccionario, es decir, pasivamente afirmativo de las relaciones del poder bajo las cuales fue producido...Yo definiría al arte político

---

3. http://www.biblogtecarios.es/biblogtecarios/el-15m-y-la-creacion-del-archivo-de-la-plaza-del-sol. Última consulta: 20 de abril de 2012

> como el arte que conscientemente se propone intervenir en las relaciones de poder (en lugar de solamente reflexionar sobre ellas), y esto significa necesariamente las relaciones de poder dentro de las cuales el arte existe. Y hay una condición más: esta intervención tiene que ser el principio organizativo de la obra de arte en todos sus aspectos, no solamente en su «forma» y su «contenido», sino también en su forma de producción y de circulación.[4]

Ciertamente, tal y como apunta Fraser, todo el arte es político desde el momento en que el simple hecho de asumir que se crea y existe en un determinado sistema que condiciona su producción, exhibición, interpretación, difusión y comercialización es ya un acto, aunque sea pasivo, de aceptación del sistema en sí, y por lo tanto supone ya un posicionamiento, aunque sea por omisión. Por lo tanto, el arte que hoy quiere ser políticamente activo y significativo tiene necesariamente que cuestionar este mismo sistema, no sólo a través de la reflexión o la denuncia, sino proponiendo en su mismo proceso de formalización y materialización una alternativa real; no se trataría ya sólo de comentar o discutir sobre un sistema del arte (y por extensión sobre el sistema social y económico en el que éste se imbrica) de carácter fundamentalmente economicista, sino de hacer que el tema, la forma y los procesos de creación y difusión de la obra se conviertan en la respuesta a las bien conocidas disfunciones del mismo.

A partir de un planteamiento análogo se han desarrollado a lo largo de los últimos años un buen número de trabajos artísticos que han sido agrupados bajo el concepto común de arte de archivo (en el que se incluye, por cierto, la obra de la propia Fraser), que es el que vincula también a los artistas de los que hablaré aquí. La importancia del arte del archivo en las últimas décadas se refleja en el elevado número de exposiciones, encuentros y publicaciones dedicados al tema[5]. Aunque es cierto que las múltiples implicaciones que el concepto del archivo evoca en la cultura contemporánea han hecho que el trabajo de los artistas vinculados al mismo se mueva también entre parámetros muy amplios (de lo poético, lo íntimo o lo biográfico, a lo irónico o lo abiertamente polémico), también lo es que para muchos de ellos el trabajo sobre y en el archivo ha sido una forma de abordar una serie de cuestiones que tienen que ver precisamente con lo que Fraser cualificaba de político, es decir, un replanteamiento radical del papel del artista y la propia obra en el contexto del sistema y las instituciones del arte, y en consecuencia un cuestionamiento de los mismos.

---

4. Gregg Bordowitz, «Tactics Inside and out,» *Artforum*, septiembre de 2004, p.215.
5. Puede encontrarse una revisión de algunas de las publicaciones y exposiciones más destacadas dedicadas a la cuestión del archivo en el arte contemporáneo en Xavier Antich «Del «mal d'arxiu» a la «febre d'arxiu». La noció d'arxiu en la cultura contemporània», en *Lligall* 32. Revista catalana d'arxívistica 2011, Barcelona: Associació d'Arxivers–Gestors de Catalunya, 2011, pp. 12-41. Entre las publicaciones más relevantes publicadas en nuestro país sobre el tema destaca el libro de Anna Mª Guasch *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid. Akal, 2011, así como la publicación de Estévez González, Fernando y Santa Ana, Mariano de (eds.), *Memorias y olvidos del archivo*, Tenerife: Centro atlántico de arte moderno, 2010.

Y esto es así no sólo porque el paradigma del archivo haya venido a sustituir o completar, en algunos casos, el más tradicional paradigma del museo[6], tal y como ya se ha analizado ampliamente; sino porque el archivo ocupa ahora un lugar central en nuestra cultura y sociedad contemporáneas. Uno de los artistas de los que hablaré de inmediato, Daniel García Andújar, afirma en una entrevista que «en un tiempo muy breve hemos pasado de la visita al museo, a la librería, al archivo, a la vida en el interior del archivo mismo»[7]. Ciertamente, vivimos en lo que hemos dado en llamar sociedad del conocimiento, en la cual la posibilidad de acceso al mismo se ha convertido en el recurso económico principal; pero al mismo tiempo, la cantidad de información que nos rodea es tan elevada, que nos encontramos simplemente abrumados por una magnitud de datos que es imposible gestionar, ordenar, ya no digamos asumir, lo que no necesariamente genera conocimiento alguno, más bien al contrario. Al mismo tiempo, la nuestra es una sociedad nostálgica que ha convertido el *revival* y la evocación en los fenómenos que definen nuestra evolución cultural, constituida por sucesivas y continuas revisiones del pasado más o menos superficiales, sin que esto conlleve una comprensión o un entendimiento de aquello que del pasado podemos aprender. Gracias sobretodo a la tecnología digital, nuestro mundo se ha convertido en un archivo repleto de información sobre el pasado en el que resulta urgente desarrollar herramientas que permitan generar recorridos, abrir puertas, encontrar caminos, y el arte puede ser una de ellas. Si es cierto pues que los archivos y los archiveros trabajan para conservar documentos del pasado porqué lo que les interesa es sobretodo el futuro[8], el debate sobre los archivos es fundamental para repensar las políticas de documentación y de gestión de las imágenes y la información, así como su impacto en los formatos de transmisión de la misma..

En este sentido, está claro que en respuesta a los vínculos entre archivo y poder que Derrida desvela en el texto con el que hemos empezado, las implicaciones políticas del archivo, y muy especialmente sus posibilidades críticas, se han convertido en uno de los aspectos

6. Sobre el museo y el archivo como paradigmas para la colección y exhibición del arte contemporáneo se puede leer a Manolo Borja-Villel en «El museo interpelado», en *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona: MACBA 2009; en cualquier caso, él mismo ha llevado a la práctica este replanteamiento museográfico tanto en el trabajo que desarrolló en el MACBA como en el que más recientemente está llevando a cabo en el MNCARS. Existen también otros ejemplos muy interesantes de exploración del archivo como nuevo paradigma para pensar la historia del arte y su exhibición, como lo demuestra la reciente exposición *Picasso 1936. Emprentes d'una exposició* presentada el año 2011 en el Museu Picasso de Barcelona, y que se autodefine precisamente como una muestra «no con documentos y archivos, sino de documentos y archivos».
[http://www.bcn.cat/museupicasso/ca/exposicions/temporals/picasso-1936/pdf/text-comissaria.pdf; última consulta: 20 de abril de 2012]. En una línea similar se desarrolla el proyecto de la Fundació Tàpies mediante el cual se está digitalizando todo el material y documentación de trabajo relacionado con la producción de sus exposiciones para ponerlo a disposición de investigadores y personas interesadas en conocer la mecánica de las mismas.
7. Dressler, Iris y Andújar, Daniel G., «Formas de trabajar», en Roma, Valentín (ed.), *La comunidad inconfesable*, Institut Ramón Llull y Actar, Barcelona, 2009, pp. 261-304; p. 304.
8. Joan Boadas, *Arxius: una naturalesa polièdrica*, conferencia inédita pronunciada en la Universitat de Girona, 20-12-2011.

más desarrollados entre los artistas del archivo. Y esto ha sido así ya desde los inicios de las prácticas conceptuales vinculadas con lo que conocemos como crítica institucional, tal y como lo evidencia, por ejemplo, el trabajo de Hans Haacke, que con la obra *Shapolsky et al.* (1971) [fig. 1], una pieza de investigación y documentación sobre las discutibles actividades inmobiliarias de uno de los hombres de negocios más conocidos de Nueva York, cuestionaba el sistema en el que se insería la misma institución en que debía presentar su obra, el Museo Guggenheim (que, como es bien conocido, censuró la presentación de la misma). Haacke ha seguido explorando en su trabajo las posibilidades críticas de la investigación de archivo, como lo demuestra su reciente exposición en el MNCARS *Castillos en el aire*, en la pieza principal de la cual retoma el tema inmobiliario para cuestionar el resultado de la reciente ola de especulación inmobiliaria padecida en nuestro país.

En este texto, sin embargo, quiero centrarme en obras recientes de algunos artistas españoles que han trabajado tanto con imágenes y documentos de archivo como con material creado por ellos mismos, a partir del cual han investigado sobre la posiblidad real de generar nuevos discursos que cuestionen o interroguen las narrativas históricas oficiales, y hacer posible así otra comprensión política del contexto en que nos situamos; a su vez, el proceso de trabajo y los formatos que han desarrollado plantean nuevas formas de inserción en el contexto del mundo del arte, lo que resulta finalmente tan importante como el propio trabajo en sí.

La artista e investigadora María Ruido pone el acento en la dimensión teórica de su trabajo al describir sus películas *Plan Rosebud. Sobre imágenes, lugares y políticas de memoria 1* y *2* como «ensayos visuales», y ciertamente lo son en tanto que pretenden plantear, argumentar y desarrollar una hipótesis alrededor de la importancia y el sentido político de la cuestión de la representación de la memoria. Ambas películas, de 114' y 120' de duración respectivamente y rodadas en 2008, forman parte de un mismo proyecto de investigación (compuesto además por dos seminarios y un libro) acogido y financiado por el Centro Galego de Arte Contemporáneo, en el que a raíz de los debates generados en España alrededor de la Ley de la Memoria Histórica que he citado anteriormente se plantea cómo se ha construido en nuestro país el legado que constituye precisamente lo que hemos dado en llamar una memoria histórica común, y qué importancia y papel han tenido en él las imágenes, o al menos el discurso que a partir de ellas se ha querido generar. *Plan Rosebud 1* (la referencia a *Ciudadano Kane* se justifica, además de por ser ésta precisamente una película sobre la recuperación y elaboración de la memoria, por el hecho de tratar también sobre la relación entre información y poder) se inicia precisamente con esta declaración de intenciones:

> Esta no es una película sobre la guerra ni sobre la post-guerra, esta no es una película sobre las guerras. Esta es una película sobre la producción de la historia y sobre la historia de la producción. Sobre la historia de la producción de las imágenes y de los relatos históricos, sobre sus fragmentos, y sobre cómo estos se convierten en narraciones compactas, como si nunca hubieran sido materiales de construcción. Este es un cuento sobre

como los documentos devienen monumentos, y sobre como olvidan sus inscripciones. Este es un cuento de fantasmas sobre las memorias y los olvidos, y sobre el uso de las voces de otros, aunque éstos estén muertos.[9]

La primera de las películas [fig. 2] se centra en la represión franquista iniciada en la inmediata postguerra y en los años de la dictadura, mientras que la segunda habla de la transición y los años ochenta; en ambas el tratamiento de la memoria histórica en España se contrasta con los casos de la IIª Guerra Mundial y del thatcherismo en Normandía y en la Gran Bretaña. Ambas películas combinan entrevistas con historiadores y testigos que vivieron y participaron en los distintos acontecimientos que se tratan, con imágenes actuales rodadas en algunos de los lugares de los que se habla, contrastadas puntualmente con imágenes de archivo.

La tesis de las películas gira entorno a la idea de que la construcción de la historia es un proceso de *ficcionalización* en el que, a partir de algunos datos reales y conocidos, se crean discursos que, sin ser propiamente falsos en el sentido de que siempre se apoyan en algún elemento que es real y comprobable, tampoco pueden en ningún caso dar cuenta de la realidad de los sucedido de una forma completa, puesto que necesariamente seleccionan y escogen los fragmentos de realidad que mejor convienen a la orientación que se pretende dar a la narración. En este proceso las imágenes juegan un papel fundamental, puesto que tanto la fotografía como el cine juegan a su favor con el plus de realidad que siempre se les concede, el supuesto valor del testimonio. En este sentido resulta muy revelador por ejemplo el ver como determinadas imágenes de la transición sobre las que se ha insistido una y otra vez han contribuido, a través sobre todo del discurso que enhebró la serie *La transición* de Victoria Prego, a construir un relato de lo que sucedió en ese momento que se ha convertido en hegemónico e incuestionable hasta hace muy poco, dejando de lado muchas de las cosas que sucedieron en aquellos años sencillamente porque no encajaban del todo en el discurso que oficialmente se iba elaborando, y que por lo tanto han permanecido hasta ahora en el olvido. Por ello en *Plan Rosebud* se pone énfasis en destacar algunos ejemplos de cineastas que tanto en España como en Gran Bretaña se alejaron ya en los años setenta de las formas convencionales de representación de la historia y, desde formatos documentales o más experimentales, exploraron temas principalmente vinculados a las reivindicaciones obreras que se alejaban de los intereses mayoritarios del momento (por ejemplo, el documental *Nightcleaners*, de un grupo de cineastas británicos, o las películas de los españoles Carlos Varela, Helena Lumbreras o Mariano Lisa). Los procesos mediante los cuales algunas de estas imágenes han pasado a formar parte, de hecho a constituir el material bàsico de las narraciones históricas consolidadas, mientras que otras han sido completamente excluidas y prácticamente olvidadas nos ilustran precisamente sobre los modos de construcción de la historia y la memoria compartida.

9. http://www.workandwords.net/uploads/files/guión_PLAN_ROSEBUD_1.08_.pdf. Última consulta: 20 de abril de 2012.

Asimismo, las películas insisten en dejar claro que todo aquello que a nosotros nos ha llegado o que articulamos mediante discursos más o menos abstractos acaeció en lugares muy concretos, sean espacios físicos, o sean los propios cuerpos; así, la cuestión de la conservación o no, o la transformación, de los lugares dónde hubo fusilamientos, campos de concentración, fosas comunes, los lugares de represión y violencia, en definitiva, se convierte en otro de los temas fundamentales de la construcción de la memoria. Si hacemos caso de algunos de los ejemplos que se muestran en estos filmes, tanto en España como en las playas de Normandía, que se mueven entre la destrucción de todo rastro y la *turistización* aparentemente irreversible de los mismos, nos encontramos ante un panorama desolador sobre la voracidad del sistema para convertir cualquier cosa en un bien consumible y la nuestra propia para olvidar a cualquier precio.

Otra de las cuestiones que se plantean en las películas, y que Derrida también señala claramente, es la del acceso al archivo; Ruido hace referencia de forma explícita a las dificultades de todo tipo encontradas para acceder al material audiovisual que guardan los archivos españoles (no tanto en los británicos), tanto en términos de precio, como por la poca transparencia en la gestión de los mismos y por las dificultades planteadas para hacer uso de la información que contienen, a menudo bajo la excusa de la conservación, que en algunos casos hacen materialmente imposible el uso de los materiales que contienen por parte de cualquier usuario externo. Precisamente la cuestión del acceso al archivo y a la información es uno de los temas centrales en el trabajo de Daniel García Andújar y de su proyecto *Technologies to the people (TTTP)*, que viene desarrollando desde el año 1996.

TTTP (http://www.irational.org/tttp/primera.html) es un proyecto que tiene lugar primordialmente en la red, que aparentemente se presentaba como una iniciativa destinada a acercar el mundo digital al conjunto de la sociedad[10]; surgido en los albores de Internet, cuando esta se auguraba al mismo tiempo como un lugar dónde realizar negocios espectaculares y como una herramienta que conduciría a una expansión total del conocimiento (dos presupuestos que no se han cumplido completamente), TTTP planteaba una mirada irónica hacia el medio y sus posibilidades. No deja de ser paradójico, por ejemplo, que pese a su nombre y su aparente finalidad la web sea compleja y de difícil orientación, e incumpla cualquier criterio de accesibilidad; o que varios de los enlaces o proyectos que incluye, como por ejemplo la *Colección de Net Art*, sean en realidad un listado de enlaces que no llevan a ninguna parte. TTTP se plantea pues como un cuestionamiento del propio mito utópico de Internet como posibilidad de acceso libre, fácil, universal y gratuito a un mundo de información y conocimiento ilimitados, puesto que como hemos ido viendo a lo largo del tiempo trascurrido, Internet es en realidad un lugar casi tan mediado por las estructuras y relaciones de poder como cualquier otro.

Una de las grandes líneas de trabajo dentro de este proyecto de larga duración es precisamente *Postcapital archive (1989-2001)* –www.postcapital.org-, cuya primera presentación

10. Roma, Valentín (ed.), *op. cit.*, pp. 243-246.

pública fue en 2006 en el Centro de Arte de La Virreina, en Barcelona. Este archivo incluye más de 250.000 documentos que han sido compilados en Internet a lo largo de diez años: imágenes, audios, textos, videoclips... El material puede formalizarse de distintas maneras en función del contexto en qué se presenta; en el marco, por ejemplo, de *La comunidad inconfesable*, el proyecto para el pabellón catalán de la Bienal de Venecia de 2009, se mostró en dos formatos distintos: por un lado varias presentaciones de imágenes que forman parte del archivo[11], entre las cuales destaca *Timeline*, una serie de fotografías colgadas en la pared que inmediatamente comentaremos, y por la otra el servidor que contiene todo el material del archivo y al que el público puede acceder (para consultarlo, pero también para copiar materiales e incluso para modificar su organización) en la misma exposición. En el mismo espacio del servidor se instalaron también dos plafones que reproducían, uno los logos de las principales multinacionales del mundo en ese momento, y el otro los nombres de organizaciones de izquierda de diversos países. El proyecto se completa con una biblioteca y una colección de mapas, gráficos y cartografías vinculados siempre al período en cuestión, el que va de 1989 a 2001; en algunas de sus presentaciones también ha incluido talleres y *workshops*. Más recientemente, el *Postcapital archive* ha sido publicado en formato de libro[12].

Estos años marcan lo que García Andújar llama post-capitalismo, es decir, el período que va de la caída del Muro de Berlín al atentado contra las Torres Gemelas; la *Timeline* se abre y se cierra precisamente con sendas fotografías referentes a dichos acontecimientos [fig. 3]. La peculiaridad de estas imágenes, y la de todas las que forman parte del trabajo (ordenadas por pares según criterios de contraste o complementariedad mutua), es que han sido captadas en Internet procedentes tanto de campañas publicitarias como en general de los medios de comunicación de masas, con lo que configuran un imaginario mediático de circulación masiva al que potencialmente cualquiera de nosotros ha podido acceder. En su conjunto, las imágenes representan una especie de cronología del período en cuestión; algunas de ellas, especialmente las que corresponden a campañas publicitarias, son además versiones de fotografías o imágenes históricas, que se convirtieron en imágenes icónicas debido a su fuerte carga política: es el caso de la famosa fotografía del Che realizada por Alberto Díaz (Korda), aquí reconvertida en un anuncio de zapatillas deportivas, o la del ejército americano conquistando Iwo Jima, aquí versionada por una cadena de tiendas. Tanto la acumulación de las imágenes, como su propia naturaleza publicitaria, como esta neutralización o desplazamiento que se efectúan sobre la carga política de algunos de los referentes originales apuntan con claridad a su conversión en una mercancía más del capitalismo, quizá de las más importantes, transformación que a su vez se corresponde plenamente con la evolución

11. Otras piezas presentadas fueron: *Border Crossings*, un collage visual sobre el paso de fronteras; un video sobre la matanza de Tiananmen; *Honor*, una compilación de imágenes sobre la Guerra de Irak; *No war*, materiales sobre las manifestaciones contra la Guerra de Irak de 2003; y finalmente *Tuesday, September 11*, que incluye imágenes sobre el atentado del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York y el golpe de estado de Pinochet en Chile del mismo día de 1973.
12. Andújar, Daniel G., *Postcapital Archive (1989-2001)*, Gerd Hatje Cantz, 2011.

post-capitalista desde la sociedad industrial precisamente a lo que hemos dado en llamar sociedad de la información, y que aunque se inicia con anterioridad, se acentuó notablemente durante el período en cuestión.

Resulta fundamental en la naturaleza de este archivo el hecho que las imágenes hayan sido «recolectadas» en Internet, puesto que el concepto de recolección está, al menos desde que Agnès Varda rodara su película *Los espigadores y la espigadora* (2000), intrínsecamente ligado a una determinada política y economía de las imágenes. En un mundo saturado de imágenes, en que cada día se crean y comparten millones de nuevas fotografías, la voluntad de querer añadir nuevo material 'artístico' se vuelve casi un acto de vanidad, y en cualquier caso este crecimiento exponencial resulta completamente insostenible, además de convertir la suma de una infinitud de imágenes en una operación de resultado cero. Daniel G. Andújar tiene una idea muy clara del sentido político de su trabajo: «La práctica artística, tal como yo la concibo, debe transformarse en una forma de «resistencia» contra un modelo que aspira, de forma obstinada, a dominar un espacio de relaciones cada vez más confuso, normalizado, globalizado, jerárquico, difuso y estandarizado. [...] La práctica artística debe desvelar las estructuras de poder, establecer mecanismos de relación social que aseguren su impacto a largo plazo y desplieguen su discurso más allá de los confines de los amantes del arte, de los turistas ocasionales y de la propia institución»[13]. *Postcapital archive* corresponde claramente a esta lógica de resistencia en que el modo de producción de la propia obra cuestiona el propio sistema económica en el que la misma se insiere.

El trabajo de Pedro G. Romero en el *Archivo F. X.* (http://fxysudoble.org) constituye también una reflexión sobre las imágenes, su sentido y sus posibilidades de lectura histórica, además de sobre lo que en cierto modo representa su contrario, la iconoclasia. El *Archivo F.X.*, creado a finales de los años noventa y que sigue en construcción, consta primordialmente de un gran número de imágenes y documentos vinculados a diversas acciones de iconoclasia impulsadas por motivos políticos, sociales y anticlericales que tuvieron lugar en España entre 1845 y 1945, como por ejemplo las que tuvieron lugar durante la Semana Trágica de Barcelona (1909) o la Guerra Civil [fig. 04]. Cada una de estas imágenes se encuentra en el archivo asociada a una palabra o nombre vinculado a las distintas y sucesivas vanguardias artísticas del siglo XX, y a la mayoría de ellas les corresponden uno o más textos, en algunos de los cuales se sitúa la imagen en el contexto histórico de una acción iconoclasta concreta que se describe detalladamente, o bien se aporta una reflexión o información sobre el término del tesauro asignado. Forman parte también del archivo (apartado de Cronología) la información acerca de todas las acciones y proyectos que Pedro G. Romero ha realizado a partir del mismo desde su primera presentación pública en el año 2000 y que suponen su

13. Dressler y Andújar, *op. cit.*, p. 262.

expansión en el ámbito de la práctica artística y ciudadana a partir, según se indica en la web, «del campo de intersección creado entre iconoclasia y movimiento radical moderno»[14].

Son varios los temas que el Archivo FX plantea; el primero de ellos tiene que ver precisamente con la cuestión de la iconoclasia en si misma, la importancia y sentido de la cual para la cultura contemporánea está en estrecha relación y simbiosis con la trascendencia que, como hemos indicado, se concede en nuestra cultura precisamente a la producción, acumulación y transmisión de imágenes; aunque en los ejemplos de Romero la práctica totalidad de actos iconoclastas tienen como objetivo imágenes, esculturas o edificios religiosos, en correspondencia con lo que en el período analizado se identificaba como estructura fundamental de poder opresor, en nuestros días la iconoclasia continua siendo un fenómeno fundamental de expresión de la disensión crítica respecto al poder institucionalizado: la quema de fotografías del Rey, en nuestro país, o la destrucción de estatuas de dictadores y gobernantes, de Lenin a Saddam Hussein, como hemos visto en tantas revoluciones y protestas, lo prueban. Todo ello certifica que el valor de la acción iconoclasta como acto de revuelta contra el poder establecido permanece intacto y posee un gran valor simbólico, en tanto que a menudo se convierte en la acción de protesta por antonomasia.

Hay que tener en cuenta además que en si misma la vinculación entre la iconoclasia religiosa contemporánea y la modernidad artística encuentra su sentido en el hecho que esta última fue también destructora de imágenes, o más bien, del concepto de la imagen como figura. La historia del arte y la arquitectura modernos es una historia de purificación, ascesis, eliminación de lo superfluo, y en buena medida también de iconoclasia; el resultado de este proceso, sin embargo, no fue otro que la generación de nuevos ídolos e iconos encarnados en algunas de las obras más famosas de los artistas (o apóstoles) más destacados del movimiento, desde el *Cuadrado Negro sobre fondo blanco* de Malevich al Pabellón alemán de Mies van der Rohe. Romero apunta irónicamente hacia esta misma fetichización de las imágenes iconoclastas al incluir en las presentaciones expositivas del proyecto un gran número de reproducciones de una serie de postales realizadas en Barcelona después de los hechos de la Semana trágica que el público puede coger y llevarse a casa gratuitamente.

Otro tema al que el archivo apunta directamente es el de la arbitrariedad de la arquitectura de la información, o cómo las formas y estructuras de ordenación y transmisión del conocimiento determinan nuestro acceso y recepción del mismo. Por una parte, nos encontramos (de forma similar a lo que sucedía en el archivo de Daniel G. Andújar) con numerosas entradas del tesauro que no enlazan, por ahora, con ningún contenido; además, en un primer momento la asociación de las imágenes iconoclastas con palabras clave de movimientos, teóricos y artistas relacionadas con el movimiento moderno del siglo XX de muy distinta índole resulta desconcertante, en tanto que aparentemente unas y otras no guardan ninguna relación concreta, y por lo tanto el tesauro no resulta de demasiada ayuda

14. http://fxysudoble.com/es/archivo-f-x/. Última consulta: 20 de abril de 2012. Esta expansión se concreta en exposiciones, conferencias, publicaciones, talleres, conferencias y otras colaboraciones vinculadas con el archivo.

como guía de acceso al conjunto de información que contiene el archivo. La organización aparentemente subjetiva del Archivo F. X. apunta hacia el hecho de que toda clasificación del conocimiento es igualmente artificial, y de cómo el acceso no es nunca inmediato, sino que siempre es necesario pasar primero por ciertos filtros o códigos que son los que finalmente determinan como y dónde se entra. En este caso, una vez superada esta primera perplejidad y al lanzarnos a la exploración del archivo, descubrimos, no sólo que las asociaciones no son completamente aleatorias (véanse por ejemplo las entradas que corresponden a Amedeo Modigliani, o a los fotógrafos españoles Bleda y Rosa), sino que la combinación entre imágenes, palabras asociadas y textos sugiere nuevas conexiones o líneas de interpretación y lectura del conjunto del material.

Los trabajos de los tres artistas que hemos comentado aquí se insieren pues de forma clara en el marco que hemos intentado definir al principio del texto: el de un trabajo artístico plenamente consciente de su dimensión política, en el sentido más específico del término, desarrollado en este caso a partir del recurso al archivo como depositario y proveedor de los documentos (fundamentalmente imágenes, en nuestro caso) sobre los cuales se funda la *res publica*, el espacio común, en este caso el de la memoria y el conocimiento. Todos los trabajos que hemos comentado comparten la necesidad, la urgencia casi, de una reapropiación de las imágenes que forman la memoria compartida para ir más allá de los significados conocidos y permitir articular discursos que hasta ahora no han sido capaces de decir; en palabras de María Ruido, «desde mi punto de vista, la única capacidad de agenciamiento político es el propio proceso de (re)pensamiento, (re)construcción y (re)significación de las imágenes, es esa propia lucha la que tiene sentido en sí misma.»[15]. Imágenes que, si bien se han convertido quizá en uno de los elementos clave de intercambio en el nuevo contexto de la economía post-capitalista, pueden aún ser sustraídas a su mera banalización y comercialización, y devueltas a un espacio común de vivencia compartida.

---

15. María Ruido, *No hay imágenes sin memoria. Notas sobre otros posibles (aunque improbables) usos de los archivos mediáticos y sobre algunas formas de (des)realidad*, conferencia inédita pronunciada en la Universitat de Girona, 21-12-2011.

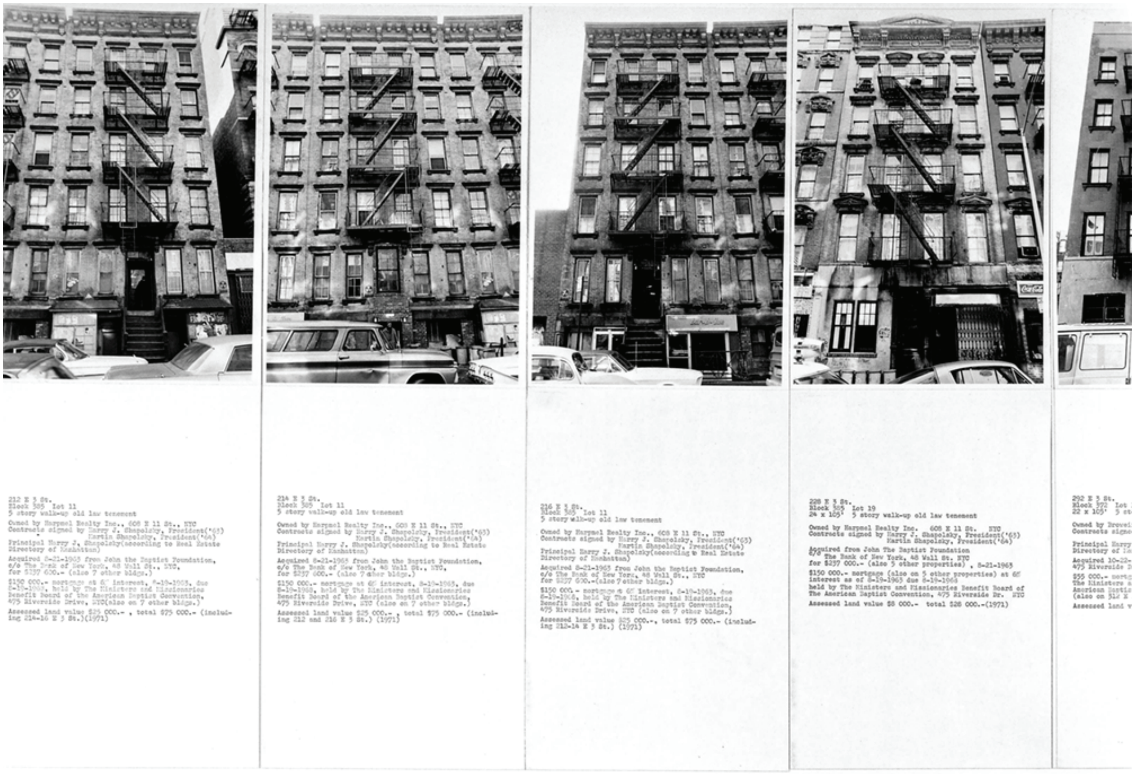


Fig. 1. *Hans Haacke. Shapolsky et al* Manhattan Real Estate Holdings, a Real-time Social System, as of May 1 1971. Mapas, gráficos, hojas mecanografiadas, fotografías a las sales de plata y panel explicativo, dimensiones variables. Colección MACBA

.

Fig. 2. Maria Ruido. *Plan Rosebud 1,* 2008. Video, 114 min

Fig. 3. Daniel García Andújar. *Time Line,* 2006. Fotografía digital.
http://tttp.org/info/postcapital/timeline/

Fig.4. Pedro G.Romero. *Archivo F.X.*, 1990. Web http://fxysudoble.com/es/archivo/tesauro/a/

Imágenes de consumo para un mundo global: héroes y villanos en clave artística

Sonia Ríos Moyano
Universidad de Málaga

Resumen: Las relaciones de la publicidad y la cultura visual son complejas. Las imágenes publicitarias, tienen una función directa: comunicar y persuadir. Nuestro mundo, el mundo globalizado y plural, se basa en un código, en unos roles y estereotipos asentados en nuestra cultura. La publicidad se apropia, fagocita imágenes, las transforma y las devuelve. Desde que la fotografía hizo su irrupción en el medio no ha dejado de mostrarnos iconos que se inspiran en el arte, la literatura o la propia realidad.

Palabras clave: publicidad, cultura visual, fotografía publicitaria.

Abstract: The relations of the advertising and visual culture are complex. Advertising images, have a direct role: communicate and persuade. Our world, the globalized world and plural, is based on a code, in a few roles and stereotypes seated in our culture. Advertising appropriates the images, the transforms and the returns. Ever since photography made their breakthrough in the east has not ceased to show icons that are inspired from the art, literature or the harsh reality.

Keywords: advertising, visual culture, advertising photography.

El origen

La imagen gráfica y fotográfica inició una carrera ascendente parejo al desarrollo y progreso de las clases medias. Una vez que éstas, fueron quitando el poder a la nobleza, y desde que el sistema capitalista, fruto de la industrialización, permitió el consumo masivo, la era de la imagen sería imparable. La imagen tiene el poder de comunicar, persuadir e informar, ya que su alta capacidad de impacto ha sido esencial para el manejo y manipulación de las clases medias. La imagen, manipulada y usada por los medios y técnicas publicitarias tiene como principal objetivo crear la necesidad de consumo en el espectador. El nacimiento de la imagen gráfica y fotográfica con fines comerciales es una herramienta eficaz de poder utilizada por el sistema. En este sentido, el arte, el diseño, la fotografía y la publicidad fluctúan por caminos imprecisos, a veces se producen encuentros fortuitos y apropiaciones que nos dan habida cuenta de la importancia de la imagen en relación con nuestra percepción de la realidad.

Son múltiples las lecturas y enfoques de investigación que podemos hacer sobre la fotografía publicitaria, bien es cierto que aunque no podemos obviar la evolución de la técnica fotográfica, gracias a la cual cada vez estas imágenes son más impactantes, la esencia que trasciende de todas ellas es la misma, es decir, la base o raíz común, sigue y seguirá siendo por muchos años el poder de persuasión y de impacto que una imagen es capaz de generar en las diferentes capas y estratos sociales de las sociedades modernas o posmodernas.

La historia del siglo XX es la suma de diversas historias paralelas que se han solapado a los largo de las décadas, si este concepto nos lo llevamos a nuestro objeto de estudio, la fotografía publicitaria, nos damos cuenta que la historia de la imagen gráfica es la suma de distintas historias; tal como la historia de la publicidad, del diseño gráfico, de los objetos de consumo... sin olvidar la historia propia de la disciplina fotográfica. Pero nuestro cometido no es historiar la fotografía publicitaria,[1] Nosotros, con esta comunicación pretendemos que el lector comprenda mejor las imágenes que le rodean, y que entienda, que cuando por ejemplo una campaña roza intencionadamente lo inhumano[2], lo feo, lo grotesco, lo irrisorio..., como más adelante analizaremos, no sólo puede haber en ello una certera denuncia social, plasmación de la realidad a través de la imagen, sino que son una suma de recursos empleados por los técnicos publicitarios para que no olvidemos tan fácilmente una imagen sobre las otras que compiten por llamar nuestra atención[3].

---

1. Eguizabal Maza, Raúl, *Fotografía publicitaria,* Madrid, 2001; Eguizabal Maza, Raúl, *Historia de la publicidad,* Madrid, 1988; Eguizabal Maza, Raúl, *Incidencia de la imagen fotográfica en el universo publicitario,* Segovia, 2001; MARSHALL, Hugh, *Diseño fotográfico. Como preparar y dirigir fotografías para el diseño gráfico,* Barcelona, 1990.
2. Tómese como ejemplo las imágenes de Toscani para la marca italiana Benetton.
3. Durante el primer tercio del siglo XX se popularizaron algunas técnicas informativo-persuasivas que tenían como objeto la *consideración del consumidor como un ente razonable y consciente, se utilizó el mecanismo englobado en las famosas siglas AIDA (Atención, Interés, Deseo, y Acción)...* Sánchez Guzmán, José Ramón, «La evolución de las técnicas de persuasión» en *Breve historia de la publicidad,* Madrid, 1989, p. 152.

La imagen de consumo en el siglo XX

La fotografía irrumpe en el mundo comercial con el advenimiento de los movimientos de vanguardia, sobre todo, con aquellos grupos y artistas fascinados por la nueva estética de los objetos producidos por la industria, allá por las últimas décadas del siglo XIX. Como ejemplo de ello, citaremos la obra de Fortunato Depero, artista italiano vinculado al Futurismo que llegó incluso a escribir una proclama o *Manifiesto del arte publicitario futurista* a finales de los años veinte. Si bien, hasta ese momento la imagen en el arte comercial venía determinada por la ilustración y el dibujo partiendo de medios y técnicas tradicionales en el arte plástico, a partir de los años veinte, y gracias al surgimiento de las escuelas alemanas de la Bauhaus y la Escuela tipográfica suiza, el diseño gráfico sufrirá una profunda transformación sin parangón en su historia. Parte de esa revolución se debe al uso de la imagen fotográfica en publicidad, al poder de seducción y persuasión de la imagen reproducida por encima de recursos tradicionales como la ilustración o la tipografía[4]. Por tanto, cuanto más real sea la imagen, más directa y atrayente será para el espectador. Principalmente por este motivo, la fotografía se impone a otros medios, a pesar de que una ilustración pueda ser técnicamente perfecta y estéticamente atrayente. A ello hay que sumarle una cuestión fundamental que las hace aún más seductoras, y es que esas fotografías que parecen reales no son más que fragmentos de una realidad idealizada, manipulada y trabajada técnicamente antes de ser lanzada en la campaña publicitaria para que parezcan perfectas ante los ojos de los espectadores y para así, ser capaz de generar deseos, anhelos; en definitiva, sueños que parecen alcanzables para las diferentes clases sociales.[5]

Desde la década de los sesenta, la fotografía desplazó definitivamente a la ilustración. Esta época coincide con una de los períodos más convulsos en la historia de los países del primer mundo; época de revueltas sociales en Europa, de conflictos internacionales, y de grandes cambios en la esencia misma del arte, poniendo como ejemplo la apropiación de la fotografía publicitaria del movimiento internacional Pop Art surgido tanto en Europa como en Estados Unidos. La publicidad se volvió *llamativa, provocativa, incorrecta...* y la fotografía

---

4. Uno de los ejemplos clásicos en la historia del cartel lo tenemos en la figura de Toulouse-Lautrec, artista francés, autor de los populares carteles para el Moulin Rouge de París en los que la armónica utilización de la imagen y la tipografía hizo que el cartel adquiriera una nueva dimensión, superada únicamente con la evolución de la técnica y la hegemonía casi en exclusiva de la imagen fotográfica. Otras revoluciones posteriores de importancia en la historia del diseño gráfico la encontramos en la escuela alemana de la Bauhaus, donde destacan nombres de artistas como Moholy-Nagy o Joseph Albers, y otros más jóvenes como Herbert Bayer, Oscar Schlemmer... que después se vincularán a la escuela Helvetia de grafismo a partir de la segunda mitad del siglo XX.
5. En los últimos años vemos una ingente cantidad de fotografías publicitarias de objetos, paisajes y personas que rozan la belleza idealizada que todos llevamos dentro. La búsqueda incansable de la belleza está más próxima gracias a la evolución de los programas de retoque fotográficos, programas que no hacen más que generar frustración a todas aquellas personas que luchan día a día contra las señales del paso del tiempo en un cuerpo y una mente atormentados por querer ser aquello que sólo es posible después de un buen retoque.

publicitaria se volvió igualmente atrevida y provocadora contrastando con el trabajo que se hacía en las grandes agencias norteamericanas. [6]

Nuestra publicidad actual no es sólo deudora de la evolución propia de la disciplina a lo largo de la centuria anterior, sino que lo es también de la influencia del arte del último cuarto del siglo XX y de los grandes debates sociales y culturales surgidos como consecuencia de los discursos de la modernidad y posmodernidad[7], entre la superación de los principios del Movimiento Moderno por un movimiento contracultural que ha prevalecido a lo largo del último cuarto del siglo XX. Los teóricos de la Posmodernidad, Lyotard, Habermas, Braudillard, Jamerson, Foucault, Jenks... dan buena cuenta de ello, y sus teorías y análisis bien podrían servirnos para analizar una publicidad también fruto de la *condición posmoderna,* parafraseando a François Lyotard[8]. Ya en los noventa, la publicidad se nutrió de los nuevos estereotipos del mundo occidentalizado y global; se continuó la plasmación de roles y estereotipos femeninos y masculinos aceptados por la sociedad, *femme fatale*, mujer niña, hombre vigoroso y masculino, etc., a la vez que aparecieron nuevos patrones de género que dan cabida a lo diverso, a lo *otro,* a la alteridad de lo cotidiano; nuevas clases raciales y étnicas, clasificaciones por condición sexual, etc. en resumen, son esos nuevos grupos sociales periféricos los que se han convertidos en los nuevos héroes y villanos, en las nuevas heroínas y victimas, aquéllos que marcan la diferencia y en los que los publicistas se fijan. Gracias a ellos, se puede hacer la trasgresión del mito, del héroe, de la leyenda, se pueden modernizar, ridiculizar y manipular el concepto al antojo del consumismo. Son los nuevos héroes y villanos de nuestra cultura, ellos, imágenes de procedencia diversa, que en manos de los publicistas se convierten en iconos de la cultura contemporánea.

Tan sólo una década después, en toda la que va desde el inicio del siglo XXI hasta la actualidad, vemos como estos discursos siguen estando vigentes, quizás han perdido un poco de ese ímpetu inicial que les hizo popular, pero sin embargo, a consecuencia de ello, se ha producido un gran cambio en la iconosfera publicitaria actual, lugar donde tienen cabida tanto los estereotipos tradicionales, como los nuevos iconos que ejemplifican conceptos como metrosexualidad, vigorexia, anorexia, crisis de la masculinidad, etc.[9], sin olvidar nunca conceptos tan ancestrales como modernos, tan populares como deseados, que están en la esencia misma del ser humano; belleza, sexo, erotismo, seducción, masculinidad, feminidad, ambigüedad... siguen perviviendo gracias a las versiones y reinterpretaciones de una publicidad que ha reinventado a la fotografía publicitaria.

---

6. Eguizabal Maza, Raúl, *Fotografía publicitaria...Op. Cit.* p. 29.
7. El término surge por oposición o superación de los principios propugnados por el Movimiento Moderno, termino de gran vigencia desde principios del siglo XX hasta los años sesenta aproximadamente. Las teorías totalitarias propugnadas por la Modernidad ya no eran válidas para las nuevas sociedades multiculturales de un primer mundo tendente a la globalización.
8. LYOTARD, François, *La condición posmoderna; informe sobre el saber,* Madrid, 1884 [1979].
9. Véase CORTÉS, J.M., *Héroes Caídos: Masculinidad y representación,* Valencia, 2000; ETXEBARRIA, L y NÚÑEZ, S., *En brazos de la mujer fetiche,* Barcelona, 2003.

La apropiación de la imagen artística

Desde el origen de la publicidad moderna, en el primer cuarto del siglo XX, hemos visto como los préstamos e influencias entre el arte y la publicidad han ido en aumento hasta que definitivamente, el arte pop en los sesenta propició un maridaje sin parangón entre ambas disciplinas apropiándose del icono publicitario para elevarlo a la categoría artística. No obstante, si tenemos que establecer un comienzo nos remontaremos al arte surrealista, un movimiento artístico que al utilizar de manera novedosa la imagen abrió una nueva vía de escape a la imagen publicitaria. Magritte, Dalí, Man Ray o Ernst han sido los artistas vinculados al surrealismo que más han influido en la publicidad. En ocasiones esas imágenes servían como fuente de inspiración, en otras, las fotografías publicitarias reproducían casi literalmente cuadros o fotografías artísticas. Como ejemplo citaremos algunos anuncios publicitarios de Moschino y Jean Paul Gaultier en los que las citas a Man Ray, Magritte o Dalí son más que evidentes.

Pero las continuas idas y venidas entre el arte y la publicidad son constantes, y prácticamente, los publicistas se nutren de la historia del arte y su iconografía para crear sus anuncios, convirtiendo los cuerpos en objetos y los objetos en mercancías. Constantemente vemos como la publicidad reinterpreta todos los géneros, arquetipos y estereotipos admitidos, bien para reforzarlos o para subvertirlos hasta puntos que rozan lo irrisorio, el fin, crear debates sociales que ayuden a publicitar más rápidamente su campaña, su producto y en última instancia, a vender más aunque no sea necesario para el consumidor. Entre algunos de los ejemplos destacados de esta tendencia encontramos la imagen del modelo David Gandy, icono de masculinidad actual, como un laureado emperador, la Santa Cena de Leonardo interpretada por la marca francesa Marithé subvirtiendo los géneros. Esta imagen publicitaria es muy interesante, puesto que en ella los apóstoles se han transformado en escuálidas mujeres que siguen el canon de belleza femenino del cambio de siglo, mujeres con apariencia de niña, mientras que San Juan, mediatizado por la literatura del *best seller El código Da Vinci,* se corresponde con un vigoroso hombre, cuyo cuerpo desnudo es abrazado por los apóstoles colindantes. Otro ejemplo significativo de apropiación de una icnografía religiosa lo tenemos en el jovial San Sebastián para la marca de cerveza *Rodenbach,* a quien acompaña el lema *You love it or you hate it.* Mientras que la iconografía clásica del santo nos recuerda su carácter heroico al ser capaz de sufrir tan doliente martirio, en esta ocasión éste lozano San Sebastián muestra que su dolor y sufrimiento quedan minimizados gracias al producto que publicita. [Fig. 1]

Durante los últimos años son múltiples las campañas de publicidad en las que de una manera u otra queda subrayada la relación sexual o carnal de los cuerpos jóvenes, bellos y musculosos. Entre los anuncios de ropa, cosméticos y perfumes destacan las firmas Calvin Klein y Dolce & Gabbana. Entre los fotógrafos más destacados que trabaja para el mundo de la moda y la publicidad encontramos a Steven Klein[10]. Este estudio se caracteriza por

10. http://www.stevenkleinstudio.com/www/index.html [consultado: 13-04-2012]

la gran belleza y calidad estética de sus fotografías. Klein realiza escenografías muy precisas para cada una de las fotos que debe anunciar la campaña. En algunas ocasiones, el lanzamiento de una campaña viene precedida por alguna muestra o exhibición pública en alguna galería comercial. Por ejemplo, en marzo de 2007, bajo el nombre *Secret Ceremony* se mostraron en la Galería Cardi de Milán, las imágenes que formaban parte de la campaña «Primavera 2007» de la firma Dolce & Gabbana. [Fig. 2] Estas imágenes suscitaron una gran polémica en diferentes países. En el Reino Unido y en España la campaña fue retirada casi por completo. En las fotografías se podían ver hombre y mujeres con puñales, gestos violentos, etc., algunos sectores manifestaron que las imágenes fomentaban la violencia y que eran ofensivas. La empresa se defendió, y a pesar de que las fotos estaban inspiradas en escenografías pictóricas del siglo XIX francés, la carga sexual, erótica y seductora, estaba presente en casi todas ellas. Hombres y mujeres jóvenes, bellos, de gestos y cuerpos idealizados según los cánones clásicos en los que se han visto escenas de sumisión antes que seducción, opresión antes que una libertad de hombres y mujeres que rozan la ambigüedad sexual. Otro ejemplo de apropiación publicitaria de una imagen procedente del ámbito artístico lo tenemos en la publicidad lanzada por la empresa nacional *El Corte Inglés,* que interpreta en clave de moda el cuadro *Las Meninas* de Velázquez.

El desnudo y la belleza de lo heroico

Los publicistas de mediados del siglo XX ya se dieron cuenta de la importancia de vincular un rostro famoso y bonito a sus campañas publicitarias. Marilyn Monroe, icono sexual de América y el resto del mundo occidentalizado protagonizó algunas portadas para las más importantes revistas de su tiempo, *Life, Usa Today, etc.,* e incluso, llegó a publicitar una línea de cosméticos, siendo de las primeras estrellas del celuloide en aparecer en el medio publicitario. ¿Por qué el uso de una cara famosa para vender un producto? De manera inconsciente, los mass-media son capaces de generar en nosotros una fascinación que procede de nuestra necesidad primaria de crear ídolos. Los «famosos» se convierten en ejemplos a seguir, en modelos de comportamiento, de aspecto, de apariencia física..., además, los rostros conocidos pueden llegar incluso a cambiar los cánones establecidos en cuanto a la masculinidad y la feminidad. Si consumimos tal o cual producto estaremos más cerca de parecernos a aquella persona que idolatramos. Sin embargo, a pesar de que somos conscientes de esta especie de engaño publicitario, sucumbimos constantemente a sus deseos y consumimos hasta la extenuación sólo por cambiar de estilo o por capricho. También hemos comentado la capacidad de estos rostros para cambiar géneros anquilosados; la corriente feminista de finales del siglo XX afecto al concepto de masculinidad. El hombre blanco, occidental y heterosexual ya no está de moda, el hombre ha adoptado roles femeninos y esto le ha llevado a calificativos como metrosexual, empleado como adjetivo despectivo por aquellos que ven un hombre nuevo que tiende hacia comportamientos tradicionalmente considerados femeninos.

Volviendo al poder de seducción de la fotografía publicitaria, pondremos como ejemplo aquellas fotografías en las que de manera reiterativa se alude a algunos iconos y mitos eróticos occidentales, desde la propia Marilyn anunciando la marca de cosméticos *Jon Joy*, hasta sus reinterpretaciones en portadas de revistas, anuncios de perfumes... por populares actrices como Nicole Kidman para *Happers Bazaar*, Scarlett Johansson para D&G, desde la propia estética de chica *pin up*[11] de los años cincuenta popularizada por Bettie Page, Dita von Teese o la propia Marilyn... imágenes de antaño y de ahora salidas de la astuta mano de Cecil Beaton, Helmut Newton, Terry Richardson, Mario Testino, el polémico Steven Klein y un largo etcétera de fotógrafos publicitarios que han captado con su objetivo instantáneas que han trasgredido la fama de la propia marca, campaña o portada de revista para la que se ha realizado.

Podemos apreciar la sensualidad y belleza del cuerpo masculino y femenino en los anuncios de Mónica Bellucci como *Ofelia* que en vez de estar muerta parece una sensual Venus renaciendo del agua; Demi Moore fotografiada como La Fornarina para *Vanity Fair*, los anuncios según la estética de Pierre et Gilles para el perfume *Le Male* de Jean Paul Gaultier donde el nuevo estereotipo de belleza masculina muestra la sensualidad de la vigorexia, de manera sutil y hasta incluso poética. De tal modo, encontramos la misma belleza en las fotografías publicitarias del modelo David Gandy imitando a la escultura *El pensador* de Rodin, o imitando a la propia Marilyn en la fotografía publicitaria para su conocidísimo calendario. [Fig. 3]

Fotografía publicitaria como denuncia social

La utilización de una imagen impactante, dura y a veces cruenta es una de las técnicas y recursos más empleados en la publicidad de las últimas dos décadas. En 1982, Oliviero Toscani, fotógrafo formado en Zúrich, comienza a trabajar para la firma italiana Benetton. A él se debe el desarrollo y difusión de la imagen corporativa internacional de la marca. Sus anuncios son un claro ejemplo de la imagen publicitaria en la época posmoderna, de los medios de los que se vale el marketing para llegar de forma fehaciente al consumidor. Toscani reinventó la imagen publicitaria empleando los cruces entre disciplinas tan dispares como la publicidad y el comercio, la imagen y la política. Él fue el primero en utilizar una imagen documental para generar debate social, imágenes que herían la sensibilidad por la carga social y política que había tras de ellas. En algunas de sus campañas más populares, por ejemplo la del agonizante enfermo de SIDA, la fotografía captada por la fotógrafa Therese Frorc ya había sido publicada en *Life*. No obstante, Toscani la reinterpretó y fue una de sus

11. La chica *pin up* era un tipo de modelo que solía salir en los calendarios o portadas de revistas en actitudes sugerentes y sensuales, a la vez que sexuales. El término surgió en la década de los cuarenta, y una década más tarde se popularizó por todo el mundo, haciéndose muy populares a partir de la década de los cincuenta. Para saber más sobre el tema veáse el libro recientemente publicado por la editorial Taschen AA.VV. *1000 Pin-up Girl*, Madrid, 2008.

primeras campañas en tener un gran éxito internacional. A esta le antecedieron otras fotografías polémicas, como la de la madre negra amamantando a un niño blanco, el beso del cura y la monja, las fotos de las cruces de los fallecidos en la Guerra del Golfo, la foto del niño recién nacido prohibida en muchos países por herir la sensibilidad de las personas... y un largo etcétera hasta llegar a la última de las campañas que realizó para Benetton, la de los condenados a muerte, tras la cual se desvinculó definitivamente de la firma de ropa, entre otras cuestiones, porque los familiares de las víctimas se sintieron dolidos al ver a los verdugos de sus víctimas fotografiados como héroes que se enfrentarán a la muerte y que esperan su hora de forma digna.

Cada temporada las campañas de la firma eran esperadas por su originalidad y los debates sociales y políticos que generaba. A pesar de la gran fama de éstas campañas y de que el dueño de la empresa, Luciano Benetton, estaba de acuerdo con Toscani por aprovechar el poder de la publicidad para emitir mensajes sociales, tras la mencionada campaña de los condenados a muerte, el peso de la crítica fue muy fuerte y terminó con la invitación de la empresa hacia Toscani de abandonar la empresa antes de que ésta viera mermada sus ventas.

No obstante, hay diferentes sectores que necesitan que sus campañas sean directas, e incluso hirientes para el espectador reaccione y tome conciencia de lo que publicita. Para terminar citaremos de nuevo al fotógrafo Oliviero Toscani, quien tras dejar la marca Benetton continua realizando polémicas campañas donde se prioriza la denuncia social de temas muy actuales como la violencia de género o la anorexia. La actriz y modelo Francesa Isabelle Caro poso desnuda para Toscani y la marca de ropa No-li-ta. Que una modelo pose desnuda y que se convierta en imagen publicitaria de una maca de ropa no debería ser noticia, pero su apariencia física hizo que su imagen causara un gran escándalo; es una enferma de anorexia que muestra al mundo su desnudez, y por tanto su enfermedad. Una imagen que rápidamente nos recuerda a las víctimas del exterminio nazi, de una mujer de 1,65 metros de estatura y 40 kilos de peso que enseña las secuelas físicas de la enfermedad como la psoriasis y las distintas manchas en la piel por problemas asociados de pigmentación. La campaña suscitó una gran polémica, y prácticamente fue retirada de todos los países europeos a consecuencia de las continuas quejas de consumidores y asociaciones de enfermos de anorexia y bulimia que veían en ella una ofensa para todas aquellas mujeres y jóvenes que padecen la enfermedad. Sin embargo, la particularidad de la imagen de Toscani es que se trata de una campaña contra la anorexia, que muestra las miserias de la misma. Podemos leer el texto No-Anorexia a la vez que la imagen muestra los problemas físicos asociados a la enfermedad como consecuencia de la tiranía de la belleza y del deseo constante de querer estar cada vez más delgada. La modelo, al igual que muchas jóvenes se convierten en víctimas que sufren su propio martirio, y con ella se dignifica la problemática asociada a la misma. [Fig. 4]

La violencia de género es otro de los temas de una gran actualidad. No obstante, Toscani sigue creando polémicas campañas aún cuando el tema es tan delicado como éste que nos ocupa. La fotografía muestra a dos niños desnudos, los jóvenes, inocentes y puros son idénticos en su origen, pero la educación y las imposiciones sociales podrán hacer que esa inocencia se transforme en maldad. Mario tiene a sus pies el texto «carnefice» y Anna «Vit-

tima» unos roles que tienen que cambiarse desde la misma familia, ya que la dominación y la imposición por la fuerza se aprenden en el hogar. La familia es la que tiene que enseñar unos valores adecuados para que la sumisión entre géneros desaparezca y se pueda romper de forma definitiva con ese círculo vicioso que causa tantas víctimas en el mundo cada año.

Fig. 1. Anuncios en los que se interpretan diversos iconos de la Historia del Arte

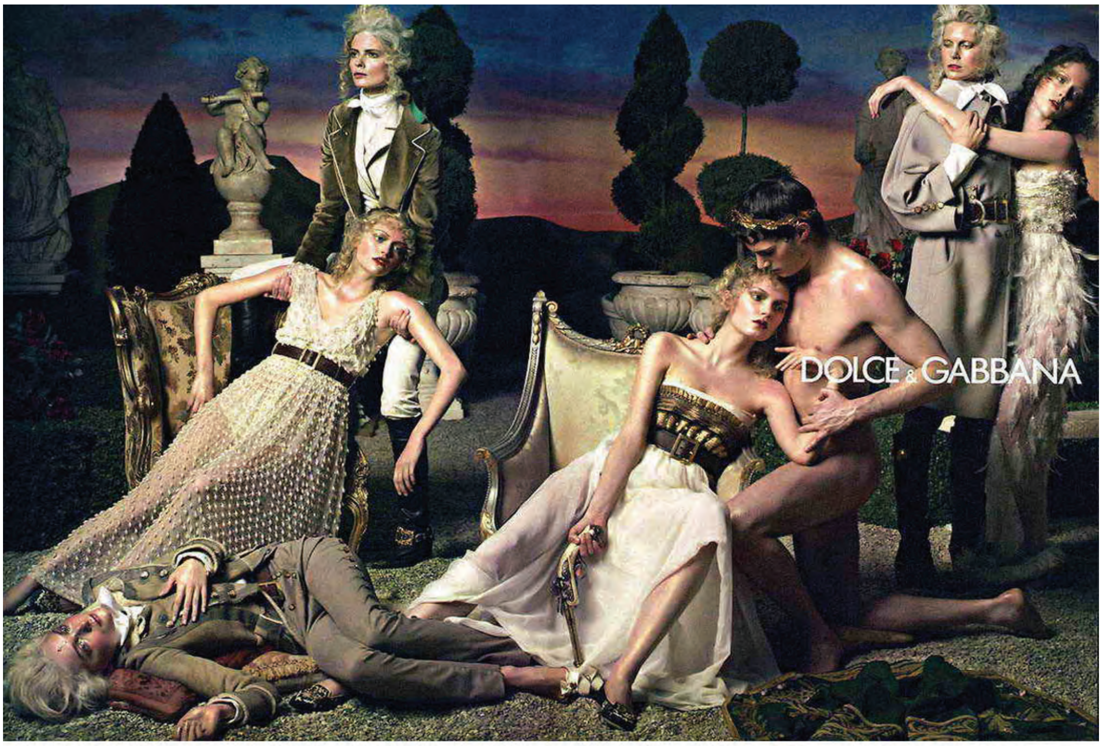


Fig. 2. Villanos en acción: Anuncios de Dolce & Gabbana de 2007 que crearon gran debate social por fomentar la violencia y por vulnerar la integridad de las personas a través de la fuerza.

Fig. 3. Héroes modernos I; guapos, bellos y musculosos

Fig. 4. Héroes modernos II: imágenes de campañas publicitarias de Toscani donde se dignifica a la víctima

La heterodoxia de Eugenio F. Granell frente a lo hegemónico. Compromiso político y surrealismo

Violeta González Forte
Universidad de Santiago de Compostela[1]

Resumen: Este trabajo se centra en el estudio de la relación que Eugenio F. Granell (1912-2001), creador exiliado, de fuertes convicciones ideológicas, mantuvo con el pensamiento hegemónico que dominaba su entorno. Al tiempo que defendió sus ideales desde la militancia trotskista, su producción artística, sin poseer un contenido político explícito, desvela una postura incómoda ante los idearios monolíticos instaurados desde el poder. En este sentido, su visión del Nuevo Continente, su afinidad con aquella «otra» cultura descubierta en el exilio americano, evidencia una actitud anticolonial, contraria al discurso generado por las potencias europeas.
Palabras clave: surrealismo, compromiso político, Eugenio F. Granell, América

Abstract: This paper focuses on the study of the relation that Eugenio F. Granell (1912-2001), exiled creator, with strong ideological convictions, maintained with the hegemonic thought that dominated his scene. While he was defending his ideals from the troskist's activism, his artistic production, without having an explicit political content, shows an uncomfortable position towards the monolith ideology established from the

1. Artículo realizado en el marco del Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907) del Departamento de Historia del Arte de la USC.

power. In this way, his view of the New Continent, his affinity with that «other» culture discovered in the American exile, demonstrate an anticolonial posture, opposite to the ethnocentric discourse generated by the European powers.
Keywords: surrealism, political commitment, Eugenio F. Granell, America.

La trayectoria vital de Eugenio Fernández Granell (A Coruña, 1912-Madrid, 2001) se vio definida desde muy temprano por un fuerte compromiso político que determinó el devenir de su biografía y su posterior orientación artística.

Su interés por la política hunde sus raíces en el ámbito familiar; la filiación republicana e izquierdista de su padre parece haber influido en el perfil ideológico de tres de sus hijos, Julio, Mario y el propio Eugenio, que compartieron militancia durante su juventud. Será en los primeros años de estancia en Madrid, a donde se traslada para continuar su carrera musical, cuando los intereses políticos del joven Eugenio comiencen a definirse, dirigiéndose hacia el «marxismo revolucionario». La lectura de *Mi vida* de Trotsky y el contacto con los círculos intelectuales y culturales de la capital afianzan su convicción en la lucha política, que se materializa en el ingreso en la OIE, en 1932, y en su posterior afiliación al POUM, tres años después[2]. Desde aquel momento y a lo largo de la década de los treinta, el futuro artista desarrolla una intensa actividad, tanto en medios de difusión de orientación trotskista como en revistas culturales de izquierdas. En este sentido, resulta destacable su participación en la revista *P.A.N.* (Poetas Artistas y Navegantes, creada en Madrid 1935) donde colabora como crítico musical junto a importantes impulsores de la vanguardia en Galicia, entre los que se encontraban los hermanos Rafael y Eduardo Dieste, Otero Espasandín y el ilustrador ourensano Cándido Fernández Mazas, y en *Nueva España* (Madrid, 1930), publicación que contaba a su vez con la participación de destacadas figuras culturales y en cuyas páginas se publicaron algunos de los primeros textos políticos del autor[3]. Es en el contexto cultural de los años treinta donde Granell entra en contacto con las corrientes de vanguardia, participando en las conocidas tertulias literarias y políticas de los cafés del momento. El futuro pintor frecuenta las reuniones de los hermanos Dieste en La Granja El Henar; allí entabla amistad con otros intelectuales y artistas, muchos de origen gallego, como Urbano Lugrís o Santiago Arbós Ballesté. Aunque su vocación primera fue la de músico, Granell mostraba desde muy joven una inclinación natural por toda faceta creativa; al igual que su compromiso político se afianza en esta etapa, sus inquietudes artísticas y literarias se verán estimuladas con el conocimiento de la actualidad cultural del momento. Los años de juven-

2. Corresponden respectivamente a la Oposición de Izquierda Española y al Partido Obrero de Unificación Marxista. La OIE será la futura Izquierda Comunista Española (ICE) cuya fusión con el Bloque Obrero y Campesino (BOC) tuvo como resultado la fundación del POUM en 1935.
3. Para más información sobre su participación en las publicaciones de la época véase: Molina, C. A., E. F. Granell y sus revistas, en Molina, C. A. (ed.), *Eugenio F. Granell*, catálogo de exposición, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1987, p. 99-107.

tud en el ambiente madrileño de la Segunda República resultaron, por tanto, cruciales para su formación tanto intelectual como artística.

Durante la Guerra Civil Granell combate contra las tropas fascistas en defensa del gobierno republicano al tiempo que participa en varias publicaciones poumistas, llegando incluso a dirigir el periódico *El Combatiente Rojo* (1937). Al enfrentamiento bélico se unen las tensiones ideológicas dentro de su mismo bando. En este contexto, sufre en su propia persona la persecución estalinista dirigida desde Moscú. Incluso en los años siguientes en el destierro, volverá a ser víctima del acoso de dicha facción comunista –mayoritaria y opuesta, como es sabido, al trotskismo.

Su integridad moral, unida a la lealtad a los principios ideológicos que defiende desde joven, le ocasionará varios problemas en los países de acogida. Ya en los primeros meses de su exilio, en territorio francés, su orientación política motiva la denegación de asistencia por parte de la SERE, asociación de refugiados española controlada por el sector comunista del gobierno republicano[4]. Más adelante, su oposición al régimen del general Trujillo, cada vez más opresivo y censor, lo obliga a abandonar su primer refugio en el destierro americano, la República Dominicana, tras negarse a firmar un documento de adhesión al dictador, en 1946 [5]. El próspero ambiente cultural de Guatemala durante la democracia de Juan José Arévalo anima a la familia Granell a establecerse allí, olvidando sus planes de asilo en México. Pero en 1949 el contexto político del país vira y con él la situación del artista. Granell se ve implicado en un nuevo enfrentamiento que termina con su salida del país rumbo a Puerto Rico en 1950. Esta vez, los problemas surgen cuando el pintor rechaza mostrar su apoyo a la organización de un importante congreso cultural de intelectuales que pretendía llevar a cabo el partido comunista, el cual había adquirido gran poder en el país. Con motivo de su oposición al encuentro estalinista, dicho sector dirigió una dura campaña de acoso hacia el artista dentro de la cual fue acusado de colaborador franquista y despedido de sus múltiples trabajos; el carácter intimidatorio de tal ataque le hizo temer incluso por su vida y la de su familia, teniendo que refugiarse en diferentes embajadas del país[6].

Ambos episodios dan muestra de las fuertes convicciones políticas del artista, así como del espíritu combativo que siempre lo caracterizó. Ya en el ámbito político Granell sigue una

4. Según sus propias declaraciones, al sentir la falta de apoyo de la SERE (Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles), Eugenio Granell, que ignoraba la relación de esta asociación con el comunismo, se dirigió a la JARE (Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles), vinculada al sector socialista español, la cual le suministró la financiación necesaria para su salida del país. Testimonio recogido en: Molina, C. A., «Granell por sí mismo», en C. A. (ed), *Eugenio F. Granell*, catálogo de exposición, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1987, p. 20.
5. La situación se agravó en los últimos años de su estancia en la isla, cuando pierde sus trabajos y el régimen comienza a interceptar sus cartas, tal y como supo poco antes de la salida del país, gracias a la confesión de un hombre que trabajaba en la censura, según las declaraciones de Granell recogidas en: Bonet, J. M., «El surrealista errante (Conversación con Eugenio F. Granell)», en *Sintaxis*, nº 16-17, 1988, p. 144.
6. La persecución estalinista resultaba feroz en aquellos años, meses después de la huída de Eugenio Granell, su amigo, el artista Miguel Alzamora, es asesinado a manos de este sector político por disidencias ideológicas. Ibídem, p. 145.

orientación minoritaria, en cierto modo marginal, enfrentada a las corrientes hegemónicas que ejercían el control desde mediados del periodo de entreguerras; opuesta a los totalitarismos, tanto a los fascismos como al comunismo estalinista. Como veremos a continuación, su trabajo creativo en el campo artístico evidencia un paralelismo con su posicionamiento político, en tanto que como creador surrealista adopta una postura crítica contraria a convencionalismos e imposiciones.

Aunque después del periodo guatemalteco –durante su estancia puertorriqueña en los años cincuenta y a lo largo de las tres décadas siguientes en Estados Unidos– disfruta de una mayor tranquilidad, sin rastro de los problemas políticos que marcan la etapa anterior, Granell mantuvo muy vivas sus convicciones políticas. Durante aquel periodo, e incluso tras su retorno a España, en los años ochenta, continuó desarrollando una intensa actividad en este ámbito a través de la participación en publicaciones y revistas internacionales afines a su ideología, en las que se percibe el carácter rebelde y provocador que lo acompaña hasta el final de sus días[7].

Compromiso político y libertad creativa

Teniendo en cuenta el marcado perfil ideológico que define su persona, podría resultar paradójica la falta de contenido político explícito que, en general, presenta su producción artística[8], pero sólo si obviamos el marco surrealista en el que ésta se lleva a cabo y las imbricaciones de dicho movimiento con el contexto político de la época. Considerando estos dos factores comprenderemos la coherencia entre las diferentes facetas de Granell (artística y política), en su doble condición de militante trotskista y creador surrealista.

Músico de profesión, Eugenio Granell comienza a pintar a su llegada a la República Dominicana, en 1940. Pocos meses después, en mayo de 1941, se produce su primer encuentro con el líder del surrealismo, un acontecimiento clave que determinará su orientación artística.

Gracias a la breve escala que André Breton realiza en El Caribe en su viaje de exilio a Nueva York, Granell, en calidad de crítico cultural del diario dominicano *La Nación*, consigue conocer personalmente al poeta francés. Aquel encuentro fortuito en el destierro con el

7. Ejemplo de ello son las polémicas declaraciones que recoge la entrevista realizada por Cesar Antonio Molina, publicada en Diario 16 bajo el título *El trotskismo surrealista de un emigrante con causa*, en las que carga contra varios personajes de la vida cultural española por cuestiones ideológicas diferentes. Del mismo modo en el artículo *El Congreso que se divirtió con sangre*, Granell recrimina airadamente la actuación de los intelectuales españoles seguidores de las directrices marcadas desde Moscú, que apoyaron la persecución de sus compañeros trotskistas. Véase: Molina, C. A., «El troskismo surrealista de un emigrante con causa», *suplemento Culturas de Diario 16*, 11 de enero de 1987 y Fernández Granell, E., «El congreso que se divirtió con sangre», *suplemento Culturas de Diario 16*, junio de 1987.
8. Salvo contadas excepciones –como *Crónica de los fiscales de los años horrendos* (1986) o *Elegía por Andrés Nin* (1991), dedicado al líder del POUM– su obra se aleja de la denuncia política de sus artículos y declaraciones públicas.

padre del surrealismo resultó decisivo para el joven pintor. Atraído por el aura personal del líder del grupo y por los principios que proclamaba, Granell se sintió vinculado desde este primer momento al surrealismo, donde encontró la senda idónea para desarrollar su creatividad. La personalidad del artista gallego, su carácter rebelde y sus inquietudes culturales encajaban a la perfección con las ideas subversivas y emancipadoras que articulaban la filosofía del grupo. Por otra parte, la posición ideológica de la que daba muestra el movimiento bretoniano a aquella altura de su historia resultaba afín al perfil político del joven pintor. De hecho, los primeros contactos del artista con intelectuales vinculados al surrealismo se produjeron en calidad de encuentros entre camaradas, limitándose al plano político. En 1932 Granell coincide con Pierre Naville (ya alejado del grupo surrealista) en una asamblea clandestina realizada en Madrid; años después, iniciada la Guerra Civil, conoce al poeta Benjamin Peret en Barcelona, a través de compañeros del POUM.

A lo largo de los años treinta el surrealismo se había ido acercando al trotskismo –como evidencia la aparición en 1938 del *Manifiesto por un arte revolucionario independiente,* creado conjuntamente por Breton y Trotsky– si bien la inclinación surrealista hacia el «marxismo revolucionario» partía de la década de los veinte. Prácticamente desde su nacimiento, el compromiso político se había convertido en una cuestión de gran calado en el seno del grupo, causa de conocidas disidencias, conflictos internos y problemáticos dilemas en torno a la autonomía del arte. Inmersos en el contexto socio-político de la Francia de entreguerras, las inquietudes del colectivo se desplazaron rápidamente hacia preocupaciones de orden social, dirigiendo sus esfuerzos a la transformación del mundo por medio de la acción política. Seducidos por los principios revolucionarios que se proponían desde este ámbito se vincularon en poco tiempo al partido comunista francés, no sin ciertas suspicacias, por ambos lados, derivadas del carácter insumiso del grupo[9]. En este tenso contexto, surge entre los surrealistas un intenso debate sobre nivel de compromiso que debía adquirir el colectivo con el partido, ante el riesgo de perder su «autonomía moral y estética»[10]. El carácter emancipador y revolucionario que autoproclamaba el grupo desde su primer manifiesto, en su nueva dimensión política, provocaba un importante conflicto para los surrealistas, que pretendían armonizar su compromiso en esta área con su libertad e independencia en la

9. Aunque la agrupación manifestaba su adhesión al partido a través de diferentes acciones y escritos de apoyo al mismo, e incluso varios de sus miembros militaron en sus filas, como colectivo, el surrealismo guardó siempre una posición ambivalente respecto al sometimiento a sus férreas doctrinas, en consonancia con la rebeldía y la voluntad emancipadora que definía su filosofía. Del mismo modo el órgano comunista mantenía sus reservas en relación a la afiliación del grupo de creadores, al desconfiar de su capacidad de acatamiento de la disciplina oficial. Véase Spector, J., «Capítulo 3. ¿Al servicio de qué revolución?, Una encarnación abortada del sueño: marxismo y surrealismo», en *Arte y escritura surrealistas (1919-1939). El oro del tiempo,* Madrid, Síntesis, 2003, pp. 135-180, profundiza en la tensa relación entre el grupo surrealista y el partido comunista durante la década de los veinte y principios de los treinta.
10. Ibídem, p. 146.

esfera creativa[11]. En este sentido la política cultural instaurada por el estalinismo en los años treinta, defensora del realismo socialista como único arte posible, produjo la confrontación total con el surrealismo, que veían este tipo de manifestaciones, de contenido explícitamente político, como medio de propaganda del régimen.

El enfrentamiento con la ortodoxia comunista condujo a la aproximación a la figura del carismático disidente, Leon Trotsky, el cual mantenía una postura mucho más afín respecto al papel del arte y los intelectuales en la lucha política. Estas ideas permitían a los surrealistas conciliar la libertad absoluta, con el compromiso revolucionario, conservando así su posicionamiento crítico, tanto en el campo político como artístico. De este modo, el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, que recoge el posicionamiento común de ambos pensadores en relación a la función del arte en el plano socio-político, en clara oposición a las actitudes reaccionarias de los regímenes totalitarios, advertía de la necesidad de un «régimen anarquista de libertad individual» [12] para el arte, tal y como reivindicaban los surrealistas.

La trayectoria artística de Eugenio Granell, incorporado al surrealismo pocos años después de la redacción de este manifiesto, responde plenamente a la filosofía desplegada en él. La aparente discordancia entre su activa militancia trotskista y la inexistencia de temática política en su obra, se diluye en su condición de artista surrealista. Acorde con los postulados de la agrupación, Granell apuesta por un arte libre, sin restricciones. La reivindicación de la libertad total en el ámbito creativo –«ninguna autoridad, ninguna imposición, ¡ni el menor asomo de mando!»[13], según rezaba el manifiesto– era en esencia un acto combativo, la mayor muestra de oposición a los totalitarismos y de apoyo a la lucha revolucionaria. En este sentido, Granell, en su faceta artística, continuó mostrando un alto grado de compromiso y coherencia con sus convicciones políticas.

Una nueva mirada ante la realidad americana

Opuestos a todos los moldes y convenciones, los surrealistas se alzaron contra la realidad normalizada en la que vivían, subvirtiendo sus normas y explorando nuevos ámbitos desconocidos o despreciados en su entorno. Su atracción por el mundo de los sueños y el inconsciente, la magia, el mito y lo oculto, así como por los colectivos marginados, responde a este mismo deseo de ruptura con códigos sociales y culturales en los que se insertaban. Del

11. Spector recoge una interesante declaración realizada por André Breton en diciembre de 1926, en *Clarté,* medio de difusión vinculado al partido comunista, que ilustra dicho dilema: «En lo que respecta al sentido revolucionario, en el plano económico y social, uno puede alegar con orgullo que es un marxista, mientras que en el plano espiritual, mantiene como ídolos a Lautremont o Rimbaud». Ibídem, p. 146.
12. Breton, A y Aragon, L., «Por un arte revolucionario independiente», en *Surrealismo frente a Realismo social,* Barcelona Tusquets, 1978, p. 30.
    El manifiesto concluye: «queremos: independencia del arte–para la revolución; la revolución–para la liberación del arte», ibídem, p.33
13. Ibídem, p. 30.

mismo modo, Eugenio Granell, guiado por la voluntad emancipadora y el espíritu heterodoxo que compartía con el colectivo, dirigirá su atención hacia otras realidades, ofreciendo, a través de su obra, miradas alternativas frente al pensamiento dominante.

Concretamente, nos centraremos en el estudio del enfoque adoptado por el artista en relación a la aquella realidad americana que descubre en el exilio. El punto de vista desarrollado en estas creaciones evidencia una posición anticolonialista propia de la actitud crítica que lo caracteriza.

El contacto con el nuevo continente resultó crucial para el surgimiento y posterior desarrollo de su producción artística. Granell comenzó a pintar en 1940, a su llegada a la República Dominicana. El impacto que produce en el artista la revelación de este fantástico mundo allende el mar determina el devenir de su obra. A partir de la óptica personal que le concede su vivencia americana, inventará un original universo creativo inspirado en la naturaleza y cultura de los territorios de acogida.

Granell no fue el único que se sintió atraído por el maravilloso mundo que descubre en el exilio, el surrealismo en general había mostrado desde años antes su interés por estas realidades lejanas, interés que se concreta en los años cuarenta con el contacto directo con el continente americano. Como es bien sabido, la contienda produjo el éxodo masivo de los miembros del colectivo francés, entre ellos Breton, a diferentes países ultramar; con motivo de esta diáspora el campo de acción del surrealismo se desplazará hacia América –conformándose importantes focos creativos en México, Estados Unidos y El Caribe. Durante aquellos años el movimiento vive en tierras americanas un periodo de gran fertilidad, como demuestra la incorporación de nuevos pintores y escritores a sus filas, tal es el caso del poeta martiniqués Aimé Césaire y del propio Eugenio Granell; y la gran influencia que ejerció el movimiento en los países de acogida, baste recordar el decisivo papel del foco estadounidense en el surgimiento del *action painting*.

La inmersión en esta nueva realidad supuso un poderoso estímulo. América fue una rica fuente de inspiración para los creadores, seducidos por la fuerza sugestiva de su naturaleza y sus culturas ancestrales que, en su carácter atávico e irracional, resultaban tremendamente atractivas. Frente a la decadencia del Viejo Mundo inmerso en la segunda gran guerra, el nuevo territorio se presentaba como un horizonte prometedor, nutrido de mitos, que escondía un estado primigenio, instintivo. Un espacio mítico que ofrecía la posibilidad del encuentro de aquel ansiado punto del espíritu «en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones» [14], objetivo último del surrealismo, según había descrito Breton ya en el segundo manifiesto del grupo.

En el caso de Granell el encuentro con este nuevo mundo, su exuberante naturaleza, su clima y su población, funcionó como un verdadero resorte creativo desde el cual se sentarán las bases de su futura trayectoria. Tras una etapa de formación, en la que se percibe sin di-

14. Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Ed. Labora, 1995, p.163.

ficultad la huella de sus referentes pictóricos –Picasso y De Chirico, en mayor grado, pero también Dalí, Miró o Tanguy, entre otros–, durante las dos décadas siguientes, a lo largo de su paso por Guatemala y Puerto Rico, Granell irá configurando su estilo personal, creando un original lenguaje innegablemente influido por su experiencia en el destierro americano. El poeta surrealista, Benjamín Peret, gran amigo de Granell, ya advertía en 1946 la fuerza evocadora que emanaba de las creaciones del pintor: «De las «cabezas de indio» a las «mujeres jugando», todos los cuadros que constituyen su producción reciente hablan de América como las fuente termales hablan de los volcanes»[15]. En sus primeras exposiciones varios críticos aludían a la influencia del nuevo entorno en el colorido de los lienzos del artista gallego[16], si bien habrá que esperar hasta mediados de los cuarenta para empezar a descubrir la profunda huella que dicho contexto causa en su obra. Es en aquel momento, en los últimos años de estancia en La Española, cuando la presencia americana irrumpe en su pintura por medio de la figura del indio. Entre 1944 y 1945, Granell trabaja insistentemente en la representación de cabezas y bustos con rasgos indígenas, llegando a realizar más de cuarenta piezas con diferentes técnicas y en diferentes formatos, sobre este mismo motivo[17]. Estilísticamente, las obras que componen la serie manifiestan la descomposición geométrica heredada del cubismo, y en última instancia, evocan las características plásticas de las manifestaciones étnicas que sirvieron de referente a los primeros ismos. El joven pintor se sentía interesado por las posibilidades expresivas y formales de las máscaras africanas y precolombinas, como anteriormente lo habían hecho otros artistas, pero, en relación a su condición surrealista, esta atracción no se limita a la admiración de las cualidades estéticas de los objetos sagrados sino que responde a un interés más amplio por las expresiones culturales de las civilizaciones primitivas, que acerca su mirada a la perspectiva etnográfica.

En contra de lo que podría pensarse en un primer momento, esta original serie, no parece guardar relación con la realidad social de la isla en la que surge; desde hacía siglos, no existían comunidades indígenas en el territorio dominicano y la mayoría de la población era mulata o negra. Podemos afirmar por tanto, que estas creaciones no se ven originadas por el contacto directo con los pueblos nativos americanos aunque tampoco nacen del interés por retratar el carácter étnico de la población del país[18]. En realidad, la aparición de este motivo

15. Texto escrito por Benjamín Peret el 28 de noviembre de 1946 para el prefacio del catálogo de la exposición individual de Eugenio Granell llevada a cabo en diciembre de aquel mismo año en la Sala Británica de la capital Guatemalteca.
16. El crítico de arte y escritor, Cotín Aybar y el compañero de Granell en la Poesía Sorprendida, el poeta Alberto Baeza Flores, advierten la influencia del Caribe en la luz y el cromatismo de las primeras obras de Granell. Cotín Aybar, R., «Granell, pintor surrealista», *La Opinión*, Ciudad Trujillo, 3 de septiembre, 1943 y Baeza Flores, A: «Fernández Granell habla para «Literatura»», *La Opinión*, Ciudad Trujillo, 4 de septiembre, 1943.
17. Esteban Leal, P. (coor.), *Eugenio Fernández Granell: en el contexto de la vanguardia surrealista*, cd-rom, Madrid, CD Arte y Diputación de A Coruña, 1995, p. 6
18. Como sin embargo si sucedió en el caso de sus colegas de profesión, también exiliados en la República Dominicana, José Gausachs y Ángel Botello Barros, que se sintieron seducidos por el componente racial que descubrieron en la isla, el cual se convertirá en una importante fuente de inspiración para su obra. Por su parte, la atención de Granell por el mundo negro parece centrarse en el aspecto mágico y ritual de estas culturas.

temático en aquel punto geográfico y en aquel momento concreto, parece más bien tener su origen en la fuerza evocadora que despierta en Granell el encuentro con el nuevo continente. El lenguaje de raigambre cubista utilizado en la serie, la gruesa línea de contorno, el ensamblamiento de planos y la dislocación cromática, potencian la expresividad de estas cabezas, recordando más a máscaras rituales que a rostros de facciones reales. Lejos de la representación concreta, las cabezas de indio funcionan de este modo como imágenes arquetípicas[19], invocando la presencia de aquel primer poblador americano.

Del mismo modo, el encuentro del artista con el nuevo mundo dirige sus recuerdos a los primeros contactos establecidos desde Europa con América[20]. Así, en 1944, fecha en la nace la serie de las cabezas de indio, encontramos entre las pinturas de Granell el lienzo *Cronista de indias* (1944), que vuelve la mirada hacia aquellos acontecimientos pasados. Con un lenguaje esquemático, que bebe de las primeras vanguardias artísticas, el pintor representa una figura humana flanqueada por dos caballos. Un explorador, caracterizado con la vestimenta de la época, sostiene en su mano un papel con anotaciones que, tal y como reza el título de la obra, lo define como documentalista europeo en el Nuevo Mundo. En su asombro ante el «descubrimiento» americano, el pintor se siente cercano a estos primeros exploradores, que expresaban a través de sus relatos la magia de aquel maravilloso universo. Si bien las crónicas estaban tamizadas por los juicios realizados desde la percepción europea de los autores, Granell apreciaba la especial inquietud por conocer la realidad indígena, y advertía una nueva dimensión etnográfica en su labor: «A mí siempre me interesaron las lecturas de antropología relacionadas con América. Nuestros cronistas de indias, fueron antropólogos sin saberlo»[21].

La producción pictórica de Granell evidencia un gran interés por las culturas indígenas. Como surrealista veía en el mundo amerindio, al igual que en las culturas «primitivas» de Oceanía y África, alternativas a las que acudir frente a las construcciones culturales que encorsetaban al individuo europeo:

> Para el hombre primitivo no hay esas diferencias que se han inventado entre el alma y el cuerpo, el sueño y la vigilia, la materia y el espíritu, etc. Ellos contemplan la vida y el mundo en su totalidad...yo creo que es una gran pérdida, seguramente producto de la educación excesivamente racionalista que recibimos en nuestros primeros años.[22]

19. A este respecto cabe recordar que, según glosan los títulos, todas estas cabezas corresponden a figuras masculinas.
20. En este sentido, es interesante señalar el carácter profético que Granell percibía en el paralelismo entre su viaje a América en los años cuarenta (también el de Breton y el surrealismo) y el de los primeros exploradores en el siglo XV. Según advertía el artista, en ambos casos el primer contacto con tierras americanas se había producido a través de las islas caribeñas, cargadas, por ello, de significado. Así lo comenta en una entrevista que realizada por Julio Molina en Puerto Rico: «todo indica que el Mar de las Antillas y sus islas están llamados a un alto destino. Colón, no agotó la posibilidad de descubrimientos maravillosos [...]». Molina. J., «Granell en el destino antillano», Pro Arte, Santiago de Chile, 9 de marzo de 1950.
21. Molina, C. A., «Granell por..., op. cit., p.28
22. Ibídem, p. 27.

Para Granell, en aquellas culturas «salvajes» el hombre conservaba la integridad total que lo caracterizaba en su forma prístina y que se había perdido en la alienación occidental[23]. La realidad indígena, menospreciada desde la óptica europea, despertaba la simpatía del pintor, como antes lo había hecho de Breton. En relación con este mismo discurso surge en la obra del artista una intención reivindicadora que enlaza directamente con la actitud anticolonialista propia de su condición trotskista, y alimentada a su vez por el ideario surrealista. De este modo, la particular querencia de Granell por la cultura indígena que desde la serie de las cabezas de indio se observa en su obra, cobra un nuevo cariz en dos interesantes dibujos de mediados de la década –*Autorretrato como indio* (1944) y *Autorretrato como indio* (1945). En ambas obras, como abiertamente indica el título, el artista se representa así mismo como indio. Formalmente, aunque los dibujos difieren en su factura, siendo el de 1945 menos esquemático que el del año anterior, los dos presentan, en esencia, un claro vínculo estilístico con la serie de las cabezas de indio. En relación con el planteamiento conceptual de esta serie, la identificación del artista con el mundo indígena por medio del autorretrato, resulta una muestra singular del apego que adquiere el pintor por esta realidad.

Alejándose de la visión colonialista implícita en la concepción europea de América, Granell adopta una postura opuesta, mostrando su afinidad con el «otro colonial». En estos autorretratos el pintor renuncia a su propia condición, en favor de la reivindicación de la identidad indígena. El artista demuestra así su empatía con la realidad de los pueblos amerindios, oprimidos durante siglos y prácticamente aniquilados por los intereses de la cultura a la que él mismo pertenece.

Esta actitud crítica ante los abusos coloniales era compartida por el surrealismo[24], que a nivel teórico, y en el plano político, había adoptado desde los años veinte una firme posición al respecto (en su vinculación al comunismo), mostrando su repulsa pública ante las prácticas imperialistas de la época. Pruebas de dicho rechazo en aquellos años pueden encontrarse en su oposición a la Guerra del Rif, en 1925, y en sus críticas a las ferias coloniales. Conviene recordar además el apoyo del surrealismo a la lucha identitaria de los antiguos territorios coloniales; concretamente su relación con el movimiento cultural de la negritud a través de la revista martiniquense, *Tropiques,* y de sus lazos con el poeta Aimé Cesaire, o las implicaciones políticas de la visita de Breton a Haití en pleno clima de rebelión, ilustran su respaldo a

23. Según las declaraciones de Granell recogidas en la entrevista realizada por Cesar Antonio Molina, ibídem, p.27.
24. Aunque como advierte Spector, el núcleo surrealista francés sostuvo una actitud en cierto modo ambivalente en cuanto a los territorios coloniales. Según su tesis, los surrealistas no consiguieron deshacerse de la visión chauvinista que dominaba su entorno, interesándose tan sólo por la literatura en lengua francesa de estos territorios. El autor sostiene que frente a la oposición pública que el grupo surrealista mantuvo en relación a la política colonial del país, y la simpatía que mostraron hacia las realidades de aquellos territorios, en la práctica la atención del colectivo en esas latitudes se concentró en los autores francófonos (es el caso del senegalés Léopold Senghor o el martiniqués Aimé Césaire y su revista *Tropiques*) Véase el breve apartado que Spector dedica al posicionamiento surrealista frente al colonialismo: Spector, J., «Capítulo 5. La mujer surrealista y el Otro colonial», en *Arte y escritura surrealistas (1919-1939). El oro del tiempo,* Madrid, Síntesis, 2003, pp.299-352.

las corrientes revolucionarias de la zona del Caribe[25]. A través de esta postura, el surrealismo expresaban nuevamente su desacuerdo con el pensamiento hegemónico occidental, esta vez contra el estigma racial propio de la visión etnocéntrica heredada del pasado colonial. En una entrevista realizada a su llegada a Haití, en 1945, Breton expresa rotundamente el posicionamiento antiimperialista del grupo:

> El surrealismo es aliado de la gente de color, por una parte porque siempre ha estado de su lado contra toda clase de imperialismo y pillaje blanco...por otra, porque existen afinidades muy profundas entre el llamado pensamiento «primitivo» y el pensamiento surrealista: ambos desean derrocar la hegemonía de la conciencia y de la vida diaria.[26]

Estas declaraciones evidencian la concordancia entre el discurso surrealista y la visión ofrecida por Granell en las obras de temática americana que desarrolla a esta misma altura de la década. Sus autorretratos como indio manifiestan plásticamente esta misma inclinación hacia las civilizaciones «primitivas», en este caso, hacia las culturas indígenas. En su anhelo por alcanzar un estadio superior del individuo, imposibilitado bajo los constreñimientos de la cultura burguesa, el pintor se identifica con la figura del indio, símbolo de un mundo salvaje, indómito y por tanto libre de las limitaciones y valores de la decadente sociedad europea. No deja de percibirse un componente de denuncia en su discurso, alzando la voz contra la supremacía europea y defendiendo, en última instancia, las fórmulas alternativas despreciadas desde la perspectiva occidental.

En consonancia con este ideario transgresor, la valoración de lo indígena resulta en sí misma una acción reivindicativa, cargada de compromiso. Desde las primeras cabezas de 1944, la figura del indio penetra en el repertorio iconográfico del artista aumentando su protagonismo en los años siguientes. Su estancia en Guatemala, lugar en el que se afinca tras su salida forzosa de la República Dominicana a finales de 1946, incrementa su atracción por el aspecto ritual de las civilizaciones primitivas. El nuevo destino permite al artista tener un mayor contacto con las culturas precolombinas, estimulando su imaginación en torno a la realidad mítica americana. El interés que ya esbozaba el pintor por la magia, los mitos y los rituales, en la isla caribeña, adquiere en Guatemala una mayor intensidad, proliferando durante su estancia las obras inspiradas en los cultos y ceremoniales sagrados, explícita en títulos como *Bastonero mágico* (1946) o *Indio adorando ante un tótem* (1947)[27]. La atracción del pintor por estos temas dejará su impronta incluso en su producción posterior, pudiendo en-

25. Sobre la relación del surrealismo con el movimiento de la negritud en el Caribe: Bernal, C.M., «Tropiques: surrealismo en el Caribe», en *Almanaque, Revista de estudios latinoamericanos,* (en línea), Universidad federal fluminense, febrero de 2011, nº 2, http://www.puro.uff.br/almanaque, (consulta 30 de abril de 2012).
26. Declaraciones recogidas en el número 13 del diario haitiano *Haiti-Journal.* Polizzotti, M., *Revolución en la mente: la vida de André Breton,* Madrid, Turnes, 2009, p. 230.
27. En la misma línea temática cabría citar entre otras obras: *El constructor del tótem* (1946), *Curandero indio* (1946), *Ceremonia del cultivo de grano* (1947) o *Instrumentos totémicos* (1948).

contrar hasta en el final de su trayectoria la influencia de la cultura indígena en su repertorio iconográfico.

En esta misma línea discursiva podemos inscribir aquellas obras que, siguiendo la senda abierta por *Cronista de Indias,* nos retrotraen al periodo histórico de la América Colonial (concretamente al ámbito latinoamericano). Aunque son ejemplos escasos y aparecen de forma aislada en la producción del pintor de la segunda mitad de los cuarenta, resultan interesantes en su relación con el auge de la temática amerindia de aquellos años, ya que completan el prisma de visión de la posición del pintor ante esta realidad. Inspirado en su experiencia personal, como exiliado español que descubre un mundo nuevo al otro lado del Atlántico, Granell centra su atención en el encuentro entre ambas culturas, entre lo europeo y lo americano, que simboliza a través de la figura del indio y del caballero o, en ocasiones, del caballo –*Encuentro original entre el indio y el caballo* (1946). Pero entre escenas que muestran de forma neutra el contacto entre personajes procedentes de diferentes mundos –a veces desviándose de la imparcialidad a través de la ironía, como en *Indios contemplando a un caballero caído* (1946)– encontramos ciertos ejemplos en los que el artista destaca el desequilibrio de fuerza entre ambas culturas. Tanto *Conquistador mostrando indio* (1945) que señala en su propio título la relación de superioridad a través del indigno trato al personaje indígena, como el gouache *Conquistadores e indios* (1948), en donde el pintor, por medio de una escena de aspecto naif, nos recuerda el exterminio de una civilización a manos de una cultura invasora, denotan nuevamente su opinión crítica ante la opresión indígena a manos europeas.

En fin, por medio de su acercamiento a la cultura indígena, el artista ofrece una mirada alternativa frente al pensamiento dominante, derivada del perfil heterodoxo y el compromiso político que caracterizan su persona y definen su doble condición de artista surrealista y militante trotskista.

SECCIÓN 6: LOS RITUALES DEL PODER.
Fiestas, ceremonias y espectáculos del poder.

Post Nubila Phoebus.
El marqués de Villena y la retórica del poder

Alejandro Wang Romero
Universidad de Sevillaj

Resumen: La llegada de personajes importantes a Nueva España fue siempre motivo de fiestas, más cuando se trataba de alguien como el marqués de Villena, el primer grande de España en ostentar el cargo de virrey. En este estudio se ha querido analizar los mecanismos utilizados para la legitimación de su poder, como personificación del rey distante, a través de tres elementos: su retrato; los festejos celebrados en su honor en el viaje, desde Veracruz hasta la capital del virreinato; y el arco triunfal levantado por el Cabildo municipal de la ciudad de México. Para ellos, se han estudiado las fuentes existentes en conjunto (más de una docena), centrándonos en aquéllas que se relacionaban directamente con el fin de esta comunicación.

Palabras clave: marqués de Villena, duque de Escalona, retrato, entrada triunfal, arco de triunfo, virrey novohispano, Nueva España, México

Abstract: The arrival of important figures at New Spain was always the occasion for festivals, even more when it was someone as the Marquis of Villena, the first Grandee of Spain to hold the Viceroy office. In this study we have tried to analyze the mechanisms used for the legitimization of power as a personification of the distant King, through three elements: his portrait; the celebrations held in his honor on the voyage, from Veracruz to the capital of the Viceroyalty; and the triumphal arch erected by the Municipal Council of the city of Mexico. For this purpose, we have studied the existing sources as a whole (more than one dozen), focusing on those that are relate directly to the intention of this paper.

Keywords: Marquis of Villena, Duke of Escalona, portrait, triumphal entry, triumphal arch, Mexican Viceroy, New Spain, Mexico.

> Más atendían a deleitar la vista de los ignorantes
> que a complacer el entendimiento de los sabios.
> (Giovanni Boccaccio: *Decameron*).

El retrato de don Diego Roque López Pacheco y Portugal Acuña Girón Portocarrero y Bobadilla, marqués de Villena y duque de Escalona[1] es uno de los sesenta y un retratos (treinta y dos nombrados por la Casa de Austria, y veintinueve por la dinastía borbónica) que configuran la galería de los virreyes de la Nueva España[2]. La monarquía española había exportado a América el modelo de retrato que se estaba realizando en los territorios europeos de la Corona, siguiendo el mismo esquema compositivo, con la peculiaridad de que los retratos novohispanos carecían de cualquier tipo de idealización, representando los rasgos físicos y las vestimentas con absoluto realismo[3]. Estos retratos, aunque no llegaban a la calidad plástica de los que se hacían en la corte de Madrid, «no dejaban de presentar una aceptable calidad»[4] ya que, al tratarse de retratos oficiales, superaban la media de los retratos de sociedad novohispanos[5]; no hubo ningún artífice que definiera la composición de estos retratos y la repitiera hasta la saciedad, ya que «el virrey no llegó a tener pintor de cámara»[6], y en casi su totalidad, el autor de estas pinturas es anónimo.

---

1. VII marqués de Villena, VII duque de Escalona, señor de la villa de Garganta la Olla, VII conde de Xiquena, IX señor de la villa de Belmonte y su tierra, X conde de San Esteban de Gormaz, por su derecho propio IX marqués de Moya (en sucesión a su primera esposa y su hijo mayor), grande de Castilla, escribano Mayor perpetuo de privilegios y confirmaciones de los Reinos de Castilla y León, señor de las Villas y Estados de Alarcón, el Castillo de Garci-Muñoz y Jorquera, de las Villas de Zafra, Jumilla y Alcalá del Río Júcar con su puerto, de los de Serón, Tíjola, Tolox y Monda en el Reino de Granada, de los Alumbres del Almazarrón de Murcia y Cartagena, coronel de Infantería Española, virrey, gobernador y capitán general de las provincias de Nueva España, presidente de la Real Audiencia de México, capitán general perpetuo de Castilla la Nueva, la Mancha y Reino de Toledo, virrey y capitán general del Reino de Navarra, caballero de la insigne Orden del Toisón de Oro y gentilhombre de la Cámara de Felipe IV. Fernández Béthencourt, Francisco, *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española, Casa Real y Grandes de España*, II, Madrid, 1900, pp. 257-258.
2. Estos retratos que colgaban de las paredes de la sala de la Real Audiencia, actualmente pertenecen a la colección del Museo Nacional de Historia de México, Castillo de Chapultepec.
3. Curiel, Gustavo, y Rubial, Antonio, «Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal», en *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX* (cat. de expo.), Sevilla, 2002, p. 34.
4. Meyer, Bárbara, y Ciancas, María Esther, «Los autores que retrataron a los virreyes novohispanos», en *El otro yo del rey: virreyes de la Nueva España, 1535-1821* (cat. de expo.), México, 1996, p. 15.
5. Rodríguez Moya, Inmaculada, *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Castellón, 2003, p. 60.
6. Rodríguez Moya, I., *op. cit.*, 2003, p. 61.

El retrato del Marqués de Villena es prácticamente similar a los otros[7], pero la cartela informativa corta el cuerpo por debajo de la cintura, lo que le da menos contundencia y estiliza levemente la figura del Marqués, aunque con una pose muy rígida debido al encorsetamiento de la indumentaria. Esta imagen, casi de tres cuartos, permite ver, colgada de su cinturón, la llave de la ciudad de México, símbolo de su consideración como «alcalde»[8]. Al ser un virrey joven, se preocupa por la moda que se refleja en la elegancia del vestir con botonadura de oro, cadena cruzada sobre el pecho, cinturón y otras joyas, también de oro. Luce perilla y bigote con las puntas levantadas hacia arriba, y su pelo está impecable, quizá sea la causa de que no lleve un sombrero que le cubra toda la cabeza. En su mano porta unos papeles, posiblemente las Instrucciones, con un incómodo pliegue del codo. En paralelo a su cabeza, y de gran tamaño, el mayor hasta el momento, aparece su blasón nobiliario, rodeado de la leyenda «Misericordias Domini yn Eternvm Cantabo», y una guirnalda con una filactería que dice «Cvivus Sertvm Fero Bravivn Prestolor»[9], todo rematado por una corona de marqués. El escudo está graciosamente colgado de un clavo, queriéndose recrear una pared en vez del recurrente y estandarizado fondo neutro. La cartela inferior confirma quien es el retratado «D. Didacvs Lopes Pacheco Marchio de Billena. Por Beie. 17 Dvx Ieneralis. Año de 1640».

El 22 de enero de 1640, el Marqués de Villena había sido nombrado por Felipe IV virrey de Nueva España, como sucesor del Marqués de Cadereyta[10]. Poco tiempo después, se dispuso a preparar su testamento y a dejar instrucciones para el buen funcionamiento de sus territorios durante su ausencia, partiendo de Escalona hacia El Puerto de Santa María el 10 de marzo, donde embarcaría para las tierras de ultramar.

7. Los virreyes eran representaciones de medio cuerpo, con este levemente girado, lo que hacía que el personaje se viera de medio perfil; la indumentaria, excesivamente austera, era de sobrio color negro, resaltada sólo por la lechuguilla de los cuellos y puños, que pasó a ser golilla tras la pragmática de Felipe III de 1623 en la que prohibía el uso de la gorguera, y alguna que otra cruz de Santiago; el porte era algo rígido y carente de cualquier voluptuosidad o atractivo; el rostro duro y la mirada, quieta e inexpresiva, intentando reflejar majestad y distanciamiento, hecho que se pretendía acentuar con un fondo oscuro y neutro, y un escudo heráldico. Bajo el personaje, una cartela identifica al retratado. Sólo su ligero carácter ingenuo y el inconfundible verismo del retrato novohispano, junto con el asimiento de algún objeto, hacen de estas retratos auténticos documentos de una época más que clones singularizados y tediosos.
8. Rodríguez Moya, I., *op. cit.*, 2003, pp. 111 y 185.
9. «Alabaré perpetuamente la misericordia del Señor» y «De quien llevo la guirnalda espero el lauro»; Gutiérrez de Medina, Cristóbal (ed. de Manuel Romero de Terreros), *Viaje del virrey Marqués de Villena*, México, 1947, p. 64, n. 15.
10. Schäfer, Ernesto, *El Consejo Real y Supremo de las Indias*, Sevilla, 1947, t. II, p. 440. Existe un documento anterior a esta fecha, del 24 de diciembre de 1638; *vid*. n. 31.

El viaje completo es narrado por Cristóbal Gutiérrez de Medina, «capellán y limosnero mayor del Marqués», en una crónica que cuenta detalladamente todos los pormenores del periplo, *Viage de tierra, y mar, feliz por mar, y tierra, qve hizo El Excellentissimo Señor Marqvés de Villena mi señor, yendo por Virrey, y Capitán General de la Nueua España en la flota que embió su Magestad este año de mil y seiscientos y quarenta, siendo General della Roque Centeno, y Ordóñoz, su Almirante Juan de Campos. Dirigido a Don Ioseph López Pacheco, Conde de Santisteuan de Gormaz mi señor*[11]. El autor, tras la publicación de su relato, se dedicó, según sus propias palabras[12], a compilar otras relaciones referidas a la entrada del Marqués de Villena en la ciudad de México, conformando con ellas un solo volumen. Los documentos que lo componen son: *Razón de la Fabrica Allegórica*[13], la descripción anónima del arco levantado por el Cabildo Municipal de la ciudad de México; *Zodiaco Regio, Templo Político*[14], texto anónimo de un jesuita en la que se explica el arco levantado por el Cabildo Metropolitano de la Catedral; *Loa famosa, que se le recitó al Excellentíssimo Señor Marqués de Villena, Duque de Escalona, a la entrada del Arco Triunfal de la Cathedral de México*[15], composición anónima en verso en alabanza hacia la persona del Marqués; *Addición a los Festexos, que en la Ciudad de México, se hizieron al Marqués mi Señor, con el particular que le dedicó el Colegio de la Compañía de Iesús*[16], relación de la fiesta hecha en el Colegio de San Pedro y San Pablo por la Compañía de Jesús, en honor al Marqués; *Relación escrita por Doña María de Estrada Medinilla, a vna religiosa prima suya, de la felix entrada en México, día de S. Augustín, a 28 de Agosto de mil y seyscientos*

11. *Impresso en México, en la Imprenta de Iuan Ruiz. Año de 1640.* Documento con frontispicio y portado, foliado desde la página 3 a la 45, con una segunda página 45 con *Redondillas de vn religioso de San Francisco en alabança del Author,* que parece un añadido posterior ya que la página 45v. contiene trasera con un grabado, en el volumen que estamos utilizando, perteneciente a la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca; hemos consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca de la Real Academia Española y existen algunas variaciones con el anterior (faltan algunas páginas, incluso uno de los documentos completos salvo por la portada, que hace de portada de todo el volumen; diferencia en la distribución de los documentos, etc.); en adelante, citaremos por el ejemplar de la Universidad de Salamanca.
12. «Luego se dieron a la estampa [y] las pongo insertas en esta relación», y «porque el vno, y el otro con agudeça enseña, y con acierto no admite corrección las pongo a vuestra Excellenssia aquí como se imprimieron»; Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.,* 1640, 39r. y 40r.-40v., respectivamente.
13. La foliación de este documento comienza en la segunda página con el número 2, faltando la primero, posiblemente la portada, donde estarían los datos del impresor, lugar de impresión y fecha de la misma, incluso el nombre del autor; el documento está inserto entre las páginas 39v. y 40r.
14. *En México, año 1640. Impresso con licencia, Imprenta de Francisco Robledo.* Documento con portado y foliado desde la página 2 a la 10, conteniendo dos hojas más sin foliar; el documento está intercalado entre las página 40v. y el siguiente documento insertado.
15. *Impresso con licencia en México, por Francisco Robledo. Año 1640.* Documento sin foliar de cuatro hojas que, aunque impreso independientemente, podría ser una adenda al *Zodiaco Regio, Templo Político*; inserto entre el documento precedente y la hoja 41.
16. *En México, por Bernardo Calderón, mercader de libros en la calle de S. Agustín. Año 1640.* Documento sin foliar de cuatro hojas, intercalado entre la página 45v. (duplicada) y la siguiente relación.

y quarenta años, del Excellentíssimo Señor Don Diego López Pacheco[17], documento en verso que narra la entrada del Marqués desde el punto de vista de una espectadora; y *Festín hecho por las Morenas Criollas de la muy noble, y muy leal Ciudad de México, al recebimiento, y entrada del Excellentíssimo Señor Marqués de Villena, Duque de Escalona, Virrey de esta Nueva España*[18], escrito por Nicolás de Torres, que relata la fiesta protagonizado por mujeres de raza negra nacidas en la Nueva España[19].

El 24 de junio, la flota avistaba la fortaleza de San Juan de Ulúa, no sin haber sufrido alguna que otra peripecia durante la travesía[20], como cuando «se puso el mar de leche y cessó la tempestad» al echar al mar el cuerpo del fallecido Fray Matías Cencerrado, o cuando una recién nacida tuvo como ama de cría a una «perrilla perdiguera»[21]. Habían pasado poco más de dos meses desde que el Marqués y su «familia» habían salido de El Puerto de Santa María y más de tres desde que habían dejado detrás sus territorios patrimoniales[22]. Entre los pasajeros que habían acompañaban al Marques en el viaje se encontraban Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla y visitador de la Nueva España; Juan Alonso de Ocón, obispo de Yucatán; Sebastián López de Arteaga, un pintor sevillano que es posible que pintase el retrato del marqués, aunque no hay certeza de ello[23]; Carlos de Sigüenza, preceptor del príncipe heredero Baltasar Carlos y padre del poeta criollo Carlos de Sigüenza y Góngora[24];

17. *Con licencia en México, en la Imprenta de Francisco Robledo, en la calle de S. Francisco*. Relación con portada, foliado desde la página 2 a la 8, inserto entre *Addición a los Festexos...* y el siguiente documento. Hemos podido consultar un ejemplar de esta relación existente en la Biblioteca Ots Capdequí de la Escuela de Estudios Hispano Americanos (CSIC) en Sevilla, una impresión diferente a la del volumen aquí comentado (compuesta por seis hojas y paginada desde la segunda a la sexta, no contiene la autorización de publicación ni la dedicatoria hecha por la autora, etc.); posiblemente sea una impresión posterior a la contenida en este.
18. *Con licencia en México, en la Imprenta de Francisco Robledo, en la calle de S. Francisco, año 1640*. Documento con portada y sin foliar, compuesto por cuatro hojas, consecutivo a la *Relación escrita por Doña María de Estrada Medinilla*, que pone fin al volumen.
19. Existe otro volumen compilatorio de relaciones del recibimiento del marqués de Villena, conservado en la Hurtington Library, atribuido a Matías Bocanegra y editado un año después; su título, *Viage por tierra, y mar del Excellentissimo Señor Diego López Pacheco i Bobadilla, Marqués de Villena, i Moia, Duque de Escalona &c. Aplavsos, y Festejos a su venida por Virrei desta Nueua España. Al Excellentíssimo Señor Don Gaspar de Guzmán Conde Duque de Olivares, Duque de Sanlucar la Maior &c. Dedicado por el Collegio Mexicano de la Compañía de Iesvs*, ha hecho que se confunda con la obra de Gutiérrez Medina. Sustancialmente, es un plagio de la crónica hecha por el limosnero del Marqués, a la que se añade algunas reediciones de las relaciones contenidas en el volumen de 1640, algunas con distinto título; sobre esta compilación estamos trabajando actualmente.
20. *vid*. Farré Vidal, Judith, «Fiesta y poder en el viaje del virrey marqués de Villena (México, 1640)», *Revista de Literatura*, 2011, vol. LXXIII, nº 145, pp. 199-218; especialmente las pp. 208-210.
21. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 18r. y 10r., respectivamente.
22. El 8 de abril partió la flota del Puerto de Santa María pero por problemas en la mar, se decidió volver a puerto, saliendo el día 21. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 7v.-9r. *Vid*. Moreno Cebrián, Alfredo, «El viaje en la carrera de Indias», *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, 2006, p. 137.
23. Moyssén, Xavier, «Sebastián de Arteaga, 1610-1652», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1988, nº 59, pp. 19-20; Rodríguez Moya, I., *op. cit.*, 2003, p. 111.
24. Leonard, Irving A., *Don Carlos de Sigüenza y Góngora*, México, 1984, p. 20.

y Guillén de Lampart, un buscavidas irlandés que formaba parte del servicio del Marqués[25], aunque se ha supuesto que iba a la Nueva España como espía del Conde-Duque de Olivares[26].

Tras desembarcar, el Marqués de Villena permaneció ocho días en la fortaleza de San Juan de Ulúa, donde recibió la visita de las autoridades de la ciudad de Veracruz. Su estancia en la fortaleza tenía como fin organizar una armada, ya que «su Magestad [...] a cinco o seis años que tiene, mandado se hiziesse armada para limpiar estas costas [...]; antes de saltar entierra lo dejó assentado su Excellenssia, por que al punto mandó se embargasen todos los Nauios de la flota que venían al traués con sus armas, municiones y demás pertrechos de guerra para servicio de su Magestad»[27]. Transcurrido los ocho días, el Marqués se dispuso a dirigirse a Veracruz «con lucido acompañamiento en vna falúa entoldada de damasco carmesí, con salva real y acompañamiento de la milicia, con dos clarinetes delante que siempre ha traído su Excellenssia y juego de ministriles, se embarcó para el muelle», donde lo esperaba toda la ciudad, «y doze Regidores le recibieron con palio, el cual no quiso admitir su Excellenssia contento con solo merecerlo»[28].

El palio será un asunto recurrente en todo el viaje del Marqués de Villena[29]. Fueron muchas las órdenes dadas desde la Casa de Austria con respecto a la legislación del uso del palio por parte de los virreyes[30]; y en tiempos de Carlos II, en la *Recopilación de Leyes de los Reynos de Las Indias*, se dice taxativamente «Que los Virreyes no vsen de la ceremonia del palio

25. Gojman de Backal, Alicia, «La inquisición en Nueva España vista a través de los ojos de un procesado, Guillén de Lampart. Siglos XVII», *Inquisición novohispana*, México, 2000, p. 102.
26. No hemos encontrado ningún documento que corrobore este dato; Ramos Revillas, Antonio, «Guillen de Lampart. El guardián de El Ángel», *Día Siete*, 2011, nº 576, p. 20.
27. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 22r.-22v. «Por cuanto el Marqués de Villena, Virrey de la Nueva España, con orden que tuvo de S. M. ha formado la Armada de Berlovento, contra los enemigos de nuestra fe católica y para reparo de las invasiones que pretenden hacer», *cit.* en Torres Ramírez, Bibiano, *La Armada de Barlovento*, Sevilla, 1981, p. 294, n. 38. En tiempos del marqués de Cadereyta, se consolidaron los fondos para la creación de esta Armada [HANKE, Lewis (ed.), *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria. México*, Madrid, 1977, p. 15], conformándose esta en tiempos del marqués de Villena; Torres Ramírez, B., *op. cit*, 1981, p. 42. *Vid.* Alvarado Morales, Manuel, *La ciudad de México ante la fundación de la Armada de Berlovento. Historia de una encrucijada (1635-1643)*, México, 1983.
28. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 23r.-23v.
29. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 26v., Tlaxcala; 30r., Puebla de los Ángeles; 32r., Cholula; 40r.- 40v., México (como veremos).
30. Felipe II, 1 de diciembre de 1573; Felipe III, 2 de agosto de 1614, 18 de diciembre de 1619 y 7 de junio de 1620; Felipe IV, 10 de abril de 1639, 9 de marzo de1653, 26 de febrero de 1660 y 30 de diciembre de 1663.

en sus recevimientos»[31]. Sin embargo, Felipe IV permitió el uso del palio en el recibimiento del Marqués, «teniendo consideración a la calidad del dicho Don Diego Pacheco, Duque de Escalona, y a los muchos y grandes servicios que sus pasados hicieron a mi Corona [...] es mi voluntad que empiece él a gozar de esta honra»[32].

Después de negar el palio, subió a un caballo y entró en la ciudad, dirigiéndose a la iglesia, donde lo esperaba el clero; tras orar y dar gracias por el viaje, fue a las Casas Reales del Cabildo donde se alojó. Hubo ocho días de luminarias y tres de toros para celebrar tan honrosa venida. La entrada en Veracruz define el esquema de la ceremonia de entrada en las ciudades sin privilegio para esta celebración[33].

Al salir de Veracruz, el Marqués y su séquito se dirigieron a la Villa Rica de la Veracruz, donde Hernán Cortés empezó el periplo de la Conquista. A partir de este punto se rememora, con este «viaje ceremonial» desde la costa a ciudad de México, la campaña de Cortes y los primeros conquistadores hasta Tenochtitlán[34]. El trayecto continúa por La Rinconada, Venta del Río, Venta del Lencero, Jalapa, La Hoya y Venta de Perote, donde fue aposentado lujosamente entre colgaduras, aparadores de plata e incluso artificios como las fuentes de las que manaban «vna de agua de olor, otra de vino precioso, otra de leche, otra de miel y todas corrieron sobre bateas grandes, vestidas de flores»; a lo largo de todo el camino «era muy de ver los muchos arcos triunfales de yeruas, hechos con la curiosidad de los indios, y

31. «Por diferentes ordenes y cedulas de los Señores Reyes, nuestros progenitores, está ordenado que los Virreyes del Perú, y Nueva España, quando passaren, y llegaren a sus Virreynatos, no vsen de la ceremonia de ser recividos con palios, y guiones, con sus armas en las Ciudades de Lima y México, ni en otras qualesquier Villa y Lugares, porque esto solo pertenece a nuestra Real persona, y sin embargo se ha contravenido a ellas [...], tenemos por bien de ordenar y mandar, que ningún Virrey del Perú, ó Nueva España pueda ser, ni sea recivido con palio en ninguna parte de su distrito, ni fuera del [...]. Y ordenamos a los Virreyes, que no consientan ser recevidos con palio, y a las Ciudades, Villas y personas susodichas, que no los lleven, tengan, ni vsen, so las dichas penas, y las que están impuestas por leyes Reales, con que serán castigados con todo rigor y demostracion, y que assi se cumpla y execute». Libro III, Título 3, Ley XIX.
32. Documento fechado el 24 de diciembre de 1638, *cit.* en Fernández Béthencourt, F., *op. cit.*, 1900, II, p. 258, n. 1.
33. Chiva Beltrán, Juan, «El ceremonial de la *entrada triunfal* en el caso de los últimos virreyes de la Nueva España», *Arte, poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinatos a la construcción nacional*, Castellón, 2008, p. 180.
34. Morales Folguera, José Miguel, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España,* Granada. 1991. p. 99. Es posible que entradas tan fastuosa como las del marqués de Villena, inspirasen a los artistas para representar el encuentro de Cortés con Moctezuma; *vid.* Schreffler, Michael, *The Art of Allegiance. Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain,* University Park (PA), 2007, pp. 88-89 y 108-110. Antes de la llegada de los casteLlanos, existía un camino, regularmente transitado desde este enclave hasta la capital del imperio Azteca; Serrera, Ramón María, *Tráfico terrestre y red vial en las Indias,* Madrid, 1993, p. 24.

altares a los lados, y ocho o diez juegos de trompetas y chirimías de indios»[35]. A partir de Perote, se hacía más transitable para los vehículos rodados; así, «aquí tomó su Excellenssia sus carroças ricas, que truxo embarcadas tres, y por fragosidad del camino no pudo entrar enellas hasta este lugar»[36]. El itinerario continuaba hacia Tlaxcala, pasando por Los Virreyes y Huamantla. Tlaxcala era paso obligado de comitiva virreinal debido a que fue «la cabeça deste Reyno, y auer ayudado particularmente sus naturales a su conquista»[37]. En esta ciudad se celebra la primera gran entrada virreinal, ya que poseía este privilegio desde antiguo[38].

En esta primera entrada triunfal se cumplen las pautas básicas de un recibimiento «a la europea»: salen los notables[39] a recibir al Marqués a las afueras de la ciudad; baja este del coche y monta en una cabalgadura ricamente enjaezada para hacer su entrada a caballo; recorre las principales calles del municipio, dirigiéndose a la iglesia mayor; tras llegar a esta y orar, se canta un *Te deum*, prosiguiendo hasta la residencia que la acogerá en su estancia. A lo largo del recorrido, la comitiva se ha encontrado «con vna famosa portada de mucha altura, pintada en su fachada por quadros, grandeças de la casa de los Pachecos, Girones, Boba-

35. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 26r. y 24v., respectivamente.
36. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 26r. Desde mediados del siglo XVIII, los cortejos virreinales, al salir de Jalapa, se dirigían a Las Vigas a comer. El caballerizo del virrey ha ido hasta Jalapa «a ofrecer uno de los mejores coches al uso con su lucido tren, que por lo regular lo deja en Las Vigas con los demás coches, por lo intransitable e incómodo de aquel camino para ruedas [...], aunque algunos señores virreyes han seguido en coche desde Jalapa sufriendo la incomodidad»; García Panes, Diego, *Diario particular que sigue un virrey de México. Desde su llegada a Veracruz hasta su entrada en la capital*, Madrid, 1994, pp. 89-91.
37. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 26v.
38. Las ciudades con privilegio de entrada pública los virreyes son Tlaxcala, Puebla de los Ángeles, Cholula, Huejotzingo y Ciudad de México; Chiva Beltrán, J., *op. cit.*, 2008, p. 181. La entrada de príncipes (usamos el concepto en su más amplio sentido tal y como lo expresa Nicolás Maquiavelo en *El Príncipe*) en una ciudad era una manifestación de poder gubernamental que servía para afianzar la autoridad de este ante sus súbditos, usando la imagen festiva como trasfondo político: «los rituales políticos sirven para ejemplificar la armonía o para enmascarar las disonancias» [Muir, Edward, *Fiesta y ritos en la Europa moderna*, Madrid, 2001, p. 289]. Pero, la entrada no era sólo una manifestación del poder del gobernante, sino que se basa en una reciprocidad de obligaciones: el príncipe hacía su entrada solemne en sus territorios, tomando posesión física de los mismos, al tiempo que ratificaba los derechos y privilegios de esas ciudades. Para ello, resultaba imprescindible la participación de todos los estamentos sociales, implicando a la ciudad entera; aunque sea una manifestación común en donde la expresión culta se combinaba con la popular, cada una tenía unos campos de actuación específicos e infranqueables. Para ello, la ciudad se transfiguraba en ciudad ideal, convirtiéndose en un espacio teatral aristocrático, único momento de la vida del vulgo en el cual podía ser testigo directo del complicado ritual cortesano y vivir así temporalmente la ficción de un mundo fastuoso e ideal que nada tenía que ver con su realidad cotidiana.
39. En el caso de Tlaxcala «es costumbre venir aquí todos los Tribunales de Ciudades, Inquisición, Cabildos de Iglesias, Tribunales de Cuentas, y Oficiales Reales a dar la bienvenida a los señores Virreyes»; Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 26v.

dillas, con letras agudas de elogios, y geroglíficos de la dicha deste Reyno con la venida de tan gran señor». Junto al arco había un tablado donde se recitó una loa y el marqués recibió las llaves de la ciudad. Durante los tres días que pasó en Tlaxcala, los indios hicieron «a su usança» demostraciones y danzas «que son sus saraos antiguos [...] cantando en su idioma»; y los franciscanos representaron «vna comedia hecha a lo doméstico»[40].

Tras salir de Tlaxcala, el marqués se dirigió a Puebla de los Ángeles, donde fue acogido con regocijo por parte de la población, hospedándose en el convento de San Antonio, a las afueras de la ciudad, mientras se terminaban los preparativos de su recibimiento; don Juan de Palafox se había adelantado al Marqués, llegando días antes a Puebla, para influir en la disposición de la entrada, para que esta superase a todas las ofrecidas durante el viajes[41]. Así, el Marqués entra en la ciudad, tras haber sido recibido en las afueras por el obispo y haber cambiado la carroza por el caballo; al llegar al convento de las trinitarias, «se vió atajado el paso por vna portada, que tapaua toda la calle, que era muy ancha, y conforme su anchura, subia la alteza según arquitectura cubierta de lienços de buena pintura, targetas diferentes, y emblemas de las grandeças de la casa del Marqués mi señor, y Geroglíficos», y junto a este, unas nubes de tramoya se abrieron y un ángel dio la bienvenida. Se abrieron las puertas del arco, y siguió toda la comitiva hacia la catedral, donde había otro arco «no de menos grandeça ni valentía de pincel, ni de menos agudos pensamientos que la primera»[42]. Al finalizar la oración y el *Te Deum*, el cortejo se dirigió a las Casas Reales, donde se hospedaría el Marqués. Los siguientes días estuvieron repletos de máscaras con carros triunfales, encamisadas, toros, juegos de cañas y espectáculos de los naturales.

Las siguientes ciudades del camino, Cholula y Huejotzingo, ambas con privilegio de entrada, repitieron el mismo esquema de ingreso, variando sólo el grado de ostentación de los festejos. La marcha continuó por San Felipe, Hueyotlipa, Apa y Otumba, lugar en el que se acostumbra que el virrey saliente recibe al virrey entrante, para hacerse el traspaso de poderes; y así lo hizo el marqués de Cadereyta con el marqués de Villena, tras lo cual, el nuevo virrey siguió su camino hacia San Cristóbal, donde fue cumplimentado por las altos jerarquías laicas y religiosas de la ciudad de México. La siguiente parada es Chapultepec, alojándose en el palacio virreinal[43] a la espera del día de la gran entrada en la capital del virreinato. Estos días servirán para descansar del largo periplo y comenzar a contactar con la

40. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 27r.-27v.
41. García, Genaro, *Don Juan de Palafox y Mendoza. Obispo de Puebla y Osma. Visitador y Virrey de la Nueva España*, México, 1918, p. 68.
42. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 29v.-30r. Para más detalle sobre el arco levantado por el Cabildo municipal, *vid. Fverte sabia Política qve la mvy noble, y leal Civdad de los Ángeles erigio en Arco Triumphal al Excellentissimo Señor Don Diego Roque López, Pacheco... Por el P. Matheo Galindo de la Compañía de Iesús. Con licencia, en México, en la Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón, mercader de libros en la calle de S. Agustín, Año de 1641.*
43. Es muy interesante la descripción del palacio; Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 33r.-35v.

alta sociedad mexicana, entre agasajos y fiestas: «los demás días siguientes hasta la entrada, todo fue festejos, comedias, saraos, músicas, toros, con multitud de colaciones»[44].

El día del ingreso en la ciudad de México, 28 de agosto, el virrey salió en secreto de Chapultepec para dirigirse al Convento de Santa Ana, desde donde partirá para hacer la entrada. Se había construido un arco de flores con el jeroglífico de un pelícano, alimentando con su sangre a sus polluelos, sobre el tunal de las armas de México[45]. El Marqués montó «en su carroça rica y bordada, digna de tal ocasión, y yéndose acercando a lo poblado»[46], se topó con la comitiva del recibimiento, que le traía dos caballos. Hechas las formalidades de cortesía, el virrey montó en el caballo elegido y marcho, con sus coches precediéndole, por las calles de la ciudad, seguido por todo el cortejo en el mismo orden que habían llegado[47].

Las calles estaban atestadas de gente[48]. Todos gritaban ovaciones: «gente noble, ecclesiásticos, y seglares, y plebeyos, niños y mujeres, sin poder tener los amos a las esclauas y morenas que, repartidas en bandas diferentes, hazían alegres bayles, sin que huuiesse persona en esta Ciudad aquien no tocasse la general alegría desta venida»[49].

Al llegar a la plaza de Santo Domingo, el cortejo se encontró con «vna real portada, que detenía el passo y la vista, con el primor de su pintura y la agudeça de sus geroglíficos y emblemas»[50], levantada por el Cabildo municipal. Era un arco bifronte que medía «nouenta pies geométricos en alto, estiéndese a setenta y medio por los lados, y es su gruesso de siete

44. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 37r.
45. El mito del pelícano, que alimenta con su sangre a sus crías, está muy extendidos desde la Edad Media, a la vez que un símbolo de Jesucristo; *vid. El Fisiólogo* (ed. de Santiago Sebastián), Madrid, 1986, pp. 53-57. «México aduierte el querer/de tu Rey en los Villenas,/si la sangre de tus venas/te da, qué más pudo hazer?», es decir, a través del Marqués, consanguíneo de Felipe IV, hace este llegar su propia sangre a los habitantes de Nueva España, haciendo un símil entre el nuevo virrey y Cristo. Anteriormente se ha hecho otra comparación entre el Marqués y Jesucristo: «a Christo se parece en la entrada triumphante en Ierusalem»; Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 37v. y 36r., respectivamente.
46. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 38v.
47. Sobre la preparación del cortejo, *vid. Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, México, 1910, Libro 32, p. 84; para ver la disposición definitiva del cortejo, *vid*. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 38v.-39r.
48. Una espectadora cuenta que «al discurrir la calle,/no ay passo donde el passo no se encalle;/el numero de gente/presumo que no ay cero que tal cuente,/pues tomar fuera en vano/la calle en la mano:/Yua aunque aquí se note/de lo que llama el vulgo bote en bote./Era cada ventana /Iardin de Venus, Templo de Diana,/y desmintiendo Floras,/venciendo Mayos, y afrentando Auroras»; y afirmaba que «fui sin guardainfante [...]/pero si lo lleuara/del primer mouimiento no passara»; Estrada Medinilla, M. de, *Relación escrita... op. cit*, 1640, 4r. y 3r.
49. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 38v.
50. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 39r.

y medio»[51]; y se dividía «en tres cuerpos, cada vno de diez varas [...]; en el primero ionico, corinthia en el segundo, y en el tercero de la que llama el arte compuesta»[52]. Los cuerpos estaban separados entre sí canónicamente por arquitrabe, friso y cornisa, arrancando la siguiente división de un sotobanco. A su vez, la fachada se dividía en tres calles por pilastras que rompían de un pedestal con basa y acababan en un Capitel, superponiendo órdenes.

El *leitmotiv* iconográfico de este arco fue el dios Mercurio como personificación del Marqués de Villena por ser «Lugarteniente de los Dioses en el régimen de los hombres, sustituto (digámoslo assí) y Virrey de su gouierno en el mundo inferior»[53]. El desarrollo de las diferentes escenas representadas tenía la función de agasajar al nuevo virrey, comparando las virtudes y hazañas de este con las del dios; pero también de advertir el modelo de comportamiento que se esperaba, y auguraba, que tuviera el Marqués. Se desconocen los artífices del arco salvo que pertenecían a la Compañía de Jesús[54].

51. *Razón de la Fabrica Allegórica,* 3v. Hacemos un breve paréntesis para comentar el sistema de medidas y así ver la grandiosidad de esta construcción. Las dimensiones del arco han sido dadas por el cronista en «pies geométricos» y «varas»; El pie geométrico o romano [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&L EMA=pie, consultado el 3 de mayo de 2012] es una medida de longitud que procede de la cultura romana y equivalía a 29,57 cm. [Almagro-Gorbea, Martín, «Las medidas en España desde la Prehistoria a la Antigüedad», *Las medidas y las matemáticas* (cat. de expo.), Madrid, 2000, p. 17]. El sistema de medidas romano se fue difundiendo por todos los territorios del imperio y, a su vez, se fue adaptando a las necesidades locales, lo que supuso la proliferación de «pies» con amplias oscilaciones entre ellos. Aunque hubo varios intentos de unificación durante la Edad Media y la alta modernidad, no fue hasta el reinado de Felipe II, en el que a través de una pragmática, del 24 de junio de 1568 firmada en el Escorial, cuando se dictaminó «qve las varas de medir sean yguales en toda el Reyno, como la Vara Castellana que se tiene en la Ciudad de Burgos» [Pérez Pastor, Cristóbal, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid (siglo XVI),* Madrid, 1891, Núm. 17], uniformando así las medidas de longitud, y midiendo 83,5905 cm. [*Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas provincias de España y las legales del sistema Métrico-Decimal,* Madrid, 1886, p. 7]; esta, como todas las «varas» se dividía en «tres *tercias* o pies» [MAIER, Jorge, *Antigüedades XVI-XX: Catálogo del Gabinete de Antigüedades,* Madrid, 2005, p. 50], teniendo así cada pie castellano una longitud de 27,8635 cm. [Martini, Angelo, *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popili,* Turín, 1883, p. 321]. Los conquistadores llevaron la vara o «varas» al nuevo mundo; para solventar los problemas que se estaban dando en el proceso repartición de tierras, el virrey Antonio de Mendoza promulgó, en 1536, la ordenanza en la que se «mandó hacer una medida, así para esta ciudad [México] como para toda esta Nueva España, porque toda la medida sea igual» [Galván, Mariano, *Ordenanzas de tierras y* aguas, París, 1868, p. 155], y se crea la vara mexicana, «la unidad de todas las medidas de longitud, cuyo patrón y tamaño está tomado de la vara castellana» [Galván, M., *op, cit.,* 1868, p. 157], que mide 83,80 cm. y el pie, 27,9333 cm. [Martini, A., *op. cit.,* 1883, p. 345]. En conclusión, el arco medía, si literalmente se usaron «pies geométricos», 26,6 m. de alto, 20,8 m. de ancho y 2,2 m. de profundidad, con tres cuerpos de 8,9 m. cada uno; si se hubiera utilizado el pie mexicano, cosa que podría haber sido posible, las proporciones hubieran sido 25,1 x 19,6 x 2,1 m., y cada cuerpo de 8,4 m.
52. *Razón de la Fabrica Allegórica,* 3v.
53. *Razón de la Fabrica Allegórica,* 2r.
54. El 10 de Julio, el Cabildo dictamina que el arco «se dé al más perito en el arte que la ciudad provea sobre ello»; *Actas de Cabildo... op. cit.,* México, 1910, Libro 32, p. 88. Y, «todas las Triumphales que se han erigido [...] a las entradas de su Excellenssia en este Reyno, [son] obras todas en que se esmeraron los lúzidos ingenios de sus Religiosos, pues todos los Arcos han salido de la Compañía»; *Addición... op. cit.,* 1640, s. n.

Así, en el lienzo principal de la fachada exterior, situado en el espacio central, sobre el vano que atravesaba el arco, se representaba a Felipe IV con los atributos de Apolo que, con una mano, entregaba el caduceo[55] a Mercurio-Marqués, dándole este en respuesta una lira[56]; con la otra mano, Apolo-Felipe IV señalaba la ciudad de México, donde lo envía como «Embaxador de paz»[57]. Junto a ellos estaban Venus con sus palomas, aves que determinan los presagios favorables[58] como símbolos «de paz y concordia»; y las tres Gracias, que traían «la alegría en Euphrósina, la majestad en Aglaya y el florido verdor en Talía»[59]. En el cuerpo tercero o superior aparecía el carro del Sol[60] tirado por cuatro caballos «insuflados de aquellos fuegos que tienen en el pecho, a los que dan salida por boca y narices»[61], que llevan al Mercurio-Marqués, como el «Phoebus» de sus armas, en su entrada triunfal en el virreinato.

En la calle de la derecha, en el cuerpo inferior sobre un postigo, se representa a Saturno con Mercurio que, «con los efectos de su Caduceo»[62], hace crecer una parra del pecho de la diosa Concordia cuyas hojas y frutos eran de oro; y cada uno de los racimos contenía un óvalo en el que se inscribía el nombre de uno de los ascendientes del Marqués, asociando así la genealogía de este con el culto que tenía la familia imperial romana hacia la *Concordia Augusta*[63]; el racimo superior, donde aparecía el nombre del virrey era apresado por un águila, imagen de la ciudad de México. En el segundo cuerpo de esta calle, aparece Mercurio tocando con el caduceo a Argos, dormido, queriéndose destacar la aptitud vigilante que deberá tener el Marqués sobre la Nueva España[64]. Y en el cuerpo superior, estaba Júpiter mandando a Mercurio como embajador, «lleuando en la mano el Caduceo, señal de la embaxada de paz»: «bien se prueua, /si es con Mercurio la nueua, /que es nueua de alegría»[65].

---

55. «La vara con la que hechiza los ojos de los hombres que quiere y despierta también a los que están dormidos»; Homero, *Ilíada*, XXIV, 343-344.
56. Homero, *Himno a Hermes*, 496-497.
57. *Razón de la Fabrica Allegórica*, 5r.
58. Chevalier, Jean (dir), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1986, p. 796.
59. *Razón de la Fabrica Allegórica*, 5r. Según el documento, las tres Gracias o Cárites venían con Mercurio; Catari, Vincenzo, *Le imagini de i dei degli antichi*, Lyon. 1581. p. 472. Pérez de Moya, dice que «acompañauan a Venus» y que de ellas procedían «las riquezas, y sosiego, y descanso delos hombres»; Pérez De Moya, Juan, *Philosofía secreta*, Madrid, 1585, 174r.
60. Ovidio, *Metamorfosis*, I, 106-110. *Cfr*. Ripa, Cesare, *Iconología*, Madrid, 1987, I, pp. 167-168.
61. Ovidio, *Metamorfosis*, II, 85-86.
62. *Razón de la Fabrica Allegórica*, 5v.
63. Wilson, Harry Langford, «A New Collegium at Rome», *American Journal of Archaeology*, 1912, vol. 16, nº. 1, pp. 94-96. Ripa representa a la Concordia «según los antiguos»: una mujer que porta en su mano derecha unas granadas y con la izquierda ase una cornucopia, [Ripa, C., *op. cit*, 1987, I, p. 210]. «El sentido de la abundancia, simbolizado por la cornucopia y la granada, ha sido sustituido aquí por la vid»; Morales Folguera, J. M., *op. cit.*, 1991. p. 115.
64. Maza, Francisco de la, *La mitología clásica en el arte colonial de México,* México, 1968, p. 58. Argos, el de los cien ojos, tenía en custodia a una novilla (Io, una doncella violada por Júpiter) por mandato de Juno, que Mercurio tenía que liberar, matándolo, por orden de su padre; Ovidio, *Metamorfosis*, I, 625-723.
65. *Razón de la Fabrica Allegórica*, 8r.

En la calle de la izquierda, en el cuerpo inferior sobre un postigo, se representa a Marte junto (o como) un serafín, que alude a la madre del Marqués[66]; este serafín carga sobre los hombros de Mercurio[67] un firmamento de cetros y coronas, astros que sugieren los vínculos sanguíneos que unen al virrey con reyes y emperadores[68]. En el segundo cuerpo se representa a América personificada en Diana, la eterna virgen que no debe ser mancillada[69], a la que Mercurio entrega un vestido, que «embió Iupiter a Mercurio que le hiziesse» a la Luna[70] y que «nunca le ajustó, por la variedad de sus formas», que hace referencia a sus mutaciones, tanto en su caracterización como otras diosas[71], como en el «color de sus vestidos»[72]. Y en el cuerpo superior se pintó una encrucijada en la que una estatua del portador del caduceo, sobre basa cuadrada y con piedras amontonadas a su alrededor, señalaba el camino correcto: «Geroglífico de la dirección que el príncipe ha de tener con sus súbditos para el buen acierto en los caminos de sus costumbres»[73].

Había otros dos jeroglíficos sobre las pinturas del primer cuerpo: en la calle de la derecha, una luna llena, coronada, con el mote «cum plena est fit æmula solis»[74]; y parejo a este, en la calle de la izquierda, un sol, «que venciendo vnos nublados, da luz a vnos edificios»[75], con el mote «post nubila phoebus», alusión al escudo de armas del Marqués, el sol que saldrá con este nuevo virrey tras la nubes que están cubriendo la Nueva España.

Todo el conjunto estaba flanqueado por «dos jambas, que por vno y otro lado fingió la geometría, como bueltas de perspectiva entre la calle, y entrecalle del Arco», en la que se fingieron nichos que albergaban «ocho estatuas de bronze» de los ascendentes notables del Marqués, con los nombres de éstos en las repisas de las hornacinas[76]. Los pedestales sobre los que se elevaban las «jambas» también tenían jeroglíficos: en el de la derecha, una mano unida a un globo terráqueo con una cadena de oro; y en el de izquierda, un águila que dejaba caer, dentro de un castillo, una trucha[77]. Y los pedestales y basas de las pilastras sirvieron

66. Serafina de Portugal y Braganza era hija de Juan de Portugal, VI duque de Braganza, y Catalina de Portugal, sobrina carnal de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V; por lo tanto, sobrina en segundo grado de Felipe II.
67. Mercurio aparece como heredero de Atlas (castigado por Zeus a portar sobre su espalda el cielo por la eternidad); este, junto a la oceánide Pléyone fueron padres de las Pléyades; la mayor de ellas, Maya, se unió con Zeus, naciendo Hermes, en una caverna del monte Cillene, en Arcadia; Homero, *Himno a Hermes*, 1-5.
68. Maza, F. de la, *op. cit.*, 1968, p. 57.
69. Con el mote que acompaña esta pintura, «non mutabor» [*Razón de la Fabrica Allegórica*, 7r.], se podría entender que el nuevo virrey, debía respetar y defender la «virginidad» de América (o lo que quedaba de ella).
70. Morales Folguera, J. M., *op. cit.*, 1991. p. 115.
71. Pérez De Moya, J., *op. cit.*, 1585, 144v.-148r.
72. Ripa, C., *op. cit*, 1987, I, pp. 164-165.
73. *Razón de la Fabrica Allegórica*, 8v. Como dice el anónimo cronista, este emblema está directamente inspirado en Alciato, en el *Emblema VIII*: «Qua dii vocant, eundum» (Que hay que ir por donde los dioses nos dicen); Alciato (ed. de Santiago Sebastián), *Emblemas*, Madrid, 1993, pp. 36-37.
74. «Cuando está llena, emula al sol», referencia al Marqués y su gobierno; *Razón de la Fabrica Allegórica*, 6v.
75. *Razón de la Fabrica Allegórica*, 7r.
76. *Razón de la Fabrica Allegórica*, 9r.
77. El documento se refiere a la treta hecha por «Hernán Rodríguez Pacheco» frente a «Alonso Conde de Boloña» (Alfonso Conde de Boulogne, futuro Alfonso III de Portugal); *Razón de la Fabrica Allegórica*, 10v.

para la colocación de sonetos relacionados con las pinturas del arco y con el marqués de Villena. Todo el conjunto se remataba con una «media naranja», posiblemente un frontón curvo, sobre el que se pintan las armas de Felipe IV, con la Prudencia y la Templanza como tenantes; otros escudos con las armas del Marqués y de la ciudad de México rematan esta fábrica.

Frente a la fachada, el virrey se apeó y juró «que le guardaría sus fueros, y defendería, y guardaría a su Magestad este Reyno»[78], tras esto, se abrió la puerta del arco, de dos hojas, que tenía pintadas en «vna la Iusticia, en otra la Misericordia, haziendo cada vna fuerça por lleuarse vna Corona Imperial, pintada con tal disposición, que cerradas las puertas, se vee entera, y en abriéndose»[79], se ve a la Justicia y a la Misericordia con media corona cada una.

Tras cruzar la puerta, se podía ver la fachada interior del arco, en cuyo espacio central estaba Mercurio, al que le salían de la boca cadenas de oro con las que atraía a multitud de personas[80], emblema de la retórica que debe tener el buen gobernante ya que Mercurio es «la divinidad que preside la elocuencia»[81]. Sobre este lienzo, en el tercer cuerpo, se representaba a Marte, dios de la guerra, al que «se dedicaua el Elephante»[82]. como símbolo de la fuerza[83], pero también era reflejo de benignidad y templanza[84]; aparece «halagando con la trompa vnos corderos», símbolo de mansedumbre[85], y montado por la Concordia en actitud triunfal, con la corona de laurel sobre su cabeza y asiendo el caduceo (personificación de Mercurio), mientras que con la otra mano adiestra al paquidermo. Todo esto lleva a comparar al elefante con «el hombre de bien»[86], que trae clemencia y amparo a la Nueva España[87].

En el cuerpo inferior de la calle derecha, sobre el postigo se representa a Mercurio pintado «como nosotros a los ángeles», con el caduceo en la mano y bajando por una escala[88], a cuyos pies espera dormida América, como Nueva España espera la llegada del Marqués:

78. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.,* 1640, 40r.
79. *Razón de la Fabrica Allegórica,* 11r.
80. En el emblema CLXXX, «Eloquentia fortitudine praestantior» (Que la elocuencia puede más que la fuerza), aparece «Hércules Gálico», que «con la lengua atravesada por finas cadenas, arrastra fácilmente a los hombres, que las tienen fijadas a las orejas»; Alciato, *op. cit.,* 1993, pp. 222-223. Cartari también ilustra este emblema, identificando a Hércules con Mercurio; Catari, V., *op. cit.,* 1581. pp. 283-284.
81. Jámblico, *Sobre los misterios egipcios,* I, 1.
82. *Razón de la Fabrica Allegórica,* 13v.
83. Ripa personaliza la Fuerza en una «mujer robusta que lleva en la cabeza unos cuernos de toro, mientras que a su lado se verá un elefante con la trompa recta y estirada»; Ripa, C., *op. cit,* 1987, I, p. 446.
84. Ripa, C., *op. cit,* 1987, I, p. 141 y II, pp. 354-355.
85. Ripa representa la Mansedumbre como una «mujer coronada de olivo, apoyando la diestra sobre un elefante que se ha de pintar a su lado» y dice que no combate con bestia alguna, sea más o menos poderosa que él, y que tiene «en su costumbre apartarse si, cuando va caminando, se encontrara en el medio de un rebaño de obejas que le vienen en frente, con el fin de no herirlas por andar descuidado»; Ripa, C., *op. cit,* 1987, II, p. 42.
86. *El Fisiólogo,* 1986, p. 28; *cit.* en Morales Folguera, J. M., *op. cit.,* 1991. p. 116
87. Podemos relacionarlo también con el jeroglífico en el que «el rey huye de la locura y la imprudencia»; Horapolo (ed. de Jesús María González de Zárate), *Hieroglyphica,* Madrid, 1991, p. 401.
88. «Llegando cierto lugar, se dispuso a hacer noche [...]. Jacob [...] Soñó con una escalera que estaba apoyada en tierra y cuya cima tocaba los cielos. Y observó que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella. Vio también que Yahvé estaba sobre ella y le decía: [...]. La tierra en que estás acostado te doy»; *Génesis,* 28, 11-13.

«no es un sueño, despierta»[89]. En el segundo cuerpo Ganímedes[90] desciende sobre el águila del cielo, portando una copa de oro para darsela a la Concordia; esto alude a la copa de oro en la que había bebido Felipe IV el día de Santa Lucía de 1630 y le había sido entregada al Marqués[91], privilegio concedido por los Reyes Católicos a la Casa de Moya[92]. Y en el tercer cuerpo estaba la «estatua quadrada de Mercurio»[93], rodeado de los símbolos de las ciencias[94], que recuerdan los conocimientos adquiridos por el Marqués en la universidad de Salamanca y que deberá aplicará en la Nueva España como buen gobernante.

En el cuerpo inferior de la calle izquierda, sobre el postigo se representa a Saturno en la Edad de Oro «conforme a la descripción de Ouidio»[95]; dentro de este paradisiaco paisaje se coloca el caduceo de Mercurio flanqueado por dos cornucopias entrecruzadas, «que se arrimó al tronco del encino»[96], símbolo de la prosperidad que vivirá Nueva España en la edad de oro que comienza con el nuevo virrey. En el segundo cuerpo aparece el Marqués como Mercurio portando un cordero sobre los hombros, en «alusión a la firmeza, y salud del Reyno, que en la entrada del nuevo Mercurio se assegura»[97]. Y en el tercero se puede ver un ciervo sacando serpiente de sus madrigueras y despedazándolas, y sobre este, el caduceo con sus dos serpientes enroscadas, significando la justicia y la prudencia[98].

89. *Razón de la Fabrica Allegórica*, 12v.
90. «Fue el más bello de los hombres mortales, lo raptaron los dioses para que fuera el escanciador de Zeus»; Homero, *Ilíada*, XX, 234-235. Desde el siglo IV a. C. existen dos concepciones sobre el mito de Ganímedes [*vid*. Ovidio, *Metamorfosis*, X, 155-161.]: la emitida por Platón para justificar las relaciones amorosas entre hombres jóvenes y maduros; y la de Jenofonte, que interpretaba el mito como una alegoría moral de la superioridad de la mente sobre el cuerpo; Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1974, p. 278.
91. Fernández Béthencourt, F., *op. cit.*, 1900, II, p. 258.
92. Pimentel y Monroy, Francisco, *Retrato del buen vasallo*, Madrid, 1677, pp. 292-294; Fitz-James Stuart y Falcó, Jacobo, *Noticias históricas y genealógicas de los estados de Montijo y Teba*, Madrid, 1915, pp. 189-190.
93. Hace referencia al busto del dios sobre un pilar de base cuadrada; *vid*. Catari, V., *op. cit.*, 1581. p. 271.
94. Emblemas de la sabiduría del príncipe.
95. *Razón de la Fabrica Allegórica*, 11v. Ovidio, *Metamorfosis*, I, 102-112. Saturno, como Cronos, fue el padre de los dioses olímpicos y rey de los dioses durante la existencia de la primera raza de hombres mortales, que era de oro; Hesiodo, *Los trabajos y los días*, 110-116. Pero el Saturno romano no llega a identificarse totalmente con Cronos salvo en interpretaciones tardías; como dios supremo de la Edad de Oro fue el dios que enseñó la agricultura a los hombres. Fue introducido en Roma por Jano, con el cual se le relacionará en su calidad de bifronte: dios civilizador *vs*. dios caníbal; Chevalier, J., *op. cit.*, 1986, p. 915.
96. *Razón de la Fabrica Allegórica*, 12r. Emblema CXVIII, «Virtute fortunae comes» (La fortuna es compañera de la virtud); Alciato, *op. cit.*, 1993, pp. 156-157. También en Catari, V., *op. cit.*, 1581. p. 400.
97. *Razón de la Fabrica Allegórica*, 13v. Esta imagen de Hermes como Crióforo, «portador del carnero», aparece en Catari, V., *op. cit.*, 1581. p. 281; su carácter agrario le hace protector de los pastores y guía del ganado, lo que lo lleva a ser también guía de las almas, «Hermes Psicopompo»; Chevalier, J., *op. cit.*, 1986, p. 558. Ambos conceptos se unirán en la iconografía cristiana para desarrollar la imagen del «Buen pastor», que se fundamenta en , *Lucas*, 15, 4-7.
98. El ciervo «olfatea las cuevas de las serpientes, y si en algún lugar se esconde alguna [...], aplica enseguida sus narices a la entrada de la cueva y aspira. Así la serpiente, saliendo, cae en las fauces del ciervo y él la devora sin que pueda poner resistencia»; *El Fisiólogo*, 1986, p. 33.

Sobre las pinturas del primer cuerpo, se desarrollaron dos jeroglíficos: en la calle de la derecha, se muestra la flor de «Clicie»[99], siguiendo el camino del sol, en alusión a las armas del Marqués; y en su colateral a la izquierda, se representa un tronco, robusto y sano, coronado, con dos ramas marchitas que lo flanquean, es decir, el VII Marqués de Villena, entre sus fallecidos padre y hermano[100]. Al igual que en el otro lado, se vuelven a repetir las «jambas», «que en esta fachada fingió el arte», con las ocho estatuas siguiendo la misma disposición. Y los pedestales de las «jambas» vuelven a tener jeroglíficos: a la derecha, unos cisnes en una armoniosa laguna con el Céfiro soplando; y a la izquierda, una mano que había arrojado dos dados. El remate de la fachada es similar a la anterior, pero en este caso, las armas de Felipe IV son sustentadas por la Fuerza y la Justicia[101].

En esta fachada, el Regimiento esperaba al Marqués con un palio de veintidós varales «de tela leonada de plata y oro», que fue nuevamente negado. El cortejo continuó por las calles de la ciudad; se habían construido tribunas de alquiler, «y no de poco precio»[102], para que los privilegiados vieran la entrada sin el hacinamiento de las masas. Al llegar a la catedral fue recibido por el clero y un coro que cantaba el *Te Deus*. El Cabildo eclesiástico había levantado otra portada en la que se representaban «doze Virreyes Titulados»[103] a los que se vinculaba con las doce tribus de Israel y los signos del zodiaco. Tras recitarse la explicación del arco[104], el Marqués entró en el templo a cumplir con la oración. Acabadas las ceremonias religiosas, el virrey se dirigió hacia el Palacio, envuelta la plaza en luminarias[105]. Dos días después, se celebró «vna encamisada o máscara de gala», en la que las autoridades de la ciudad, vestidas ostentosamente y portando hachas de cera, desfilaron a caballo frente al Marqués, seguidos de carros triunfales, uno de ellos con «vna Ninfa que representaua México» flanqueada por Cortés y Moctezuma[106].Las fiestas por la venida del nuevo virrey se alargaron en el tiempo; había «publicadas fiestas Reales para el 15 de Octubre con toros, juegos de cañas, y otros festines», aunque éstas podrían ser las celebradas para el día de san

99. Clicie o Clitie fue una amante despechada de Helios (identificado con Apolo) que se consumió de amor hacia él; Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 261-271.

100. Juan Fernández Pacheco (1563-1515), V marqués de Villena y duque de Escalona, y Felipe Juan Baltasar Pacheco (1596-1633), VI marqués de Villena y duque de Escalona. Una carta escrita por el Marqués al Cabildo de la Ciudad de México (recogida en las actas del 2 de julio de 1640) dice: «pues mi padre y mi hermano estuvieron dispuestos, para lo (cual) que yo ejecute con mucho gusto»; se entiende que ambos fueron candidatos o nombrados virreyes de la Nueva España y que por circunstancias adversas, quizá la muerte, no lo llegaron a ser, significando las ramitas sus conatos virreinales; *Actas de Cabildo... op. cit.*, México, 1910, Libro 32, p. 80.

101. *Razón de la Fabrica Allegórica*, 14v.-16r.

102. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 40r.

103. «llamo Titulados Marqueses, Condes, y dos Arçobispos, que también son Títulos de la Yglesia»; *Zodiaco Regio... op. cit.*, 1640, 3r.

104. *Loa famosa... op. cit.*, 1640.

105. «puesto ya el sol, parecía que nacía»; Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 41r.

106. Gutiérrez de Medina, C., *op. cit.*, 1640, 41r.-41v. Sobre la recuperación de lo indígena, *vid.* ALBERRO, Solange, «Barroquismo y criollismo en los recibimientos hechos a don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, virrey de Nueva España, 1640: un estudio preliminar», *Colonial Latin American Historical Review*, 1999, Vol. 8, nº. 4, pp. 443-460.

Hipólito[107]. El 18 de noviembre, aprovechando la visita de Palafox, se celebró el «mayor festín de México, que la Compañía de Iesús hizo al Marqués»[108], en la que se representó una comedia escrita en honor de su venida[109]. Y el 27 del mismo mes, se corrieron toros y juegos de cañas por el mismo motivo[110]. Incluso se celebró una fiesta donde morenas criollas ejecutaron una danza emblemática en el palacio virreinal[111]. Esta entrada se convirtió en paradigmática tanto por su exceso de grandiosidad como por el ostentoso carácter pródigo de las autoridades locales: se gastaron cuarenta mil pesos[112], cifra prohibida por ley[113].

La llegada del Marqués de Villena a Nueva España señala el advenimiento de un nuevo periodo en el virreinato: la elegancia y la sofisticación importadas por el virrey tendrán un nuevo significado en mano de los criollos, que lo exportaran con la acepción de cosmopolita; se desarrollará el gusto por la etiqueta y la vida artificiosa; y la idea de corte adquirirá personalidad por si misma. Este recibimiento confirmo la existencia de una cultura barroca consolidada y autónoma fuera de los límites del viejo continente, así como las exequias del emperador definieron la plenitud del Renacimiento en la ciudad de México[114].

107. El 27 de julio, el Cabildo municipal decide «que se trasfiera la dicha fiesta de San Hipólito para después de haber entrado el señor marqués de Villena»; *Actas de Cabildo... op. cit.,* México, 1910, Libro 32, p. 95.

108. *Addición... op. cit.,* 1640, s. n.

109. Bocanegra, Matías, *Comedia de San Francisco de Borja, a la feliz venida del Excellentíssimo Señor Marqués de Villena, Virrei desta Nueva España,* s. l., s. f.

110. Estrada Medinilla, María de, *Fiestas de Toros, Ivego de cañas y alcancías, que celebró la Nobilíssima Ciudad de México, a veinte y siete de Nouiembre deste Año de 1640, en celebración de la venida a este Reyno, el Excellentíssimo Señor Don Diego López Pacheco, Marqués de...* s. l, s. f. Este documento, dado por perdido, hemos podido consultarlo; RANGEL, Nicolás, *Historia del toreo en México,* México, 1924, p. 75.

111. Torres, N. de, *Festín hecho... op. cit.,* 1640. *vid.* Hernández Reyes, Dalia, «*Festín de las morenas criollas*: danza y emblemática en el recibimiento del virrey marqués de Villena (México, 1640)», *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias,* Madrid. 2009. pp. 339-357.

112. *Actas de Cabildo... op. cit.,* México, 1910, Libro 32, p. 77. Este gasto permitió también mejorar la infraestructura urbana: «Que se aderesen las calles por donde ha de venir su excelencia y la plazuela se limplie y acabe de empedrar»; *Actas de Cabildo... op. cit.,* México, 1910, Libro 32, p. 84.

113. «permitimos, y damos facultad para gastar en semejantes casos de recivir al Virrey del Perú, hasta en cantidad de doze mil pesos de a ocho reales; y al de la Nueva España de ocho mil pesos de a ocho reales [...], y por ningún caso se exceda de ellos»; *Leyes de Indias,* Libro III, Título 3, Ley XIX.

114. Gruzinski, Serge, *La ciudad de México: una historia,* México, 2004, pp. 226-228.

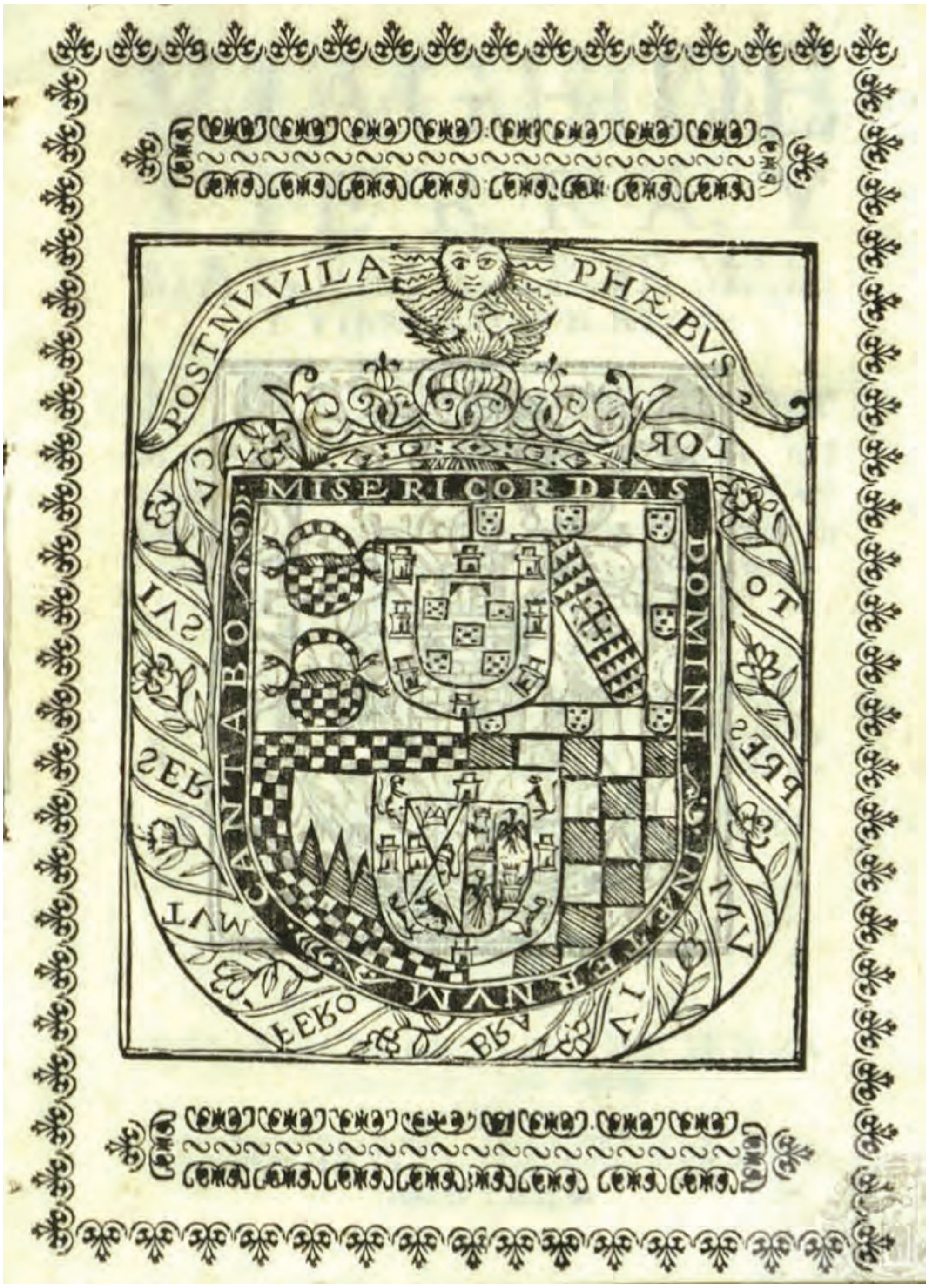
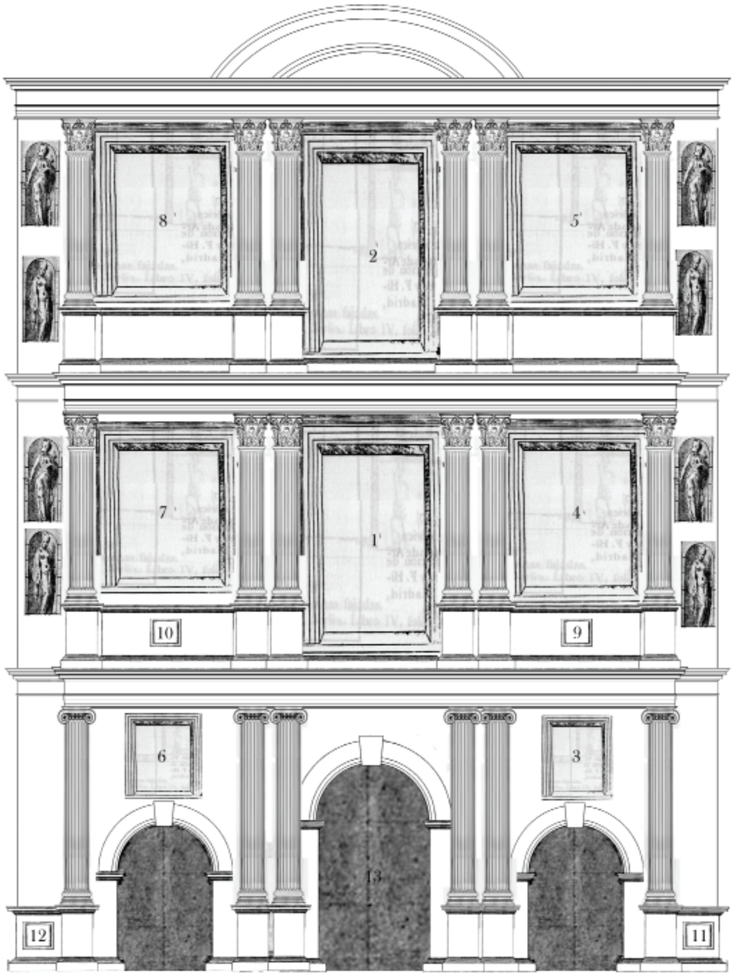


Fig. 1. Portada del *Viage de tierra, y mar, feliz por mar, y tierra, qve hizo El Excellentissimo Señor Marqvés de Villena... Imprenta de Juan Ruiz,* México, 1640 (Biblioteca General Histórica, Universidad de Salamanca)

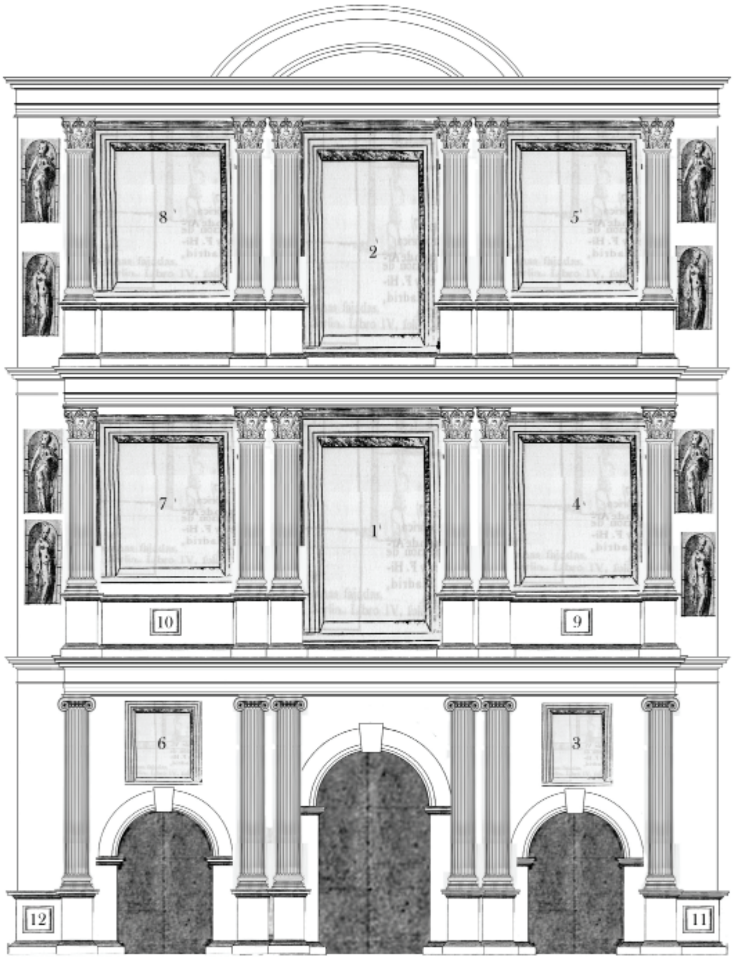
Índice

Fig. 2. Recorrido del viaje del marqués de Villena, desde Veracruz a Ciudad de México
(autor: Ignacio Algarín González)



01. Apolo entrega el caduceo a Mercurio
02. El carro del Sol conducido por Mercurio
03. Mercurio con Saturno y la diosa Concordia
04. Mercurio y Argos
05. Júpiter enviando a Mercurio como embajador
06. Marte y Mercurio con un serafín
07. América como Diana y Mercurio
08. La estatua de Mercurio en la encrucijada
09. La luna llena coronada
10. El sol saliendo tras las nubes
11. Mano encadenada al mundo
12. Águila que deja caer una trucha
13. Justicia y Misericordia luchando por una corona

Fig. 3. Fachada exterior del arco triunfal del Cabildo municipal de la Ciudad de México, 1640 (autor: Ignacio Algarín González)



01. Mercurio con cadenas que le salen de la boca
02. Elefante montado por la Concordia
03. Mercurio como un ángel bajando una escala
04. Ganímedes sobre el águila con una copa de oro
05. Estatua de Mercurio con símbolos de la ciencia
06. Saturno en la Edad de Oro
07. Mercurio con un cordero sobre los hombros
08. Un ciervo matando serpientes
09. La flor de Clicie
10. El tronco robusto y las dos ramas marchitas
11. Cisnes en una laguna y el Céfiro soplando
12. Mano arrojando dados

Fig. 4. Fachada interior del arco triunfal del Cabildo municipal de la Ciudad de México, 1640
(autor: Ignacio Algarín González)

La carroza del virrey: el coche en Nueva España como atributo del poder

Álvaro Recio Mir
Universidad de Sevilla

Resumen: El coche, asociado desde su origen en el siglo XVI a la monarquía, fue uno de los signos distintivos de la sociedad cortesana. En Nueva España su institucionalización estuvo vinculada a los virreyes, alcanzando su carácter simbólico incluso al número de caballos de su tiro, ya que quedó establecido que seis eran los que correspondían a la carroza del *alter ego* de rey, lo que ocasionó conflictos institucionales debido a que los arzobispos usaron tal número de caballos. De igual modo, la generalización del coche alcanzó a algunas fiestas, como el paseo del pendón real, en origen celebrado a caballo.
Palabras clave: coche, símbolo de estatus, virrey, Nueva España, paseo del pendón.

Abstract: The carriage is associated from its origin in the 16th century with the monarchy and it was one of the distinctive signs of the court society. In New Spain its institutionalization was linked to the viceroys, reaching its symbolic character even with the number of horses of its drawing, as it was found that six were those who corresponded to the coach of the *alter ego* king, which caused institutional conflicts due to the fact that the archbishops used such a number of horses. In the same way, the generalization of the carriage reached some festivals, as the walk of the royal standard flag, which originally was celebrated origin on horse.
Keywords: coach, status symbol, viceroy, New Spain, walk of the standard flag.

El profesor Domínguez Ortiz señaló que para el estudio de la Edad Moderna el coche es un asunto que interesa tanto al urbanismo, como al arte, la economía o a las mentalidades[1]. Por nuestra parte, de las muchas facetas que en relación al coche cabría tratar *in extenso*, desarrollaremos en adelante un abordaje sobre su significación como atributo del poder virreinal y como símbolo de *status* en la sociedad novohispana.

Hemos de empezar haciendo una básica distinción entre coches y carros. Los carros, cuyo origen se remonta a la Antigüedad, son vehículos de tracción animal que se diferencian de los coches en que estos suman, a una similar estructura, un sistema de suspensión para una mayor comodidad de sus ocupantes. El coche, surgido en el siglo XVI, se difundió por las cortes europeas de forma sistemática y adquirió de inmediato carácter representativo[2]. Ello no relegó a los carros a meros objetos utilitarios para el transporte de mercancías, ya que también se desarrollaron de forma extraordinaria en el ámbito de la fiesta renacentista y barroca, con carácter alegórico y triunfal[3].

De esta forma, el coche –entendido como obra de arte total[4]– fue uno de los más potentes signos distintivos de la sociedad cortesana moderna, igual que el caballo lo había sido del ideal caballeresco medieval[5]. Al asociarse al entorno cortesano desde su aparición, el coche alteró por completo la forma en la que los reyes –y también sus virreyes– se expusieron a la contemplación de sus súbditos. Esto obligó a reestructurar la casa de rey, ya que las caballerizas reales hubieron de ser redefinidas, al sumar a los caballos los carruajes y todo el personal a ellos vinculados[6].

Verdaderos «*fetiches de prestigio*», empleando la expresión de Norbert Elias, los coches fueron privilegiados medios de autoafirmación social, que llegaron a modelar el urbanismo

1. Domínguez Ortiz, Antonio, «Los primeros coches de caballos en España», *Historia 16*, 1984, nº 95, pp. 35-40. Sólo recientemente la historiografía española se ha ocupado del coche como objeto de análisis histórico en Galán Domingo, Eduardo (coord.), *Historia del carruaje en España*, Madrid, 2005 y López Álvarez, Alejandro, *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*, Madrid, 2007.
2. Sobre todo ello remitimos a la bibliografía de la nota anterior.
3. En otra ocasión nos ocuparemos de los carros triunfales, de los que tantas referencias tenemos en las fuentes relativas a las fiestas y de los que quedan tan expresivos reflejos, por ejemplo, en las pinturas, habituales en las sacristías novohispanas, de las alegorías del triunfo de la Iglesia, la Fe o el Santísimo.
4. Así lo entendimos en Recio Mir, Álvaro, «*¿Qué Indias hay donde no hay coches?* Notas sobre el carruaje como objeto de análisis histórico-artístico en España y América», en Galí Boadella, Montserrat (coord.), *Coloquio internacional del arte en Puebla: avances y perspectivas*, en prensa.
5. De tal ideal trata Hernando Sánchez, Carlos J., «*La gloria del cavallo*. Saber ecuestre y cultura caballeresca en el reino de Nápoles durante el siglo XVI», en Martínez Millán, José (coord.), *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, 4 vols., Madrid, 1998, vol. 4º, pp. 277-310.
6. Sobre las caballerizas reales, a las que más adelante volveremos, véase López Álvarez, Alejandro, «Organización y evolución de la caballeriza», en Martínez Millán, José y Fernández Conti, Santiago (dirs.), *La monarquía de Felipe II: la casa del rey*, 2 vols., Madrid, 2005, vol. 1º, pp. 293-339; Labrador Arroyo, Félix y López Álvarez, Alejandro, «Las caballerizas de las reinas en la monarquía de los Austria: cambios institucionales y evolución de las etiquetas, 1559-1611», *Stvdia histórica, historia moderna*, 2006, nº. 28, pp. 87-140; López Álvarez, Alejandro, *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias... op. cit.*, p. 39 y ss. y López Álvarez, Alejandro y Mayoral López, Rubén, «La caballeriza», en Martínez Millán, José y Visceglia, Mª Antonietta (dirs.), *La monarquía de Felipe III: la casa del rey*, 2 vols., Madrid, 2008, vol. I, pp. 733-810.

de las ciudades y la arquitectura de palacios y casas[7]. Indicadores de la posición que el individuo ocupaba en la sociedad, los coches, en palabras de Alejandro López Álvarez, se convirtieron «en el elemento más adecuado para diferenciar al cortesano de quien no lo era». Aún de forma más específica, este autor afirma que «el coche intervino decisivamente en la configuración de las cortes virreinales»[8]. De ello son prueba las palabras del poeta Arias de Villalobos, que en 1621 reivindicó el carácter cortesano de la ciudad de México al proclamar: «Pues si a la corte hace el real ornato, /de ornato real en nuestra corte hay sobra:/ coches, braveza, estados, aparato»[9].

Hito esencial sobre los orígenes del coche novohispano fue la real cédula de Felipe II de 24 de noviembre de 1577, la cual afirmaba que en «Nueva España se han comenzado a usar coches y carrozas muchas gentes y eso va cada día creciendo». De igual forma, disponía que nadie pudiese usar «coches ni carrozas, ni los tengan ni usen de ellos en manera alguna en la dicha Nueva España ni en parte alguna de nuestras Indias». A esta prohibición de uso se sumó que «ninguna persona pueda pasar coche ni carroza alguna a las dichas nuestras Indias, ni las hacer, ni labrar en ellas»[10].

Ello prueba, en primer lugar, que el uso del coche ya era habitual en Nueva España en 1577, lo que evidencia que fue la corona de Castilla la que dio carácter universal a tal medio de transporte. En segundo lugar, la real cédula señala un comercio de coches que, como todo el americano, pasaba por el puerto hispalense. Por último, apunta la construcción de coches en América, que en el caso concreto de Nueva España cabe remontar a la misma conquista de Tenochtitlán y a la figura de Hernán Cortés[11].

No obstante, lo que ahora más nos interesa es la triple prohibición de uso, comercio y manufactura de coches implantada en Nueva España por la norma. Su explicación se encuentra en la política de Felipe II y Felipe III para controlar el coche y que lógicamente afectó tanto a la metrópoli como a los virreinatos americanos. Ambos monarcas, necesitados de repartir prebendas destinadas a premiar las relaciones de patronazgo y clientelismo, emplearon el coche con tal finalidad, de forma que permitieron su uso sólo a sus más fieles, a su círculo cortesano más próximo[12].

7. Véase sobre todo ello el ya clásico Elias, Norbert, *La sociedad cortesana*, Madrid, 1993, p. 109 y ss.
8. López Álvarez, Alejandro, «Los vehículos representativos en la configuración de la corte virreinal: México y Lima, 1590-1700», en García Santo-Tomás, Enrique (ed.), *Materia crítica. Formas de ocio y consumo en la cultura áurea*, Madrid, 2009, pp. 269-291, las citas las tomamos de la 270.
9. Citado en Escamilla González, Iván, «La corte de los virreyes», en Rubial García, Antonio (coord.), *La ciudad barroca*, Tomo II de Gonzalbo Aizpuru, Pilar (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México*, México, 2005, p. 371.
10. Citado en Serrera, Ramón Mª, *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*, Madrid, 1993, pp. 293-294.
11. Sobre estos aspectos, aquí sólo enunciados, hemos tratado en Recio Mir, Álvaro, «Un nuevo arte en movimiento para la ostentación social: los primeros coches novohispanos y las ordenanzas del gremio de carroceros de la ciudad de México de 1706», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, en prensa.
12. Sobre este interesante asunto se trata extensamente en López Álvarez, Alejandro, *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias... op. cit.*, p. 181 y ss.

En cualquier caso, no conocemos el efecto que la real cédula de 1577 produjo en Nueva España, ¿se cumpliría o sólo se acataría pero no se cumpliría, como ocurrió con tantas normas? La titubeante política de la Casa de Austria sobre el uso del coche no permite sacar conclusiones definitivas al respecto. No obstante, todo indica que la prohibición de uso –y con ella las de importación y fabricación– sí se llevó a efecto, ya que el Consejo de Indias preguntó al virrey Luis de Velasco hijo en 1591 si convenía que volvieran a ruar coches por Nueva España, a lo que contestó afirmativamente[13].

Todo indica que, igual que en España, el control sobre los coches fue muy restrictivo en Nueva España en la primera mitad del siglo XVII. Así parece evidenciarse en las licencias de coches emitidas, la primera de las cuales fue precisamente la que Felipe III dio a Luis de Velasco hijo en 1607. El tenor de esta real cédula es sumamente significativo: «por la presente doy licencia a vos, don Luis de Velasco, a quien he provehido por mi virrey y gobernador y capitán general de la Nueva España, para que en ella podáis andar en coche y carroza y que se os lleve de estos reynos para el dicho efecto, sin embargo de lo prohibido en contrario por esta vez»[14].

De este texto se desprende, en primer lugar, que seguía vigente la genérica prohibición de coches de 1577, de forma que sólo podrían usarse mediante licencia expresa. De igual manera, se especifica una embrionaria distinción tipológica entre coche, el término genérico, y carroza, que alude a los coches de carácter más suntuoso[15]. También prueba la licencia que se permitía que coches y carrozas fueran llevados desde España, lo que demuestra un comercio al respecto entre la metrópoli y sus virreinatos, asunto clave y aún por estudiar. Es más, la forma de decirlo, «que se os lleve de estos reynos para el dicho efecto», parece indicar que el carruaje era un elemento oficial, proveído por el Estado, más que un mero medio de locomoción particular del virrey.

No obstante, es difícil probar que las licencias estuviesen vinculadas a la calidad de virrey de sus beneficiarios, aunque así parece apuntarlo que sólo aparezcan asociadas a personajes de tal condición[16]. De ese modo, la siguiente licencia fue la otorgada en 1612 al marqués de Guadalcázar. En 1621 el beneficiario fue el marqués de Gelves, siguiente virrey; en 1624 se le otorgaba al marqués de Cerralbo; en 1635 la conseguía el marqués de Cardereita y, por último, en 1642 el agraciado era el conde de Salvatierra. Todas estas licencias son del mismo contenido que la de Luis de Velasco hijo[17].

En cualquier caso, otros virreyes de fines del siglo XVI y primera mitad del XVII usaron carruajes. Así, al marqués de Montesclaros al llegar a Veracruz en 1603 le esperaban los

13. López Álvarez, Alejandro, «Los vehículos representativos en la configuración de la corte virreinal...» *op. cit.*, p. 271.
14. Archivo General de Indias (en adelante A.G.I.), Indiferente General, 449, L.A1, fols. 82 vto. y 83.
15. La extraordinaria complejidad de las denominaciones y de las tipologías de los carruajes es una dificultad añadida al estudio de tal asunto, como se señala en BESSONE, Silvana, «El camino hacia el carruaje», en Galán Domingo, Eduardo (coord.), *Historia del carruaje en España... op. cit.*, p. 96.
16. En efecto, en el Archivo General de Indias no aparecen más licencias que las tratadas en esta ocasión.
17. A.G.I., Indiferente General, 449, L.A2, fol. 10 vto.; Indiferente General, 450, L.A6, fol. 176; Indiferente General, 451, L.A8, fol. 107 vto.; Indiferente General, 453, L.A18, fol. 50 vto.; Indiferente General, 455, L.A24, fol. 177 vto. respectivamente.

coches y literas de su antecesor, el conde de Monterrey. No obstante, lo más interesante es que las instrucciones de gobierno que Pablo Laguna, presidente del Consejo de Indias, dio al marqués de Montesclaros incluían la recomendación de contar con cuatro coches, uno para él, otro para la virreina y dos para sus criados[18].

Ello prueba la relación de los coches con la casa del virrey. Así, al referido Velasco hijo, junto a la licencia de coche, se le expidió otra para que desde España se le enviasen cada año cuatro mil ducados para «cosas necesarias del servicio de su persona y de su casa»[19]. A ello se sumó, en el caso del conde de Gelves, «licencia para llevar hasta ocho mil ducados de joyas de oro y plata labrada del servicio de su persona y casa» y «para (que) le dejen llevar a la condesa su mujer veinte y cuatro mujeres de servicio»[20]. Por su parte, el marqués de Cerralbo recibió además licencia para llevar setenta criados y la prerrogativa de que tanto él como «los criados que escogiese sean acomodados en la nao capitana de la flota»[21]. Por último, en el caso del conde de Salvatierra se especificaba que en el viaje a Nueva España se alojarían en la nao capitana tanto el virrey como su familia, «*criados y recámara*»[22].

Todo ello apunta una cada vez mayor fastuosidad de la corte y casa virreinales y del aparato que rodeaba al *alter ego* del rey, pese a que no alcanzaría ni remotamente el extraordinario nivel de la casa del rey en España, que, no obstante, era su modelo[23].

Así, Palafox, aunque viajó a Nueva España como obispo de Puebla y visitador y sólo fue virrey interinamente durante seis meses, se hizo acompañar por setenta criados, cien acémilas, otras tantas mulas, ocho coches y dos literas. Tal importancia dio a su casa que redactó un tratado sobre su organización, en la que incluyó la caballeriza, encabezada por un caballerizo que dirigía la labor de cocheros, mozos de coches o litera, acemileros y lacayos. Especificaba tal norma que el cochero habría de acompañar a caballo siempre a su señor en sus desplazamientos, tanto en coche como en litera[24].

18. Porras Muñoz, Guillermo, «Viaje a Méjico del marqués de Montesclaros y advertencias para su gobierno», *Revista de Indias*, 1947, nº 8, pp. 117-126.
19. A.G.I., Indiferente General, 449, L.A1, fols. 82 y 82 vto.
20. A.G.I., Indiferente General, 450, L.A6, fols. 175 vto., 176, 176 vto. y 177.
21. A.G.I., Indiferente General, 453, L.A18, fols. 48 vto.-49 vto.
22. A.G.I., Indiferente General, 455, L.A24, fol. 175.
23. Sobre la corte virreinal véanse Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, 1982, p. 42; Latasa Vassallo, Pilar, «La corte virreinal novohispana: el virrey y su casa. Imágenes distantes del rey y su corte (siglo XVII)», en SANTOS, Eugenio dos (dir.), *Actas do XII congresso internacional de AHILA (Associaçao de historiadores latinoamericanistas europeus). América Latina: outro occidete? Debates do final do milénio*. Oporto, 2002, pp. 115-130; Büschges, Christian, «La corte virreinal en la América Hispánica durante la época colonial (periodo Habsburgo)», en SANTOS, Eugenio dos (dir.), *Actas do XII congresso internacional de AHILA... op. cit.*, pp. 131-140; Latasa, Pilar, «La corte virreinal peruana: perspectivas de análisis (siglos XVI y XVII)», en Barrios Pintado, Feliciano (coord.), *El gobierno de un mundo. Virreinatos y audiencias en la América Hispánica*, Cuenca, 2004, pp. 341-373 y Escamilla González, Iván, «La corte de los virreyes», *op. cit.* Véase también la nota siguiente.
24. Latasa Vasallo, Pilar, «La casa del obispo-virrey Palafox: familia y patronazgo. Un análisis comparativo con la corte virreinal hispanoamericana», en Fernández Gracia, Ricardo (coord.), *Palafox. Iglesia, cultura y estado en el siglo xvii*, Pamplona, 2001, pp. 210-218.

El caso palafoxiano no debió de ser la norma, ya que a inicios del siglo XVIII el virrey y arzobispo don Juan de Ortega y Montañés, conocido por la mundanidad de sus gustos y el boato que le rodeaba, «sólo» contó con cuatro coches y una silla de manos[25].

Un asunto muy relacionado con ello es la trascendencia de las virreinas, las grandes referencias de la vida social y que además debieron de tener una enorme trascendencia en la generalización de los carruajes en Nueva España, debido a la íntima relación coche-mujer[26]. Caso significativo fue el de la condesa de Baños, de la que sabemos que para asistir a sus fiestas de cumpleaños en el palacio virreinal, cada 25 de mayo, los miembros de la mejor sociedad novohispana estrenaban carroza[27].

En cualquier caso, si en España la institucionalización del coche se produjo en el reinado de Felipe III[28], en América la prueba definitiva al respecto debió de ser el empleo de coches en las entradas virreinales. En Nueva España todo parece indicar que fue el marqués de Villena el que lo usó por vez primera en 1640. Desde Chapultepec fue en carroza al convento de Santa Ana, donde daba inicio la entrada con un arco de triunfo, para luego subir a un caballo en el punto en el que empezaban las casas[29]. Por su parte, en Perú, también se combinaron coche y caballo. Ya en 1589 el marqués de Cañete llegó hasta el lugar del juramento en carroza. Lo mismo hicieron en 1607 el marqués de Montesclaros, en 1616 el príncipe de Esquilache y en 1622 el marqués de Guadalcázar. Para la entrada del marqués de Mancera en 1639, el Cabildo de la ciudad de Lima le regaló una carroza, obra de talleres locales, lo que supondría su definitiva institucionalización. Ello no fue óbice para que tanto Mancera como los siguientes virreyes también fuesen agasajados con un caballo, como lo habían sido sus antecesores. Se unían así el recuerdo de la tradición medieval caballeresca y el símbolo por antonomasia del ideal cortesano del mundo moderno: el coche[30].

Precedente inmediato de tales entradas virreinales debió de ser la de Felipe IV en Sevilla en 1624. Ortiz de Zúñiga señala que, en primer lugar, el rey entró de incógnito en la ciudad, «disimulado en un coche», para hacerlo de forma pública el 1 de marzo, a las cuatro de la tarde, «en coche, trayendo a la testera de los caballos al infante don Carlos y a los estribos en

25. Escamilla González, Iván, «La corte de los virreyes», *op. cit.*, p. 388.
26. Sobre tal relación véase López Álvarez, Alejandro, *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias... op. cit.*, p. 467 y ss.
27. Baena Zapatero, Alberto, «Las virreinas novohispanas y sus cortejos. Vida cortesana y poder indirecto (siglos XVI-XVII)», en Martínez Millán, José y Marçal Lourenço, Mª Paula (coords.), *Las relaciones discretas entre las monarquía hispana y portuguesa: las casas reales de las reinas (siglos XV-XIX)*, 3 vols., Madrid, 2008, vol. 2º, pp. 819-837. Véanse también Arenas Frutos, Isabel, «¿Sólo una virreina consorte de la Nueva España? 1660-1664. La II marquesa de Leiva y II condesa de Baños», *Anuario de estudios americanos*, 2010, nº 67, 2, pp. 551-575 y Valle Arizpe, Artemio de: *Virreyes y virreinas de la Nueva España. Tradiciones, leyendas y sucedidos del México virreinal*, México, 2000.
28. López Álvarez, Alejandro, «El nuevo cortesano barroco: la institucionalización del coche y las licencias para su uso (el caso de Murcia, 1611-1621)», en Soria Mesa, Enrique y Bravo Caro, Juan J. (eds.), *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, 4 vols., Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009, vol. 4º, pp. 269-279.
29. Morales Folguera, José Miguel, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Granada, 1991, p. 109.
30. Véanse Lohmann Villena, Guillermo, «De coches, carrozas y calesas en Lima en el siglo XVII: una aproximación», *Revista del Archivo General de la Nación*, 1996, nº 14, pp. 111-157 y Ramos Sosa, Rafael, *Arte festivo en Lima Virreinal (siglos XVI-XVII)*, Sevilla, 1992, pp. 42-44.

uno al conde de Olivares y duque del Infantado, mayordomo mayor, y en otro al almirante de Castilla y al marqués del Carpio»[31].

En el caso novohispano, debió de jugar un especial papel el marqués de Villena, que al entrar en la ciudad de México destacó por la riqueza de sus coches, caballeriza y criados. La relación de su viaje especifica que en su cortejo de entrada iba «delante de todo su carroça y quatro coches de cámara»[32].

El uso habitual por parte de los virreyes de coches debió de ser reflejo de una realidad previa, que no haría más que aumentar a partir de mediados del siglo XVII[33]. Ello fue debido a su carácter de símbolo de status, ya que estas obras de arte rodante permitían a sus ocupantes mostrar su privilegiada condición social. Los coches se convirtieron así en una suerte de púlpitos desde los que proclamar la superioridad –no sólo física– sobre el resto de la sociedad. Esto, que también ocurrió en Europa, cobró en Nueva España una especial significación, lo que explica la extrema suntuosidad de sus carruajes, ya que el lujo se convirtió en una obsesión para la sociedad virreinal. Ramón Serrera lo ha explicado debido a que en América las diferencias en los niveles superiores de la sociedad eran menos rígidas que en la metrópoli, por lo que lo suntuario se convirtió, aún más que en España, en elemento definidor de la condición social, en «mecanismo exteriorizador del status personal y familiar»[34]. Así, en una sociedad cortesana como la barroca, en la que primó la apariencia, el coche se hizo imprescindible y, como dice Gustavo Curiel, extensión incluso del lujo de las casas[35].

Es más, el coche adquirió un tan superlativo carácter simbólico, que no quedó reducido al propio vehículo, sino que alcanzó a los animales que tiraban de él, mulas o caballos, y que también fueron reglamentados. En concreto, resultó clave el número de animales que formaba los tiros de los coches, que se convirtió en un nuevo símbolo de *status*. La norma general fue que los tiros de ocho caballos eran prerrogativa exclusiva del rey o de la reina, los de seis de miembros de la familia real o de representantes de los reyes y los de cuatro de duques. Otro detalle que también fue objeto de significación jerárquica fue que los cocheros fueran

31. Ortiz de Zúñiga, Diego, *Anales eclesiásticos seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía, que contiene sus más principales memorias desde el año de 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los moros el gloriosísimo rey san Fernando III de Castilla y León, hasta el de 1671 en que la católica iglesia le concedió el culto y título de Bienaventurado. Formados por don Diego Ortiz de Zúñiga, caballero de la orden de Santiago, natural y originario de la misma ciudad, ilustrados y corregidos por don Antonio María Espinosa y Cárcel,* 5 vols., Madrid, 1796, vol. 4, p. 307.
32. López Álvarez, Alejandro, «Los vehículos representativos en la configuración de la corte virreinal...» *op. cit.*, p. 283.
33. Por ejemplo, a Buenos Aires, entonces un lugar periférico, los coches llegaron en esas fechas, véase Torre Revello, José, «Los coches en el Buenos Aires antiguo», *Historia*, 1956, nº 3, pp. 161-163.
34. Serrera, Ramón Mª, *La América de los Habsburgo (1517-1700)*, Sevilla, 2011, p. 334 y, del mismo autor, «Un uso marginal de la riqueza minera indiana: la acumulación suntuaria de metales preciosos», *Anuario de estudios americanos*, 1977, nº 34, pp. 487-515. De las obras que han tratado del lujo cabe citar DURAND, José, «El lujo indiano», *Historia mexicana*, 1956, vol. VI, nº 1, pp. 59-74 y Gonzalbo Aizpuru, Pilar, «De la penuria y el lujo en la Nueva España. Siglos XVI-XVIII», *Revista de Indias*, 1996, vol. LVI, nº 206, pp. 49-73.
35. Curiel, Gustavo, «Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano», en Rubial García, Antonio, *La ciudad barroca... op. cit.*, pp 104-106.

descubiertos, prerrogativa exclusiva de los reyes, de la familia real y de los representantes de los reyes[36].

Imagen de todo ello es el muy conocido biombo de colección particular mexicana, que representa el coche de un virrey, al que sigue otro más modesto y una silla de manos. Creemos que esta obra hay que analizarla en función de los vehículos en ella representados, particularmente el carruaje virreinal que lo centra y que es su auténtico protagonista[37]. Su carácter virreinal lo evidencia que está tirado por seis caballos, en este caso, dispuestos a la larga, es decir, en tres parejas. Ello obligaba al empleo de dos postillones, en una tipología que se denomina a la *Grand Daumont*[38]. Los postillones eran los cocheros que conducían el vehículo cabalgando sobre los animales y no desde el pescante, que se haría habitual en los coches algo después. A estos servidores les acompañaban, como en esta imagen, otros lacayos de a pie, al menos dos, descubiertos, llamados de puerta, ya que su principal finalidad era abrir las puertas de los coches, por lo cual los flanqueaban. A ellos, en este caso todavía se añade la guarda de alabarderos, otra de las prerrogativas virreinales en su calidad de capitán general. Por último, hay que indicar que el carruaje es antecedido por un personaje a caballo, el cual suponemos que, siguiendo el modelo de la corte madrileña[39], había de tratarse del caballerizo mayor, que guiaba y abría camino. (Fig. 1)

Significativamente, el coche que acompaña al del virrey, que según lo antes visto cabe suponer que sería ocupado por miembros de su casa, es tirado por un tronco, es decir, dos caballos flanqueando la lanza, y sólo cuenta con un postillón, en este caso llamado también tronquista, en una tipología denominada a la Media *Daumont* y que carece de lacayos de puerta. Por último, tenemos una silla de mano, con sus dos silleros.

Lo mismo cabría decir del enganche del carruaje virreinal que aparece en el conocido biombo del Museo de América de Madrid, también de mediados del siglo XVII, lo que parece indicar una sistematización en el aparato que rodeaba al virrey en sus apariciones públicas. (Fig. 2)

Por su parte, la vista de la plaza mayor de México de 1695, de Cristóbal de Villalpando, apunta una evolución de la carrocería en cuanto, por ejemplo, a los colores de los coches, mucho más variados en este caso. Incluso se ha creído ver en el ángulo inferior izquierdo el

36. Sobre ello remitimos al tantas veces citado López Álvarez, Alejandro, *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias... op. cit.* El carácter de símbolo de *status* de los coches de caballo ha llegado a nuestros días, como se trata en Atienza, Rafael, «Introducción» en Rivero Merry, Luis, *Carruajes y guadarneses en Andalucía*, Sevilla, 1999, pp. 11-22 y Atienza, Rafael, «El carruaje como objeto de ostentación», *Minervae Baeticae*, 2006, nº 34, pp. 197-202.

37. No entramos en este momento en los aspectos formales de estos vehículos, en los que resulta evidente, por ejemplo, que aún no están cerrados por vidrios. Por destacar algún otro elemento significativo, cabe decir que sus cajas estaban recubiertas de cordobán y claveteadas, algo muy frecuente en el siglo XVII.

38. Véanse al respecto Rivero Merry, Luis, *Manual de enganches*, Sevilla, 1986, p. 22; Roche, Daniel (dir), *Voitures, chevaux et attelages du XVIe au XIXe siècle*, París, 2000 y Furger, Andres, *Driving. The horse, the man and de carriage from 1700 up to the present day*, Hildesheim, 2009.

39. López Álvarez, Alejandro y Mayoral López, Rubén: «La caballeriza» *op. cit.*, p. 735.

carruaje del conde de Galve, virrey que encargó la pintura[40]. Resulta llamativo el uniforme de gala de los postillones y lacayos del coche, que ya siguen claramente modelos franceses, así como el contraste de la carroza virreinal, con el tiro de seis caballos a la larga, y los demás carruajes que cuentan con tiros de dos caballos, bien en tronco, bien en tándem[41]. (Fig. 3)

Algo parecido cabría referir de la vista de la misma plaza que se conserva en el Museo Nacional de Historia del castillo de Chapultepec. La evolución del coche virreinal resulta aquí evidente, ya que el modelo de las «*grands carosses*» francesas se hace evidente, por ejemplo, en la existencia de pescante para el cochero, a pesar de que emplea aún postillones a la *Daumont*. La suntuosa decoración y colorido de este coche han olvidado la austeridad de la corte de los Austria, tirado por seis caballos y acompañado por una comitiva de carruajes más modestos y con tiros de sólo dos caballos, lo que vuelve a probar el carácter simbólico de este esencial detalle.

La enorme importancia del número de caballos del tiro se evidencia en los pleitos que ello generó. En el ámbito novohispano se tiene constancia de pleitos entre virreyes y arzobispos por el empleo de tales prerrogativas. De ello lógicamente cabe encontrar antecedentes metropolitanos, de orígenes tan remotos como las *Etimologías* de San Isidoro, en las que se decía que los carros de seis caballos estaban consagrados a Júpiter, por ser el mayor de los dioses. En Valencia, una pragmática de 1654 dejó claro que el empleo de seis caballos era prerrogativa exclusiva del virrey, por lo que prohibía que arzobispos y títulos los usasen, bajo pena de perder ambos, coche y tiro. Lo mismo se dijo sobre que los cocheros fueran descubiertos. Tales privilegios eran tan significativos que se contaban «entre las regalías de primera clase; así por el honor y la dignidad que significan, como por ser culto y real aparato, escogido y estilado de la real persona de su magestad». Especificando aún más, se decía que perteneciendo «tan soberanamente a su magestad tener fausto decente a su real persona, ha de quedar prohibido a todos y fuera del comercio privado, el que adoptare por sagrado culto suyo: excepto a quien por la representación inmediata, fuere servido comunicarle»[42].

Ejemplo novohispano de tales disputas es el caso del obispo de Puebla don Diego Osorio de Escobar y Llamas, que en 1666 fue a tomar posesión del virreinato «en coche de seis mulas con cocheros descubiertos», lo cual fue denunciado por su antecesor y aún virrey, el conde de Baños, que alegó que ello solo estaba permitido «a los señores virreyes actuales»[43]. Sin embargo, no era el conde de Baños precisamente el más indicado para denunciar tan grave asunto, ya que la conducta de sus hijos, don Pedro y don Gaspar de la Cerda y de Leiva, había causado escándalo al respecto. Al parecer, durante el virreinato de su padre habían usado coches tirados por seis caballos, lo que ocasionó la denuncia de la Audiencia. Incluso, ambos organizaron carreras de coches, lo que causó «mucha nota y escándalo». Las quejas por estos y otros hechos recibidas en el Consejo de Indias ocasionaron el envío a Nueva

40. Serrera, Ramón Mª, *Tráfico terrestre y red vial... op. cit.*, pp. 315 y 318.
41. Acerca de los tiros remitimos a la nota 38.
42. López Álvarez, Alejandro, *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias... op. cit.*, pp. 92-94.
43. López Álvarez, Alejandro, «Los vehículos representativos en la configuración de la corte virreinal...» *op. cit.*, p. 277.

España de un visitador que, entre otras misiones, tenía la de «enbarcar al hijo mayor» de vuelta a España[44].

La contestación a que los arzobispos emplearan seis caballos no quedó reducida a la capital virreinal, también se registra en el más remoto confín de Nueva España, las islas Filipinas. En este caso, el conflicto fue con el gobernador, capitán general del archipiélago y presidente de la audiencia de Manila don Fernando Valdés y Tamón, que denunció que el arzobispo don Juan Ángel Rodríguez empleara en su entrada en Manila los referidos seis caballos en 1737. La cuestión llegó hasta Felipe V, el cual comunicó al año siguiente citado gobernador que era costumbre el empleo de seis caballos por los arzobispos, «como lo han practicado sus dos antecesores, pues en lo antiguo no se usaban coches en essa tierra», lo cual mandó notificar a la Audiencia, para que «sirviere de norma» y para que «mantengáis al referido arzobispo en la quieta posesión en que está en traer en sus coche seis caballos... sin hacer novedad alguna»[45].

El contenido del documento resulta de enorme trascendencia, al probar, en primer lugar, que en la universalización del uso del carruaje, como ya apuntamos, sin duda fue pionera la corona de Castilla. Según esta fuente, fue don Francisco de la Cuesta el primer arzobispo de Manila que en 1704 hizo su entrada en coche, habiéndolo hecho otros prelados con distintos medios, como sillas de manos[46].

Pero, además del coche y del número de caballos, también fue símbolo de *status* el lugar de cada ocupante en el mismo. Tanto en Nueva España como en Perú hubo conflictos al respecto y la consiguiente regulación. Así, en México una real cédula de 1661 ordenó que la Audiencia no fuese en el estribo del coche del virrey en las fiestas[47].

Los asientos de estribo aparecen en las imágenes antes referidas y eran los peores de los carruajes. Se ubicaban, como su propio nombre indica, en los escalones o estribos que facilitaban el acceso a los coches. Por su parte, los mejores asientos eran los de almohada, es decir, los de las dos especies de sofás con los que solían contar los carruajes. El principal era el trasero y dentro de él el asiento más importante era el del lado derecho. Lo habitual era que fueran hasta cuatro las personas acomodadas en los asientos de almohada y otras tantas en los estribos[48].

Otra cuestión era la preeminencia del carruaje del virrey cuando había problemas de tráfico, lo que también ocasionó conflictos. Así pasó en México en 1700 cuando, volviendo de una corrida de toros celebrada con motivo de la canonización de San Juan de Dios, el conde de Santiago de Calimaya cedió el paso a la carroza del virrey, conde de Moctezuma, pero

44. Arenas Frutos, Isabel, «¿Sólo una virreina consorte de la Nueva España?» *op. cit.*, pp. 564 y 566.
45. A.G.I., México, 1083, L.54, fols. 228-229.
46. A.G.I., Filipinas 150, nº 28.
47. López Álvarez, Alejandro, «Los vehículos representativos en la configuración de la corte virreinal...» *op. cit.*, p. 276.
48. López Álvarez, Alejandro, *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias... op. cit.*, p. 76 y 77.

no a la de sus pajes, «sobre lo cual se trabaron entre ellos y saliendo de los coches sacaron las espadas»[49].

En cualquier caso, el coche se generalizó de tal modo que llegó a afectar al urbanismo y a la arquitectura. Desde el siglo XVI, en el caso sevillano, se emitieron normas para alinear y ensanchar las calles, con la intención de favorecer la nueva realidad circulatoria, originadas por las peticiones de los vecinos al Cabildo de la ciudad. Éste reaccionó, por poner un ejemplo de 1598, acordando que «vean una esquina que sale de las caballerizas de don Hernando de Jaén y lo que de ello será necesario tomar para lo público de manera que la calle quede con más anchura de lo que agora tiene y que puedan pasar los coches y rrevolverse por allí»[50].

La capital novohispana, caracterizada por su regular trazado y amplias calles, no debió de sufrir grandes cambios al respecto, destacando las fuentes la pronta generalización en ella de los coches[51]. No obstante, casas y palacios sí hubieron de alterarse para que pudieran entrar los carruajes y así apearse sus ocupantes en su interior, en vez de en la calle, surgiendo de este modo los apeaderos. De igual modo, surgió la necesidad de disponer de un espacio para guardar los costosos coches, originándose así las cocheras[52]. En tal sentido, cabe traer a colación otro ejemplo sevillano relativo al Alcázar durante el Lustro Real. En 1732 se planteó la necesidad de levantar nuevas cocheras «para los coches de sus majestades que no tienen donde encerrarse y principalmente para dos mui ricos que se han hecho en París para los serenísimos señores príncipes y princesas»[53].

Lo mismo ocurrió en el palacio real de México, en el que el espacio dedicado a los carruajes aumentó de forma paralela a su uso, a lo que se sumó una nueva alteración del edificio para el acceso de coches al mismo. En este sentido, en la década de los cincuenta del siglo XVII, bajo el virreinato del duque de Alburquerque, tan aficionado al lujo y la ostentación, se amplió el paso que existía entre el patio de la Contaduría y las cocheras antiguas, para que pudiera transitar cómodamente una carroza. Se amplió también entonces la portada del palacio en la plaza del Volador o de las Escuelas, para «que desde la plazuela de las Escuelas una carroza libre atraviese el palacio y salga por la puerta de la contaduría a la plaza real»[54].

Tal disposición parece indicar que la idea era que los coches salieran por la fachada principal y entraran por la lateral, aunque cabe suponer que también entrarían por la principal.

---

49. Escamilla González, Iván, «La corte de los virreyes», *op. cit.*, p. 386.
50. Albardonedo Freire, Antonio J., *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*, Sevilla, 2002, p. 81 y ss. El documento citado lo tomamos de la p. 379.
51. Recio Mir, Álvaro: «Un nuevo arte en movimiento para la ostentación social...» *op. cit.*
52. Sumamente interesante resulta el estudio de estas transformaciones en los hoteles parisinos realizado en Norbert, Elías, *La sociedad cortesana... op. cit.*, p. 109 y ss.
53. A la postre se levantaron cuatro cocheras. Véase Marín Fidalgo, Ana, *El Real Alcázar de Sevilla bajo los Borbones. El reinado de Felipe V (1700-1749)*, Sevilla, 2006, p. 186.
54. Castro Morales, Efraín, *Palacio Nacional de México. Historia de su arquitectura*, México, 2003, p. 73. Véase también Schreffler, Michael, *The art of allegiance. Visual culture and imperial power in baroque New Spain*, Pennsylvania, 2006.

En cualquier caso, el trasiego de vehículos fue grande e incluso alguno particular fue lavado en el patio principal de palacio, con el consiguiente escándalo[55].

Algo similar ocurrió en el Alcázar de los Austrias en Madrid, cuya remodelación por Juan Gómez de Mora a partir de 1612 tuvo que ver con este asunto, en particular por lo que se refiere a su fachada y a la plaza de Palacio que se regularizó ante él. El propio Gómez de Mora señaló que «deseando su Magestad (que) en todo quedase perfecta (la fábrica del Alcázar) gustó de que tuviesen entrada por una puerta los coches y salida por otra en días de acompañamiento público, sin el ruido y alboroto que hasta entonces (había habido), púsose por obra, siguiendo en todo la voluntad de su Magestad»[56].

Por lo que se refiere a las cocheras, en el palacio real novohispano estaban en origen en la planta baja del patio del Tribunal de Cuentas, el más oriental de los tres con los que contaba el edificio y junto a la plaza del Volador. Las varias reconstrucciones del palacio que se plantearon tras el incendio de 1692 apostaron por ampliar las referidas cocheras y que pasaran de dos a cuatro. Ya a fines del siglo XVIII habían alcanzado el número de cinco y ocupaban el patio principal del edificio. Sabemos que a principios del XIX tales cocheras eran ocupadas, cuatro de ellas, por los coches del virrey y otra por el de su secretario. Pero a ello había que unir que ya para entonces vivían en palacio tanto el cochero mayor como varios postillones de cámara[57].

En relación con ello y con la referencia a la casa del virrey que antes realizamos, cabría hacer una comparación con las casas del rey y de la reina en la metrópoli. Así, por poner el temprano ejemplo de la casa de la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, sabemos que contaba con un caballerizo mayor, un primer caballerizo, cuatro caballerizos y entre doce y treinta pajes. En cuanto al organigrama laboral en torno a la construcción de coches, servían a la reina un maestro de hacer coches, otro de guarnecerlos, otro de hacer sus encerados, un pintor de coches, un bordador, un cordonero, un dorador y un herrador[58]. Tanto el personal vinculado a los caballos y coches de los reyes, como los propios vehículos, ocuparon las inmensas caballerizas que Sabatini levantó en el palacio Real de Madrid en el siglo XVIII[59].

El desarrollo de las caballerizas virreinales no fue comparable a las de Madrid. No obstante, a principios del siglo XIX el carrocero Joaquín de Castro gozó del reconocimiento

55. Castro Morales, Efraín, *Palacio Nacional de México... op. cit.*, p. 149.
56. Tovar Martín, Virginia, *Juan Gómez de Mora: arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de las obras de la villa de Madrid*, Madrid, 1986, p. 42.
57. Castro Morales, Efraín, *Palacio Nacional de México... op. cit.*, pp. 82, 83, 120, 121, 145, 163. Incluso, producida ya la independencia se añadió una nueva puerta en la fachada del palacio con la intención de que entraran los coches al cuartel de palacio, p. 188.
58. Labrador Arroyo, Félix y López Álvarez, Alejandro, «Las caballerizas de las reinas...» *op. cit.*
59. Lamentablemente destruidas al instaurarse la segunda república, véase Gacho Santamaría, Miguel, «Las reales caballerizas. Una institución al servicio de la corona, a través de la historia», en Galán Domingo, Eduardo (coord.), *Historia del carruaje en España... op. cit.*, p. 274 y ss.

virreinal, alcanzando incluso el cargo oficial de «sargento de carreteros de la maestranza de artillería»[60].

En cualquier caso, el carácter representativo del coche tuvo una especial significación en el ámbito festivo. De ello da cumplida cuenta la iconografía novohispana, la cual permite seguir la evolución de su carrocería hasta el final del periodo virreinal. Ejemplo de ello son las referencias con las que contamos en relación con las entradas virreinales, a las que ya hemos aludidos. Otras festividades, como el Corpus Christi, también estuvieron muy vinculadas al empleo de carruajes[61].

No obstante, la fiesta que acabó estando más relacionada con los coches fue el paseo del pendón real. Celebrado cada 12 y 13 de agosto en la ciudad de México, se institucionalizó en 1528 y consistió en el paseo del pendón del Ayuntamiento al palacio real y de allí a la iglesia de San Hipólito, donde se celebraba una función religiosa que conmemoraba la conquista de Tenochtitlán por Cortés el 13 de agosto de 1521[62].

El elemento más significativo de la fiesta era el pendón, sólo empleado en otra celebración: el juramento real. Este estandarte simbolizaba la persona del monarca, por lo que era resguardado y manipulado con sumo cuidado en el Cabildo de la capital virreinal. Tradicionalmente, su paseo se hacía a caballo, pero al final del virreinato, en concreto en 1818, el virrey Ruiz de Apodaca, facultado por Fernando VII, decidió que «el paseo del Pendón salga en coche y el de la Bula de la Santa Cruzada a caballo»[63]. De hecho, el año anterior ya se había celebrado de ese modo[64].

Se estableció por ello una pugna entre el virrey, partidario del uso coche, y el Ayuntamiento y la Audiencia, que apostaban por el caballo. Se esgrimieron razones formales para tomar una u otra opción, como hizo el Ayuntamiento al señalar que en coche no resultaba un «paseo lustroso, antes bien parece un duelo, que lleva un cadáver dentro de un coche a hacerle exequias fúnebres»[65].

No obstante, aunque no quede claro, todo parece indicar que el uso del caballo volvía a hacer referencia al ideal caballeresco, que era el que había animado la conquista y fundación del virreinato de la Nueva España. Tal ideal, a principios del siglo XIX, ya había sido sustituido por el cortesano, representado por el coche, el cual, como señala la cita anterior, transportaba ya realmente un cadáver, el del propio virreinato representado en el pendón del rey de España.

---

60. Archivo General de la Nación (en adelante A.G.N.), Instituciones coloniales, Indiferente virreinal, caja 1238, expediente 17. Sobre Joaquín de Castro preparamos un estudio monográfico.
61. De ello nos ocupamos en Recio Mir, Álvaro, «Los coches de Dios. Carrozas y sillas de manos eucarísticas en España y América», *Actas del congreso internacional Teatro y fiesta popular y religiosa*, Cuzco, en prensa.
62. Garrido Asperó, María José, «La fiesta de la conquista de la ciudad de México durante la guerra de la Independencia», *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 2004, nº 27, pp. 5-34.
63. A.G.N., Instituciones coloniales, Indiferente virreinal, caja 1467, expediente 28.
64. A.G.N., Instituciones coloniales, Gobierno virreinal, Reales cédulas originales, vol. 216, expediente 246.
65. Garrido Asperó, María José: «La fiesta de la conquista de la ciudad de México...» *op. cit.*

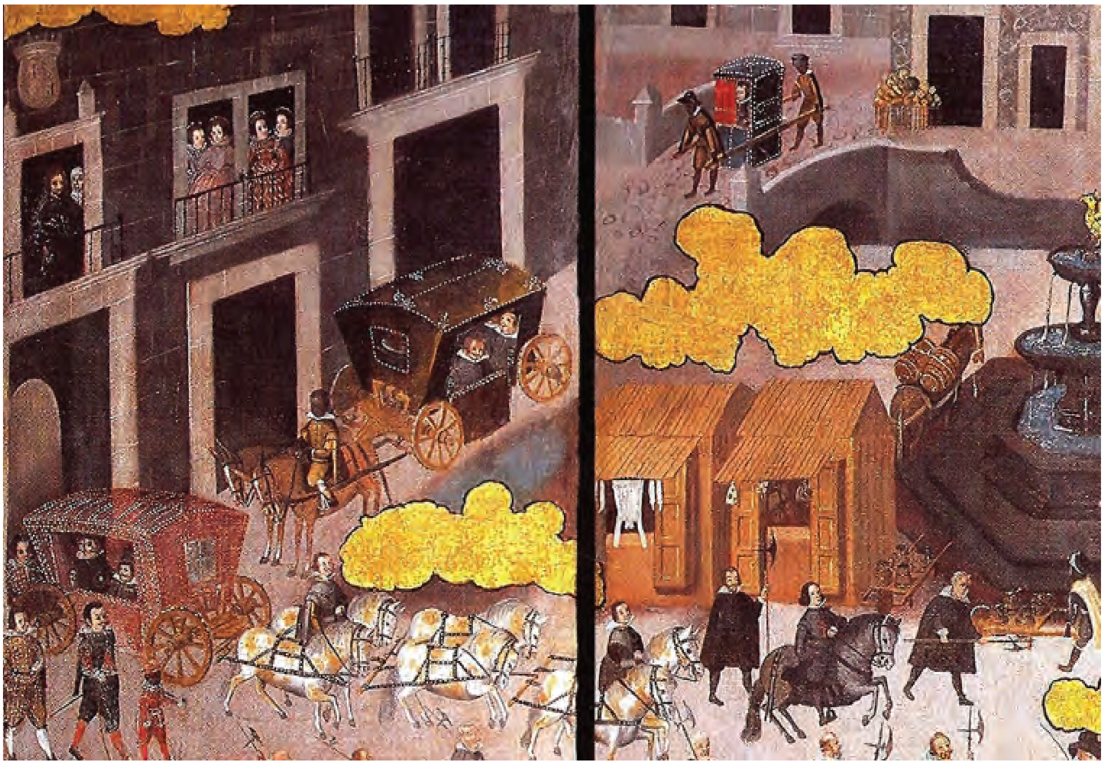


Fig. 1. Anónimo, carroza virreinal, biombo de colección particular mexicana, detalle, mediados del siglo XVII.

Fig. 2. Anónimo, carroza virreinal, biombo del Museo de América de Madrid, detalle, mediados del siglo XVII.

Fig. 3. Cristóbal de Villalpando, playa mayor de México, colección Lord Methuen, detalle, 1695.

Las fiestas de proclamación de Fernando VI en Barcelona

Aurora Pérez Santamaría

Resumen: Este estudio es un análisis e interpretación de las fiestas de proclamación de Fernando VI en Barcelona en Septiembre de 1746, promovidas y presididas por las máximas autoridades, con una gran contribución de los gremios e importante presencia popular. Se llevaron a cabo en lo que entonces era el centro urbano de Barcelona que se engalanó, haciendo uso de la escenografía habitual en este tipo de ceremonias: arte efímero acompañado de alegorías, símbolos, empresas, jeroglíficos y lemas o motes. En cuanto a su interpretación, es decir, el mensaje que se dirige al nuevo rey: se le adula y se le manifiesta un gran amor por parte por parte de los barceloneses, con la esperanza de que la unión entre la ciudad y el nuevo rey, unión que simbolizan particularmente Hércules, Mercurio y Neptuno, inaugure una nueva etapa de prosperidad en la ciudad.
Palabras clave: Fernando VI; proclamación; Barcelona; escenografía; arte efímero; mensaje; alegorías; empresas.

Abstract: This study is an analysis and an interpretation of the festivities for proclaiming King Ferdinand VI in Barcelona, in September of 1746, promoted and presided by the authorities and with an important contribution of trade guilds. A lot of people were present. These acts were achieved in the old town centre of Barcelona, that was decorated with the usual scenography in this kind of ceremonies: ephemeral art with many allegories, symbols, emblems, hieroglyphs and texts. As to the meaning of the message that was send to the new king: he was flattered and it was expressed a great love of Barcelona people to him, and it was hoped that the union between the town and the new

king, an union, that it was specially symbolized by Hercules, Mercury and Neptune, would begin a new period of prosperity for the town.
Keywords: Ferdinand VI; proclamation; Barcelona; scenography; ephemeral art; message; allegories; emblems.

La fiesta barroca alcanza elevadas cotas de fastuosidad, teatralidad y exuberancia en todos los órdenes con motivo de eventos en relación con la Monarquía, ya sean visitas reales, proclamaciones, nupcias u honras fúnebres. Y en el caso que nos ocupa, la proclamación de Fernando VI, todo ello se va a poner de manifiesto con una «teatralización» del corazón de la ciudad para lo que se va a recurrir a imaginación, ingenio y la escenografía habitual en este tipo de ceremonias: profusión de arquitecturas efímeras soporte de retratos, alegorías, empresas y jeroglíficos por medio de los cuales se transmite el mensaje; desfiles de autoridades, fuegos de artificio, música y bailes, todo en un clima de adulación al nuevo monarca, aspectos éstos comunes con los de otras ciudades españolas. Por ello, de esta proclamación queremos destacar lo singular y en especial el mensaje que la ciudad, en clave muy política, le dirige al nuevo rey, expresado por medio de alegorías mitológicas con sus correspondientes emblemas, poemas y motes: que su reinado sea de paz y contribuya a que se restituya la prosperidad comercial marítima que tuvo Barcelona en centurias anteriores. Las fiestas se desarrollaron a lo largo de los días 9, 10 y 11 de septiembre de 1746. Para ello la ciudad se transformó con el habitual «aparato barroco» que engalanó lo que denominamos «el corazón» de la ciudad de entonces como nos muestra el plano (fig. 1) De dicho espacio destaca la Plaza de Palacio *(Pla de Palau)*, donde tuvieron lugar mayor número de actos y algunos de los más destacados: primera proclamación y fuegos de artificio de las tres noches. Una *Relación descriptiva (...)*[1] publicada el mismo año, 1746, constituye la principal fuente informativa para conocer tanto el ornamento del espacio y la emblemática que le acompañaba, como los actos que tuvieron lugar a lo largo de dichos días. Bonet Correa califica las *Relaciones* de fuente indispensable y bastante habitual para el estudio de las fiestas, profanas y religiosas, dado su eminente carácter descriptivo, especialmente de las obras efímeras. Y también, como efectivamente ocurre en la que nos ocupa, un marcado carácter laudatorio en todos los órdenes, de lo que califica de acontecimiento festivo único y de gran brillantez como corresponde a quien se le dedica[2].

---

1. Dado que su título es largo : *Relación descriptiva de los obsequios con que la Ciudad de Barcelona en los días 9, 10 y 11 de Setiembre de 1746 solemnizó el acto de la Proclamación del Rey nuestro Señor Don Fernando Sexto(...)* Barcelona, 1746, citaremos la publicación tal y como la hemos abreviado.
   Además de esta *Relación descriptiva (...)* citaremos otras publicaciones contemporáneas. Lamentamos en cambio la escasez de grabados.
2. Bonet Correa, A., *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español,* Madrid, 1990, pp. 8-9.

Rasgo común a todo el conjunto es el del cubrimiento de las fachadas «todas las calles y plazas estavan colgadas baxo un mismo nivel de ricas tapicerías»[3] que eran o bien tapices propiamente dichos, terciopelos o damascos carmesíes con galones y/o franjas de oro. Bonet Correa las denomina «falsas fachadas» y eran frecuentes en las fiestas del siglo XVIII con lo que contribuyen a la teatralización barroca del espacio urbano[4]. La presencia de efigies del monarca, y algunas veces de la pareja real, fue habitual en calles y callejuelas y, por supuesto, las plazas, junto con «una inmensidad de poesías, motes y empresas, assí sobre las colgaduras, como en casi todos los particulares obsequios, concretándose regularmente en estos a sus respectivas ideas»[5]. Al engalanarse, la ciudad se transformó durante esos días y aunque, con mayor o menor originalidad, puede decirse que todas las calles y plazas fueron distintas. Los gremios se encargaron de ello, aunque no siempre se especifica que gremio lo lleva a cabo. El Ayuntamiento costeó los tablados «oficiales», sitos en la Plaza de Palacio[6]. Estos, más pabellones, perspectivas e incluso un jardín hicieron que esta plaza fuera la más escenográfica y el espacio que se describiera con mayor admiración, no sólo por parte del autor de la *Relación descriptiva,* sino también por otros autores «essent la dita Plaza lo non plus ultra», y el mismo cronista dirá poco más adelante «dita Plaza de Palacio estaba tant ben adornada, com mai se hagués vist»[7]. El Palacio, situado en su parte oriental, con ostentosas colgaduras en su fachada y las estatuas del rey y la reina en su balcón principal, era el lugar destinado para que desde sus balcones el Capitán General y su esposa y otras damas, además de los miembros de la Audiencia, contemplaran los actos. Frente al palacio y junto a la Lonja se puso un tablado para la nobleza eclesiástica y seglar. Del lado del mar y frente a la muralla se colocó un tablado para los fuegos del primer día y frente a este otro tablado para los músicos[8]

Entre las arquitecturas efímeras no podían faltar los arcos de triunfo. Fueron dos y se situaron al comienzo y al final del itinerario establecido para el recorrido de los desfiles. También se levantaron varios pabellones, que a juzgar por las descripciones fueron del mismo tipo que el del tablado principal para la primera proclamación. Se encontraban en la plaza de la Ciudad, plaza Regomir y dos en la plaza de Palacio, además del tablado principal que es el que merece mayor comentario por su significado. Pero los cuatro primeros tenían todos la misión «virtual» de aposento real, además de exaltar virtudes y poder del monarca. En cuanto a las perspectivas, sobresale la de la plaza del Angel, uno de los espacios más ornamentados, en el que colaboraron varios gremios y recibió el primer premio. Su perspectiva

3. *Relación descriptiva(...)* p. 3 y va pormenorizando a lo largo de la Relación. Véase también: *Lumen Domus o Annals del Convent de Sta. Catherina, v. y mr., de Barcelona,* III, pp. 358-363
4. Bonet Correa, A., *op. cit.,* 1990, pp.18-19.
5. *Relación descriptiva (...)*p. 3. Dicha inmensidad no nos ha llegado. Las distintas fuentes consultadas, sólo citan parte de las mismas.
6. *Relación descriptiva (...),* p11.
7. *Lumen Domus (...)* III, pp. 360-361.
8. *Breve prompta noticia del acto de la proclamación del señor Rey Don Fernando Sexto, celebrado en la ciudad de Barcelona (...),* 1746. Barcelona, sin paginar.

y la pirámide que se levantó frente a ella son de gran interés simbólico. Y entre los espacios más celebrados, a juzgar por las fuentes consultadas, el jardín de la plazuela de Regomir «transformada en un hermosissimo jardín»[9] y que según el cronista de *Lumen Domus* «era la admiració de quants lo miravan, per la diversitat de arbres fruiters ab fruitas frescas, flos naturals y aucells vius»[10]. E incluso se hace eco de ello un poema irónico y que describe lo que más le llama la atención de las fiestas[11].

Ya es significativo que el primero de los arcos de triunfo, junto a la Casa de la Ciudad, se coronara con la alegoría de la virtud de la Esperanza, que depositaban los barceloneses en el nuevo rey y que el cronista sintetiza con la expresión «la llevaban todos»[12]. El otro arco de triunfo situado junto a la plaza de la Ciudad, inmediata a la de San Jaime, estaba coronado por la Fama con dos trompetas «para publicar por todas partes la celebridad de este día y el desempeño de la Ciudad» [13].

Las virtudes deseables en un monarca, en mayor o menor número acompañaron a sus retratos. Y se enfatizó bastante en la Justicia, cuya alegoría corona el pabellón de la plaza de la Ciudad, sito junto al primer arco de triunfo, y en el que se colocó el Real Retrato sobre majestuoso trono en el que figuraba el mote *à se pendet* [14] con el que se invita al monarca, que detenta la suprema potestad, a la prudencia y ecuanimidad respecto a sus servidores[15]. En el pabellón de la plaza Regomir acompañaban al rey, representado por una escultura de tamaño natural, la Fe, Esperanza, Fortaleza y Justicia[16]. Respecto a esta última, además de su importante presencia en el programa iconográfico, un romance anónimo, auténtica pauta de buen gobierno, hace especial hincapié en dicha virtud varias veces:

> En hora buena salgáis
> para que en fieles balanzas
> pendientes de vuestra mano
> se vean *Justicia y Gracia*[17]

9. *Relación descriptiva (...),* p. 5.
10. *Lumen Domus*...III, p. 359; Véase también: *Atendiendo a la fiesta que se hizo en Barcelona, el dia 9 de septiembre, de este presente año de 1746 para la real proclamación del Invicto monarca Dn Fernando VI (que Dios guarde): Un ingenio cathalan favorecido de la Clio castellana (...),* Barcelona, 1746, sin paginar.
11. *Colloquio que pasó (no se sabe si por alto) entre Pedro Bexiga y Belisa Mondongo, sobre las fiestas hechas en Barcelona los días 9, 10 y 11 deste año de 1746 para la proclamación del Señor don Fernando VI (que Dios guarde).* Barcelona, 1746, sin paginar.
12. *Relación descriptiva (...),* p. 4.
13. *Op. cit.,* p. 18.
14. *Op. cit.,* p. 4.
15. Saavedra Fajardo, D. de, *Empresas políticas,* edición de Sagrario López, Madrid, 1999, empresa 54, pp. 636-637.
16. *Relación descriptiva (...),* p. 4.
17. *Enhorabuenas que entre fieles expresiones ofrece un vasallo al rey (...) Fernando VI por su proclamación en este (...) obsequioso romance,* sin paginar, versos 49-52.

Y en diferentes calles, como la de la Ciudad, se colocaron espejos, junto a otros elementos simbólicos, como cornucopias o simplemente decorativos.«[18]. Julián Gállego hace referencia a la significación polivalente del espejo y en este caso ha de considerarse la simbología de carácter sacro o de ejemplaridad : «símbolo del alma devota(...)», citando a Andrés Mendo «el Príncipe ha de ser espejo de su reino» y también, siguiendo a Ripa, atributo de la Verdad y de la Prudencia[19].

Se le compara con otros monarcas, comparación que puede interpretarse como un deseo de honrarle, pero también de que dichos reyes le sirvan de modelo. En la confluencia de la calle Cambios Nuevos y Gignàs se colocó un altar con un fondo de perspectiva dedicado al rey San Fernando, vestido de solemnidad con el manto real, corona de rey y nimbo de santo, y tal como se acuñó en la iconografía sevillana, sosteniendo la espada con la derecha y el globo terráqueo con la izquierda[20] y hollando tres cabezas de turcos, según una crónica, pero otra habla de moros, que es lo correcto[21]. Velas y antorchas en la gradería del altar y como dosel del santo un cielo resplandeciente, luz que se proyectaba a un bien imitado «Sol de gasa de oro, cuya suspensión acordava la que le debió el Santo en la conquista de Sevilla», jeroglífico que alude a la victoria del rey frente a los musulmanes[22]. La idea de representar este altar y la iconografía del santo es, en buena parte, de procedencia sevillana. Y si en ambas ciudades se recuerda al santo en las fiestas de proclamación de Fernando VI, aunque de forma distinta[23] en el caso de Sevilla se trata de una ciudad muy vinculada a Fernando III, Barcelona no, por lo que cabe suponer que se le quiera presentar a Fernando VI como modelo de rey virtuoso y valiente.

Y, en la misma calle, en la llamada Capilla del Santo Cristo, sita sobre un balcón cercano a dicho altar, muy iluminada y con los retratos de los reyes bajo dosel de terciopelo carmesí, cuatro ángeles con antorchas y ocho indios por parte «de natural estatura, con insignias y vestidos no menos brillantes (...) cada uno con su antorcha y puestos en ordenadas distancias (...)[24] La presencia de figuras de indios, entendiéndolos también como súbditos del

---

18. *Relación descriptiva (...),* p. 4.
19. Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro,* Madrid, 1984, pp.223-225. Por su parte, Moreno Cuadro llega a la conclusión de que el espejo simboliza la limpieza y pureza de corazón, virtud propia del buen cristiano, tras el análisis de emblemas de Solórzano y Villava. Véase: Moreno Cuadro, F., «La visión emblemática del gobernante virtuoso», *Revista Goya,* 1985, nº 187-188, p.21.
20. Cintas del Bot, A., *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla,* Sevilla, 1991, lám. 5. Hay, por supuesto, otras variantes, pero espada y globo terráqueo le acompañan en la mayoría de las representaciones.
21. Turcos en la *Relación descriptiva (...),* p. 7; moros en *Lumen Domus (...)* III, p. 359.
22. *Relación descriptiva (...),* p. 7. Jeroglífico muy similar es el del sol disipando las nubes *Obstantia nubila solvo,* en referencia a la conquista de Valencia por Jaime I, en los actos conmemorativos del IV centenario (1638). Véase: Mínguez, Víctor, *Los reyes solares: Iconografía astral de la monarquía hispánica,* Castelló, 2001, pp. 147-148.
23. En Sevilla son imágenes de Fernando III en los balcones alternando con los retratos de Fernando VI y Dª Barbara. Véase: Lorenzo de Zuñiga, J.B., *Annales eclesiásticos i seglares de la muy noble i muy leal ciudad de Sevilla que comprenden la olimpiada o lustro de la Corte en ella: con dos apéndices,* 1747, p. 243. También se refiere a ello Morales, A.J., «Imagen urbana y fiesta pública en Sevilla: la exaltación al trono de Fernando VI», *Reales Sitios,*2005, nº 165, p. 4. En las proclamaciones de otras ciudades como Madrid, Valencia o Badajoz no se establece relación entre ambos monarcas.
24. *Relación descriptiva (...)* pp. 7-8.

monarca, las encontramos en otras proclamaciones de Fernando VI[25]. Pero en Barcelona se pone el acento en su condición de cristianos con esta escenografía de carácter ceremonial.

Y en la calle de la Vidriería, que hacía honor a su nombre ya que a lo largo de la calle se colocaron dieciséis aparadores con distintas piezas de cristal representativas de la obra de sus artesanos, se pusieron dos capillas en las que se representa a los reyes como piadosos cristianos En una, el rey, arrodillado ante la mesa de altar, sobre la que estaban cetro y corona, los ofrecía al Cristo que tenía delante. En la otra, la reina con una antorcha en una mano y el rosario en la otra les acreditaban de «tan dignos herederos del timbre de Cathólicos que se granjearon el anterior Fernando y su consorte»[26]

Fernando VI es un rey virtuoso y cristiano, pero también legítimo. Así lo expresa la iconografía de la perspectiva de la plaza del Angel que quiere entroncar la historia de la ciudad con el nuevo monarca, al tiempo que se le legitima y exalta. Situada en el frente y portada de la subida de la cárcel, constaba de un primer cuerpo de orden jónico con columnas salomónicas en perspectiva, coronada por una gloria de ángeles, uno de los cuales portaba el mote *Viva Fernando VI.* Un segundo cuerpo simulando un teatro, con damascos carmesíes, bordados en oro, tenía en su parte frontal y en su cabecera estatuas, imitando el bronce, de diferentes reyes que acompañaban, flanqueándolo, a un Fernando VI ecuestre, con lo que «se plasma el entronque histórico de la monarquía (...) en una línea que no es dinástica sino institucional»[27]. El rey ostentaba las máximas distinciones de la Monarquía hispánica, los collares del Toisón de Oro y del Espíritu Santo[28], en tanto que unos ángeles en actitud de descender le ofrecían la corona, atributo y/o símbolo de realeza y el laurel, atributo de vencedores y triunfadores[29], que como Revilla señala «era este un modo de expresar el origen divino de ambas grandezas puesto que eran vehiculadas por ángeles»[30] El tercer cuerpo lo ocupaba la capilla de santa Eulalia con perspectivas y pabellón. Todo ello se coronaba con los santos obispos de la ciudad, con lo que establecía la vinculación entre el rey y la ciudad[31] que se completaba con la pirámide levantada en la derecha de la plaza, donde ya había ha-

---

25. Morales, A.J., *op. cit.,* 2005, p. 12.
26. *Relación descriptiva (...),* p. 14. Esta comparación no es nueva. También se consideraron dignos continuadores de los Reyes Católicos otros monarcas de la dinastía Habsburgo, como Felipe IV. Véase: Moreno Cuadro, F., «La visión emblemática del gobernante virtuoso», *Revista Goya,* 1985, nº 187-188, p. 24.
27. Federico Revilla, S*imbología de las celebraciones públicas en Barcelona durante el siglo XVIII,* Tesis doctoral (no publicada) Universidad de Barcelona, 1979. Este autor dedica un capítulo a la Proclamación de Fernando VI. Estamos de acuerdo con su interpretación de la simbología de esta perspectiva, en particular en lo que hace referencia a los reyes que acompañan a Fernando VI, p. 207.
28. Profesó en esta orden en Sevilla, siendo entonces príncipe. Véase: León, Aurora, *Iconografía y fiesta durante el lustro real: 1729-1733,* Sevilla, 1990, p. 101.
29. Aunque es atributo de Apolo y distingue a los que han adquirido notoriedad en artes, es también atributo de vencedores y triunfadores, que nos parece lo más indicado en este caso. Véase: Tervarent, Guy de, *Atributos y símbolos en el arte profano,* Barcelona, 2002, pp. 318-320.
30. Revilla, F., *op. cit.,* 1979, p. 208.
31. También Revilla hace referencia a esta vinculación del rey con Barcelona a través de santa Eulalia y el friso de obispos de la ciudad. Véase: Revilla, F., *op.cit.,* p. 208.

bido otra, y que conmemoraba un milagro de Santa Eulalia, patrona de la ciudad, coronada por un ángel custodio en bronce, que significativamente señalaba con una mano al Rey y con la otra la ciudad[32].

Además de legítimo es poderoso, como se pone de relieve en el pabellón de la plaza de Palacio, junto a la calle Espaseria, a cargo del gremio de plateros. Sobre un tablado que servía de base a un elevado pedestal, se colocó una escultura ecuestre del rey, por lo que la elevación contribuyó a destacarla. El caballo, en corveta, dominaba dos mundos, enlazados con el mote *Utriusque Cesar,* («César de cada uno de ellos»), símbolo del poder de la monarquía hispánica en dos continentes[33], bastante omnipresente tanto en estas fiestas, como en las proclamaciones de otras ciudades españolas [34], simbología que encontramos también en los grabados lo que prueba la importancia que tenía en el discurso político (fig. 2) como este diseñado y grabado por Carlos Casanova (1755) que ha sido comentado por V. Mínguez[35] y en el que encontramos los simbolismos a que estamos haciendo referencia: el rey solar, las alegorías de España y América, los dos mundos y las cornucopias.

Y el deseo de que Fernando VI contribuya a la prosperidad de la ciudad se le expresa de múltiples maneras. Entre los elementos más frecuentes en calles y plazas se encuentran las cornucopias, símbolos de fortuna, riqueza y, o, abundancia[36] y también ninfas, alegorías de la fecundidad de la naturaleza con carácter polivalente[37] .

Pero es en la Plaza de Palacio en la que confluyen al máximo estos deseos. En su frente septentrional, y a cargo de los gremios de alfareros, pescadores y descargadores del mar, se colocó «un vistoso cuerpo de arquitectura jónica» con triple arquería. Bajo los arcos laterales, las figuras de Neptuno y Vulcano, bajo el central, de mayores dimensiones «una desmedida estatua del Coloso de Rodas baxo la qual passavan grandes Navíos» y se sigue la descripción en términos muy elogiosos, puesto que estaba «representado tan a lo vivo, que hasta los peces se vieron saltar entre las ondas». En el arco, con un dístico de Marcial: *Omnia sublimi cedant portenta Colosso:*

> *Unum praecunctis fama loquatur opus*[38]

Se describe al «sublime Coloso» como obra única por encima de todas. Suponemos que la idea del Coloso y su simbolismo los que idearon el programa iconográfico debieron

---

32. *Relación descriptiva (...),* pp.16-17.
33. El globo terráqueo se ve ya en la mano de los Césares al pretender Roma el imperio del mundo. Véase: Tervarent, Guy de, *op. cit.*, 2002, p. 273.
34. *Noticia de la solemnidad y festejos con que ha celebrado Valencia el acto de la Real Proclamación y exaltación al Real Trono del Rey (...)Don Fernando VI(...),* 1746, p. 25.
35. Mínguez, Víctor, *op. cit.,* 2001 pp.203-204 .
36. Simbolismo que detenta ya desde la Antigüedad. Era frecuente en las monedas del Imperio romano y también en medallas de algunos emperadores. Véase: Tervarent, Guy de, *op. cit.,* 2002, pp. 183-189.
37. Ripa, Cesare, *Iconología,* Madrid, 1987, II, pp. 123-132.
38. *Relación descriptiva (...),* pp. 12-13.

tomarla de las fiestas celebradas en Sevilla con motivo del recibimiento regio que se dispensó a Felipe V «Todo alusión a el Rey (...) Arbitro de dos Mundos Soberano»[39] y que refiere Aurora Léon[40]. El Coloso de Rodas al simbolizar a Helios, el dios solar preolímpico, se convierte en alegoría de reyes, puesto que el Sol, divinizado en las culturas de la Antigüedad, se asimilará más adelante a la monarquía[41], y lo mismo ocurrirá con los gigantes, que también la emblemática compara a los príncipes[42]. Como en Sevilla, el Coloso es el rey y también propiciará la actividad marítima en Barcelona.

En el lugar de mayor visibilidad, casi en el centro de la plaza, se colocó el tablado destinado a la primera proclamación, de un barroco mesurado en cuanto a sus elementos arquitectónicos y provisto de ornamentación rococó. Detalladamente descrito tanto en la *Relación descriptiva (...)* como en la *Breve prompta (...)* (fig.3) y del que nos ha llegado un grabado, nos referiremos al programa iconográfico. Se pueden diferenciar claramente dos niveles:

En el primer nivel, o cuerpo del tablado y en los óvalos situados a uno y otro lado de la escalera, se ponen en valor los pasados logros de la ciudad con el objetivo de comprometer al rey en su futura prosperidad. El mensaje se le dirige, a través de dos ninfas, alegorías de Barcelona y los atributos, motes y dísticos que las acompañan. Su contenido histórico está sobredimensionado, especialmente en el caso de la ninfa marina. En el de la derecha del tablado, la ninfa, cubierta con piel de león sostiene una clava de la que cuelgan once escudos. Piel de león y clava son trofeos de Hércules, mítico fundador de la ciudad[43] y que corresponden al primero de sus trabajos[44]. Los escudos de armas pertenecen a Valencia, Murcia, Mallorca, Menorca, Ibiza, Atenas, Neopatria, Sicilia, Cerdeña, Córcega y Nápoles « y la ciudad, emulando a Hércules, con estas provincias «engrandeció la Real Corona, y en cuyas conquistas tuvo con sus cathalanes toda o la mayor parte» [45] Y en el mote que corona el óvalo *Spiritus promptus* y el dístico que figura a los pies ,

---

39. Lorenzo de Zúñiga, J.B., *op. cit,* 1747, p. 30.
40. León, Aurora, *op. cit.,* pp.76-77. Véase también Lozano Bartolozzi, Mª.M., *Fiestas y arte efímero en Badajoz en el siglo XVIII,* Cáceres, 1991, pp. 72-75 en las que hace amplia referencia a la emblemática del Coloso de Rodas.
41. Como señala Víctor Mínguez «la buscada equiparación entre el monarca y el dios conduce subliminalmente a la deificación del gobernante político». Véase: Minguez, V., *op. cit.,* 2001, p. 30.
42. López Vázquez, J.M., «Goya, los gigantes y los emblemas», *Revista Goya,* 1985, nº 187-188, p. 104. Véase también: Lozano Bartolozzi, *op. cit.,* 1991, pp. 74-75.
43. En el *Tridente allegorico, Barcelona festiva y esperanzada en sus antiguas glorias con la proclamación que el dia nueve de septiembre hizo solemne(...) Fernando VI (...)* se mantiene aún la leyenda que ya Plinio el Mayor consideraba una fábula. Citaremos este poema, como *Tridente allegorico (...).* Véase respecto a Hércules: Pi i Arimón, A.A., *Barcelona antigua y moderna,* Barcelona, 1854, I, p. 14. Pero, además, Hércules se encuentra muy vinculado a la Monarquía española, porque este héroe es el prototipo humanista de la *virtus.* Véase: Mínguez, Víctor, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal,* Castelló, 1984, p. 54. Moreno Cuadro se manifiesta en términos parecidos. Véase: Moreno Cuadro, F., *op. cit.,* 1985, p.19.
44. Falcón Melero, C. et alteri, *Diccionario de mitología clásica,* Madrid, 1986, I, pp. 303-304.
45. *Relación descriptiva (...),* p. 10. Escudos ampliados en el margen izquierdo del grabado.

Quae fuit Herculeis olim tot clara triumphis
ipsa eadem virtus stat tibi prompta; iube

se explicita el deseo de la ciudad en participar, con el mismo espíritu, en todas conquistas que el nuevo rey emprenda, con el valor que caracterizó a Hércules[46]. Y así lo expresa el poema *Tridente allegorico,* bastante encomiástico con la pasada historia de la ciudad, en una de sus estrofas:

De esta (la ninfa), blasones penden, que su mano
Quitó a otras mil ciudades; y rendida
A su nuevo rey dice; que, otras tantas
Sabrá poner, como antes a sus plantas[47]

En el óvalo de la izquierda del tablado, la ninfa como diosa del mar, a manera de Neptuno, sostiene el Tridente, que aquí será más una divisa que un atributo. Está flanqueada por nereidas y tritones[48] quienes portan estandartes de «naciones vencidas en batallas navales (y algunas tributarias) como marselleses con sus aliados, genoveses, pisanos, sicilianos, napolitanos, moros, griegos, turcos y egipcios» quienes la reconocieron como diosa del mar, del que tuvo el dominio con sus armadas por espacio de cerca de tres siglos»[49]. El mote que corona el óvalo *Ipsa et non alia,* la misma y no otra, Barcelona, con su tridente ha dominado, seguirá fiel a sí misma y lo será también a ti (el Rey) como expresa el correspondiente dístico:

Quae valuit domito, quondam, dare jura Tridenti,
Et sibi nunc constans, et tibi sempre erit.

Y que corrobora la siguiente estrofa del *Tridente allegorico*:

«A la otra parte, ya marina Diosa, (...)
Y el Tridente , que el Piélago amedrenta
La turba de Nereydas obsequiosa
Quantas destrozó naves, le presenta;
Porque a ti, o Rey, como la ampares,
Aun le dará el dominio de ambos Mares[50]

---

46. *Relación descriptiva (...),* pp. 10-11; *Breve prompta (...),* sin paginar. Virtus en este caso con la acepción de valor.
47. *Tridente allegorico(...),* estrofa 23, versos 4- 8.
48. *Relación descriptiva (...),* p. 11.
49. *Op. cit.,* p.11. Estandartes ampliados en el margen derecho del grabado; *Breve prompta (...),* sin paginar.
50. *Tridente allegorico(...),* estrofa 24, versos 1, 4-8. En este caso tiene que referirse también al Atlántico puesto que el mismo poema, estrofa 70, v.4 se refiere a Fernando VI como monarca de Dos Mundos.

Si Barcelona fue la diosa del mar Mediterráneo, ahora con ayuda del rey puede serlo de «ambos», incluye pues el Atlántico, pero en 1746 podemos creer que piensan en ellos como de dominio exclusivamente comercial.

El nivel superior constituye una exaltación de la Monarquía (fig. 4) entroncando nuevamente con la anterior dinastía, al incorporar alegorías, divisas y motes de la misma . Al término de la escalera destacan las Reales Armas, precedidas de la divisa de Carlos V, las dos columnas de Hércules con el mote *Plus Ultra*[51], con una corona sobre cada columna, que según Joseph de Avilés simbolizan Europa y América[52] y con todos los elementos heráldicos de la realeza que les suele acompañar en ocasiones solemnes, con dos ángeles como tenantes que portan sobre su pecho el sol, con el que se simboliza a la monarquía y nuevamente el escudo real en su levita y el estandarte que sostienen. Todo ello cubierto por un pabellón en cuya cúspide, y sobre una corona, la figura de Santiago, también coronado y con la espada en su diestra y la cruz en la izquierda, protegiendo a la Monarquía, como lo hizo en su lucha frente a los musulmanes. Superponiéndolo todo, la divisa con un sol, el monarca, en su parte central, y el lema, procedente de los Salmos *A solis ortu usque ad occasum* (Ps. 113.3) referencia a la magnitud del Imperio hispánico en tiempos de Felipe II[53], aun cuando en el siglo XVIII ya no mantenía tal extensión. A su espalda, por lo que no es visible en el grabado, el escudo de armas de Barcelona, pero a menor elevación y sostenido por las figuras alegóricas de la Inmortalidad y la Fama[54].

El conjunto se completa con cuatro figuras militares colocadas sobre los pedestales, que portan dos de ellos el escudo de Cataluña y los otros dos el de Barcelona.

Los tablados de las otras dos proclamaciones eran mucho más discretos y sólo se conocen por las descripciones, puesto que no nos han llegado grabados. El de la segunda proclamación, sito en la plaza del Born, solamente estaba cubierto de tapices. Y fue la casa de Josep Sabater, artesano, sita junto al tablado, la que se ornamentó y puso el retrato del rey la que prestó solemnidad al acto [55]. El de la tercera proclamación, ubicado junto al pórtico de la iglesia de San Jaime, en la plaza homónima, tenía frente a él, en los edificios de la Diputación y Bailía, dos retratos del rey, bajo doseles de terciopelo carmesí, fajados de oro y a la derecha un montuoso bosque, dividido en tres cuevas y en la del centro un león dorado,

---

51. Ideados, divisa y mote, por el humanista italiano Luigi Marliano. Véase: *Carolus*, Madrid, 2000, pp. 27, 192.
52. Avilés, Joseph de, *Ciencia Heroyca, reducida a las leyes heráldicas del blasón.* Barcelona, 1725, vol. II, p. 153.
53. Avilés, Joseph de, *op. cit.,* 1725, p. 152.
54. *Relación descriptiva (...),* p. 11; también en *Breve prompta (...)* sin paginar.
55. *Relación descriptiva (...),* p. 14.

con una espada en su mano, y abrigando dos mundos en su pecho y con el mote: *Utrumque tuebor,* («Protege a ambos»)[56].

Las proclamaciones, tres, siguieron el ritual establecido para estas ceremonias. Precedido de un escuadrón de caballería de Barcelona y compañías de granaderos, seguía el desfile de autoridades municipales y su comitiva, que cerraba el marqués de Argensola, regidor decano, portando el Real Pendón[57] cubriendo la retaguardia dos Compañías de Granaderos de Navarra y un escuadrón del Algarbe. Partiendo del Ayuntamiento y siguiendo el recorrido urbano engalanado, llegaron a la plaza de Palacio en cuyo tablado tuvo lugar la primera proclamación a cargo del marqués de Argensola, quien levantando el Real Pendón profirió tres veces el lema *Castilla y Cathaluña por el Rey Nuestro Señor que Dios guarde.* Concluidas éastas y, como también era habitual, el Contador de la Ciudad arrojó las monedas conmemorativas. En el anverso la efigie del Rey, orlada por la inscripción *Ferdinandus Rex Catholicus VI Castellae, III Aragonum.* A la derecha *Barcinone,* a la izquierda *proclamatus* y al pie *1746.* En el reverso, el dios Mercurio (planeta que domina sobre Cataluña) que estrecha junto con el Amor un lazo de coyunda, que une dos coronas, la de los reyes de Castilla y la de los de Aragón, con el mote *Amore revincit*[58] (Ciñe/une por amor) y del que subraya la diferencia con el yugo de Fernando II de Aragón y V de Castilla, que simbolizó el vínculo conyugal entre ambos reinos. Siguieron la segunda y tercera proclamación en las plazas antedichas y, al término de las mismas, el Real Pendón se volvió a colocar bajo el dosel y Real retrato sito en el balcón principal del Ayuntamiento[59].

Concluido el preceptivo ceremonial, dará comienzo la parte lúdica de las fiestas. La nobleza fue invitada por el capitán general, marqués de Campo Fuerte, a un banquete en el palacio y desde allí pudieron oír y seguir la fiesta nocturna a partir de los disparos de la artillería de Montjuic, de la Ciudadela, de las embarcaciones del muelle, al tiempo que se encendieron las luminarias de la ciudad y luces con que se coronaron edificios militares y de altura, tanto de la ciudad como de la ciudadela, noche que culminará con el disparo de fuegos artificiales. La ciudadanía siguió el espectáculo en la plaza de Palacio y calles adyacentes[60]. Habituales en las fiestas, ya que como refiere Bonet Correa la luz artificial, en todas sus manifestaciones, tenía carácter mágico para unos hombres «que tenían que soportar

---

56. El león, símbolo de poder y soberanía, por extensión lo es también del monarca. Véase: Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos,* Barcelona, 1986, p. 673. Representación y mote similares, como describe Revilla, se pintaron en uno de los arcos de triunfo de las fiestas celebradas con motivo del paso del Infante Don Carlos, el futuro Carlos III, por Barcelona. Aunque en este caso, al ser infante, el león era cachorro. Véase: Revilla, Federico, «Material emblemático en la via pública: su presencia en unas fiestas dieciochescas de Barcelona» Mínguez, Víctor (ed.) *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica,* Castelló de la Plana, 2000, pp. 332-333.
57. Gómez Urdáñez refiere la labor diplomática llevada a cabo por Ensenada, atento a la sensibilidad de la Cataluña vencida, para que Barcelona tuviera suficientes razones para levantar el pendón real. Véase: Gómez Urdáñez, J.L., *Fernando VI,* Madrid, 2001, p. 65.
58. *Relación descriptiva (...),* pp. 19-21 en las que detalla minuciosamente tanto la comitiva oficial: autoridades, orden establecido y cuerpos militares que abrían y cerraban el desfile. También los actos de la primera proclamación.
59. *Relación descriptiva (...),* p. 22.
60. *Op. cit.,* p.22.

largas noches de invierno, la escasa luz diurna en los interiores de los edificios, la oscuridad nocturna de las calles sin alumbrado» y también subraya el importante papel de los fuegos de artificio en todo el mundo hispánico, broche de oro de la mayoría de las fiestas y diversiones públicas [61].

Los fuegos de artificio más destacables de estas fiestas fueron los del segundo día, por el simbolismo del castillo de fuego, de grandes dimensiones, 64 pies de altura y mil seiscientos cuadrados de superficie, sito en la Muralla de mar y concebido como una fortificación antigua, con cuatro torres esféricas, plaza de Armas con ocho torres, cuatro en el primer cuerpo, cuatro en el segundo y en el centro de la tercera plaza una torre murada sobre la que había una granada, emblema de las virtudes del rey, que tenía en su concavidad *Fernando VI* y en el remate un *Viva,* cubierto de Real Corona[62] tope del castillo. Tangente a la granada, se colocó el escudo de armas de Cataluña, orlado trofeos, en los que figuraba el mote que, como los siguientes, procedían del Cantar de los Cantares *Omnis armatura fortium* «Todas las armas de los fuertes» *(Can.4.4.),* escudo en el que a su vez el mote *Mille clypei pendent ex ea* hace referencia a los cuarenta escudos que pendían de la torre, de otras tantas provincias «que hallaron en las de esta su felizidad o su vencimiento»[63] nueva referencia a los pasados logros históricos de Cataluña. Y se completa con otros dos lemas, también de dicho versículo, uno paralelo a las almenas de las cuatro torres *Quae aedificata est cum propugnaculis,* «edificada con baluartes» y completa la torre central «como la torre de David» *Sicut turris David.* Se trasponen estas expresiones de amor del Cantar de los Cantares para manifestar la solidez del de los barceloneses hacia su rey[64].

Y con cuatro empresas[65], situadas en las cuatro torres frontales, se culminan estas expresiones de amor ardiente de los barceloneses hacia el Rey y también a doña Bárbara, a través de la metáfora de los ardores del fuego.

-Una salamandra entre llamas, acompañada del lema: *Me mea flamma fovet* («Si el pecho en ardor revienta, mi misma llama me alienta»). La salamandra simboliza valor y constancia, por lo que no sólo no sufre con el fuego, sino que lo extingue[66].

-Una serpiente pasando por entre las peñas y encarada al Sol, con el lema: *Renovor, dum me ardor adurit* («Si se abraça el pecho mio, renuevo mi aliento y brio»). Para Ripa es atributo de la Prudencia y se apoya para ello en la Biblia: *Estote prudentes sicut serpentes*[67]*(Mat., 10.16),* así que cabe interpretarlo en clave política como la prudencia que debe acompañar al rey en el arte de gobernar. Pedraza destaca la recomendación de discreción de Saavedra Fajardo al

61. Bonet Correa, *op. cit.,* 1990, pp.23 y 25.
62. Bernat Vistarini, a.; Cull, J.T., *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados,* Madrid, 1999. Emblema 751. Granada, corona, p.375.
63. *Relación descriptiva (...),* p.23.
64. *Op. cit.,* p. 23
65. Las traducciones de los lemas latinos de estas cuatro empresas son las que figuran en la *Relación descriptiva (...),* p. 24..
66. Borja, Juan de, *Empresas morales.* Edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante, ed. Facsímil de 1680, Madrid, 1981, IIª parte, 276-277; Tervarent, Guy de, *op.cit.,* 2002, p. 459.
67. Ripa, Cesare, *op.cit,* 1987, II, p. 233.

príncipe en su Empresa 44 *Nec a quo nec ad quem* en la que aparece la serpiente retorciéndose entre espinas, al escribir «Con tanto recato deben los príncipes celar sus consejos, que tal vez ni aun sus ministros los penetren (...)».[68]

-Un águila desplumándose a los rayos del sol vecino, con el lema: *Ardeo et hinc vigeo,* («Ardo, más mi propio valor, me da más fuerça y vigor»). Considerada la reina de las aves por diferentes autores, esto le convierte en símbolo y también divisa de la Monarquía e Imperio. Alciato describe al águila como la más fuerte y valerosa de la aves «y quanto más fuerte soy que todas ellas, pues soy la Reyna y menosprecio el favor del rayo, y miro sola el sol sin cerrar los ojos»[69]. Insignia de los romanos, atributo de Júpiter para Horozco «Tiene grandes cosas esta ave para significar el Reyno y la Monarquía, siendo ella reina y señora de las aves».[70]

-Y, finalmente un fénix dentro de su hoguera con el epígrafe *Melior me ab igneo resurgo* («De la pira de mi amor, salgo más fuerte y mejor»). El Fénix, al renacer de sus cenizas, «es común opinión que sirve como indicio de la Inmortalidad en sí misma considerada, la cual equivale a la Eternidad (...)».[71]

Al tiempo, las cuatro, salamandra, serpiente, águila y fénix son cualidades o atributos morales que se espera del nuevo monarca: valor y constancia, prudencia, fortaleza y valor y renacer de sus adversidades.

Y completaba el conjunto, la alegoría de la Fama, ubicada en la fachada del castillo, que expresaba también el amor de los barceloneses, con el jeroglífico que sostenía en una de sus manos: tres inflamados corazones, con un *Viva* en cada uno de ellos y coronados con *Fernando Sexto.* En la otra mano sostenía un clarín para pregonar la unión y ardor con que los corazones aclamaban al rey y que también explicitaba el lema que le acompañaba: *Corda solo hoc legi; hunc ea proffero et offero Regi.*

Cuatro columnas dóricas, pero profusamente ornamentadas, encuadraban toda la fachada y en sus intercolumnios, nuevamente, Hércules y Neptuno. El primero representado en

68. Pedraza, Pilar, «El silencio del príncipe», *Revista Goya,* 1985, nº 187-188, p. 44. Véase también: Rodríguez de la Flor, F., *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano,* Madrid, pp. 138-139. Pero el mismo Saavedra dirá en su Empresa 43 *Ut sciat regnare* «Para saber reinar el príncipe ha de poseer fortaleza y revestirse de severidad (la piel del león de Nemea que hacía invencible a Hércules) y a la vez astucia, prudencia, vigilancia (serpientes), cuidando de que estas cualidades no se excedan en disimulación fraudulenta». Véase: Saavedra Fajardo, D. de, *op. cit.,* 1999, p. 524.
69. Alciato, *Emblemas.* Edición y comentario de Santiago Sebastián, Madrid, 1985, emblema XXXIII, pp.. 66-67.
70. Horozco y Cavarrubias, Juan de, *Emblemas morales,* Çaragoça, 1604, cap. XIII, p. 41. Véase también: Bernat Vistarini, A.; Cull, J.T., *op. cit,* 1999, Emblema 38 Aguila, Corona imperial, sol y plumas con la imagen del águila, con corona imperial que bate las alas bajo el sol y le caen las plumas viejas. La fuente del emblemista son los *Salmos:* « y renueva tu juventud como la del águila» (*Ps., 103 (102), 5).* Y en el comentario hace referencia a lo que conviene admirablemente a la emperatriz Maria, «la qual más iva entrando en edad (...)y va acrecentando más el vigor de su alma», p. 44
71. Ripa, Cesare, *op. cit.* 1987, I, p. 508 y II, 266. Véase también, Tervarent, Guy de, *op. cit.,* 2002, p. 251. Véase para la descripción de las cuatro empresas : *Relación descriptiva (...),* pp. 23-24.

el segundo de sus trabajos: apoyado en su clava y pisando la hidra[72], con lo que decía a los catalanes, representados por varios personajes que sostenían su escudo: *Replete terram et subjicite eam.* Neptuno, a orillas del mar y apoyado en su Tridente, hollando un delfín queriendo decir a la ciudad lo que estaba escrito en el mote: *Tu dominaris potestati maris*[73], quizás el mensaje primordial.

Las fiestas también tuvieron su vertiente religiosa. El segundo día por la tarde se celebró un *Te Deum* en la catedral al que asistió el Ayuntamiento en pleno y también los barceloneses, puesto que el templo se llenó a rebosar, al tiempo que tañían todas las campanas de la ciudad y se disparaban salvas de artillería[74]. El tercer día, fueron el Capitán general y los miembros de la Audiencia los que presidieron otro *Te Deum* en Santa María del Mar, «primera parroquia de la ciudad» y con pompa similar. También hubo lleno y paralelamente a este segundo, en otras iglesias de la ciudad se llevaron a cabo rogativas públicas.[75]

Y su vertiente popular con las diferentes bandas de música y bailes que durante el segundo y tercer día animaron calles y plazas a lo largo de toda la jornada.

Concluimos diciendo en primer lugar que, si bien las fiestas no tuvieron la brillantez de las proclamaciones de otras ciudades, fueron dignas y se exaltó al nuevo monarca con el ceremonial propio del Antiguo Régimen. Pero el mensaje que hemos querido destacar, por peculiar, es el de carácter político. Sin ninguna referencia a su padre Felipe V, Fernando VI simboliza la esperanza para la unión por amor, *Amore revincit,* entre el monarca y la ciudad y también Cataluña. Y que dicha unión propicie para la ciudad una nueva etapa de prosperidad y dominio de los mares, expresada a través de la reiterada presencia de Hércules, Mercurio y Neptuno.

72. La hidra simboliza a los enemigos y al aplastarla, en referencia a la Monarquía, que tiene controlados sus enemigos. Véase: Moreno Cuadro, F., *op.cit.,* 1985, p. 24.
73. *Relación descriptiva (...),* pp.24-25.
74. *Relación descriptiva (...),* p. 25; *Lumen Domus (...)* III, p. 364.
75. *Relación descriptiva (...),* p. 27; *Lumen Domus (...)*III, p. 364.

Fig. 1. Plano del área de las fiestas de proclamación. (Grabado de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

Fig. 2. *Fernando VI, Señor de Dos Mundos*. Diseño y grabado de Carlos Casanova, 1755. (Grabado CRAI-Biblioteca de Reserva, Universitat de Barcelona)

Fig. 3. Tablado de la primera proclamación. Diseño de M. Vinyals. Grabadores Sabater y Valls, Barcelona.
(Grabado Biblioteca de Catalunya. Barcelona)

Fig. 4. Tablado de la primera proclamación (detalle cuerpo superior). Grabado por Sabater. Publicado en Avilés, J., Ciencia heroica, II, lám. 16. (Biblioteca de Catalunya. Barcelona)

Emmanuelis iter in castellam: *el viaje de los reyes de Portugal por Castilla en 1498*[1]

Begoña Alonso Ruiz
Universidad de Cantabria

Resumen: En la primavera de 1498 los reyes de Portugal inician un viaje hacia el reino vecino convertidos en príncipes herederos de las coronas de Castilla y Aragón. En este trabajo se reconstruye el itinerario de este viaje, así como las fiestas y ceremonias celebradas con motivo de su entrada en ciudades como Badajoz, Toledo o Zaragoza, con el objeto de aportar luz sobre un viaje que no ha merecido atención para la historiografía española en contraste con lo ocurrido para portuguesa que lo relaciona con aspectos tan relevantes para el arte luso como la existencia de «reflujos» mudéjares en el país vecino y con la estancia de Andrea Sansovino en Castilla, puede que formando parte de la comitiva que acompañaba a los reyes.
Palabras clave: Manuel I, Isabel de Castilla, Toledo, Zaragoza, crónicas, cortes, ceremonias, Felipe Mauros, Michel Sittow, Andrea Sansovino.

Abstract: In the spring of 1498 the kings of Portugal initiated a trip towards the neighboring kingdom turned in princes inheritors of the crowns of Castile and Aragon. In this research I reconstructed the itinerary of this trip, as well as the ceremonies celebrated on the occasion of their entry in cities as Badajoz, Toledo or Saragossa. The objetive is give light on a trip that has not deserved attention for the Spanish historiography in contrast

1. Esta investigación se enmarca dentro del proyecto del Plan Nacional I+D+i «Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios» (ref. HAR2011-25138).

with the happened for Portuguese that relates it to so relevant aspects for their art as the existence of Mudejar «refluxes» in the neighboring country and to Andrea Sansovino's stay in Castile forming a part of the procession that was accompanying the kings.
Keywords: Manuel I, Isabel de Castilla, Toledo, Saragossa, chronicles, courts, ceremonies, Felipe Mauros, Michel Sittow, Andrea Sansovino.

Las celebraciones por la boda del rey de Portugal y la princesa de Castilla en Valencia de Alcántara (Cáceres) el último día de septiembre de 1497 parece que animaron los corazones de los asistentes. Uno de ellos, Pedro Mártir de Anglería, escribía al respecto «Yo vi a la reina Isabel rodeada de un coro de ninfas, como si fuese a celebrar el himeneo de su hija, y con su presencia reanimó y alegró nuestros corazones, que desfallecían ya bajo el peso de tan largas vigilias, de tantos trabajos, de tantos peligros»[2]. Parece que intuía que esa alegría sería muy efímera; la noticia de la muerte del príncipe don Juan el 4 de octubre en Salamanca convirtió la fiesta en «plantos, lloros y lutos por el príncipe, todo en una semana»[3]. Tras cinco meses de honras y exequias al difunto, los Reyes Católicos enviaron misivas a los monarcas portugueses para que «viniesen como príncipes de Castilla para que fuesen reçebidos e jurados por príncipes»[4]. Al tiempo, se enviaban las primeras cédulas convocando a cortes en Toledo para el 14 de abril con el objeto de ser jurados como nuevos herederos por las cortes castellanas[5].

2. Azuar, Antonio, «Valencia de Alcántara por los Reyes Católicos. Boda Regia en 1497», *Revista de Extremadura,* noviembre de 1904.
3. Bernaldez, Andres, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos,* (Edición y estudio por Manuel Gómez-Moreno y Juan de M. Carriazo), Madrid: Real Academia de la Historia, 1962, p. 379.
4. Id. p. 380.
5. Real Cédula de los Reyes Católicos convocando a Cortes en Toledo para jurar a la Princesa Doña Isabel y su marido el Rey de Portugal, por muerte del Príncipe Don Juan. Alcalá de Henares 6 de marzo de 1498 (B.N. MSS/9554 (H.176R.-177V.) «Don Fernando e doña Isabel, por la gracia de Dios Rey e Reyna de Castilla de Leon de Aragón (...) al Concejo Corregidor alcaldes... salud e gracia vien savedes como plugo a Dios nuestro Señor de llevar para si al muy Illustre Principe Don Juan nuestro hijo primogenito heredero que avia de ser destos nuestros Reynos e señorios: por lo qual quedo por nuestra hija primogenita e heredera destos nuestros Reynos y señorios para después de los dias de mi la Reyna en defecto de varon la Serenisima Doña Isabel reyna de Portugal nuestra hija mayor legitima; et porque segund las leyes e uso e costumbre destos nuestros Reynos usada e guardada en ellos los Procuradores de las Cibdades e Villas dellos que suelen ser llamados a Cortes juntos en ellas han de recibir e jurar al Hijo o Hija Primogenito y heredero de su padre o madre de cuia sucesion entrara por Principe y heredero para después de los dias de aquel a quien ha de guardar y para que esto se faga los dichos vuestros Procuradores deven ser llamados a Cortes y sobre esto mandamos dar para cos esta nuestra carta por la qual vos mandamos que luego que vos fuere notificada por Gutierre Tello nuestro repostero de camas que para ello enbiamos juntos en vuestro Concejo elijades e nombredes vuestros Procuradores de Cortes y les dedes y otorguedes vuestro poder bastante para que parescan y se presenten ante Nos en la dicha Cibdad de Toledo a catorce dias del mes de abril deste presente año de la data desta nuestra carta con el dicho vuestro poder para facer el dicho recivimiento e juramento a la dicha Serenisima Reyna de Portugal nuestra Hija por Princesa e nuestra legitima heredera (...) et al Serenisimo Rey de Portugal como et su legitimo marido (...)». Sobre el llamamiento, también Carretero Zamora, Juan Manuel, *Corpus documental de las Cortes de Castilla (1475-1517),* Madrid, 1993, p. 63.

Viaje hacia Toledo

En el país vecino, tras celebrar las cortes en Lisboa[6], el rey portugués dejaba todo ordenado para la gobernanza del reino en manos de la doña Leonor –hermana del rey–, del duque de Braganza, su sobrino, y el marqués de Villa Real. Los reyes partían de Lisboa en el mes de marzo acompañados de poca gente «por el Rey e a Raynha de Castella lho mandarem assi pedir, e tambem por se escusarem brigas, e debates antre Portugueses e Castelhanos»[7]. Además de caballeros y personas principales del reino, les acompañaban oficiales miembros de su casa «e muy singular capella de muytos, e bons cantores, e muy ricos ornamentos, e todos muyto concertados, e pera isto escolhidos es as milores bestas de ginetes, e mulas que podiao ser, e assi os atauios muyto ricos pera o tempo que era, porque hiao todos vestidos de negro polla morte do Principe de Castella»[8].

Por las cuentas reales castellanas y las crónicas de ambos reinos sabemos del itinerario que siguió la comitiva regia (fig. 1). Desde 31 de marzo que partieron hasta llegar a Toledo el 26 de abril se cita el paso por Setúbal, Evora, Badajoz, Mérida, Guadalupe, Caleruela, Talavera, Cebolla y Puente del Arzobispo[9]. El viaje se preparó en Lisboa; constan pagos a los oficiales encargados de transportar la recámara de la reina a Toledo, labor que costó 15.000 maravedíes[10]. Los cronistas portugueses nos relatan los detalles del viaje. A media legua de Elvas los recibía don Juan de Guzmán, duque de Medina Sidonia, seguido de trescientos hombres a caballo que les acompañaron camino de Badajoz, incorporándose después a la comitiva el duque de Alba don Fadrique de Toledo, Gómez de Figueroa conde de Feria y el obispo de Plasencia, don Gutierre de Toledo[11].

La primera celebración con motivo de la entrada de los nuevos herederos en una ciudad se produjo en Badajoz; el marco urbano se engalanaba para convertirse en escenario privilegiado de una ceremonia de origen bajomedieval que reunía a todos los poderes del momento: los monarcas, los poderes urbanos, los grandes nobles, la iglesia y el pueblo. La

---

6. Sobre las cortes de Lisboa véase la crónica de Jeronimo Osorio, obispo del Algarve: Hieronymi Osorii, lusitani, silvensis in Algarbiis Episcopi: *De rebus Emmanuelis, Lusitaniae regis inuictissimi, virtute et auspicio ... gestis, libri duodecim*. Impreso en Colonia en 1586. Biblioteca Nacional, Madrid, U/8508. En viaje a Castilla en fols. 18 vto-21, que se inicia con «Annus nati Christi 1498. Emmanuelis iter in Castellam».
7. Resende, Garcia de, «A entrada del Rey dom Manoel em Castella», *Crónica de dom Joao II e miscelanea,* (Ed. De 1545 y1554). Lisboa, 1973, p. 298.
8. Resende, García de, op. cit, 1973, p. 299.
9. Archivo General de Simancas, Casa y Sitios Reales (en adelante AGS, Cy SR). Leg. 47, fols. 250-251. Gastos en traer la cámara de la princesa que tenía a su cargo Inés de Albornoz. Cit. en Prieto Cantero, A., *Casa y descargo de los Reyes Católicos,* Valladolid, 1969, p.549.
10. Constan gastos por compras de zapatos, tela, guarnición del caballo de su alteza, unas escaleras de madera para cabalgar, una silla jineta para el caballo de su alteza, por adornar las cabezadas del caballo, guarnición para las angarillas, pagos a despenseros, reposteros, etc. AGS. C y SR, Leg. 47, fols. fol.229, 6 vto).
11. Resende describe que la comitiva castellana contaba com trompetas y ocho tambores «tudo de prata, e tres mil marcos de prata laurados e seiscentos marcos Douro de seruiçio de sua mesa, que comia em en ouro, e outras muytas grandes policias e abastanças». Resende, García de, *op. cit.,* 1973, p. 300.

ceremonia de entrada real reunía las características de rito político (como acto de sumisión y lealtad del reino) y espectáculo, por lo que tenía una innegable carga simbólica de carácter propagandístico, la plasmación del poder regio[12]. En este caso además, esta materialización del poder real se teñía de una dimensión legitimadora, pues los monarcas avalaban con su entrada la continuidad de la corona en sus herederos[13]. Los elementos que marcan este lenguaje simbólico eran el palio (generalmente sostenido por los regidores de la ciudad y con las armas reales bordadas en brocado dorado) y el color dorado de las vestimentas[14].

En Badajoz esta ceremonia estuvo llena de celebraciones «leuados pelos gouernadores á Se debaixo de hum paleo de brocado»[15], con «muita gente e ceremonias»[16] donde estaba esperando el obispo con toda la clerecía. Acabada la oración fueron a dormir a «Teueriola» que dista tres leguas de Badajoz y al día siguiente continuaron camino de Guadalupe para pasar allí la Pascua[17]. El Domingo de Ramos se encontraban en Mérida. En Guadalupe estaban el 15 de abril cuando consta el pago de dos imágenes «de nuestra señora de oro» para la alcoba de la reina[18]. Fueron recibidos por los frailes con solemne procesión «todos con ricas capas, e as cruzes, e reliquias do Monteiro, e hay ouuio os officios das Endoenças, e Pascoa, e ao misterio fez muyto grandes esmollas»[19]. Siguiendo a Gois, la comitiva se iba ampliando con la llegada del maestre de la Orden de Alcántara y otros señores, todos esforzados en agasajar a los reyes portugueses con todo tipo de comidas y pescados frescos.

Pasadas las fiestas partieron los reyes hacia Toledo tomando el camino del Puente del Arzobispo[20] y Talavera de la Reina, hasta llegar a cuatro leguas de la ciudad, donde estu-

12. Nieto Soria, J.M., *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara,* Madrid: Nerea, 1993, pp.120 y ss. (Sobre el palio, p.195). También De Andrés Díaz, R, «Las entradas reales castellanas en los siglos XIV y XX, según las crónicas de la época», *En la España Medieval,* nº 4, 1984, pp.48-62 y Fernández de Córdova Miralles, A., *Casa y Corte de Isabel I (1474-1504). Ritos y ceremonias de una reina.* Madrid, 2002, pp. 304 y ss.
13. Así lo habían hecho con la entrada en Burgos del príncipe Juan en mayo de 1483 o la entrada también en Burgos en 1497 de don Juan y doña Margarita. «...con esta manera de actuar, la exaltación del soberano se estuviese disolviendo en una exaltación de la dinastía con el objeto de asegurar la sucesión», cit. Fernández de Córdova Miralles, A., *op. cit.,* 2002, pp.307-308.
14. Existía un estricto orden en el uso del palio, ordenado por el monarca y empleado como privilegio. Véase Fernández de Córdova Miralles, A., *op. cit.,* 2002, pp.312-314. Veremos más adelante los problemas que ello plantea en Zaragoza.
15. Gois, Damiâo de, *Chronica do Serenissimo Senhor Rei D. Manuel.* 1566, (Edición de Rodrigo Antonio de Noronha e Menezes, Lisboa, 1749), p. 29.
16. Resende, García de, *op. cit.,* 1973, p. 300.
17. Bernaldez, Andrés, *op. cit.,* 1962, p. 380.
18. Sumaban La cantidad de 1.268 maravedíes. El 13 de abril se compra otra imagen de plata dorada. AGS. C y SR, leg. 47, fols. 226-35.
19. Resende, García de, *op. cit.,* 1973, p. 301.
20. A su paso por Puente del Arzobispo, el cronista portugués recoge lo siguiente: «A ponte he de hum so arco, tamanho, que passa o Tejo por elle, e dous arcos pequenos que estao em seco pera quando enche, e tem duas grandes torres á entrada, e sahida da ponte, muyto fortes, e armadas com portas dalçapoes, e nellas seus alcaydes mores, s hum Del Rey, e outro do Arcebispo de Toledo, cujo o lugarhe, e em chegando á torre a porta estaba fechada, e abriose, e o alcayde mor veyo a beijar a mao a el Rey, e á Raynha, e entregoulhe as chaues da torre, e yndo polla ponte a outra torre estaua também fechada, e abriosse, e fez o alcayde mor a mesma cerimônia, que por me parecer cousa noua o escreui». Resende, García de, *op. cit.,* 1973, pp. 301-302.

vieron tres días hasta ordenar su entrada. Allí conocieron la muerte del rey Carlos VIII de Francia en el castillo de Amboise «que fao hus dos magnificos paços de toda a França»[21]. Al día siguiente de mañana, después de oir misa y comer, partieron para Toledo.

Cortes en Toledo

Antes de la entrada en la ciudad el 26 de abril, un grupo de caballeros portugueses entre los que se encontraban el maestre de Santiago, don Álvaro y don Dionis, el conde de Portalegre, don Juan de Meneses mayordomo mayor, don Juan de Sousa, don Juan Manuel camarero mayor y don Fernando Martins Mascarenhas capitán, acudieron al encuentro del rey Fernando que les esperaba a las puertas acompañado de 30.000 cabalgaduras[22]. El grupo se fue abriendo paso entre el gentío hasta que el rey castellano llegó donde se encontraban los reyes portugueses. Don Manuel vestía «hua touca posta á mourisca, e hum capuz de contray, e hia em hum ginete grande ruço queimado á gineta»[23]. Cuenta Gois que don Fernando tomó la mano izquierda de su hija, agarrando con la derecha la mano de don Manuel y así comenzaron a caminar hasta que llegaron a la ciudad. Resende describe Toledo como «muy fermosa cousa pera ver a muyta gente que nella auia, que de muytas partes hay viera a ver este dia, e as ruas muytas dellas estauao toldadas de muytos panos ricos, e pollas paredes armadas de rica tapeçaria e muytos panos de brocado, e veludo, e outras muytas sedas» después de alabar la belleza de las mujeres toledanas[24]. En la ciudad «foraon recibidos pelos regedores, & leuados todos tres debaixo de hum paleo de brocado a Se, ja com tochas por ser noite, onde os estaua sperando ho Arcebispo com toda ha clerecia. Acabada há oraçaon tornaraon a subir a cauallo & na mesma ordem se foraon a seus aposentos»[25], según Resende ubicados en las casas de Garci Lasso de la Vega y de Pero López de Padilla «que partiram huas com as outras, e se abriram»[26]. Existe, sin embargo, una referencia al alcázar en las cuentas del viaje por las que sabemos que el 18 de mayo se pagaba por «sacar los cargos de palaçio e los de la camara e los del alcaçar y cargarlos en las acemylas»[27], en referencia a la marcha de la comitiva regia de la ciudad. En realidad, estaba ocurriendo lo que ocurriría

21. Gois, Damiâo de, *op. cit.*, 1749, p. 29.
22. Como cuenta Fernández de Córdoba, «uno de los acontecimientos capitales en la entrada del rey tiene lugar al atravesar la muralla de la ciudad», Fernández de Córdova Miralles, A., *op. cit.* 2002, p.312.
23. Resende, García de, *op. cit.*, 1973, p. 303. Cuando lleguen el 7 de mayo de 1502 don Felipe el Hermoso y doña Juana a Toledo para ser jurados como herederos, Lalaing describirá la entrada en la ciudad, incluyendo el dato de que el rey castellano estaba acompanhado de entre 5.000 y 6.000 cabalgaduras, mientras que en la entrada de 1498 se citan 30.000. *Viajes de extranjeros por España y Portugal,* t. I, p. 427.
24. Resende, García de, op. cit, 1973, p. 304.
25. Gois, Damiâo de, *op. cit.*, 1749, p. 30.
26. Resende, García de, op. cit, 1973, p. 304. Sobre estas casas en la Calle real, véase la reconstrucción realizada por Passini, J., «Topografía medieval de la casa toledana de los Lasso de la Vega en la parroquia de San Román», *Hispania Sacra*, LX, 121, enero-junio 2008, pp. 131-142.
27. AGS. C y SR, leg. 47. Fols. 226-35.

con la visita y jura como herederos de doña Juana y don Felipe cuatro años más tarde: los monarcas y los herederos residen en esa ocasión en las casas del marqués de Moya donde «las habitaciones del archiduque y de la archiduquesa y dos o tres más estaban tapizadas de paños de oro, ricamente bordados, la mayor parte de los cuales son del dicho marqués y los otros de la reina», pero es el alcázar el escenario elegido para las cenas y celebraciones[28]. Las crónicas portuguesas no coinciden en otro punto relacionado con el encuentro entre las dos reinas: Gois refiere que la reina Isabel esperaba a su hija y su yerno «em uma varanda térrea de lãs casas donde posaba», mientras que Resende escribe que «esperar a hua varanda terrea á entrada dos paços muyto longe de seu aposentamento»[29]. Si coinciden los cronistas en el afecto y la cortesía con que los suegros trataron a los jóvenes reyes. Éstos viajaron desde Lisboa con unos papagallos, quizá como regalo para los monarcas casteLlanos[30].

Volviendo a la ceremonia de llegada a Toledo[31], ordenaron los monarcas casteLlanos que al domingo siguiente a su entrada se hiciese el acto de juramento después de oir misa en la catedral. Lo que ocurría ese 29 de abril (un día antes en la crónica de Resende) nos lo relata con detalle, de nuevo, Damiao de Gois: «Dos paços ate ha Egreja leuantaraon de redea a pè a El Rei Don Emanuel, ho Duque de Medina Cidonia a mano dereita, & ho Conde de Feria a esquerda, & a Rainha doña Isabel sua molher, ho Condestable a mano directa, & o Duque Dalua a esquerda. Aquelle dia dixe Missa em pontifical ho Arçobispo de Toledo Frei Francisco Ximenes da Ordem de San Francisco da obseruancia, a qual os Reis estiueraon ambos em huna cortina da banda do Euangelho, & dentro com elles dom George, & hás Rainhas ambas da outra parte em sua cortina». Resende es más descriptivo al añadir que «Na capella mayor junto com a cortina estaua hum grande estado alto com dorsel de brocado, e cadeiras destado, ricamente concertado e alcatifado, em que os Reys e Raynhas se foram assentar»; em outra parte de la capilla se sentaron em grandes bancos los procuradores de las ciudades, los grandes y las personas principales sentadas em las gradas del altar mayor «que tudo estaua muyto bem alcatifado e muytas almofadas pêra os grandes»[32]. Continúa Góis que «Acabada ha Missa, el Rei dom Fernando tomou el Rei Don Emanuel seu genro pela mano & há Raihna doña Isabel a Rainha dona Isabel sua filha, & hos leuaron ambos pêra hum estrado que estaua na mesma capella, onde se assentaraon cada hum em sua cadeira, ficando el Rei Don Emanuel, & há Rainha dua molher em médio dos Reis de Castella, & logo da outra banda se assentaron hos procuradores do Regno em banquos, que pêra isso se poseraon cada hum em sua precedência»[33].

28. García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal.* Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, T.I, p. 428.
29. Resende, García de, *op. cit.*, 1973, p. 305.
30. AGS, Cy SR. Leg.1. Fol. 86.
31. Puede seguirse el recibimiento hecho en 1502 a los herederos Juana y Felipe: Pascual Molina, J.F.:, «Lujo y exhibición pública: el arte al servicio del poder en las recepciones a doña Juana y don Felipe», Zalama, M.A. (Dir), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno,* Valladolid, 2010, pp. 305-324.
32. Resende, García de, *op. cit.*, 1973, p. 306. También Jerónimo Zurita refiere el viaje y la jura: Zurita, J., *Historia del rey Don Fernando el Católico. De las empresas, y ligas de Italia,* 1580, Libro III, Cap. XX.
33. Gois, Damiâo de, *op. cit.*, 1749, p. 31.

La ceremonia de juramento fue sencilla pese a que para los cronistas portugueses «duraraon muito». Desde época de los primeros Trastámara se venía ensayando con un procedimiento ritual de juramento con los príncipes herederos que contemplaba al menos tres fases: el acto litúrgico, el juramento y el homenaje[34]. En este caso, en las gradas del altar mayor y después de una misa oficiada por Francisco Jiménez de Cisneros, obispo de Toledo, Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla y Patriarca de Alejandría, tomó juramento a los reyes de Portugal sobre un misal y una cruz de oro de que guardarían todos los foros y usos de Castilla, tras lo cual el Condestable trasladó el misal a los procuradores, que los juraron como príncipes herederos[35]. Por el acta del juramento sabemos que hicieron pleito homenaje besando la mano derecha «a los dichos príncipes nuestros señores como a príncipes de Castilla e de León» y «dixeron que fazían e finieron plito omenaje una e dos e tres veses, una e dos e tres veses, una e dos e tres veses como cavalleros e omes hijosdalgo a fuero e costunbre d´España en manos del dicho señor condestable que dellos lo recibió, y el dicho señor condestable por lo que a él toca e tocare en manos del dicho señor duque de medinasidonia que dél lo resçebió que ternán, guardarán e cumplirán e farán tener, e guardar e cunplir a todo su leal poder en todo e por todo lo de suso contenido e por ellos prometido e jurado»[36]. Saliendo de la iglesia en comitiva, acompañados los reyes y los príncipes de los grandes y caballeros, «estando a la puerta de la claustra de la yglesia mayor de la dicha çibdad que es çerca del postigo de la capilla de Sant Pedro», recibieron a los procuradores de Toledo. Este hecho mereció la atención de Gois, que recoge en su crónica el especial privilegio concedido a los procuradores toledanos[37]. Presentes como testigos privilegiados del juramento actuaron el obispo de Catania, nuncio papal y el embajador del rey de los romanos mosén Gaspar de Lupiana, el embajador del rey de Nápoles, el embajador del duque de Venecia, el embajador del duque de Milán, así como los portugueses don Diego de Silva, conde de Portalegre, don Juan de Meneses, mayordomo mayor del rey de Portugal, y don Alonso de Silva, clavero de Calatrava[38]. «A Igreja estaua a mais fermosa cousa que se podia dicer, requissimamente armada, e muytas bandeyras reaes, e a gente era tanta que não cabia, e tantos órgãos, charamellas, facabuxas, trompetas, atambores, e outros muytos estromentos, que cuando acabaram de jurar juntamente tangeram»[39]. Tras todo ello, los reyes y los príncipes,

34. Nieto Soria, J.M., *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara.* Madrid, 1993, pp. 35-45. También Fernández de Córdova Miralles, A., *op. cit.*, 2002, pp.373-374.
35. Se seguía el mismo procedimiento que en el juramento de don Juan como príncipe heredero de la corona castellana, también en la catedral toledana «sobre vn libro misal» en 1480. Pulgar, Fernando del, *Crónica de los Reyes Católicos,* (Ed. y estudio de Juan de Mata Carriazo), Vol. I, Granada, 2008, pp. 425 y ss.
36. El acta de juramento de los reyes portugueses como herederos de Castilla en Carretero Zamora, J.M., *op. cit.*, 1993, documento nº 15, pp. 73-76. El original en Real Academia de la Historia, 9/1784, fols.181r -183 vto.
37. Explica Gois que la razón de esta atención especial para con los toledanos es una antigua querella sobre precedencia con los procuradores de Burgos.
38. Carretero Zamora, J.M., *op. cit.*, 1993, p. 75.
39. Resende, García de, *op. cit.*, 1973, p. 308.

a pie, fueron a comer a las casas del arzobispo de Toledo que estaban junto a la catedral; los reyes comieron en una mesa y las reinas en otra.

Los grandes de Castilla hacían su juramento días después; según el acta lo realizaron el 4, 10 y 13 de mayo en Toledo y el 29 de mayo en Alcalá de Henares; juraron sobre la cruz y los santos evangelios que tomaron con sus manos derechas y cada uno hizo pleito homenaje[40]. Estuvieron los reyes de Portugal en Toledo dieciocho días y acabado este tiempo partían «con sus casas ordenadas e alguns aforrados»[41].

La comitiva regia se dirigía a Zaragoza pasando por Chinchón donde les agasajaron los marqueses de Moya, don Andrés Cabrera (tesorero mayor del rey) y doña Beatriz de Bobadilla, (privada de la reina). Resende describe la «grande e muy forte fortaleza que de nouo tenian feita e huas muito boas casas de prazer de grandes agoas e pescarias, aposentamentos, policias». Allí permanecieron cuatro días «onde foram milhor agasalhados, e com mais ricos, e abastados concertos pera elle e todo los grandes que nunca vi, e me parece que hum Rey nao podia mas fazer» [42].

La siguiente parada fue en Alcalá de Henares de donde continuaron hacia Guadalajara «onde o Duque do Infantado tem seu assento, e as mais ricas casas de Espanha»[43]. Fueron recibidos con palios y fiestas y se alojaron en «otras singulares casas do Duque que foram do cardeal dom Pero Gonçaluez de Mendoça seu irmão, e estauam muyto bem concertadas»[44]. El hecho de que el gran palacio aún no estuviese concluido en su totalidad, unido a la enfermedad del duque que hubo jurar lealtad a los nuevos herederos desde su cama, probablemente motivaron que la comitiva se alojase en las casas del cardenal, muerto años atrás. Münzer había destacado de las casas del cardenal el mismo elemento destacado ahora por el cronista portugués, el orden: «Yo he visto en Roma muchas [casas] de Cardenales, pero ninguna tan cómoda ni tan bien ordenada como esta. (...) Tiene jardines con fuentes, y un

40. Carretero Zamora, J.M., *op. cit.*, 1993, p. 75.

41. Resende, García de, *op. cit.*, 1973, p. 308. Durante esta estancia las cuentas castellanas recogen pagos al platero Hernando de Ballesteros para dotar la plata de la capilla de su alteza (6.000 maravedíes), además de gastos en acémilas, lavanderas y un boticario que viaja con los reyes, clavos romanos dorados para la silla de calzas de su alteza, guarniciones de las damas, angarillas de palo, y un «capon que fue menester para un retablo, dorar candeleros y binajeras» AGS. C y SR, Leg. 47. Fols. 226-35.

42. Resende, García de, *op. cit.*, 1973, p. 309. Añade «Que tinha nestas casas de prazer, e nas suas casas da villa, trinta e três camas armadas, e aparentadas de pano douro, brocado, e muy ricas sedas, sem daquy abaixar. E alguas das camas as mesmas camaras eram armadas todas do mesmo pano douro, brocados, sedas, e tam galantes borladas, e entretalhadas, e tantas alcatifas entretalhadas, e borladas douro, e assi almofadas, que era cousa de muyto grande espanto pero hum tam pequeno senhor, que verdadeiramente os feytos valiam tanto que o não ousaria escreuer, e as outras casas somenos armadas de rica tapeçaria, tantas baixelas, banquetes, e outras policias, que seria muyto escreuerse polo menudo, e era tanto, e tam ricas cousas, que se dezia que não podia ser senão que fossem da Raynha». Doña Juana y Felipe el Hermoso también se alojarán en las casas de los marqueses cuando en 1502 vienen a Castilla para ser jurados.

43. Münzer, tras describir este fastuoso palacio en 1496, concluía «Este palacio, en fín, se ha hecho más para ostentación que para utilidad», cit. García Mercadal, J., *op. cit.*, 1999, vol.I, p. 383. Doña Juana y don Felipe también lo visitaron en su viaje a Castilla en 1502.

44. Resende, García de, *op. cit.*, 1973, p. 309.

aviarium en el que hay tanta variedad de aves que excede toda ponderación. Acaso no habrá en el mundo morada más deleitosa»[45]. Al igual que ocurrirá posteriormente con don Manuel, al viajero alemán le llaman la atención las galerías interiores y las exteriores hacia el jardín: «Tiene un preciosísimo patio de dos galerías con una estancia y pequeñas cámaras en cada uno de sus lados, decoradas con dorados artesonados de dibujos y colores diversos; dos salas de verano que dan al jardín, con columnas de mármol y gran cantidad de oro en sus aderezos»[46].

En Aragón

La entrada en la Corona de Aragón se produjo por Calatayud, donde los reyes portugueses fueron recibidos de nuevo con un palio bordado en esta ocasión con las armas de Castilla y Portugal. Los acontecimientos se precipitaron en Zaragoza a donde llegaron el 1 de junio; lo ocurrido lo podemos seguir a través de los cronistas casteLlanos y portugueses, así como por las cuentas reales y por la documentación de la Seo; no se conservan sin embargo las actas municipales de esa fecha[47].

Antes de entrar en la ciudad, los herederos se alojaron junto a los reyes en el Palacio de la Aljafería, «em huns singulares paços, e casas de prazer, que el rey hay tem fora da Cidade, a que chaman aljoufaria»[48]. Era una construcción de mediados del siglo XI y desde entonces cumplía las funciones de residencia de los monarcas aragoneses que lo reformaron y ampliaron. De hecho, en 1492 don Fernando había ordenado una nueva ampliación que ya estaba realizada cuando en 1495 Münzer visitó el palacio. El viajero alemán describe el patio de nueva construcción «cuyo soportal hállase cubierto por un soberbio y áureo artesonado de inverosimil riqueza», además de grandes cámaras con artesonados dorados y finos colores que «ofrecen deleitosa vista a quien los contempla»[49]. Destaca la tribuna cerca del techo «para unas ciento cuatro personas, que como desde una atalaya, podían contemplar los juegos y

45. Antonio de Lalaing describe en 1502 asombrado sus pinturas, dorados y esmaltes, diciéndonos que «el jardín, todo embaldosado, tiene a su alrededor galerías, una de las cuales está llena de pájaros. En medio hay una hermosa fuente...» (García Mercadal, J., *op. cit.,* 1999, vol.I, p. 456). Sobre las casas del cardenal en Guadalajara: Barrio Gozalo, M., «El cardenal don Pedro González de Mendoza, obispo y mecenas , en Llamazares Rodríguez, F. y Vizuete Mendoza, J.C. (Coords.), *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios,* Toledo: Universidad de Castilla –La Mancha, 2004, pp. 177-211.
46. García Mercadal, J., *op. cit.,* 1999, vol. I, p. 383.
47. Entre 1496 y 1501 no se conservan actas municipales. Agradecemos la ayuda dispensada al respecto por el Archivo Municipal de Zaragoza. La documentación catedralicia nos fueron proporcionada por Javier Ibañez a quien debemos todo nuestro agradecimiento.
48. Resende, García de, *op. cit.,* 1973, p. 310. En este mismo lugar se alojarán doña Juana y su esposo en 1502 antes de entrar a la ciudad. Cit. Morte García, C., «El viaje de los príncipes de Castilla y Aragón a Zaragoza en 1502», Zalama, M.A. (Dir), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno.* Valladolid, 2010, p. 46.
49. García Mercadal, J., *op. cit.,* 1999, vol. I, p. 387.

demás cosas que sucedían abajo»[50]. Allí, la tarde de su llegada los reyes recibieron la visita del arzobispo de Zaragoza, don Hernando de Aragón, hijo del rey católico[51], acompañado de gobernadores y jurados para iniciar la comitiva de entrada en la ciudad.

El recibimiento en Zaragoza debió ser magnífico coincidiendo con la celebración de la fiesta del Corpus Cristi[52]: a caballo los reyes entraron en la ciudad engalanada con las banderas del reino, de la ciudad y de los oficios «que eran muytas e muyto boas, e com ellas muytas trompetas, e atambores, e outros estromentos, e muyta insida gente do pouo, muyto limpa e bem vestida»[53]. A la puerta de la ciudad, los regidores les recibieron con un palio de brocado, como había sido habitual en cada entrada de este viaje y como se acostumbraba a hacer a los herederos[54]. Con «muyto grande triunfo» fueron acompañados por las calles de la ciudad «que estauam ricamente armadas»; en la plaza, igual que en Toledo, se había construido un catafalco toldado «e armado de rica tapeçaria, e hum dorsel de brocado no meyo» donde se sentaron los reyes. La ceremonia descrita por Resende deja claro el simbolismo del catafalco en alto por encima de las banderas que se les iban mostrando y de los hombres presentes. Después, fueron a la catedral, «que he pegada com os paços», donde les esperaba toda la clerecía en procesión «ricamente vestidos, com suas cruzes, e hum Bispo em pontifical com as reliquias na mao». Al entrar en la Seo bajo palio se produjo un problema de «jurisdicción» al pelear los principales de la ciudad y los clérigos de la catedral por sostener el palio. Acabada la oración fueron a alojarse en los palacios del arzobispo cercanos a la Seo que «se corríam huas casa com otras»[55].

---

50. Torres Balbás, L.: «El ambiente mudéjar en torno a la Reina Católica y el arte hispanomusulmán en España y Berbería durante su reinado», *Curso de conferencias sobre política africana de los Reyes Católicos,* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, p. 103.
51. Resende escribe sobre el arzobispo que «alguns deziam que com presumpcam de ser Inda Rey de Aragam, o qual era Visorey em Çaragoça» (Resende, García de, *op. cit.*, 1973, p. 310).
52. «Hízose gran recibimiento, y fiesta al rey don Manuel, y a la reina princesa su mujer en Zaragoza: y celebróse la festividad del Corpus Christi, con la mayor pompa, y aparato que antes se hubiese hecho» (Zurita, Jerónimo de, *op. cit.*, 1580, Libro III, cap. XXIIII). En 1492, con motivo de la llegada de sus altezas, las celebraciones del Corpus en Zaragoza se tuvieron que retrasar «dexando los gastos de aquéllas para la venida de sus altezas». Fernández de Córdova Miralles, A., *op. cit.*, 2002, p.309.
53. Resende, García de, *op. cit.*, 1973, p. 310.
54. AGS. C y SR, Leg.10, Fols.242-59, expedientes a y b: Memorial acerca de los palios que en Castilla y Aragón se daban a los príncipes herederos en vida de los reyes: «... y esta probado que a los prinçipes herederos en los reynos de castilla y aragon se dan palios en sus entradas y rreçibimientos en vida de los rreyes y asi esta probado y pareçe que como a los otros prinçipes se dieron palios en las cibdades de calatayud y çaragoça a la dicha rreyna y prinçesa y esta probado que los tales palios son derecjos del caballerizo...». De hecho, el caballerizo de la reina de Portugal Diego López de Ribadeneira, pide se le paguen los dos paños (palios) que se le tomaron de la entrada de dicha princesa en Calatayud y Zaragoza; los tesoreros casteLlanos le remitieron al rey de Portugal. En el expediente i se incluye una carta del Conde de Vilanova a los del Consejo de los descargos, diciendo que el palio que en Zaragoza dieron a los reyes de Portugal le dono la princesa «a la Seo» y que se haga información acerca del de Calatayud, también donado por ella.
55. Resende, García de, *op. cit.*, 1973, p. 312.

Al día siguiente, 2 de junio, debía producirse el juramento en las Cortes[56] pero el asunto se dilató mucho[57]; Resende cuenta que el rey Fernando fue a exponer su deseo de nombrar heredera de ese reino a su hija Isabel (Fig. 2) en diversas ocasiones, encontrando la oposición de ciudades como Barcelona y Valencia, que no jurarían sin conseguir nuevos privilegios. Por su parte Zurita añade que «Mas hubo en esto gran altercación: así porque se entendió que nunca en Aragón había sido jurada princesa, y hubo algunas sustituciones de los reyes pasados que lo prohibían, como en el haber de jurar al rey don Manuel». Para resolver el problema don Fernando pensó incluso en abandonar la ciudad, pero conocido esto por los aragoneses, éstos hicieron entrar en Zaragoza 8.000 hombres armados[58].

Estando así las cosas, se precipitó el fatídico final; Zurita escribe que «no permitió Nuestro Señor, que fuese ella la primera, que había de ser jurada en este reino»[59]. La reina de Portugal «andaua en días de parir, e bem pejada, e por su ama disposiçam andaua muy temorizada de morrer, e como moler tam prudente, virtuosas, tam deuota, e tam amiga de Deos como era ella, e pello receo que trazia, tinha seu testamento feyto, e muy virtuosamente ordenado, e estaua de pouco confessada e comungada, e toda las cousas feytas tam perfeytamente, quanto a hua singular persoa pertencia» que el 24 de agosto, día de San Bartolomeo, tras dar a luz al príncipe don Miguel, con la consiguiente alegría en la ciudad y en el reino[60], moría a las pocas horas en brazos de su padre don Fernando.

Tras dejar ordenadas las mandas testamentarias de su esposa[61], el rey don Manuel partió para sus reinos el 8 de septiembre acompañado del Patriarca de Alejandría y otros muchos señores. Cuenta el cronista que «por onde vinha era seruido e acatado como se fora Rey de Castella». A su llegada a Aranda de Duero fue recibido y agasajado por el condestable

56. Zurita, Jerónimo de, *op. cit.*, 1580, Libro III, cap. XX: «Antes que fuesen jurados, mandó el rey convocar cortes generales a los aragoneses en la ciudad de Toledo, a veintiocho de abril, para veinticinco de mayo, que se celebrasen en Zaragoza»; luego prorrogadas por el rey para el 2 de junio (Id. cap. XXIIII).
57. El 2 de junio comienzan las referencias a gastos en Zaragoza en las cuentas reales: gastos de acemilas, hilo de aguja, por adornar los órganos que mando su alteza adornar 1.464 maravedíes, compras de varias manos de papel, arreglos en el banco de la mesa que come su alteza, a Covarrubias bordador el 22 de junio 150.159 maravedíes, por una luna para el espejo de su alteza, «por llevar los organos y los fuelles de las casa de que los adouo a palaçio», etc. En julio compra de más manos de papel, una colcha «por mandado de su alteza», once pares de zapatos para las mujeres de la cámara de su alteza que tiene a cargo Ines de Albornoz. En agosto se arregla la caja de los fuelles del órgano, hechuras de colcha, diversas limosnas, más manos de papel y compra de zapatos. AGS, C y SR, Leg. 47, fols. 226-35.
58. Resende, García de, *op. cit.*, 1973, p. 312.
59. Zurita, Jerónimo de, *op. cit.*, 1580, Libro III, cap. XXX.
60. Sobre las celebraciones con motivo del nacimiento de don Miguel y el duelo por la muerte de su madre, Diego de Espes, «Historia ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesu Christo Señor y Redemptor nuestro hasta el año de 1575\», Archivo de la Catedral de Zaragoza, (vol. II, ff. 724), cit. Ibáñez Fernández, J., *Don Hernando de Aragón y los arzobispos zaragozanos de la Casa Real. Política artística (1458-1575),* Zaragoza, 2000, vol. I, p. 149, nota nº 425.
61. AGS, C y SR- LEG. 1. Fols. 93-100. Nóminas en su mayoría firmadas el último día de agosto para pagar deudas por gastos de la reina de Portugal (como pagos al Licenciado Vázquez «su físico») o por mandas testamentarias. En fol. 93 b, el rey don Manuel ordena a Martín de Salinas que emplee toda la plata banca que ha recibido de Inés de Albornoz, camarera de la difunta reina de Portugal, para cumplir sus deudas y cargos.

y el duque de Alba que le acompañaría a su villa de Alba de Tormes, donde lo «agasalhou grandemente, e com mais abastança, concertó, e policía, que se podía fazer». El viaje hasta Portugal continuó por Ciudad Rodrigo, entrando en el reino vecino por Dalmeyda, y de ahí a Lamego, Coimbra y otros lugares hasta llegar a Lisboa, donde fue recibido por la reina Leonor y todos los grandes del reino tras seis meses de viaje por Castilla[62].

Arte en la comitiva regia

Después de trazar el itinerario seguido por don Manuel y doña Isabel y de reconstruir con ayuda de las crónicas las ceremonias de entrada en las ciudades y el acto de juramento en Toledo, queda ahora ocuparse de las cuestiones artísticas vinculadas a este viaje. Debe destacarse en primer lugar que es un viaje marcado por las circunstancias del luto; los reyes portugueses deben acudir con una pequeña comitiva por expreso deseo de los reyes católicos. Los cronistas apenas recogen los integrantes de esta pequeña corte: cantores y músicos vestidos de negro, junto a ricos ornamentos y caballos engalanados con los mejores atavíos. Las cuentas nos hablan también de pagos a despenseros, reposteros, bordadores. La recámara de la reina debía contener al menos un retablo (que luego se adereza), un órgano, pequeñas imágenes religiosas en oro y plata para su alcoba, un espejo... Tras su muerte parte de estos bienes quedan en poder de la reina Isabel la Católica y serán inventariados en 1505[63]. Por ese inventario sabemos que además de lo referido por las cuentas anteriores, la reina de Portugal contaba en su recámara con joyas, relicarios de oro, cuentas de ámbar, jarras, rosarios, portacartas, cofrecillos, patenas, un arca de libros manuscritos y de molde en general de temática religiosa (como varios con los sermones de San Agustín, un confesional del Tostado, etc.), así como gran número de imágenes religiosas en tabla (un San Juan Bautista que incluía la imagen del rey Fernando y el príncipe don Juan, una tabla de la Verónica, otra de la Salutación, «un lienço de quando nuestra señora expiró», un lienzo de un Crucifijo, etc.), en bulto (un San Sebastián de coral, ect.) y tablas de retablo (la tasación más alta fue para dos tablas una de un Cristo y otra de Nuestra Señora «de medio cuerpo de tabla de roble de Flandes», apreciadas en 8 ducados de oro). Muchas de estas tasaciones fueron realizadas

---

62. Resende, García de, *op. cit.*, 1973, p .318. Zurita habla del paso por Medina del Campo: «El rey de Portugal dejó por entonces el título de príncipe de Castilla, y Aragón: aunque el rey, y la reina siempre le honraban con él, todo el tiempo que vivió el príncipe don Miguel: y antes que se llevase el cuerpo, era ya partido con los suyos: y fue camino de Medina del Campo: adonde le salieron a recibir, para acompañarle, el patriarca, y el condestable, y el duque de Alba: que quedaron por visoreyes, y gobernadores de Castilla: y de allí sin entrar en Medina, se fue a Alba de Tormes, acompañándole el duque: y fuese a Ciudad Rodrigo: y por allí entró en su reino» (Zurita, Jerónimo de, *op. cit.*, 1580, Libro III, cap. XXX). Según Gois llega a Lisboa el 9 de octubre de 1498 (Gois, Damiâo de, *op. cit.*, 1749, p. 35).
63. Otra parte, en especial el oro y la plata, fue tasada y el ornamento se envió al monasterio de Monserrat. AGS, Cy SR., Leg. 1, fol.104. Las arcas que quedaron en manos de la reina figuran en su inventario post mortem, véase: Torre y del Cerro, A. de la, *Testamentaría de Isabel la Católica*, Barcelona, 1974, pp. 262-271.

por Felipe Maurros Picardo, pintor e iluminador, que trabajaba desde 1496 al servicio de la entonces princesa y la acompañará hasta su muerte[64].

Otro artista presente en Zaragoza coincidiendo con la estancia de la corte es el pintor Miguel Sittow, documentado en la ciudad el 15 de octubre de 1498[65]. Consta entonces firmando una escritura como «habitante de presente en la ciudat de Zaragoza», el mismo día en que fue despedida la corte de la ciudad[66]. Sittow era desde 1492 el primer pintor de la Casa de la Reina Isabel la Católica, realizando desde entonces su trabajo como pintor de cámara especializado en los retratos que se intercambiaron para negociar las alianzas matrimoniales de los hijos de los reyes. De hecho, parece que al menos hizo dos retratos de la reina de Portugal[67].

No consta, sin embargo, ninguna referencia a la cámara del rey de Portugal. Sobre él sabemos por los cronistas de su especial indumentaria al entrar en Toledo con una toca puesta a la morisca y un capuz de paño de Contray, adecuado para los lutos, evidenciando el deseo de agradar a sus suegros casteLlanos. Pero apenas nada más. De su comitiva, las crónicas resaltan algunos nombres como el del maestre de Santiago, don Álvaro y don Dionis, el conde de Portalegre, don Juan de Meneses mayordomo mayor, don Juan de Sousa, don Juan Manuel camarero mayor y don Fernando Martins Mascarenhas capitán, sin que en su caso se haga ninguna referencia a oficios u objetos artísticos a lo largo de este viaje por Castilla y Aragón[68].

La historiografía portuguesa relaciona este viaje de don Manuel con dos cuestiones relevantes: por un lado, la llegada a Castilla de Andrea Sansovino, y por otro, con el triunfo del «gusto mudéjar» en Portugal.

64. Desde 1496 (coincidiendo con la estancia de la Corte en Burgos para los esponsales del príncipe don Juan) se documenta a un pintor al servicio de la princesa: «felipe maurros picardo my yluminador» (en AGS, Cy SR, Leg. 1, fol. 26). Recibirá un salario anual de 15.000 maravedíes hasta la muerte de la princesa. A finales de agosto de 1498 los Reyes Católicos ordenan los pagos pendientes de la casa de la reina de Portugal, entre los que figura «Felipe pintor diez mill maravedís» (AGS, Cy SR. Leg. 1, fol. 95). Domínguez Casas lo cita por primera vez al servicio de la princesa en 1497. En octubre de 1499 consta ya al servicio de Isabel la Católica (Domínguez Casas, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques,* Madrid: Ed. Alpuerto, 1993, pp.127-28). Será también el encargado de apreciar muchas de las obras de la Católica que se subastaron en almoneda en Toro en 1505 (Zalama, M.A., «La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* Valladolid, LXXIV, 2008, p.51).

65. Morte García, C., «Artistas de la Corte de los Reyes Católicos en Zaragoza», *Archivo Español de Arte,*nº 280, 1997, p. 427.

66. El dato de la marcha de la corte nos lo da Diego de Espes, «Historia ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesu Christo Señor y Redemptor nuestro hasta el año de 1575\», Archivo de la Catedral de Zaragoza, (vol. II, fol. 728).

67. Uno titulado «Retrato de una princesa» (Galería Cramer de La Haya) ha sido identificado como un retrato de Isabel, pero consta «Ks» en el collar; el otro figura en el inventario de Margarita de Austria hecho en 1516. Ambos retratos citados en Domínguez Casas, R., *op. cit.,* 1993, pp. 120-123, que recoge los datos conocidos del pintor estonio.

68. Moreira indica que formaban parte de esta comitiva también el príncipe Jorge y el humanista Cataldo Parisi. Moreira, R., «Andrea Sansovino au Portugal (1492-1500)», *Revue de l´Art,* n.133, 2001-3, p. 37.

La llegada de resabios mudéjares al espíritu y la ornamentación de las nuevas salas y los jardines de palacios como el Pazo Real de Sintra (con evocadores nombres como «Sala dos Árabes», Jardim de Lindaraya, etc) parece también estar en relación con este viaje[69]. Pero este carácter mudéjar de la arquitectura manuelina no sólo se ha interpretado como una importación, sino también como un fenómeno paralelo al tardogótico castellano, una raíz común ya resaltada por J.Mª Caamaño y Pedro Días[70]. Más allá de las interpretaciones, mocárabes, azulejos y arcos de herradura son los elementos que identifican esta arquitectura «manuelina mudéjar», elementos que pudo ver don Manuel en los techos de palacios nobles, comprobar el empleo de azulejos en los arrimaderos de las paredes e incluso arcos de herradura como en la Aljafería. La vía por la que todo ello llegó a plasmarse en obras como la galería de las Damas del convento de San Francisco de Évora (Fig. 3), aún se nos escapa y estaría en relación con el medio profesional encargado de materializarlas, posiblemente de origen castellano.

El otro problema tiene que ver con la vinculación de la llegada de Andrea Sansovino a Castilla en 1498 y este viaje de don Manuel[71]. La presencia de Sansovino en Toledo está documentada en julio de 1500, cuando se le pagan 3.750 maravedíes a un «maestro Andrés Florentino» por una «muestra» para el retablo de la catedral[72], siéndole atribuido–aunque con matizaciones- el proyecto de tumba para el cardenal Mendoza[73]. No es este el lugar ni es el objetivo del trabajo analizar esta atribución, sino aclarar la posible relación del viaje de don Manuel con la llegada a Toledo de Sansovino, relación que -con la documentación que hoy se conoce- apenas tiene fundamento. Por uno lado, no se documenta a Sansovino en Toledo en 1498. Por otro, parece que en mayo de 1498 la tumba del cardenal ya estaba en construcción y que de atribuirse algo al florentino sería en exclusividad su diseño (como ya dijeran Justi y Pereda), pudiendo haberlo hecho también cuando regresó a Florencia en 1493 o en una de las múltiples embajadas diplomáticas entre ambas cortes desarrolladas

---

69. Por ejemplo Serrao, V., *História da arte em Portugal. O Renascimento e o maneirismo. (1500-1620).* Lisboa, 2001, p. 25 y Dias, Pedro, «El arte manuelino», *El Manuelino. El arte portugués en la época de los Descubrimientos,* Lisboa: Electa, 2002, p. 25, quien escribe «...el rebrote mudéjar –como hemos de llamarlo– corresponde a una moda que por entonces se estaba imponiendo en el reino de Castilla, especialmente en el círculo de la corte, y que los portugueses importamos de allí. En Portugal, fue en obras regias de Sintra y Évora donde más se dejó sentir la influencia mudéjar, sobre todo a partir del viaje que d. Manuel I hizo a España en 1498». Vergilio Correia, valoraba la corriente mudéjar del gótico manuelino, también Reinaldo dos Santos, Lambert, Lozoya, Tavares Chicó. También sobre estas relaciones Álvarez Villar, J., «Ecos hispánicos del Manuelino», pp. 79-95 y Caamaño, J. Mª, «Conexiones entre el hispanoflamenco y el Manuelino», pp. 455-468, ambos en *As relaçoes artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos,* Coimbra, 1987.
70. Además del ya citado, Caamaño, J.Mª, «El hispanoflamenco y el Manuelino», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* Valladolid, 1965, pp. 15-21; Dias, P., *A arquitectura manuelina,* Porto, 1988, p. 31.
71. Fue Justi el que planteó la hipótesis de que Andrea habría llegado a Toledo en la comitiva de don Manuel en 1498: Justi, K., «Don Pedro de Mendoza. Der Grosse Cardinal von Spanien», *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstleben,* Berlin, 1908 pp.43-66, traducido en *Estudios del arte español,* Madrid, s.f., pp.43-66. Cito por Pereda, F.: «Andrea Sansovino en España. Algunos problemas», *El Mediterráneo y el Arte Español, Actas del XI Congreso del C.E.H.A.,* (Valencia, septiembre 1996), Valencia, 1998, pp. 97-103.
72. Hunthey, H., *Andrea Sansovino. Sculptor and Architect of the Italian Renaissance,* Cambridge, Mass., 1935, p.41.
73. Sobre las variadas atribuciones de este sepulcro, véase Pereda, F., *op. cit.,* 1998, p.101.

desde 1496 con motivo de las negociaciones matrimoniales para la boda de doña Isabel y don Manuel celebrada en 1497.

Así, como escribía Andrés Bernáldez, los reyes de Portugal «anduvieron en la corte fasta que, después, la muerte della los apartó»[74].

74. Bernáldez, Andrés, *op. cit.*, 1962, p. 380.

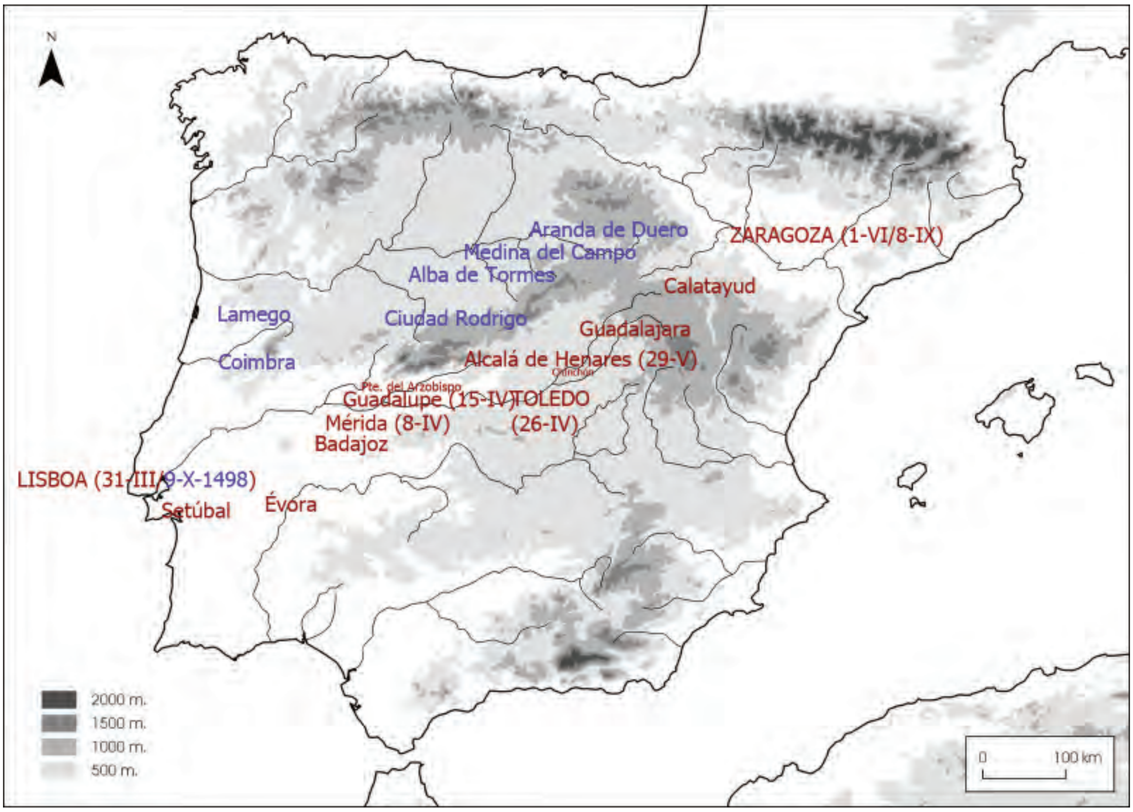


Fig. 1. Itinerario del viaje de don Manuel I en 1498

Fig. 2. Retrato de la reina de Portugal, doña Isabel de Castilla. Dibujo de Valentín Carderera y Emile Beau basado en un cuadro coetáneo que se conserva en el Museo Nacional de Madrid. París: Imp. Lemercier. Colección Iconografía Española (BN, ER/3086 V. 2)

Fig. 3. Galería de las Damas en el convento de San Francisco de Évora (Portugal)

Los espectáculos del poder en Salamanca durante el primer franquismo: las crónicas de las ceremonias de inauguración de los edificios oficiales en la prensa salmantina

Cristina González Maza
Universidad De Salamanca

Resumen: A lo largo de 1939 el régimen franquista desarrolló una política de reconstrucción para hacer frente a las cuantiosas pérdidas materiales originadas por el conflicto bélico. La creación de organismos como la Dirección General de Regiones Devastadas o el Instituto Nacional de la Vivienda pretendía solucionar el grave problema de escasez de hogares que atenazaba al país, así como dar prestigio y solvencia al propio régimen. Así, el Franquismo se valió de la prensa como un instrumento propagandístico de su política social poniendo el acento en las ceremonias que salpicaban el proceso de edificación de estos inmuebles. Para acercarnos a la liturgia de estas celebraciones, hemos tomado como ámbito de nuestro estudio la provincia de Salamanca que, entre 1939 y 1953, experimentó una abundante actividad edificatoria destinada a renovar numerosos inmuebles y a acabar con la carencia de hogares que la región sufría desde antaño.

Palabras clave: Arquitectura/Franquismo/Prensa/Vivienda

Abstract: In 1939 the Franco regime developed a reconstruction policy to confront the strong material losses, caused by the conflict. The creation of organizations such as

Dirección General de Regiones Devastadas or Instituto Nacional de la Vivienda, was intended to solve the serious problem of housing shortage that suffered the country, as well as giving prestige and solvency to the regime itself. Thus, the Franco government used local newspapers as a propaganda instrument of its social policy, by putting the accent on ceremonies that stressed the process of construction of these buildings. To get closer to the liturgy of these celebrations, we have taken the province of Salamanca as our area of study because, between 1939 and 1953, it experienced a great building activity, with the renovation of numerous properties and putting an end to the dwelling scarcity suffered in the region from long ago.
Keywords: Architecture/Franquism/Newspaper/Housing

Introducción

En el primer tercio del pasado siglo, España vivió uno de los episodios más arduos y cruentos de su historia, la Guerra Civil (1936-1939) que, a lo largo de sus casi tres años de duración, causó numerosos muertos y heridos así como la destrucción de amplias zonas del país. El último parte de guerra, firmado el uno de abril de 1939, marcó el final de la contienda y el comienzo de un nuevo periodo para la nación bajo un régimen dictatorial en el que Franco ostentó el poder hasta su muerte en 1975. La fase inicial de dicho gobierno, en la que nosotros hemos situado nuestra investigación, ha recibido el nombre de Primer Franquismo, etapa que llegó a su fin hacia 1953[1].

Durante los primeros años de posguerra, España presentaba una economía debilitada como consecuencia del conflicto bélico, circunstancia que se agravó aún más con el aislamiento exterior al que fue sometido el país[2] y la política autárquica desarrollada por el

1. Respecto a la cronología, nuestro estudio está acotado por dos años, 1939 y 1953. Hemos tomado como principio de esta investigación la fecha de conclusión del conflicto bélico que supuso, a su vez, el inicio del régimen franquista. Por otro lado, la elección de 1953 está justificada por los dos acuerdos que España firmó con el Vaticano y Estados Unidos en agosto y septiembre de ese año, respectivamente. En este sentido, hay varias tendencias historiográficas que manejan diferentes fechas a la hora de situar cronológicamente el final del Primer Franquismo, aunque nosotros nos inclinamos por los trabajos que señalan la firma de dichos acuerdos internacionales como el momento del cambio. Para más datos sobre este asunto vid. Cazorla Sánchez, Antonio, *Las políticas de la victoria. La consolidación del Nuevo Estado Franquista (1938-1953)*, Madrid, 2000; Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, 1992; Eiroa San Francisco, Matilde, *Política exterior y cambios internos en el régimen de Franco*, Madrid, 1995; García Delgado, José Luis (ed.), *El primer franquismo. España durante la segunda guerra mundial. V Coloquio de Historia Contemporánea de España, dirigido por M. Tuñón de Lara*, Madrid, 1989 o Mateos López, Abdón (ed.), *La España de los cincuenta*, Madrid, 2008.
2. El apoyo que el régimen había prestado a los países del eje durante la Segunda Guerra Mundial, junto a los elementos fascistas característicos del gobierno de Franco, causaban malestar a los líderes políticos de Inglaterra, Estados Unidos o Francia, lo que se tradujo en la puesta en marcha de un plan de aislamiento de España por parte de dichas naciones. Esta actitud de rechazo comenzó a relajarse a partir de 1948 y se ratificó con la firma de los dos tratados mencionados anteriormente, el Concordato con la Santa Sede y el acuerdo con los Estados Unidos. Sobre este tema Portero, Florentino, *Franco aislado. La cuestión española (1945-1950)*, Madrid, 1989.

gobierno. Estos aspectos se acentuaron sobre todo a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, en 1945. A esta situación de carencias habría que unir un panorama arquitectónico desolador. Como consecuencia de la lucha armada multitud de poblaciones habían resultado dañadas y algunas destruidas prácticamente por completo. Por ello, a lo largo de 1939 el gobierno reforzó la política de reconstrucción a través de una serie de nuevas instituciones creadas a tal efecto y que fueron las promotoras de la gran mayoría de inmuebles levantados por iniciativa estatal bajo el régimen franquista. Así, la Dirección General de Regiones Devastadas[3], el Instituto Nacional de la Vivienda, la Dirección General de Arquitectura y el Instituto Nacional de Colonización se crearon por entonces, aunque hubo que esperar hasta 1941 para que la Obra Sindical del Hogar y de Arquitectura[4] viera la luz.

También en 1939 tuvo lugar otro acontecimiento que puso de manifiesto el interés que el Estado mostró, en estos momentos iniciales, por el aspecto de la edificación. En julio de dicho año, Madrid acogió la celebración de la I Asamblea Nacional de Arquitectos, cuyo resultado fue la concreción de una estética representativa del nuevo régimen y, para ello, plantearon volver la vista a las construcciones de las llamadas «épocas gloriosas» de España, fundamentalmente el Imperio de Felipe II. El modelo elegido fue la arquitectura de Juan de Herrera, en especial el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, aunque también se tuvieron en cuenta los diseños neoclásicos[5]. El caso más representativo se llevó a cabo en el nuevo edificio levantado para albergar el Ministerio del Aire[6], en Madrid, proyectado por Luis Gutiérrez Soto entre 1943 y 1951. Sin embargo, en contra de lo defendido por la oficialidad, el panorama arquitectónico de posguerra estuvo compuesto por un conjunto de distintas corrientes y, aparte de esa vuelta a la época imperial, que sólo se materializó en contados ejemplos de la capital y cuyos ecos apenas sí llegaron al resto de provincias españolas, en muchos casos se optó por emplear elementos de la arquitectura tradicional de cada zona, entroncando con el regionalismo de comienzos del siglo XX. En otras ocasiones se revitalizaron soluciones historicistas que partían de modelos diferentes a los del purismo herreriano y también, en ciertos aspectos, se continuó con el racionalismo de preguerra, a

3. El Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones nació por un decreto del veinticinco de marzo de 1938, aunque en agosto de 1939 tomó la denominación definitiva de Dirección General de Regiones Devastadas, tal como recoge Llanos, Eugenia, «La Dirección General de Regiones Devastadas. Su organización administrativa», en VV. AA., *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid, 1987, p. 43.
4. Sobre la creación de estos organismos García Uyarra, Ángel, González Benito, José María y Justo Moreno, Aurora, *La casa en España I. Antecedentes*, Madrid, 1987, p. 111.
5. Baldellou, Miguel Ángel y Capitel, Antón, *Arquitectura española del siglo XX. Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XL*, Madrid, 1995, p. 360.
6. La planimetría de esta obra, la distribución interior de los patios, los remates con chapiteles y bolas y otros detalles del alzado recordaban la obra cumbre de Herrera, aunque el propio Gutiérrez Soto afirmaría que realmente no había pretendido tal parecido. Urrutia, Ángel, *Arquitectura española. Siglo XX*, Madrid, 1997, pp. 375-377.

pesar del rechazo que el régimen franquista mostraba por esta tendencia que había estado vigente durante el periodo republicano[7].

De esta forma, al punto de terminar el conflicto bélico, el Estado afrontó la difícil tarea de la reconstrucción, lo que en muchas ocasiones significó levantar los edificios *ex novo* más que reparar los daños causados por la contienda. Los encargados directos de esta labor fueron los equipos técnicos de arquitectos e ingenieros de las instituciones señaladas previamente, quienes siguieron las directrices dictadas al respecto por los organismos concernientes, aunque como acabamos de referir, no siguieron una corriente arquitectónica única en todo el ámbito nacional.

La arquitectura en Salamanca durante el primer franquismo

Como decíamos anteriormente, la Guerra Civil originó importantes daños en numerosos lugares de la geografía española. Sin embargo, la provincia salmantina no sufrió los duros combates que asolaron otras zonas del país causando multitud de muertes, ya que desde el comienzo la capital mostró su adhesión a las tropas franquistas, que instalaron su cuartel general en el Palacio del Obispo. A este aspecto habría que unir, además, la situación de la ciudad alejada de los frentes de batalla. Ambos factores constituyeron la causa de que la provincia, en comparación con otras zonas y por lo general, no presentara grandes destrozos una vez concluido el enfrentamiento.

A pesar de ello, la región precisaba nuevos hogares para hacer frente a una población en constante crecimiento[8]. Este problema de habitación revestía una mayor gravedad en la ciudad de Salamanca, que recibió un importante contingente de emigrantes provenientes en su mayor parte de la propia provincia. Para solucionar estas dificultades, a lo largo de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, el Instituto Nacional de la Vivienda (INV) y la Obra Sindical del Hogar y de Arquitectura (OSHA), con la ayuda de ayuntamientos, diputaciones, la Delegación Nacional de Sindicatos de FET y de las JONS, patronatos particulares, etc., levantaron un sinfín de nuevos barrios en Salamanca.

Generalmente, estas casas estaban agrupadas formando bloques de dos y tres plantas, aunque también había inmuebles independientes en los que se perpetuaron esquemas tipológicos de los hogares campesinos. Así las cosas, muchos de ellos correspondieron al prototipo de las viviendas molineras, de manera que eran de planta baja y contaban con un

7. El interés del nuevo gobierno por configurar una imagen diferente que la población identificara con el sistema político implantado después del conflicto, constituyó otro motivo para que el régimen rechazara la arquitectura racionalista.
8. Uno de los problemas más graves de la etapa inicial de posguerra fue la escasez de viviendas que cumplieran las condiciones mínimas de habitabilidad, problema que afectó a toda España sin excepción. En algunos casos dicha carencia fue consecuencia de los enfrentamientos armados y las destrucciones provocadas por los bombardeos, pero Salamanca arrastraba esta carencia de hogares desde antes del conflicto bélico.

pequeño terreno o patio en la parte trasera del edificio a modo de corral para dedicarlo al cultivo y la cría de pequeños animales[9]. En relación a este último aspecto el Estado buscaba la mitificación de la forma de vida campesina y rural, para, como afirmó Alexandre Cirici, «quitar al proletariado la conciencia de la dignidad de su clase»[10]. Había, además, varios tipos de hogares en función de los metros útiles y de las rentas, ya que, en lo tocante a las habitaciones, todos contaban con comedor-cuarto de estar, cocina, despensa, baño y no menos de tres dormitorios, con capacidad, por lo tanto, para familias numerosas. Por lo que respecta a los materiales empleados en su construcción, por lo general, optaban por el ladrillo y el cemento[11]. Uno de los problemas a este respecto fue el retraso en la entrega de dichos materiales, lo que ralentizó la terminación de algunos de estos grupos, con el consiguiente aumento del presupuesto final.

Cada cierto tiempo, la prensa salmantina publicó reportajes que recopilaban la labor desarrollada por organismos como la OSHA en toda España y, especialmente, en la provincia, con una clara función propagandística de dichas instituciones. De esta forma los medios de comunicación ensalzaban al nuevo gobierno que cada año proporcionaba a cientos de familias una casa «confortable, higiénica y amplia para acabar con el bochornoso espectáculo indigno de una ciudad de rango y categoría»[12]. Estas crónicas repetían una y otra vez los datos de las casas, su precio, la distribución interna o el número de hogares construidos anualmente por el INV en el país. Sin embargo, a pesar de los términos elogiosos con que los periodistas se referían siempre al hablar del régimen, la realidad fue que esta carencia no llegó a solucionarse por completo.

Durante el Primer Franquismo también se levantaron en la capital salmantina otro tipo de inmuebles, destinados a albergar diferentes servicios necesarios en la sociedad. Así, los órganos de poder, como la Delegación de Hacienda y el Gobierno Civil, por ejemplo, se establecieron en nuevos edificios cuya construcción suscitó un gran interés en la población, que siguió con atención el avance de las obras, a juzgar de lo publicado en los reportajes de la prensa local[13]. También las edificaciones bancarias, educativas, religiosas y sanitarias recibieron un gran impulso en esta época, con la inauguración, entre otros, del Banco de España en 1942[14], del Colegio Mayor Fray Luis de León, en 1954[15], de la iglesia de María

9. Este diseño de viviendas con un corral no sólo tuvo lugar en Salamanca en el periodo que nos ocupa, sino también en otras ciudades, incluida la propia capital española. Ureña, Gabriel, *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid, 1979, pp. 75-76.
10. Cirici, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, 1977, p. 135.
11. En algunas ocasiones la escasa calidad de estos materiales provocó que al poco tiempo de su inauguración, ciertos inmuebles comenzaran a presentar humedades y desperfectos, cuestión patente en el barrio Vidal de Salamanca.
12. Montillana, Javier de, «Atalaya», *El Adelanto* (Salamanca), 13-3-1949, p. 6.
13. «Han comenzado las obras de la nueva Delegación de Hacienda», *La Gaceta Regional* (Salamanca), 18-11-1945, p. 3 y G. G. G., «El nuevo edificio para el Gobierno Civil de Salamanca va a construirse en la Calle de España», *El Adelanto* (Salamanca), 22-1-1946, p. 4.
14. «Inauguración del nuevo edificio del Banco de España, en Salamanca», *El Adelanto* (Salamanca), 1-9-1942, p. 2.
15. «La construcción del Colegio Mayor Universitario «Fray Luis de León»», *La Gaceta Regional* (Salamanca), 16-10-1945, p. 1.

Auxiliadora, en 1945[16], o del Hospital Antituberculoso de los Montalvos, también llamado «Martínez Anido», de 1954[17].

Las crónicas de las ceremonias de inauguración de los edificios oficiales en la prensa salmantina: El Adelanto *y* La Gaceta Regional

A lo largo de los primeros años de posguerra, la provincia salmantina conoció una importante actividad edificatoria destinada fundamentalmente a renovar las construcciones más precarias, conseguir una adecuada instalación de ciertos servicios y lograr el suficiente número de viviendas en condiciones habitables, dirigidas en gran medida a los sectores más necesitados de la sociedad. Uno de los medios de los que disponía la población para conocer de primera mano el curso de estos proyectos era la prensa local, que ofrecía a los lectores, entre otros asuntos, información constante sobre el proceso de construcción de los edificios que hemos referido en el apartado anterior, desde la subasta de las obras y la colocación de la primera piedra, hasta el momento de la terminación del conjunto. Además, los periodistas solían dar un mayor resalte a las ceremonias de bendición e inauguración, a las que asistían representantes de las altas jerarquías militares, de la Iglesia y del gobierno, principalmente. La referencia a estos hechos estaba acompañada por fotografías de las diferentes personalidades en el momento más destacado de las celebraciones, que solía ser su discurso, o durante la visita que giraban a las nuevas construcciones.

Por ello, a la hora de acercarnos a las ceremonias y liturgias desarrolladas en esta época en Salamanca, hemos tomado las crónicas aparecidas en los dos diarios que por aquellos años se editaban en la región y que aún hoy se siguen publicando: *El Adelanto* y *La Gaceta Regional*. En estos textos vamos a encontrar el empleo de ciertos recursos propagandísticos, dirigidos a la persuasión de los lectores, a los que Francisco Sevillano Calero hacía referencia en su estudio de los medios de comunicación y el Franquismo, tales como «la explotación de los sentimientos, la simplificación, la exageración y desvirtuación de la información, la repetición de temas e ideologías de forma orquestada, la explotación del contagio psíquico y el apoyo en las actitudes preexistentes»[18].

Uno de los acontecimientos más importantes que conoció la Ciudad del Tormes en agosto de 1939 fue precisamente la inauguración de la exposición del anteproyecto de ur-

16. «Una verdadera obra de apostolado», *El Adelanto* (Salamanca), 15-6-1945, p. 4.
17. Para más información sobre las etapas constructivas del hospital y las diferentes estancias vid. García Figuerola, Miguel, García, Vidal, Lorenzo, Santiago, Ordóñez, María y Zoder, Mark, *Sanatorio de los Montalvos. Guía para una visita*, S. a.
18. Sevillano Calero, Francisco, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*, Alicante, 1998, pp. 21-22.

banización de Salamanca[19], que el consistorio municipal había encargado un año antes a los Servicios Técnicos de FET y de las JONS[20]. Este organismo encomendó dicha labor a Víctor d'Ors y Germán Valentín Gamazo, quienes llevaron a cabo el diseño en colaboración con un grupo de arquitectos[21]. La elaboración de este plan de urbanización fue uno de los hitos más destacados de la España de posguerra en el ámbito de la construcción (no en vano fue la primera gran propuesta de esta índole que se inauguró después del conflicto, aunque finalmente no se materializara). El Grupo Escolar de la Alamedilla de la capital salmantina acogió, entre el veinticinco de agosto y el catorce de septiembre de dicho año, la exposición de planos. Este acontecimiento había generado una gran expectación entre la población, consecuencia lógica de la intensa labor de propaganda y difusión de los medios de comunicación locales. Así, durante los meses precedentes tanto *El Adelanto* como *La Gaceta Regional* publicaron diversos artículos en los que informaban sobre el contenido de las veinte carpetas, los cuarenta y dos dibujos y los ciento treinta y cuatro planos del diseño[22]. Entre ellos, podemos destacar el escrito firmado por el propio d'Ors, aparecido en *El Adelanto* el cinco de mayo, en el que desgranaba los diferentes objetivos que el equipo de trabajo pretendía alcanzar, destacando el encauzamiento del «crecimiento de la ciudad de un modo ordenado, evitando su actual desarrollo caótico– con todos sus infinitos y graves inconvenientes– y de conformarla en un organismo coincidente con la manera de sentir y de vivir de la nueva era en que vivimos»[23].

Al día siguiente del acto de apertura de la muestra los dos periódicos referidos ofrecían sendas crónicas, amplias y profusas en detalles, sobre el curso de los acontecimientos. Antes de comenzar con el relato, el periodista, describía con abundantes palabras de admiración la «doble fila de gallardetes y banderas»[24] que precedían la portada que se había levantado exclusivamente en la escuela para el evento, y que estaba franqueada por «altos mástiles con banderas nacionales y del Movimiento». Una vez en el interior, el vestíbulo estaba presidido, como era de esperar, por un busto de Franco, rodeado por varios escudos de España y Salamanca. El acto comenzó con la entrada de numerosas autoridades en el recinto y, antes de dar paso a los discursos, la «Banda de Falange Española y Tradicionalista de las JONS ejecutó la marcha Camino de juventudes», momento en el cual los cadetes formaron en

19. Finalmente dicho proyecto no pudo materializarse, aunque algunas de sus propuestas se retomaron en otro nuevo ideado por José Paz Maroto en 1942.
20. Sobre el contenido del plan vid. Miranda Regojo, Fátima, *Desarrollo urbanístico de posguerra en Salamanca*, Salamanca, 1985, pp. 47-56.
21. Ricardo Pérez Fernández, Eduardo Lozano Lardet, Ignacio Fiter, José María Castell y el ingeniero José Paz Maroto.
22. A este respecto, entre otros, Santiago Cividanes, Mariano de, «Planes de urbanismo y embellecimiento de la ciudad de Salamanca», *El Adelanto* (Salamanca), 13-5-1939, p. 3; «El Ayuntamiento de Salamanca aprobó ayer, en sesión plenaria, el anteproyecto de urbanización de la ciudad», *El Adelanto* (Salamanca), 2-6-1939, p. 3; «La gran Exposición de proyectos municipales próxima a inaugurarse», *La Gaceta Regional* (Salamanca), 17-8-1939, pp. 1 y 6 y Montillana, Javier de, «Atalaya. La Exposición de los anteproyectos de la reforma urbana», *El Adelanto* (Salamanca), 23-8-1939, p.1.
23. D'ORS, Víctor, «La urbanización de Salamanca», *El Adelanto* (Salamanca), 5-5-1939, p. 1.
24. «La Exposición de urbanismo local», *La Gaceta Regional* (Salamanca), 26-8-1939, p. 5.

el pasillo central de la exposición. A continuación tomó la palabra el alcalde de la ciudad Manuel Torres López, quien dio paso a Víctor d'Ors, que comentó brevemente los objetivos planteados a la hora de trazar el proyecto, y al director general de Bellas Artes, Eugenio d'Ors. Seguidamente las autoridades y representaciones visitaron la exposición y fueron obsequiadas con un vino de honor. Al finalizar el acto aún hubo otra alocución más, la del general gobernador militar Eduardo Martín González de la Fuente, quien concluyó su discurso con las consabidas proclamas de exaltación del régimen[25].

Como vemos, la apertura de la tan publicitada muestra se desarrolló con toda la parafernalia propia de este tipo de actos, contando con la asistencia de numerosas autoridades pertenecientes a los distintos estamentos del Estado, esto es, figuras militares, políticas, religiosas, pero también juristas, representantes de la banca, de la Universidad, de las cámaras de comercio, urbana y agrícola, etc., algo habitual en los eventos de mayor envergadura. La fuerte carga falangista del acontecimiento quedó subrayada a través de los símbolos, los escudos y las banderas nacionales, presentes en gran número en todo el recinto y alrededores. De hecho, el acto inicial consistió en un desfile de «flechas y cadetes y de la Guardia Municipal Urbana» que partieron del centro neurálgico de la ciudad, la Plaza Mayor, y llegaron hasta el parque de la Alamedilla. Al igual que ocurrió en multitud de ocasiones, los discursos, las proclamas y los himnos fueron los auténticos protagonistas de las celebraciones.

La intensa actividad constructora que vivió Salamanca durante el Primer Franquismo hizo que en esta época se multiplicaran las ceremonias de colocación de la primera piedra e inauguración de los nuevos inmuebles levantados para hacer frente al acuciante problema de habitación. Así, entre 1939 y 1953 sólo la capital conoció la construcción de unas dos mil viviendas conformando nuevos barrios, relativamente alejados del casco antiguo. En otras localidades salmantinas como Béjar o Ciudad Rodrigo también se erigieron en esta época varios conjuntos de casas para hacer frente al fuerte crecimiento demográfico que habían experimentado. Como reseñamos inicialmente, la población seguía el proceso de edificación a través de los reportajes publicados con cierta frecuencia en la prensa local.

Por lo que respecta a la ceremonia inicial de la construcción de todos estos conjuntos, la colocación de la primera piedra, solía desarrollarse siguiendo siempre prácticamente el mismo esquema. En marzo de 1944 la OSHA comenzó a levantar trescientas ochenta y seis viviendas protegidas acogidas a los beneficios del INV, en Fuentes de Béjar (treinta y ocho) y Béjar (las restantes trescientas cuarenta y ocho). A las diez de la mañana del veintiuno de marzo, las autoridades salmantinas fueron recibidas por las de Fuentes de Béjar a la entrada del municipio, y todos juntos se trasladaron a los terrenos de emplazamiento del complejo. Allí esperaba un numeroso grupo compuesto por los productores de la empresa promotora del proyecto, «García Cascón S.A., el Frente de Juventudes, los niños de las escuelas y numerosísimo público, que prorrumpió en ovaciones y vítores». A continuación el capellán, Pablo

25. «Con asistencia del Director general de Bellas Artes, quedó inaugurada la Exposición de anteproyectos para la urbanización y reforma de la ciudad», *El Adelanto* (Salamanca), 26-8-1939, p. 4.

Guardado Pesado, bendijo la primera piedra y, antes de colocarla, pusieron bajo ella, en una caja metálica, un periódico del día, monedas y un pliego con las firmas de las autoridades y representaciones obreras. Después de echar la primera paletada de cemento, el gobernador civil, Juan Junquera Fernández Carvajal, colocó la piedra inaugural y dirigió a los presentes, en su mayor parte obreros, un discurso encaminado a exaltar la labor del Estado que se preocupaba por los problemas de la industria de la región y, como muestra de su desvelo construía estas viviendas protegidas. Después de la visita a varios edificios destacados de la localidad, entre ellos la iglesia y el ayuntamiento, las autoridades salmantinas marcharon a Béjar, donde fueron recibidas por las personalidades del municipio en el solar en que iban a levantarse las trescientas cuarenta y ocho casas restantes. Los actos se sucedieron en el mismo orden que en el caso anterior[26].

Las obras seguían su curso y normalmente los rotativos no volvían a ofrecer más información sobre estos conjuntos hasta la inauguración y entrega de las llaves de las primeras viviendas que se terminaban. En este sentido, uno de los acontecimientos más destacados de la región en esta época fue la visita a la capital salmantina del propio director general del INV, Federico Mayo, el cuatro de diciembre de 1950 para presidir la entrega de seiscientos cuarenta y seis hogares: cuatrocientos en el barrio Vidal, ciento veintiocho en el barrio parroquial de la Falange o de Diego Salas Pombo (actual barrio de San Bernardo) y otros ciento dieciocho en el de los Pizarrales. Mayo vino acompañado, entre otros, por el secretario general del INV, Javier Martín Artajo y el fiscal superior de la Vivienda, Blas Sierra. Después de los discursos de rigor de las autoridades en cada una de las barriadas, entregaron los títulos a los beneficiarios, y en los Pizarrales además repartieron varios lotes de ropa para los aprendices de la construcción[27], tras lo cual los responsables públicos visitaron otras obras de la ciudad y los alrededores y por la tarde regresaron a Madrid[28].

Las crónicas de este tipo de celebraciones a las que acabamos de hacer referencia ponían de manifiesto un ceremonial que se repetía continuamente. Así, tras la llegada de las auto-

---

26. «Ayer se colocaron las primeras piedras de grupos de viviendas protegidas que en Béjar y Fuentes de Béjar construirá la Obra Sindical del Hogar», *La Gaceta Regional* (Salamanca), 22-3-1944, pp. 1 y 4.
27. La barriada de los Pizarrales nació a comienzos del siglo XX para dar cabida a la población que emigró del campo a la ciudad, buscando un trabajo en la construcción. Su desarrollo fue completamente anárquico y careció por mucho tiempo de las mínimas infraestructuras de agua, luz y alcantarillado, hasta que en los años cuarenta empezaron a tomar forma varias iniciativas que pretendían acabar con aquella penosa situación. Así en 1949 se creó el Patronato benéfico Nuestra Señora del Carmen, para supervisar la construcción de ciento dieciocho viviendas levantadas por los propios beneficiarios. Para responder a las necesidades de la barriada también se planificaron una nueva iglesia, el Hogar-Escuela de la Sagrada Familia de la Caja de Ahorros y una Escuela de aprendices de la construcción, con objeto de mejorar la formación de los obreros de la zona. La remodelación que sufrió Pizarrales a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta fue utilizada con fines propagandísticos por parte del Ayuntamiento salmantino, aunque lo cierto es que la rapidez de la construcción, unida a la falta de calidad de los materiales, se tradujeron en problemas de humedades y desperfectos en los edificios, lo que conllevó que sus habitantes acabaran siendo de nuevo marginados poco después.
28. «El Director general del Instituto Nacional de la Vivienda preside la entrega de 646 viviendas protegidas», *El Adelanto* (Salamanca), 5-12-1950, pp. 1 y 4.

ridades al solar en el que se iban a erigir las viviendas, un clérigo bendecía los terrenos y la primera piedra, que se colocaba sobre una caja o un cilindro metálico que contenía unas monedas, un periódico del día y el acta firmada por las personalidades asistentes al evento, como un testimonio para el futuro del momento en que se llevó a cabo la obra. Cuando las casas se terminaban eran nuevamente bendecidas y la jornada se completaba con la visita de dichas personalidades al conjunto y la entrega de las llaves a sus propietarios. Ambos eventos llegaban a su fin con los discursos y las proclamas de rigor ensalzando al régimen. Asimismo, la continua presencia de representantes de las jerarquías eclesiásticas en este tipo de eventos y el papel activo que desarrollaban en todas las ocasiones, demostraba la estrecha alianza existente en esa época entre la Iglesia y las fuerzas políticas.

Otro de los nuevos conjuntos de viviendas levantados por el INV en Salamanca durante el Primer Franquismo fue el barrio de Nuestra Señora de la Vega. Iniciado en 1949, las obras estaban a punto de completarse a finales de 1953, aunque la inauguración no llegó hasta mayo del año siguiente. Aunque esta celebración se encuentra fuera del marco cronológico de nuestro estudio, debemos hacer mención al mismo, por cuanto contó con la asistencia del propio Franco. Efectivamente, el ocho de mayo de 1954 el Generalísimo llegó «acompañado de ministros, autoridades y personas de su séquito» a la barriada recién terminada. Una vez allí el obispo de la diócesis, Fray Francisco Barbado Viejo, bendijo el conjunto y acto seguido, desde una tribuna dispuesta en la plaza, Franco procedió a repartir los títulos de propiedad y las llaves a seis de los beneficiarios de las seiscientas cuarenta y cuatro nuevas casas. A continuación los asistentes pudieron contemplar una exposición de los planos y dibujos del proyecto de las viviendas, la iglesia, el centro cívico y demás construcciones, así como varios esquemas explicativos del método de construcción empleado[29].

Al día siguiente el Caudillo acudió a la inauguración, entre otras obras, del nuevo poblado que el Instituto Nacional de Colonización había levantado en la provincia, cerca de la localidad de Ciudad Rodrigo. El nuevo municipio nació como Casasolilla, por levantarse en la dehesa del mismo nombre[30], aunque más tarde cambió esta denominación por la de Águeda del Caudillo. El domingo nueve de mayo Franco llegó a esta localidad donde, según el cronista de *El Adelanto*, fue recibido por más de seis mil falangistas, mientras en la plaza se habían congregado cerca de veinte mil personas, entre las que figuraban «colonos de todos los pueblos del partido judicial de Ciudad Rodrigo y zona de la Sierra». Además, en una de las múltiples fotografías que recogieron los diferentes momentos de la celebración, podíamos ver a un grupo de hombres y mujeres vistiendo el traje típico de la región. El acto comenzó con el rezo de la salve en la nueva iglesia y tras la interpretación del himno nacional, las autoridades se dirigieron a la plaza, donde el obispo de Ciudad Rodrigo, Enciso Viana, bendijo el pueblo y el Caudillo descubrió una placa conmemorativa. A continuación

29. «El Generalísimo inauguró el barrio de la Virgen de la Vega», *La Gaceta Regional* (Salamanca), 8-5-1954, p. 5.
30. «De Ciudad Rodrigo. La construcción del nuevo pueblo Casasolilla», *La Gaceta Regional* (Salamanca), 15-3-1951, p. 4.

procedieron a la entrega de títulos y llaves a los nuevos colonos y el acto se clausuró con los discursos del ministro de agricultura, Rafael Cavestany, y de Franco. El reportaje que recogió los hechos[31] también reprodujo estas dos disertaciones, por medio de las que ambas personalidades ponían de manifiesto que uno de los intereses más claros del gobierno era aumentar el rendimiento del campo salmantino a través de la colonización y la concentración parcelaria. Asimismo, el Estado fomentaba la permanencia de la población en el campo, al que se refería como el lugar sano y alegre en el que el campesino español podía cultivar la tierra, uno de los pilares del régimen junto a la patria y al catolicismo. En este sentido las palabras del ministro eran suficientemente elocuentes: «España no podría vivir nunca de espaldas al campo, porque sin él no es nada, y por eso mismo vuestro bienestar o vuestra pobreza es el bienestar o la pobreza de la Patria»[32]. Otro de los objetivos que perseguían las autoridades era evitar la emigración masiva a las ciudades, ya que consideraban peligrosa la concentración de población sin recursos en las urbes, dado que podían favorecer revueltas, etc.

A través de las crónicas de inauguración de algunos de los conjuntos más importantes levantados en la provincia salmantina durante el primer franquismo nos hemos adentrado en la organización de esas ceremonias como espectáculos del poder. En este tipo de eventos había una serie de elementos que no podían faltar, tales como una decoración que exaltara lo nacional, las proclamas, los desfiles o la música. Cada puesta en escena estaba estudiada al detalle para conseguir impresionar a la población, ofreciendo una imagen positiva del régimen y alabando los logros conseguidos por las instituciones creadas por el Estado. Estos organismos luchaban contra la escasez de hogares que sufría España levantando «viviendas sanas y alegres», y en este sentido la prensa jugaba un importante papel propagandístico. Sin embargo, aunque el tono triunfalista y adulador se comprende dado el carácter dictatorial del régimen, lo cierto es que, al igual que en la mayoría de las ciudades españolas, ni el número de viviendas construidas por estos organismos en Salamanca fue suficiente, ni los materiales empleados fueron de una gran calidad, al tiempo que las cuestiones relativas a las infraestructuras (pavimentación, alumbrado público, etc.) y las dotaciones a estos barrios de escuelas, templos, centros cívicos, etc., tardaron mucho tiempo en solucionarse, por lo que el problema no se resolvió del todo y, por el contrario, seguía candente a principios de los años cincuenta.

31. «Inauguración de Águeda del Caudillo», *El Adelanto* (Salamanca), 11-5-1954, pp. 3 y 4.
32. «Discurso del ministro de Agricultura», *El Adelanto* (Salamanca), 11-5-1954, pp. 3 y 4.

La transformación efímera en la ciudad de Valencia en tiempos de Felipe II

Desirée Juliana Colomer
Universitat de Valencia

Resumen: Desde la Edad Media la ciudad de Valencia ha sido escenario de festejos extraordinarios de índole cívica y religiosa. Beatificaciones, canonizaciones, natalicios, bodas o entradas reales transformaron efímeramente la urbe durante los días de celebración. Este trabajo pretende ofrecer una visión de los aspectos generales que intervinieron en las fiestas valencianas durante la Edad Moderna, así como establecer un punto de reflexión sobre su influencia en el urbanismo. Además se ha realizado una puesta en valor y estudio de los bocetos presentados y aprobados por el *Consell General* de Valencia para las arquitecturas efímeras construidas en la entrada real de Felipe II, la infanta Isabel y el príncipe Felipe.
Palabras clave: fiestas, ceremonias, arquitectura efímera, Felipe II, Austrias, Valencia, urbanismo.

Abstract: Since the Middle Age, Valencia has been the scenario for religious and civic pageants. Beatifications, canonizations, Royal births, marriages and triumphal entries, transformed the city during the celebration days. This work intends to offer a general view of the factors that intervened in Valencia's festivals in the Early Modern Age as well as setting a reflexion point regarding its influence over the city's urbanism. Moreover, we have focused on the ephemeral architecture designs presented and approved by the *Consell General* built up during the Royal entry of Felipe II in 1586.
Keywords: festivals, ceremonies, ephemeral architecture, Felipe II, Spanish Habsburgs, Valencia, urbanism.

Índice

Desde la segunda mitad del siglo XX, especialmente a partir de la década de los 60, el mundo de la fiesta ha sido centro de atención de investigadores procedentes de diversas disciplinas. La estela de algunos cronistas como Salvador Carreres Zacarés o Jenaro Alenda y Mira[1] abrió el camino hacia una profundización en los muchos aspectos que contribuyeron durante la Edad Media y Moderna a crear el universo festivo. La emblemática, la arquitectura, la escultura, en sí la integración de las artes, se brindaron al servicio del poder. Algunos de los más prestigiosos artistas participaron en la transformación efímera que durante siglos fue desarrollada en las monarquías europeas. Los Medici, los Valois, o los Austria contribuyeron con sus encargos a celebrar magnificencias que quedaron registradas en los libros de festejos, grabados, tapices o pinturas, que en determinados casos han llegado hasta la actualidad.

La multidisciplinariedad en la aproximación al fenómeno ha permitido que conozcamos cada vez un mayor número de detalles de la organización de los eventos, de los comitentes, de los participantes, de los artistas o de los propios ceremoniales.

La fiesta y su influjo en la ciudad de Valencia

Autores como Antonio Bonet Correa[2] comenzaron una línea de estudio seguida por otros especialistas como María Teresa Ferrer Valls, Rafael Narbona o el propio Víctor Mínguez, que apuntaban hacia la comprensión de la unión de la fiesta con la ciudad, y su influencia específica en el urbanismo[3]. Quizá es un campo menos explorado por los investigadores pero no menos interesante, pues ofrece una nueva forma de comprender las causas de transformación urbana en algunas ciudades españolas. La conjunción espacial y arquitectónica fue la que en muchos casos otorgó la teatralidad buscada en la representación de los regocijos.

1. Alenda y Mira, Jenaro, *Relación de las solemnidades y fiestas públicas en España*, Madrid, 1903; Carreres Zacarés, Salvador, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, 1925.
2. Bonet Correa, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, 1990.
3. En esta línea de estudio, concretamente en julio del año 2004 defendí ante tribunal de la Universitat de València, el trabajo de investigación dirigido por D. Luis Arciniega García «El impacto de la fiesta valenciana en el medio urbano durante el siglo XVII». En él se expuso una valoración de los estudios realizados hasta el momento que continuaban la vertiente iniciada por Antonio Bonet Correa, así como la específicamente centrada en el arte efímero valenciano, en el que destacaban figuras claves como Santiago Sebastián, Pilar Pedraza o Víctor Mínguez. Asimismo en breve se cerrará la tesis doctoral que con el nombre «El urbanismo valenciano en la Edad Moderna» profundiza en la influencia festiva sobre el medio urbano de la ciudad de Valencia durante el siglo XVII. Mínguez Cornelles, Víctor, *Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII*, Valencia, 1990; Ferrer Valls, Teresa, «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», *Cultura y representación en la Edad Media*, Valencia, 1994; Monteagudo Robledo, María Pilar, *El espectáculo de poder, fiestas reales en la Valencia Moderna*, Valencia, 1995; Narbona Vizcaíno, Rafael, *Memorias de la ciudad, creencias y costumbres en la historia de Valencia*, Valencia, 2003; Mínguez Cornelles, Víctor et alii, *La fiesta barroca, el Reino de Valencia (1599-1802). Triunfos barrocos*, Valencia, 2010.

Una de las celebraciones con mayor opulencia, tanto en Valencia como más allá de sus fronteras, fue la entrada real. Tras el anuncio a través de misiva real en *Consell General*, los Jurados de la ciudad se reunían con prontitud con el fin de preparar todos los elementos participantes en la fiesta. La mayor parte de las intervenciones decretadas eran las efímeras: altares, arcos triunfales, fuentes o castillos grandilocuentes. Estos acontecimientos servían para poder ofrecer un saneamiento de las calles principales así como una adecuación del terreno, pues era por donde se había predeterminado el paso de la comitiva. Al margen de estos aspectos, las fuentes documentales[4] ofrecen una información muy valiosa de la actividad constructiva en los meses previos, relativa a la apertura de nuevos espacios urbanos y a la modificación de ciertas calles o plazas. No podemos dejar de mencionar que estas transformaciones se debieron en cierta forma al intercambio cultural de procedencia italiana especialmente, donde las corrientes teóricas de la construcción del espacio ensalzaban la regularidad y en las que alcanzar el decoro era perseguido tanto en la teoría como en la práctica. De hecho, esta manera de entender el urbanismo, no fue algo aislado. Desde el siglo XIV, Valencia se involucró en promover una adaptación y transformación del espacio heredado de época musulmana. El flujo de ideas locales en torno al *embelliment* de la ciudad, próximo a los ideales propugnados por Francesc Eximenis en el capítulo noventa de *Lo Dotzé del Crestià*, se convirtió en un punto de partida que influenció el devenir urbano durante los siglos posteriores[5]. Sin embargo, un número importante de las intervenciones no se debieron a una normativa común ni a una planificación organizada por parte del gobierno, sino más bien a un deseo de hacer frente a la realidad próxima.

La necesidad de poder erigir grandes arquitecturas efímeras, hizo que el *Consell* encargara a los maestros de obras y carpinteros una acomodación del espacio que permitiera albergar los actos. Así, tempranamente y a modo de ejemplo, en el año 1414 con motivo de la entrada triunfal de Fernando I en la ciudad de Valencia, los jurados instaban a «derrocar e dreçar tot ço que nosa faça o impediment dona als entranyents»[6]. Este tipo de modificaciones que, durante el siglo XV y XVI tuvieron lugar como consecuencia de los festejos extraordinarios

---

4. Un gran número de intervenciones fueron registradas especialmente en los años que se procedía a la celebración de acontecimientos festivos tanto cívicos como religiosos. Estos registros se hayan especialmente en los *Manuals de Consell* correspondientes a la Edad Media, aunque llama la atención que aunque va en descenso también tuvieron lugar transformaciones urbanas de la misma índole durante la Edad Moderna. Libros de fiestas, dietarios, libros de viajes también nos ofrecen algunas pinceladas en este sentido.
5. Serra Desfilis, Amadeo, «La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1410», *Ars Longa*, 1991, pp. 73-80; Serra Desfilis, Amadeo, «El Consell de Valencia y el embelliment de la ciutat, 1412-1460», *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, 1993, pp. 75-79; Rubio Vela, Agustín, «La ciudad como imagen. Ideología y estética en el urbanismo bajomedieval valenciano», *Historia urbana*, 1994, pp. 23-37; Serra Desfilis, Amadeo, «Orden y decorum en el urbanismo valenciano de los siglos XIV y XV», *Actas del congreso L'Urbanistica delle città medievali italiane. Italia meridionale e insulare*, 2002, pp. 37-50.
6. Serra Desfilis, Amadeo, op. cit., 1993, p. 75. Otras investigaciones como la realizada por María Milagros Cárcel Ortí, que culminaron en una *regesta* documental pormenorizada del siglo XV dieron a la luz un gran número de medidas urbanas en este sentido. Cárcer Ortí, María Milagros, «Vida y urbanismo en la Valencia del siglo XV», *Miscel·lania de Textos Medievals*, Barcelona, 1992, pp. 255-619

con motivo de entradas reales, visitas de los príncipes, natalicios, beatificaciones, etc., fueron heredadas y continuadas durante el XVII. El nivel de transformación así como el número de intervenciones aunque fue menor, pues muchas las habían finalizado durante las centurias anteriores, siguieron efectuándose.

Algunas de las modificaciones sobre la trama urbana llevaron implícitas largos procesos legales, por la confrontación de intereses entre el gobierno y la élite de la ciudad. Ejes como el de la calle Serranos o también llamada de Sant Bertomeu[7] fueron ejemplo de litigios entre ambas partes. Algunas de las nobles familias valencianas, no deseaban ceder parte de su propiedad privada, pues conllevaba la eliminación de saledizos, porches o retranqueamientos de fachadas. La actitud de la municipalidad formaba parte de un deseo de adecuación al decoro y obtener un bien común. Además la intención del *Consell* era y fue, crear un espacio que acogiera con desenvoltura los carros triunfales destinados a incrementar la pompa del recorrido procesional.

La organización de los eventos y su proyección urbana afectaba tanto al interior como al exterior de la ciudad. Durante la Edad Moderna al igual que ocurría en las centurias precedentes la llegada inminente de sus majestades y la corte conllevó con frecuencia intervenciones en los caminos de acceso a la ciudad[8]. Por ello, que en fechas próximas a sus visitas se dupliquen el número registral de encargos recogida en la documentación oficial.

La transformación efímera de la ciudad

Si atendemos a la situación de la religiosidad durante los siglos XVI y XVII, no es de extrañar que un ochenta y cinco por ciento de las festividades tuvieran relación con acontecimientos directos de la Iglesia. Es más, el resto de actos o fiestas cívicas contaban con su presencia de un modo u otro. La entrada de las reliquias de San Vicente Ferrer en abril de 1600, los regocijos por la beatificación y posterior canonización de San Luis Beltrán en 1608[9] y 1671 respectivamente o las fiestas por el Breve a favor de la Inmaculada Concepción en

---

7. La toponimia de la calle Serranos fue variando a lo largo de las centurias, en alguna documentación aparece como calle de San Bartolomé o Abadía de San Bartolomé. Probablemente la última de las denominaciones procedió de la antigua iglesia de San Bartolomé edificada en uno de los extremos de la actual calle Serranos, edificada tras la reconquista cristiana. Actualmente tan solo queda como testigo histórico su torre cuadrada realizada en sillería. Carboneres, Manuel, *Nomenclátor de las puertas, calles y plazas de Valencia. Con los nombres que hoy tiene y los que han tenido desde el siglo XIV hasta el día, noticia de algunas lápidas antiguas que aun hoy existen y vario datos históricos referentes á dicha ciudad*, Valencia, 1873, p. 85.
8. Arciniega García, Luis, *El saber encaminado: caminos y viajeros por tierras valencianas de la Edad Media y Moderna*, Valencia, 2009.
9. Aguilar, Gaspar, *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del santo Fray Luys Bertran. Junto a la comedia que se representó de su vida y muerte, y el certamen poético que se tuvo en el Convento de Predicadores, con las obras de los Poetas, y Sentencia. Dirigido a los muy Ilustres Señores Iurados de dicha ciudad*, Valencia, 1608.

1662[10], fueron momentos inigualables para demostrar su poder dentro del marco político de la ciudad. Los Jurados de Valencia, las diferentes órdenes religiosas, así como la sociedad en general, por orden expresa de la Ciudad se involucraban en el embellecimiento efímero a través de arquitecturas realizadas ex profeso para la fiesta. La decoración era cuidada hasta el último detalle. Si bien el gobierno desembolsaba grandes cantidades de *lliures* de las arcas municipales, para elevar magnos altares que suponían un homenaje festivo, los particulares también participaban en el engalanamiento de balcones, fachadas y en el mantenimiento higiénico de las calles. De hecho en los propios pregones o *cridas* de los actos ceremoniales se obligaba al cierre de los comercios bajo pena de multa a todo aquel que no se ciñera a la normativa establecida y a quien no se involucrara en esta organización. En los libros fiestas se exhorta detalladamente a su cumplimiento. Así acaeció por ejemplo en 1668 con motivo de la celebración de la canonización de San Juan de Mata y San Felix de Valois, fundadores de la orden de la Santísima Trinidad. En el pregón anunciado el 11 de abril se ordenaba «(...) als Officis, y Mestres de la dita Ciutat, sots pena de cent sous, y deu dies de presso, y altres à arbitre de ses Senyories reservades, que en lo dit dia de Diumenge sien, y vinguen àpres dinar à la dita Seu à acompanyar la dita Processo, ab ses Banderes, y Estandarts. y mes avant exorten, y manen als vehins, y habitadors dels carrers, per hon dita Processo ha de passar, fassen que los enfronts de les cases estiguen nets, y agranar; y aquells empalien, y entalamen, com mes rica, y honradament porran; y paren Altars per honor, y reverencia de la dita Processo, y dels dits Benaventurats Sants. Oferint donar al millor Altar trenta lliures. Y aixi mateix provehixen, que en lo dit dia de Diumenge, en lo qual se farà la dita Processo, desde la vna hora à pres mijorn en avall, fins que sia acabada la dita Processo, no sia algu gosat anar, travesar, ni estar ab carroza, coche, carro, ni galera, ò altre quansevol embaras, ò impediment, per los carrers de la volta de dita Processo, sots pena de deu lliures, y vn mes de presso: aplicadores les dites penes al Espital General, lo hun ters, lo altre al acusador, ò prenedor, y lo altre al comu de la ciutat; y que dites penes sien irremisibles(...)»[11]

El inicio de los preparativos comenzaba con la suficiente antelación para que la puesta a punto fuera exacta a lo planificado. Son muchas las noticias acerca del reparto de cera para la realización de luminarias y fuego artificiales, sobre los ropajes que debían vestir los Jurados que participaban en las procesiones, así como la estimación de los pagos a los *fusters* y *pedrapiquers* que llevaban el grueso de la adecuación del espacio.

Atendiendo a estos parámetros, podríamos traer a colación un sin fin de ejemplos representativos de la transformación efímera acaecida en la ciudad de Valencia durante finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII. Sin embargo centraremos nuestra exposición en las estructuras arquitectónicas y modificaciones urbanas que se realizaron con motivo de la

10. Valda, Juan Bautista, *Solenes fiesta, que celebro Valencia, a la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria. Por el supremo decreto de N. S. S. Pontífice Alexandro VII,* Valencia, 1663.
11. Rodríguez, P. P. F. J., *Sacro, y solemne novenario, pvblicas y luzida, fieftas, que hizo el Real Convento de N.S. del Remedio de la Ciudad de Valencia, à fus dos Gloriosos Patriarcas San Juan de Mata, y San Felix de Valois, fundadores de la orden de la SS. Trinidad, por la felize declaración, que de su antigua Santidad hizo Nueftro Santisimo Padre Alexandro VII,* Valencia, 1669.

entrada real a Valencia de Felipe II, la infanta Isabel y el serenísimo príncipe Felipe en el año 1586. Creemos importante también poner en valor los bocetos de algunas arquitecturas efímeras que se proyectaron para esta ocasión, puesto que en el caso valenciano son muy pocos los registros gráficos que han llegado hasta la actualidad a comparación con el resto de Europa.

La entrada real era una de las grandes festividades extraordinarias con las que podía contar las ciudades. De hecho, era todo un privilegio que los reyes se desplazaran y decidieran honrar con su presencia a los súbditos. Sin embargo conforme avanzó la Edad Moderna el sentido de la entrada real varió su significado, pasando de ser un diálogo entre los ciudadanos y la realeza, a simplemente una expresión de confirmación del monarca ante sus fieles. Les hacía recordar con su presencia el poder que ostentaba y su fortaleza en el territorio. Los súbditos debían seguir un protocolo establecido en el que ante todo debían glorificar al monarca[12]. Grandes desfiles triunfales, muy semejantes al mundo antiguo, discurrían por las calles engalanadas para la ocasión, acompañados de música, flores, carrozas, etc.[13] Sin embargo fue cada vez mayor el énfasis focalizado en enaltecer el poder de la monarquía de los Austrias que atender al diálogo primigenio que había existido con la sociedad. Incluso con estas premisas, el anuncio de la visita de Felipe II en Valencia llenó de júbilo y alegría a los ciudadanos, ya que cada vez con menor frecuencia el rey hacía acto de presencia.

A diferencia de las entradas que Felipe II realizó en otras ciudades de la Corona de Aragón, como por ejemplo la de Tarazona en 1592, tenemos diversas fuentes que nos permiten reconstruir con bastante fidelidad las decoraciones efímeras erigidas en honor del monarca en la capital del Reino de Valencia[14]. Los *Manuals de Consell, les Crides* o los *Querns de Provisions*, documentos conservados en el Archivo Municipal de Valencia, nos ofrecen una información de primera mano relativa a los preparativos y posterior desarrollo de los regocijos reales.

En el primer coloquio de arte valenciano acontecido en el año 1981, María Francisca Castillo abordó el tema de la decoración del portal de Serranos para la entrada de Felipe II en Valencia[15]. El estudio se centró específicamente en dicho portal y no se le prestó atención al resto de construcciones que conformaron el recorrido de la entrada. Nuestra intención es exponer en su conjunto las arquitecturas efímeras e invenciones que algunos de los *fusters*

12. Pizarro Gómez, Francisco Javier, «La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII», *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, 1991, pp. 121-134; Narbona Vizcaíno, Rafael, «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)», *Pedralbes. Revista d'Historia Moderna*, Barcelona, 1993, tomo II, pp. 463-472; Ferrer Valls, Teresa, «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», Rodríguez Cuadros, Evangelina (dir.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Valencia, 1994, pp. 145-169.
13. Jacquot, Jean, «De l'entrée de César à Rome a l'Entrée des Rois de France dans leus bonnes villes», Mulryne, J. R.; Shewring, Margaret (edit), *Italian Renaissance festivals and their European influence*, Lewiston, 1992, pp. 255-268 ; Marsden, C. A., «Entrées et fêtes espagnoles au XVIe siècle», V.V.A.A., *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, 1957, vol. 2, pp. 389-411.
14. Criado Mainar, Jesús, «Arte efímero, historia local y política. La entrada triunfal de Felipe II en Tarazona (Zaragoza) de 1592», *Artigrama*, Zaragoza, 2004, pp. 15-38.
15. Castilla, María Francisca, «El portal de Serranos en la entrada de Felipe II», *Primer coloquio de Arte Valenciano*, Valencia, 1981, pp. 58-65.

de la ciudad presentaron ante el *Consell* y que formaron parte del programa arquitectónico al servido del poder.

La entrada real de Felipe II en Valencia

Desde el mes de noviembre de 1585 son una constante las noticias relativas a los gastos que debe asumir el *Consell* para afrontar los festejos por la entrada del monarca. El 15 de noviembre, tras la recepción de la misiva real en la que se anunciaba su llegada a Valencia se prestó «son asentiment y consentiment per a que de les pecuries de la claueria comuna de la present ciutat se puixen despendre fins en suma de deu milia lliures moneda reals de Valencia per obs de la benauenturada venguda de sa Magestat y del serenisimos princep e infanta los quals han de entrar en la present ciutat en la qual setenen fer moltes festes e se han de fer moltes despeses per raho eransa de la dita entrada e que sien carregades a censal sobre los bens y drets de la present ciutat e universitat e singulars de aquella en la forma acostumada»[16]. De hecho al día siguiente en presencia del *Consell* se procedió a la lectura de la misma en la que Su Majestad advertía de su llegada con el príncipe y la infanta y deseaba que los regocijos fueran como lo acostumbrado. Este gasto de 10.000 libras aunque considerable, no supuso un desembolso tan significativo como el efectuado en 1599 por los festejos de las nupcias entre Felipe III y Margarita de Austria e Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto que ascendieron a 50.000 libras[17].

Uno de los regocijos más festejados en Europa, junto con los torneos o justas fue la representación de naumaquias en las que participaban los más renombrados nobles y en ocasiones el propio rey. Sin lugar a dudas el caso más conocido en territorio valenciano fue la celebrada en 1755 con motivo del tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer[18]. Aunque no hemos obtenido ninguna documentación gráfica, parece ser que estos regocijos acuáticos también se planificaron para la venida del rey Felipe II. Su configuración fue encargada al carpintero Martí Domínguez por un total de 250 libras. Debía crear un conjunto en el que se dispusieran sendos torreones o castillos, uno en cada extremo, y pendidas de la construcción general doce galeras y dos galeones, en la que estarían cobijados los

16. Archivo Municipal de Valencia (=A.M.V.), *Manuals de Consell*, A-110, f. 273r.
17. A.M.V, *Manuals de Consell*, A-125, f. 494r. El desembolso realizado en 1599 fue mucho mayor dado que se trataba de albergar un enlace real y debían disponer un embellecimiento mayor para tal acontecimiento. Además el concejo tuvo que acelerar la finalización de algunas de las obras que estaban en curso, como por ejemplo las del portal del Real. Arciniega García, Luis, «Construcción, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias», *Ars Longa*, Valencia, 2005-2006, pp. 129-164.
18. Mínguez Cornelles, Víctor, «La naumaquia del Turia del 1755. Un hito en el espectáculo barroco valenciano», *Millars*, Castellón, 1988-1989, pp. 55-69.

figurantes que al paso del monarca rememorarían una especie de batalla[19]. Si atendemos a la literatura de viajes especialmente a la descripción detallada de Enrique Cock[20], apreciamos cómo algunas de las invenciones y actos no se realizaron finalmente. Fue el caso de parte del repertorio iconográfico que dada la coyuntura política de la monarquía de los Austrias tuvo que cambiarse y de la que daremos cuenta posteriormente. No parece que haya ninguna apreciación singular sobre esta naumaquia en toda la descripción detallada que realiza el autor durante los días de estancia de Su Majestad en Valencia. Sin embargo, las fuentes oficiales reafirman la ejecución de la demostración sobre todo si atendemos en primera instancia al encargo y posteriormente a los pagos que quedaron registrados a nombre de Martí Domínguez durante el mes de enero de 1586 tras la visita real[21]. Por otra parte, maestros carpinteros como Antoni Esteve o Joan Gregori fueron algunos de los encargados de alzar las estructuras de mayor importancia dentro de la vuelta procesional, así como de acondicionar los espacios previstos para el baile y saraos.

La ciudad desarrolló un programa específico de exaltación de la casa de Austria especial para el monarca. Establecieron que el día de su entrada el recorrido comenzase en el portal de Serranos, continuase por la calle San Bartolomé, calle Caballeros, calle de la Bolsería, plaza del Mercado, iglesia de la Merced, plaza de los Caxeros, iglesia de San Martín, se alude a una calle que probablemente por las características fuera la calle del Mar y desembocarían finalmente en la plaza de Predicadores[22]. Estos fueron los puntos principales donde el gobierno valenciano focalizó todo el esfuerzo de embellecimiento y pompa.

Arquitecturas efímeras en el Portal de Serranos y en el Portal del Real

Destacaron dos puntos dentro del itinerario de la entrada real en los que depositaron un mayor énfasis arquitectónico. El primero de ellos fue el lugar de recepción de la comitiva procedente del monasterio de San Miguel de los Reyes, donde el monarca se había alojado para hacer acto de presencia el domingo día 19 de enero. Y en segundo lugar el tramo desde el que se alejaba de la ciudad para entrar en sus aposentos del Real.

En este sentido, los monumentos que durante siglos habían tenido una función militar y defensiva, como las puertas de la muralla, se transformaron en un marco de incomparable

19. A.M.V., *Manuals de Consell*, A-110, ff. 312v-131v. La construcción de «la Naval», como así denominan a la invención en los *Manuals de Consell*, pudo estar configurada del mismo modo que las carrozas que con frecuencia discurrían en procesión.
20. Cock, Enrique, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585, á Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Valencia, edición facsímil de 1994.
21. A.M.V., *Manuals de Consell*, A-110, f. 415v.
22. Cock, Enrique, op. cit., Valencia, edición facsímil de 1994, p. 232.

teatralidad por el que realizaba la entrada triunfal el rey Felipe II[23]. Como telón de fondo se proyectó un portal en la parte exterior de la puerta de Serranos de clara influencia renacentista. Los artífices Antonio Esteve mayor y Antonio Esteve menor[24] fueron los encargados de ejecutar el modelo que ellos mismos habían presentado al concejo de la ciudad y firmado por el Jurado Sapena. La importancia de la imagen reside en ser una de las pocas que junto a las del portal del Real y a la invención de la isla tercera de Portugal nos han llegado como fuente gráfica. Una nota especial de los diseños es la descripción detallada del programa iconográfico en cada uno de los espacios donde debían erigirse las figuras.

Como bien afirmó María Francisca Castillo[25], el modelo original compuesto para el portal de Serranos difirió del resultado final. De las siete victorias militares que ostentaba la figura del monarca que presidía el vano central de la parte superior del monumento, tan solo se ejecutaron finalmente cinco. Se decidió eliminar del programa la referencia a la Tercera que era «una ninfa en un gallardet pintades les armes i un altra ma tres castells» y la relacionada con Portugal representada a través de «un portugues en una bandera en les armes de Portugal, en laltra ma un castell»[26]. La situación quizá vino derivada de la intención de no granjearse un mayor número de enemistades con Portugal, tras las victorias obtenidas por el monarca. En ninguno de los casos ocasionó una disminución del fasto, pues la rapidez de reconversión de los proyectos aprobados por el *Consell* y variados por los encargados de su ejecución para el día de la entrada, cambiaron las directrices de forma eficiente adaptándolas de tal forma, como si estos hubieran sido los encargos originales. No hay rastro en la documentación oficial de penas monetarias por no haber cumplido los contratos firmados entre la Ciudad y los artífices.

Arquitectónicamente, el portal está compuesto por dos cuerpos horizontales de claro estilo renacentista. En la calle central destaca un arco de medio punto que da paso a las calles laterales con hornacinas flanqueadas por columnas jónicas. La transición entre el cuerpo inferior y el superior se proyectó a través de ménsulas que cobijaban un vano con otras alegorías, en este caso relativas a la nobleza de la Ciudad. El segundo cuerpo estaba compuesto por una serie de nichos u hornacinas asentadas sobre una balaustrada de una panza. Un lugar de excepción por su centralidad y altura estaba dedicado a resguardar la efigie de Felipe

23. Existen algunos estudios que tratan muy considerablemente este aspecto como el realizado por Consuelo Gómez relativo a la ciudad de Alcalá de Henares. Gómez López, Consuelo, *El urbanismo de Alcalá de Henares en los siglos XVI y XVII: El planteamiento de una idea de ciudad*, Madrid, 1998.
24. Muchos de los carpinteros o maestros de obras que participaron en la construcción de las arquitecturas efímeras formaron verdaderas estirpes de plena dedicación a estas obras para la ciudad. El oficio se transmitía de padres a hijos o a nietos. Sin embargo hay muy pocos estudios centrados en ensalzar estas figuras menores que van surgiendo a la sazón de las investigaciones. Familias como los Ravanals o los Esteve aparecen en la documentación oficial durante el siglo XVI y XVII.
25. Castilla, María Francisca, op. cit., Valencia, 1981, pp. 61-62. El dibujo presentado por María Francisca con probabilidad es un dibujo hecho a mano alzada de la fuente original, ya que en el hallado en el Archivo Municipal de Valencia también constan inscritas las anotaciones sobre el repertorio iconográfico.
26. A.M.V., *Manuals de Consell*, A-110, ff. 316v-318r; Carreres Zacarés, Salvador, op. cit., Valencia, 1925 (edición hallada en el Warburg Insitute, University of London).

II, debía rematarse a través de frontón triangular con bolas cimeras en dos de sus vértices. De forma específica se indicaba que el portal de Serranos debía estar decorado con *murta* y *llorer*, además de por *taronges* y *llimes*.

Días posteriores a la adjudicación de las obras del portal de Serranos, se les encargó a los mismos artífices que dentro de la iconografía de dicho espacio se ejecutaran dos ángeles que debían pender a través de gruesas cadenas de cada una de las torres del portal. Estos ángeles portarían en sus manos un medallón con las armas por una parte de Felipe II y por otra las de Carlos V, detalle especial para este último pues incluía la representación del Toisón de Oro.

Esta tipología arquitectónica clasicista fue cultivada con frecuencia en el medio valenciano durante el siglo XVI y principios del siglo XVII[27]. Sin ir más lejos, la propia fachada del convento de Predicadores, punto esencial en la mayor parte de las festividades de ambas centurias, se conformó en unos presupuestos arquitectónicos bastante semejantes al boceto elaborado por Antonio Esteve mayor y Antonio Esteve menor. Según apuntan algunos documentos fue por estas fechas cuando la fachada comenzó a tomar forma gracias a los donativos de comitentes particulares, así como los que el propio rey Felipe II entregó para su confección[28].

Si bien durante finales del siglo XVI tomaron forma algunas de las denominadas fachadas retablo, fue con la inmersión en el siglo XVII cuando alcanzaron un mayor predicamento[29]. A la par, la eclosión del barroco cambió los modelos y composiciones arquitectónicas al introducir elementos claves como la columna salomónica. Estos cambios se observaron también en los arcos o retablos efímeros de las fiestas que de forma paulatina introdujeron las novedades en un material mucho más dúctil que el pétreo. Al mismo tiempo, exponer los retablos en los exteriores de las iglesias produjo una sacralización, de los espacios urbanos, al menos por unos días.

Los mismos artífices carpinteros fueron los encargados de engalanar el cierre del recorrido en el portal del Real. El *Consell* les otorgó 140 libras por ambos trabajos siempre y cuando se ajustaran al modelo presentado, también firmado en esta ocasión por el Jurado Joan Baptiste Sapena[30]. Conllevó más complejidad que el creado para el portal de Serranos, pues además de la volumetría que se desprende del boceto, debían ejecutarse dos estructuras similares para la zona del Real: una que vislumbrara la comitiva inmediatamente al salir de la plaza de Predicadores y otra al alejarse de la ciudad. Además de la arquitectura, el programa

27. Gómez-Ferrer, Mercedes, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI: el Hospital General y sus artífices*, Valencia, 1998.
28. Cruilles, Marques de, *Guía urbana de Valencia antigua y moderna, Valencia*, 1876, pp. 229-230. La introducción de ciertas composiciones y elementos clasicistas fueron en determinadas ocasiones una solución arquitectónica unida estrechamente a obtener la complacencia real y aproximación al monarca. Arciniega García, Luis, «Arquitectura *a gusto de su Majestad* en los monasterios de San Miguel de los Reyes y Santo Domingo», *Historia de la ciudad II. Territorio, sociedad y patrimonio*. Valencia, 2002, pp. 186-204.
29. Bérchez Gómez, Joaquín, *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, 1993; Arciniega García, Luis, «La fachada retablo y las torres campanario», *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, 2001, pp. 91-150.
30. A.M.V., *Manuals de Consell*, A- 110, ff. 3153r-320r.

iconográfico debía desarrollarse con escultura de bulto redondo, con lo que la dificultad y elaboración eran mayores. La composición también de estilo clasicista varió su estructura constructiva en la cubierta. Tal y como se atisba en el modelo aceptado por los Jurados, la estructura se distanció considerablemente de la planimetría proyectada en el portal de Serranos a modo de fachada retablo. Si atendemos a la curvatura del dibujo parece que el remate se realizó mediante un sistema abovedado rematado por cúpula. La parte inferior es comparable al anterior portal, con tres calles, la central abierta y las laterales con nichos arquitrabados, flanqueados por columnas jónicas y en la parte superior ménsulas entre las que se desarrollaron medallones de colores. En este caso no se proyectó balaustrada para dar paso directo al cuerpo superior. Por lo que respecta al programa iconográfico era unitario para ambas composiciones: tres ninfas que simbolizaban la Señoría, la Realeza y la Majestad. Además otras tres figuras de bulto redondo aludirían a la Riqueza, la Esperanza y la Alegría. Todo ello bellamente ornamentado con decoraciones vegetales típicamente valencianas.

Adyacente al portal del Real y dado que Felipe II, la infanta Isabel y el príncipe Felipe se alojaban durante los regocijos en el Palacio Real, decidieron embellecer aún más si cabe el puente con «dos portals a dos cares cascun portal conforme a la amplaria del pont que seran de trenta a trenta sis pams de amplaria (...)»[31]. Quizá lo más llamativo, dado que estilísticamente es el de líneas más sencillas, fue la composición que enlazaba los dos portales. Ubicado a cada unos de los lados del puente se realizaron «moltes finestres una redona y altra quadrada y damunt de la quadrada altra finestra quadrada conforme la traça que porta y ha lliurat a ses señories y damunt destes finestres de la una portalada al altra correra una cornisa y entre les dos finestres redones un pedestral»[32]. El boceto de Pere Sanchis[33] entregado a los Jurados y la explicación de la visura, parece conectar con cierta reminiscencia serliana. Otros arquitectos se habían inspirado en Sebastiano Serlio en la construcción de monumentos como la Obra Nova de la Catredal de Valencia[34]. Los gastos de dos mil reales castellanos otorgados para la buena ejecución de la obra, comprendieron también la decoración con frutos que debían custodiarse y reemplazarse durante la estancia del rey.

Otros diseños e invenciones en la vuelta procesional

Al igual que en otras festividades cívicas y religiosas, además de tener enclaves urbanos especiales como los anteriormente citados, el itinerario ofrecía un fasto tan exuberante como

31. A.M.V., *Manuals de Consell,* A- 110, f. 357r.
32. A.M.V., *Manuals de Consell,* A- 110, f. 357v.
33. Parece que Pere Sanchís fue maestro carpintero que trabajo durante algunos años para las obras llevadas a cabo en el Hospital General. Gómez Ferrer, Mercedes, *Arquitectura y arquitectos en la Valencia del s. XVI, el Hospital General y sus artífices,* tesis doctoral dirigida por Joaquín Bérchez Gómez, Valencia, 1995, vol. II, p. 532. Al unísono contó con el beneplácito del *Consell* para participar en algunas de las arquitecturas efímeras dispuestas en la ciudad.
34. La tratadística fue un elemento clave también para los artífices de las arquitecturas efímera, pues bebieron de las fuentes tanto para embellecer sus arcos a la antigua, como para acomodarlos en el espacio más adecuado. Bérchez Gómez, Joaquín, *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570),* Valencia, 1994.

el desplegado en el lugar de bienvenida. Luminarias, castillos y otras magnificencias estaban al servicio del poder. Intentos de puntos de fuga en los que se alzaban los arcos triunfales y artilugios de gran invención transformaban la ciudad por doquier. Cuatro fueron los puntos restantes de mayor atención al margen de los ya expuestos, la plaza del Mercado, la de Serranos la de Cajeros y finalmente la plaza de Predicadores, cerraban el programa arquitectónico festivo.

En la plaza del Mercado, Francisco de Ayala erigió por 50 reales castellanos un retablo que contrastó a simple vista con el resto de la iconografía presentada. Lejos de efectuar una apología de sus victorias, ofrecía una visión religiosa con la imagen de Cristo crucificado. En las proximidades del mercado y cerca de la desaparecida Santa María Magdalena se ofreció la representación de la victoria obtenida por Juan de Austria en 1571.

Además de las constantes referencias iconográficas insertadas en las estructuras efímeras, el programa festivo hizo énfasis en desarrollar estas escenas de un modo más completo, a través de ingeniosos artilugios que alcanzaron las expectativas de los protagonistas. Uno de los miembros de la familia Gregori, Joan[35], hijo de Tomás Gregori el cual tuvo una formación junto a su padre probablemente en las obras llevadas a término en el Palacio del Real, participó en la creación escenográfica en la plaza de Serranos de las victorias de la ciudad de Vélez y la fuerza del Peñón. Junto a Baltasar Masparrota *boter* desplegaron su ingenio obteniendo una espectacularidad efectista con el portal de Serranos de telón de fondo y la calle adyacente en perspectiva. Cock relataba que «estaban allí seis galeras, que, con cordeles con que las tiraban, volaban por el aire hasta la peña»[36]. Era una simulación de la empresa que libro la Armada mandada por Felipe II a cargo de García Álvarez de Toledo y Osorio.

Por último, dos de las invenciones aprobadas en el consejo del 16 de noviembre tuvieron que reemplazarse, de forma elegante e inmediata, como consecuencia de la política reciente. Se decidió cambiar la invención de Lisboa encargada a Joan Luys Fermoça, en la que mostraban la reciente adquisición en Portugal, por la escenificación de San Quintín. Y en segundo lugar y de la que tenemos también el boceto original, la representación de la Isla Tercera de Portugal, ejecución concedida a Vicent Ferrer *fuster*, por la de Malta. Asimismo también varió la ubicación espacial de esta última, de la plaza del Real a la plaza de Predicadores. Según la documentación el boceto presentado era de «una traça molt al natural»[37], firmada por el notario Miquel Andreu. La intención era al igual que en la erigida en la plaza de Serranos representar la toma de la isla en dos momentos diferentes. Un primer momento

35. Joan Gregori, el Menor, perteneció a una de las familias de *fusters* que alcanzaron predicamento en el medio valenciano del siglo XVI. Tal y como apunta Mercedes Gómez Ferrer en su tesis doctoral, no se le debe confundir con Joan Gregori el Mayor, que alcanzó una situación excelente dentro de las obras de la primera mitad del siglo XVI, como el Hospital General, el Palacio Real, o la propia sillería de la capilla de los Reyes en el convento de Santo Domingo. Verdaderamente aunque no se tiene noticia que alcanzara la posición del que fue su abuelo, las noticias procedentes de los registros oficiales le otorgan una posición activa dentro de las obras de la Ciudad. Gómez Ferrer, Mercedes, op. cit., 1995, vol. II, pp. 511-519.
36. Cock, Enrique, op. cit., Valencia, edición facsímil de 1994, p. 230.
37. A.M.V., *Manuals de Consell*, A-110, f. 326v.

desarrollado «al viu» cuando Su Majestad pasara en las proximidades y un segundo al anochecer, que sería el momento en el que se representara con fuegos reales la invasión y toma de la tercera de Portugal.

El gobierno de la ciudad de Valencia realizó un gran esfuerzo por llevar a cabo los festejos programados para el día de la entrada real, y además unos regocijos que ocuparon los días consecutivos a la bienvenida. Las corridas de toros, torneos, saraos fueron tanto en esta ocasión como en 1599, actos con los que deleitar y contentar a la monarquía. Un programa en el que la simbolización del poder monárquico fue la principal finalidad. La arquitectura, según los bocetos hallados en la documentación, embellecía y transformaba la ciudad por unos días y era acompañada por un sin fin de modificaciones al servicio de la fiesta, que dejaron su impronta definitiva en el urbanismo valenciano desde ese momento o como estímulo para que sucediera de modo permanente.

Fig. 1. Boceto de la arquitectura efímera erigida en la puerta de Serranos por Antonio Esteve mayor y Antonio Esteve menor. Archivo Municipal de Valencia.

Fig. 2. Detalle de las decoraciones instaladas en la puerta de Serranos para la entrada de Felipe II de 1586 en Valencia. Archivo Municipal de Valencia.

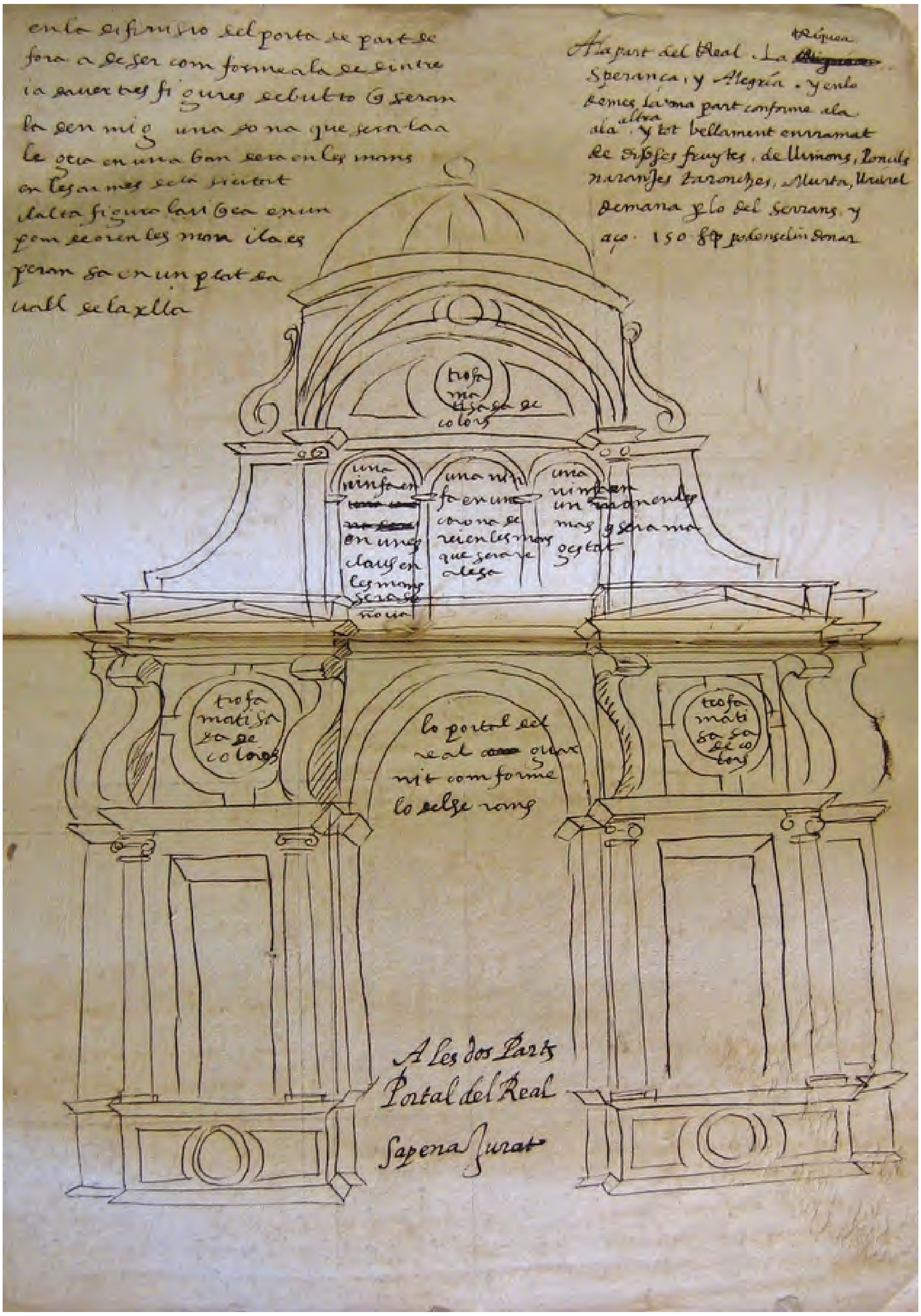


Fig. 3. Proyecto de la arquitectura dispuesta en el portal del Real para la bienvenida de su majestad Felipe II. Archivo Municipal de Valencia.

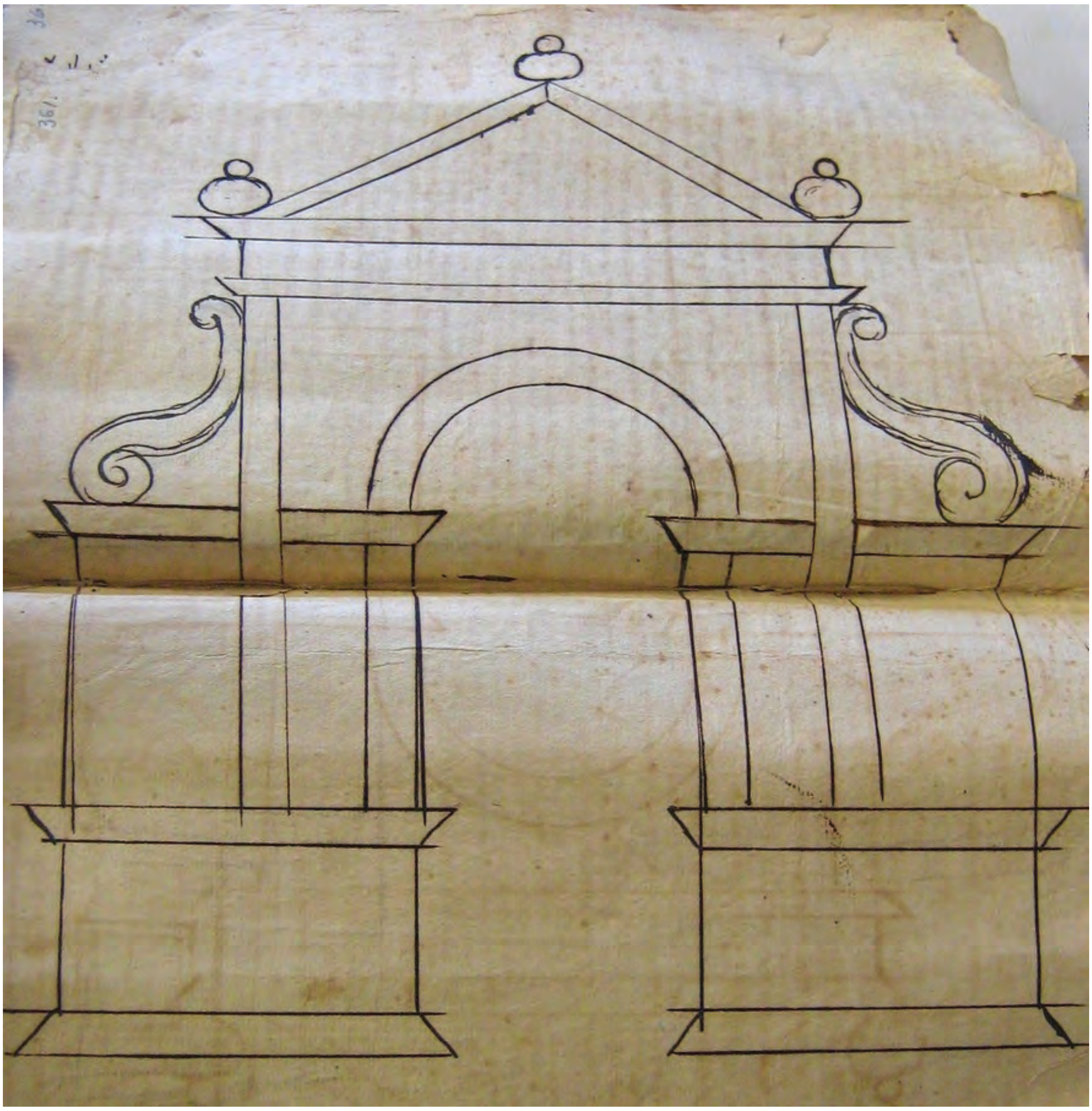


Fig. 4. Doble portal ubicado en el puente del Real como parte de las magnificencias y regocijos en honor a la entrada real de 1586 en Valencia. Archivo Municipal de Valencia.

El uso de la imagen en los procesos de transformación cultural en Hispanoamérica

Emilce Sosa
Universidad Nacional de Cuyo-Mendoza-Colombia

Resumen: A partir de 1492, América sufrió un proceso de transformación en el culto nativo y en sus rituales. Esta conversión cultural y religiosa se realizó, merced a la utilización de varios mecanismos de poder especial. Entre ellos estuvo el uso de elementos visuales como la imagen, la que tuvo una función didáctico-evangelizadora, a través de un corpus narrativo, trasmitida icónicamente a partir de lo sensible. Otra forma de transformación fue el nuevo uso de los espacios sagrados, donde la arquitectura europea provocó una ruptura física y emocional a partir de un nuevo sistema constructivo. Este irrumpió en el espacio sagrado nativo, así, los nuevos modelos culturales se convierten en una herramienta fundamental en el proceso de transformación cultural en la evangelización americana.

Abastract: Since 1492, America underwent a transformation in worship and in their native rituals. This conversion was carried out cultural and religious, through the use of various mechanisms of special power. Among them was the use of visual elements such as image, which had a didactic function of evangelization through a narrative corpus, iconically transmitted from the sensible. Another form of transformation was the new use of the sacred spaces where European architecture led to a physical and emotional break from a new construction system. This broke into the native sacred space and the new cultural models become an essential tool in the process of cultural transformation in American evangelism.

El uso de la imagen se convierte, en una herramienta fundamental en el proceso de evangelización. Estos simbolismos constituidos en América surgieron a partir del choque cultural, a medida que las sociedades se hicieron más complejas. El arte colonial y la imaginería religiosa comenzaran a desarrollarse a partir de un conjunto de elementos de origen social, religioso, cultural e intelectual. Los que tuvieron su origen con la llegada de los españoles al continente, lo que trajo como resultado la implantación de nuevos modelos de representación. Estos nuevos modelos fueron incorporados a través de un hombre que poseía características medievales; y su concepción se hallaba basada en el cristianismo. Esta concepción de belleza[1] provenía de una noción doctrinal puramente inteligible[2]. Los modelos de representación nos han permitido entender en mayor detalle, normas de conducta social, estilos de vida y poder concebir a la iconografía como un elemento documental y una herramienta de la construcción histórica[3].

El uso de la imagen en los procesos de evangelización en el continente americano

Durante la conquista americana, la Corona española centralizó todo su control sobre el personal y las rentas de la Iglesia, en aquella gran empresa evangelizadora que el mundo jamás había conocido hasta entonces. De allí la importancia del papel de la evangelización que desempeñará la corona como guardiana de la Iglesia en América. En esta época la actividad misionera fue un fenómeno exclusivamente católico. Estas misiones se iniciaron cuando la Iglesia española se hallaba en la cima de la reforma humanista. Así se comenzó con la sustitución de una nueva cultura basada en pautas e imaginería del catolicismo, y un ritual elaborado con abundancia de procesiones, festividades y dramas religiosos, que intentaban borrar todo signo de religiosidad idólatra. Todo rastro de deidades paganas fue sistemáticamente destruido, y sobre las ruinas de algunos de los principales templos se levantaron Iglesias cristianas[4].

La conquista española utilizó este sistema que fue implantado en América para la evangelización de un pueblo culturalmente diferente. Estos medios se basaron en la explota-

1. Este concepto no se refiere a conceptos abstractos, sino a experiencias concretas de la vida.
2. Para Platón existían dos mundos, un *mundo inteligible* que tenía como sustento: la moral, las ideas, y la metafísica, en él se ponían en juego la inteligencia (*noesis*) y el entendimiento (*diáonia*), conformando así la ciencia epistémica, y el mundo sensible. Eco, Umberto. *Arte y Belleza en la Estética Medieval,* España, Lumen, 1997, pp. 13-14.
3. Sosa, Emilce N.. *Vida y Muerte en Mendoza. 1787 – 1923. El sincretismo cultural a través de la funebria mendocina,* Tesis Doctoral, Resolución: N° 613 CD, Mendoza, Argentina, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2010, Inédito, p. 252.
4. Chadwick, Henry y Evans, G.R.. *El Cristianismo. Veinte siglos de historia,* V. I, Ed. Folios, España, 1994, pp. 118-120, T. I.

ción de los recursos de la imagen[5] occidental, que fuera utilizada como principal estrategia misional en el proceso de la colonización[6]. El recurso de la imagen occidental constituyó un recurso mimético[7], que permitió el cambio de modelos sociales, culturales y religiosos europeos en América[8].

La conquista representó para los españoles y los nativos un desajuste en las referencias temporales, y en la noción social de sus propios espacios, cada grupo poseía una construcción de su propio universo, que era representada a través de sus creencias, ritos, ceremonias y en el uso de la imagen.[9]

El ingreso de los españoles en América provocó una descontextualización de las prácticas y de las creencias, tanto para los nativos como para los propios españoles. Para estos últimos, su desarraigo cultural y social provocaba una transformación de las prácticas que llevaba en muchos casos a la pérdida de legitimidad de las mismas[10].

Para Gruzinski, *«(...) las imágenes[11] del adversario son intolerables cuando son imágenes de culto.[12]»* La extirpación[13] de los ídolos fue una tarea gradual, larga y de gran complejidad. Ésta estuvo proyectada en dos etapas: la primera de extirpación y una segunda de sustitución. En cada templo se quitaron los ídolos, se blanquearon con cal los templos y finalmente se construyeron los altares, de esta manera los templos se cristianizaban.[14]

---

5. «(...) Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado». Concilio de Trento, «2 Decreto: La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», SESIÓN XXV - Que es la IX y última celebrada en tiempo del sumo Pontífice Pío IV, principiada el día 3, y acabada en el 4 de diciembre de 1563, en: Barrios, Gregorio. *Iglesia Católica, Patrística y Espiritualidad,* CD-ROM, ISBN: 987-30722-17, Buenos Aires, Argsost S.R.L, s/f, s/p.
6. Gruzinski, Serge. «Las Imágenes, los Imaginarios y la Occidentalización», en: *Para una Historia de América, I Las estructuras,* México, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de la Cultura Económica, s/f., pp. 498 - 499.
7. Entendemos por mimesis, la imitación de la naturaleza.
8. Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento,* España, Paidós, 2007, p. 132.
9. *Ibidem,* p. 83.
10. *Ibidem,* p. 96.
11. No debemos olvidar que la imagen siempre se halla dotada de una función (social - ritual) y una identidad claramente establecida. Las representaciones del sol, la luna, las estrellas, etc. no son más que imágenes dotadas de un universo que trasciende más allá de una simple representación. La imagen para los nativos americanos poseía la capacidad de dar otros beneficios. Gruzinski, Serge. *La guerra de la Imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019),* México, Fondo de Cultura económica, 2006, p. 54-58.
12. *Ibidem,* p. 40.
13. El Concilio de Trento hace referencia estableciendo: «(...) En caso de deberse extirpar algún abuso, que sea dudoso o de difícil resolución,...» Concilio de Trento, 2 Decreto: «La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», SESIÓN XXV - Que es la IX y última celebrada en tiempo del sumo Pontífice Pío IV, principiada el día 3, y acabada en el 4 de diciembre de 1563, *op. cit.,* s/p.
14. *Ibidem,* p. 41.

> «Mi arbitrio es de cómo se rescataran tantas almas, que estan en dura esclavitud del demonio, y como se argumentarà en estos reynos la Fé, y la Religion Chistiana que es el verdadero thesoro que Vª Mgestad pretende, y por el qual, para el qual le da nuestro Señor tanto Oro, Plata y Perlas de estos Reynos por añadidura [...]. Porque es cosa cierta y averiguada, que estas figuras y piedras son imágenes y representación de algunos cerros, de montes, y arroyos, o de sus progenitores, y antepasados, y que los inuocan y adoran como ha sus hazederos, y de quien esperan todo su bien y felicidad [...]»[15]

Para la visión española los ídolos nativos eran sinónimo de maldad y de relación diabólica. En anteriores empresas conquistadoras, los españoles se habían enfrentado a culturas sin imágenes como la de los judíos y los moros. Pero en América la conquista tomó otro carácter, en él, se atribuiría una evangelización a través del reemplazo y al anclaje de una nueva identidad, a partir de un nuevo culto a las imágenes, sin caer en la idolatría[16]. La invasión de las imágenes cristianas provocaría la destrucción de las imágenes nativas[17] a fin de evitar el desarrollo de una iconoclastia o idoloclastia[18]. Los españoles, al erradicar los ídolos[19] malditos, alteraron la simbiosis entre los naturales y su mundo. Así los conquistadores-evangelizadores éstos desarrollaron una estrategia fundada en la destrucción y la sustitución basada en una guerra de imágenes que llevó a una imposición de lo sagrado a través de un nuevo orden visual[20].

15. Arriaga, Pablo José de. *Extirpación de la idolatría del Piru 1564-1622,* Lima, Por Gerónimo de Contreras, Impresor de libros, 1621, web: http://www.memoriachilena.cl//temas/documento_detalle.asp?id=MC0014760, [en línea], [2009], argumento [pdf. P. 8] y p. 3, [pdf p.18].
16. *Ibidem*, p. 43.
17. Ver anexo documental Leyes de Indias Libro I., Título I.
18. El autor Gruzinski, hace referencia al término idoloclastia como sinónimo de iconoclstia, Gruzinski, Serge. *La guerra de la Imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019), op. cit.,* p. 43. «(...) Iconoclasia: 'Doctrina religiosa que rechaza el culto a las imágenes sagradas' y 'actitud de los que rechazan la tradición heredada y la autoridad de las figuras que la representan'. Esta forma, creada a partir de las voces griegas eikón, -ónos ('imagen') y klásis ('rotura, acción de romper')». Diccionario de la Real Lengua Española, web: http://www.rae.es/rae.html. [en línea], [06/10/08]. Debemos tener en cuenta que este término deriva de: «(...) icono Leng. (del griego, eikon, imagen) Según la clasificación de Ch. S. Peirce, tipo de signo que funciona en virtud de la semejanza existente entre la representación sígnica y lo representado. En el icono se manifiesta una relación metafórica o de semejanza, pero precisamente esta semejanza crea ambivalencia porque puede ser más fuerte o más débil; si la semejanza es fuerte, como en el caso de una fotografía, el signo funciona al margen de toda convención previa; si la semejanza es débil, como ocurre en la mayoría de los casos, los iconos deben pasar por un proceso de convencionalización; no son válidos para todos los miembros de la especie humana sino solamente para los miembros de la comunidad que ha acordado atribuirles un significado concreto.» Cortés Morató, Jordi y Martínez Riu, Antoni. *Diccionario de filosofía,* en CD-ROM. Copyright ©, Empresa Editorial Herder S.A., Barcelona. Todos los derechos reservados. ISBN 84-254-1991-3, 1996.
19. Gruzinski sostiene que la erradicación de los ídolos responde a fines políticos e ideológicos precisos por parte de los españoles. Gruzinski, Serge. *La guerra de la Imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019), op. cit.,* p.54.
20. *Ibidem,* p. 58.

La uniformidad del lenguaje[21] y la fe fueron valiosos instrumentos de la dominación. La introducción de una nueva legislación, o el surgimiento de una nueva infraestructura administrativa de tipo europeo dotada de cabildos, obispados y arzobispados, fueron los elementos esenciales que guiaran el desarrollo de la nueva cristiandad[22]. El proceso mimético del lenguaje y su expresión escrita, se desarrolló junto a la música y la pintura, ya que estos modos de expresión occidental se basaron en un mismo principio, a través de la mímesis de signos alfabéticos, notas e imágenes los cuales reprodujeron sonidos, notas o elementos visuales[23] en un proceso claramente constituido de dominación cultural. La Iglesia utilizó como recurso de evangelización un universo rico en imágenes privilegiado por el espacio de los templos, el cual cumplirá una gran función didáctica, cuyo fin será llevar a cabo procesos de transculturación[24]. La imagen religiosa estará cargada de devoción a través de lo sagrado, otorgando un nuevo significado a las devociones americanas.

La compleja tarea de evangelización que realizara la corona española, se enfocó básicamente en el sometimiento de la población nativa, a partir de su conversión al cristianismo, el cual se implementaría con la utilización de mecanismos especiales, *como el uso del espacio*, en la cual, la arquitectura europea provocará una ruptura física, donde la iglesia se convertía en un elemento clave y decisivo para definir el nuevo imperio,[25] «el de la fe». Otro de los recursos empleados fue el uso de la *representación teatral y la ritualización, generando así un proceso mimético*, en los que se representaban contenidos y principios de la fe cristiana[26]. Estos elementos evangelizadores fueron destinados para ser usados con el pueblo nativo. Y por último, uno de los mecanismos especiales fue, el uso de los imaginarios,[27] *el recurso de la imagen*[28] como *la Biblia*

21. «De Florida a Chile, el castellano fue la herramienta de administración, la lengua de los vencedores, de los mestizos, de los negros y de los mulatos, e igualmente la de los indios. ...El jesuita José de Acosta resumía esta uniformación del derecho de la siguiente manera: "La multitud de los indios y de los españoles forman una sola y misma comunidad política, y no dos entidades distintas una de otra, pues todos tienen un mismo rey y están sometidos a unas mismas leyes, un solo tribunal les juzga, y no hay un derecho diferente para unos y para otros, sino el mismo para todo"s». Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento, op. cit.*, pp. 109-110.
22. Gruzinski, Serge. «Las Imágenes, los Imaginarios y la Occidentalización», en: *Para una Historia de América, I Las estructuras, op. cit.*, pp. 502-503.
23. Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento, op. cit.*, p. 120.
24. Es la relación entre dos culturas, que comparten y mezclan sus pautas culturales, generando una nueva cultura.
25. *Ibidem,* pp.112-113.
26. *Ibidem,* p. 119.
27. «Entendidos éstos como construcciones sociales que se consolidan a partir del discurso, las prácticas sociales y los valores que circulan en una sociedad», Raffa, Cecilia, «Proyectos para una Mendoza imaginada: el «Palacio de Gobierno» en la Plaza Independencia», *en: Actas II Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos. Sujeto y Utopía, el Lugar de América Latina*, Mendoza, Instituto de Filosofía Argentina y Americana de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo, 2003.
28. Los españoles entendían que la imagen era «una herramienta de la memoria, un instrumento de dominación, un sustitutivo afectivo o un señuelo engañoso. Pero eran, por encima de todo y en términos modernos, un significante asociado a un significado.» O simplemente un recordatorio. Gruzinski, Serge. «Las Imágenes, los Imaginarios y la Occidentalización», en: *Para una Historia de América, I Las estructuras, op. cit.*, p. 515.

Pauperum[29] (*Biblia de los pobres*) o el *Ars moriendi* (*El arte del buen morir*). Esta representó un procedimiento del simbolismo tipológico[30], por el cual, a partir de componentes iconográficos, se produjo la educación cristiana. Para las culturas nativas el uso de la imagen se presentaba como puro significante. En cambio para los cristianos simbolizaba la fe y se convirtió en la forma más efectiva de difusión del mensaje cristiano[31]. Para Gruzinski

> (...) fue una imagen didáctica, puesta al servicio de una política de tabla rasa, es decir, hostil a cualquier transacción con el mundo indígena. El hombre nuevo que pretendían formar los misioneros debía romper con su pasado pagano. Por lo tanto era indispensable impedir que el culto de las imágenes cristianas inspirase, en la forma que fuese, deslices idolátricos o que generase confusiones en la mente del indígena.[32]

Con la entrada de los españoles en territorio americano, la Iglesia modificó la imagen nativa e incorporó progresivamente una nueva, *la imagen Barroca*, desarrollándose así una sociedad hispanizada y mestiza. Junto al Concilio de Trento[33], la Iglesia nativa transformó e instauró una nueva política de la imagen.[34] El uso de esta en América no fue igual en todas partes, además debemos considerar que los estratos indígenas eran heterogéneos en los distintos territorios americanos.

En 1520 la Nueva España, ingresó a la órbita de la imagen occidental como señala Gruzinski, pero las guerras civiles en Perú provocaron un atraso en el acceso a los nuevos métodos de representación española. En México se desarrollaron modos de expresión figurativos, donde se fusionaba la imagen y la escritura, mientras que en los Andes incaicos prevalecieron las imágenes abstractas, muy lejos del concepto de representación y figuración que, por ejemplo poseían las culturas de Mesoamérica. Esto caracterizó a las culturas andinas como culturas más cerradas a la penetración europea. Esta resistencia al cristianismo se tradujo en elementos ornamentales añadidos a las fachadas cristianas como los hombres-pumas de Santiago de Pomata, o los atavíos de la Virgen inspirados en los de las princesas incaicas. Pero, luego del Concilio de Trento, toda América tuvo que acatar la política que imponía la corona española[35].

29. *Biblia Pauperum* en una edición xilográfica, es un manual que fue compilado hacia mediados del siglo XIII, por un autor anónimo.
30. Basado en que todos los elementos de la historia sagrada cristiana, están dotados de un simbolismo escatológico, a partir de un mensaje divino.
31. Gruzinski, Serge. «Las Imágenes, los Imaginarios y la Occidentalización», en: *Para una Historia de América, I Las estructuras, op. cit.,* p. 517.
32. *Ibidem,* p. 519.
33. El Concilio de Trento fue un Concilio Ecuménico de la Iglesia Católica Romana en períodos discontinuos, que duró desde 1545 a 1563. Tuvo lugar en Trento, una ciudad del norte de la Italia. (Trento 1: Paulo III, 1545-1549), (Trento 2: Julio III, 1551-1552), (Trento 3: Pío IV, 1562.-1563).
34. *Ibidem,* pp. 537-538.
35. *Ibidem,* pp. 553-567.

En el Perú las diócesis eran tan grandes que la evangelización fue totalmente superficial, y el campesinado adoptó «el cristianismo como añadido a su complejo politeísmo.»[36] Comenzó así un lento proceso de integración entre las imágenes y rituales religiosos católicos, y la propia identidad de antiguos dioses indios de esta manera el *antiguo culto andino sobreviviría al lado de la religión traída por los españoles.* La legislación española en Perú tuvo que hacer frente al conflicto entre la religión popular y la oficial. Se trató de controlar el paganismo a través de tres catecismos, además, se reguló y se limitó el acceso de los indios a la comunión, también se reglamentó el uso de la imaginería en el culto y se denunció la persistencia de ritos y costumbres idólatras. «Pero la Iglesia peruana continuó siendo en gran medida la Iglesia de los españoles y de los indios hispanizados, una delgada capa sobre un espeso estrato pagano.»[37]

La llegada de la orden de los jesuitas a América del Sur aportó un nuevo criterio evangelizador, a fines del siglo XVI. Su creación más espectacular fue la cadena de misiones entre los indios guaraníes del río Paraná. Estas reducciones misioneras eran comunidades utópicas, espaciosas, limpias donde la educación era obligatoria, la gobernación era conducida por los padres y la pena de muerte era desconocida, no así fuera de estos sistemas. La música y el drama religiosos tenían un papel fundamental, las misiones constituyeron un intento único de poner en práctica una sociedad cristiana como una forma de supervivencia más humanista.

El poder de la imagen

La belleza constituía para el hombre medieval una *realidad moral,* no se pone en discusión la función del arte, sino su uso, el cual debía estar sujeto a fines extraculturales, como por ejemplo su función religiosa «Currunt homimes ad osculandum, invitatur ad donandum, et magis mirantur pulchra, quam venerantur sacra.»[38]

El arte se desarrolló con fines didascálicos[39] y utilitarios, ya que la tradición clásica utilizó la imagen para reforzar la visión estética del universo, porque se trataba de una visión simbólica y alegórica de este universo. La imagen se sustentó en la existencia de una verdad superior, que permitió desde el cristianismo primitivo educar a partir de los principios de la fe. Así, por ejemplo el simbolismo de la imagen de la figura del Salvador se ocultó bajo la figura del pez[40] manteniendo su valor simbólico, y a su vez evitó la persecución. Así comenzó poco a poco la elaboración de una doctrina, en la que los teólogos-maestros traducirán

36. Chadwick, Henry y Evans, G.R.. *El Cristianismo. Veinte siglos de historia, op. cit.* p. 121, T. I.
37. *Ibidem.* p. 121, T. I.
38. «Se agolpan los hombres para besarlo, le invitan a depositar su ofrenda, se quedan pasmados por el arte, pero salen sin admirar su santidad.» *Ibidem,* p. 17.
39. Propio, adecuado para enseñar o instruir. Dicho especialmente de la poesía. *Diccionario de la Real Academia Española.*
40. La Iglesia tomó la palabra *«Ichthys»,* pez en griego, como símbolo de Cristo, en el siglo II. Pero a partir del siglo III la imagen del pez se comenzó a utilizar como símbolo de Cristo. Su símbolo representa: *«Ichthys»* representan las iniciales de la frase: *Iesous Christos Theou Yios Soter: Ichthus: I = Iesous: Jesús; Ch = Christos: Cristo; Th = Theou: Dios; U=Uios: Hijo; S=Soter: Salvador.* Y representa : *Jesús, Cristo, Hijo de Dios, Salvador*

estas nociones doctrinales en imágenes. Ésta tendrá como función acercar al pueblo analfabeto al dogma, y a sus rituales, alejándolo del paganismo, y en América, de la idolatría. La mentalidad simbólica[41] formará un nuevo modo de pensar, cambiando las causalidades de los hechos de la vida. Luego aparece el concepto de alegoría[42], esta surgió en la antigua Grecia con Homero, pero el simbolismo y la alegoría serán considerados sinónimos hasta el siglo XVIII. Muchas veces, en la Edad Media se produjo un rotundo rechazo a los modos de representación, ya que se consideraban productoras de ídolos. Por otro lado, existía una creencia sobre las imágenes, según la cual eran portadoras de un poder mágico que le era inherente; por eso, muchas veces se las asoció con los demonios.[43]

Modelos de representación

Para poder analizar el Arte Colonial Regional, debemos destacar que la expresión artística del periodo es estrictamente europea y en algunos casos puntuales, mestiza. Al hacer referencia a los orígenes del Arte hispanoamericano, podemos establecer una cierta complejidad, ya que no se puede hacer mención de un estilo puro, y debemos tener en cuenta las influencias estilísticas recibidas en cada una de las regiones americanas y argentinas. Así, podemos clasificarlo como un estilo ecléctico que recibe varias influencias, otorgando una clara percepción de las costumbres de la sociedad.[44] En cuanto a la iconografía, las imágenes responden en general a los modelos postridentinos (Contrarreforma), implementados por la dominación española. El arte colonial mestizo se consolida a partir del siglo XVI y finaliza en el XVIII. Este recurso visual se llevó a cabo a través de una alegoría de la catolicidad que utilizó el sermón visual y coloca un dogma en imágenes. La representación de la imagen tuvo características dramáticas y en algunos casos tenebristas, los modelos son estigmatizados y en ellas se refleja la angustia frente a la muerte y la miseria de la condición humana frente a Dios. Al analizar elementos artísticos podemos establecer el contenido o nivel ico-

---

41. Sistema de símbolos con que se representan creencias, conceptos o sucesos. Escuela poética, y, en general, artística, aparecida en Francia a fines del siglo XIX, que elude nombrar directa ente los objetos y prefiere sugerirlos o evocarlos. Diccionario de la Real Academia Española.
42. Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos. *Retórica.* Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente. Diccionario de la Real Academia Española.
43. Barasch, Moshe. *Teoría del Arte de Platón a Winckelmann,* Madrid, Forma, 1996, pp. 48-49.
44. Luna, Félix. *Momentos Clave de la Historia Integral de la Argentina. La Cultura en Tiempos de la Colonia,* T II, Buenos Aires, Planeta, 1998, p. 25.

nológico[45] como un elemento que va más allá de una mera descripción o narración de los contenidos. Erwin Panofsky este «desarrolló el método de estudio ideado por Aby Warburg para descubrir el significado de las obras de arte visual, conocido como iconología.»[46]

Warburg puso todo su interés en comprender el significado de la obra, y en el contenido de las imágenes, atribuidas a fuentes documentales e históricas, que permiten la reconstrucción de la cultura. «Ampliando el campo de la investigación iconográfica tradicional, Warburg propone una interpretación cultural de la forma artística y le da el nombre de «iconología».[47]

A partir de Warburg, la iconología se convierte en una rama de las ciencias históricas. Este método fue fuertemente criticado pero la propuesta de Panosfsky en términos teóricos, permitió presentar la interpretación iconológica como un medio para alcanzar el «significado intrínseco o contenido»[48] del tema de una obra, o de una cultura determinada[49]. El recurso iconográfico permitió la valoración de las obras artísticas producidas durante la conquista española en América, ya que conlleva necesariamente analizar no sólo el marco histórico de la obra misma, sino también su contenido ideológico tendiente al afianzamiento de la fe. Las condiciones sociales de producción o de reproducción de las obras artísticas se convierten en una forma de comprensión inmediata, ya que se transforman en un movilizador de los recursos sociales a través del lenguaje visual. Burucúa, cuando analiza los textos de Benjanin sobre el género del *Trauerspiel*[50] en el Barroco, plantea que al estudiar el arte, a su vez se pretende conocer las

> condiciones y los significados de su producción en algún momento del pasado, y de su reproducción reapropiación cambiantes en el devenir de la experiencia humana, deberá descubrir en todas sus obras el carácter de signos de la historia, condensados y pletóricos de una vida que no cesa.[51]

---

45. *La imagen, o las imágenes, se presentarían entonces como una superposición simbólica de contenidos latentes y manifiestos, siempre en movimiento respecto al presente del sujeto histórico, pero también portadora de los significados que permanecen en la memoria colectiva.* Acuña, Constanza y Arqueros, Gonzalo. *Aby Warburg y el devenir del método iconológico,* Centro de Investigación y Documentación del Dpto. de Teoría de las Artes Comunicaciones, Facultad de Artes, Universidad de Chile, web: http://www.uchile.cl/uchile.portal?_nfpb=true&_pageLabel=not&url=55065, [en línea], [2010].
46. Gómez, María Elena. *La iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura,* Universidad Simón Bolívar, Argos, 38, Julio 2003, web: http://www.argos.dsm.usb.ve/archivo/38/1.pdf, [en línea], [2009], p. 2.
47. *Ibidem.*
48. Para Panofsky la interpretación iconográfica (constituye el mundo de valores), en un sentido más profundo, a través de la historia de los síntomas culturales, (ya que fueron las condiciones esenciales, para ser expresadas). Panofsky, Erwin. *Estudios sobre la Iconografía,* España, Alianza, 1998, pp. 24-25.
49. *Ibidem,* pp. 2-11.
50. Que en alemán significa tragedia.
51. Burucúa, José Emilio. *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg,* Buenos Aires, Fondo de la Cultura, 2002, pp. 44-47.

Por un lado es necesario descubrir no solo la significación productiva sino también a sus actores porque la sociedad no se presenta en forma homogénea. Por esto Bourdieu, nos plantea que «es sabido que unos individuos que ocupan posiciones diferentes en el espacio social pueden dar significados y valores absolutamente diferentes» ya *que la per*cepción y valoración de una obra artística se halla totalmente relacionada con el contexto histórico al que pertenece el sujeto, y a su vez se relaciona con la periodización temporal de la obra y el sector sociocultural al que pertenece el perceptor.[52] Hadjinicolaou propone que para poder realizar un análisis concreto de las imágenes «de un periodo históricamente determinado requiere el conocimiento de todos estos términos para estar en situación de reconocerlo en la realidad histórica.»[53]

Subraya que la ideología[54] implícita en las obras, consisten en un conjunto de valores, creencias, moral, modelos filosóficos y modelos de representación, ya que estas característi-cas se desprenden de la relación de los hombres con su contexto, incluyendo en él también la actividad política y económica.[55] El autor establece que hay que considerar y definir las diferencias sustanciales entre tema y contenido, ya que el *«tema»* de una imagen hay que entenderlo, como la escena principal narrativa que da sentido al conjunto. En cambio el *«contenido»* es el conjunto en el que está colocado en el tema.[56]

Por esto afirma:

> La significación de una obra no está en la obra: no es sino la explicación que se da de ella y que se cree o se pretende haber descubierto en las profundidades invisibles de esta. Por eso nunca puede hablarse de significación en sí o de significación intrínseca de una obra sino de significaciones coexistentes que se siguen y se oponen en el tiempo. Por esta razón no sólo habría que abandonar el uso abstracto del término «significación» sino además, distinguir entre tres tipos diferentes de significaciones, según los portadores de juicios acerca de una obra: la significación inicial que tiene una obra a los ojos de su productor, las significaciones dadas a la obra por su primer público al cuál fue destinada y las significaciones dadas por los públicos ulteriores. Ninguna de esas significaciones- interpretaciones es «mejor» o «más justa» que las demás: todas forman parte de la realidad contradictoria de la obra y de la realidad contradictoria a partir de la cuál esta es juzgada-apreciada-utilizada.[57]

52. Bourdieu, Pierre. *Las reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario,* Barcelona Anagrama, 1995, p. 435.
53. Hadjinicolaou, Nicos. *Historia del Arte y Lucha de Clases,* México, Siglo Veintiuno, 1974, p.11.
54. El autor plantea que la ideología tiene por función, disimular las argumentaciones reales y reconstruir sobre un plano imaginario un nuevo discurso coherente, dando formas de representación de acuerdo con las relaciones reales e insertándolas en una unidad de relaciones en formación. Porque esta comprende elementos dispersos del conocimiento, procesos de simbolización y de abstracción, gustos, modas, etc., y todo tipo de relaciones sociales, donde se ponen de manifiesto el modo de vida (construcción del valor estético). *Ibidem,* pp. 12-13.
55. *Ibidem,* pp. 11-12.
56. Hadjinicolaou, Nicos. *La Producción Artística Frente a sus Significados,* Cap: *La Iconografía como «Ciencia de Interpretación»,* México, Siglo veintiuno editores, 1981, p. 121.
57. *Ibidem* p. 121.

La diferencia sensible[58], es que sirve para destacar la obra de su actualidad cambiante con el tiempo y su relación con el pasado artístico.[59] Es

> [...] otro problema relacionado a su vez con dos tipos de ideologías: una ideología tipo social (el reconocimiento de ese hecho implicaría el reconocimiento de la existencia de las clase sociales y de sus intereses conflictivos) y de ideología de tipo «científico» (la creencia en una ciencia histórica pura que revela la Verdad, lo cual corre parejas con la convicción de que una construcción del pasado «tal como era realmente» es posible si se logra evitar la contaminación por ideas, preocupaciones e intereses del presente).
> Ésas son todas las razones por las que hay que abandonar la búsqueda de la significación intrínseca de la obra y considerar el análisis del conjunto de sus significaciones (para el artista que produjo, para el público al cual fue destinada y para los públicos posteriores). La elección del tema y el método empleado, así como actitud del autor con respecto a la obra, tendrán como resultado colocar el producto final de esa investigación como elemento de una tendencia contemporánea de la historia del arte, expresión de una ideología de clase y vinculada por su parte a una tendencia contemporánea de la propia producción artística.[60]

Esta producción artista en imágenes, ayudó a ingresar a los hombres en un sistema de *correspondencias simbólicas* de orden social, cósmico, antes del desarrollo de la escritura

> Así, los mitogramas y los pictogramas del Paleolítico, cuando nadie sabía «leer y escribir». Así, los egipcios y los griegos, después de la invención de la escritura. Los vitrales, los bajorrelieves y la estatuaria han trasmitido el cristianismo a comunidades de iletrados. Éstos no tenían necesidad de un código de lectura iconológica para captar los «significados secundarios», los «valores simbólico» de la genuflexión, de la Crucifixión o del triangulo trinitario. Estas imágenes y los rituales a los que están asociadas, han afectado las representaciones subjetivas de sus espectadores y, en consecuencia, han contribuido a formar, a mantener o a transformar su situación en el mundo, pues trasmitir un ismo no es sólo popularizar valores, es también modelar comportamientos, instaurar un estilo de existencia. Estas imágenes piadosas no eran mensajes lingüísticos, pero ejercieron una acción en los hombres. En rigor, fueron pues operaciones simbólicas.[61]

La obra es mucho más que un elemento representativo, ya que ante una obra[62] de carácter religioso, el receptor no se encuentra solo, sino que se haya inscripto en un espacio eclesiástico y ante una práctica colectiva.[63] Por esto, fue necesario que el artista construyera la obra de arte a través de una vía mística, que según Kandinsky no es casual que se mantenga en un mundo espiritual. Esta se basa en la sensibilización del alma a partir de su propio

58. Hace referencia a los conceptos estéticos sobre la percepción de la belleza, e impacto a los sentidos
59. *Ibidem*. pp. 133-159.
60. *Ibidem*. p. 166.
61. Debray, Régis. *Vida y Muerte de La Imagen. Historia de la Mirada en Occidente,* España, Paidós Comunicación, 1994, p. 47.
62. Al hacer mención de obras artísticas, hacemos referencia a los distintos lenguajes expresivos, como la pintura, los retablos, la escultura (imágenes de vestir, formas exentas, murales o relieves, etc.), la arquitectura, etc..
63. *Ibidem* p. 51.

valor interior.[64] Los primeros cristianos que anunciaron el *Reino de los Cielos* se remitieron al uso de la *palabra,* y se expresaron a través de símbolos, enigmas y parábolas, porque sólo la palabra podría ser la *voz* y significar o dar sentido a lo absoluto. Pero los mediadores que vinieron después del *Mesías,* incluyeron la imagen en la idea, «porque sólo ella da cuerpo al espíritu.»[65]«También Dios empieza en la mística y termina en la política, es decir, en las imágenes»[66]

Conclusión

Así todas las grandes conquistas o las revoluciones populares de la historia han ido acompañadas de representaciones iconográficas, y en muchos casos *la imagen* se convirtió en un elemento propulsor y dinámico de las ideologías. Por todo esto, nosotros coincidimos con algunas de las afirmaciones del autor en su trabajo, *Vida y Muerte de La Imagen,* cuando afirma que a lo largo de la historia hemos visto cómo las alegorías, los emblemas, los retratos y los ídolos que han representado a un régimen en algún tiempo determinado, son destruidos sistemáticamente para lograr imponer los propios, ya que abrevian las explicaciones y acortan las demostraciones, tal como sucedió en América.[67] Para el cristianismo la doctrina precedía a la propaganda, ya que la condición y el motor de la doctrina *«Medium is message»*[68] convirtiéndose en el elemento decisivo de la revolución católica , «no se trata de adorar a Dios allí donde uno se encuentra, sino de trasmitir su nombre donde quiera que un hombre puede ir.»[69] La imagen es el elemento esencial para la construcción de un imaginario social: la imagen posee un poder ya que provoca una modificación en las conductas.[70] Por todo lo expuesto consideramos, que analizando la Historia americana podemos observar como la imagen ha sido y es un elemento de gran poder, ya que tiene la facultad de abreviar cognitivamente los mensajes, y de esta manera permite ser un instrumento de modificación de las pautas culturales.

64. Kandinsky, Vassily. *Sobre lo Espiritual en el Arte,* Buenos Aires, Need, 1998, pp.81-85.
65. Debray, Régis. *op. cit.,* pp. 76-78.
66. *Ibidem,* p.78.
67. *Ibidem,* pp. 79-82.
68. *Ibidem,* p. 82.
69. *Ibidem,* p. 82.
70. *Ibidem,* pp. 82-90.

Catalina, la esperada Princesa de Gales: arte y ceremonia en los festejos nupciales de 1501

Emma Luisa Cahill Marrón
Universidad de Cantabria

Resumen: Este trabajo aborda el estudio del arte y ceremonia asociados a los festejos nupciales celebrados con motivo del enlace matrimonial de Arturo Tudor, primer príncipe de Gales de dicha dinastía, y Catalina Trastámara, hija menor de los Reyes Católicos. Entre los documentos analizados destacan cuatro imágenes que nos muestran la importancia de la asociación entre escenografía, arte y poder en los inicios de la Edad Moderna. Una tabla custodiada en el Museo Thyssen-Bornemisza nos ha dado la clave para proponer una nueva tipología en el retrato regio de la Inglaterra Tudor.
Palabras clave: Catalina de Aragón, Reyes Católicos, Tudor, negociaciones matrimoniales, festejos nupciales, retrato.

Abstract: This paper addresses the art and ceremony associated with the nuptial festivities corresponding to the marriage of Arthur Tudor, the first Prince of Wales of the Tudor dynasty, and Catherine Trastamara, youngest daughter of the Catholic Kings. The documents analysed include four images that illustrate the importance of the association between staging, art and power at the beginning of the Modern Era. A panel to be found in the Thyssen-Bornemisza Museum gave us the key to propose a new typology of the royal portrait of Tudor England.
Keywords: Catherine of Aragon, Catholic Kings, Tudor, matrimonial negociations, nupcial festivities, portrait.

En la primera parte de este trabajo intentaremos demostrar que la obra de Juan de Flandes *Retrato de una infanta. Catalina de Aragón (?),* custodiada en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, se corresponde, efectivamente, con Catalina Trastámara[1], hija de los Reyes Católicos. La documentación de la sección Patronato Real del Archivo General de Simancas que hemos podido consultar apoya esta hipótesis. Se conoce al menos una copia de esta obra, que podría explicar la intencionalidad de su ejecución en clave matrimonial. Asimismo, relacionamos el retrato de la infanta con otro del príncipe Arturo que muestra una flor en su mano, en consonancia con la simbología del retrato de Catalina. También hemos comprobado que a partir de este momento la presencia de flores en otros retratos regios ingleses cobra importancia.

En una segunda parte, se han analizado los festejos nupciales de la primera boda, de Catalina con Arturo Tudor en 1501, deteniéndonos en aquellos elementos ceremoniales que se relacionan con las especificidades castellanas. Finalmente, pondremos en relación los anteriores apartados con otras bodas reales coetáneas o cercanas en el tiempo, especialmente las celebradas por otros vástagos de los Reyes Católicos, así como con la segunda boda de Catalina y Enrique VIII, o el enlace de su hija, María I, con el futuro Felipe II.

El peso de la ascendencia en la negociación matrimonial

Dos días después de la llegada de Catalina Trastámara a las costas inglesas, el 2 de octubre de 1501, el licenciado de Alcaraz[2], escribía a la reina Isabel de Castilla que «ella no podría haber sido recibida con mayores celebraciones si hubiese sido el Salvador del mundo»[3]. En la documentación de los meses anteriores se percibe la ansiedad de Enrique VII ante el retraso de la llegada de la ya princesa de Gales. Los preparativos para su recibimiento se

1. En el presente trabajo se le denominará Catalina Trastámara por considerarlo más conveniente, por ser este el linaje al que pertenece, aunque Catalina de Aragón ha sido la denominación más común para la historiografía Anglosajona. Entres las obras más destacadas están Mattingly, G., *Catherine of Aragon,* Nueva York, 1990 (1ª ed. 1941), Fraser, A., *The Six Wives of Henry VIII,* Londres, 2002 (1ª ed. 1992), Starkey, D., *Six Wives, the Queen's of Henry VIII,* Londres, 2004, Tremlett, G., *Catherine of Aragon, Henry's Spanish Queen,* Londres, 2010, (esta obra ha sido publicada este año en español), Fox, J., *Sister Queens, Katherine of Aragon and Juana, Queen of Castile,* Londres, 2011, en junio de 2012 verá la luz una nueva obra de Williams, P., *Catherine of Aragon: a life.*
2. El licenciado de Alcaraz consta en la nómina de «*personas que fueron con la princesa de Gales*» y figura como maestresala. Entrada 3.620 de la *data* publicada (en soporte digital) en De Andrés Díaz, S., *El último decenio del reinado de Isabel I a través de la tesorería de Alonso de Morales (1495-1504),* Valladolid, 2004.
3. Bengenroth, G. A. (editor), «Spain: 1501, Calendar of State Papers, Spain», en *British History Online,* 1485-1509, I, pp. 253-265. http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=93406 (02/05/2012)
Las negociaciones matrimoniales se pueden seguir tanto desde los archivos ingleses y como en la sección Patronato Real del Archivo General de Simancas (http://pares.mcu.es/). Ambas fuentes están digitalizadas.

habían iniciado tiempo atrás[4]. En una carta del 11 de enero de 1500 del embajador de los Reyes Católicos en Inglaterra, el Doctor de Puebla les informaba que Enrique VII le había hecho saber que «*las sumas gastadas para la recepción de la Princesa son enormes*»[5]. Enrique sabía que tal acontecimiento suponía una gran oportunidad para mostrar el alcance de su poder y su magnificencia.

Enrique Tudor accedió al trono inglés tras la Batalla de Bosworth Field el 22 de agosto de 1485; el 16 de diciembre de ese mismo año nació en el palacio arzobispal de Alcalá de Henares Catalina Trastámara, última hija de los Reyes Católicos. La infanta recibió el nombre de su bisabuela materna, Catalina de Lancaster (Fig. 1), en reconocimiento a la sangre real inglesa que corría por sus venas. Con los acuerdos matrimoniales con Portugal y Borgoña ya en marcha, Inglaterra se perfilaba como un potencial aliado frente a Francia[6].

El 19 de septiembre del siguiente año nació el primer hijo de Enrique VII e Isabel de York, Arturo, que se convirtió en Príncipe de Gales y heredero al trono. Este acontecimiento supuso una magnífica ocasión para poner en marcha una nueva etapa de consolidación dinástica tras los fatídicos años de la Guerra de las Dos Rosas. El poeta y humanista italiano Petrus Carmelianus escribió un poema épico, *Petri Carmeliani Brixiensis suasoria laeticiae ad An-*

4. En el caso castellano podemos seguir los preparativos del viaje a través de las cuentas de Alonso de Morales. El 28 de abril de 1501 hay una primera entrada para el pago a Martín Sánchez de Zamudio «*en pago del sueldo que reciben las naos que han fletado por mandado de la reina para el paso a Inglaterra de la princesa de Gales*». De Andrés Días, R., *op. cit.*, 2004, entrada 3.128. En el caso de la ciudad de Londres «ya en noviembre de 1499 un comité de ocho dignatarios había sido designado para estar comunicados *de tiempo en tiempo con los comisarios del rey en lo concerniente a la preparación de la recepción de la princesa que por la gracia de Dios vendrá desde España*». Anglo, S., «The London pageants for the reception of Katherine of Aragon: November 1501», en *Journal of the Warbug and Courtland Institute*, 1963, XXVI, p. 54. El 17 de junio de 1500 llega a la corte castellana un programa con las fiestas para recibir a Catalina en Inglaterra. El programa detallaba la convocatoria de reglamento de unas Justas Reales que Enrique VII ordenó organizar «*como conviene a semejante matrimonio glorioso de fija de tan altos Príncipes*», Dominguez Casas, R., «Ceremonia y simbología hispano-inglesa desde la justa real celebrada en el palacio de Westminster en honor de Catalina de Aragón hasta la boda de Felipe II con María Tudor», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Arte de San Fernando*, 1994, 79, p. 198. Citando a [AGS, PTR, leg. 52, fol. 151. Calais, 17 de junio de 1500.] El mismo programa fue enviado a las cortes escocesas, francesa y borgoñona.
5. Bengenroth, G. A. (editor), *op. cit.*, 1485-1509, pp. 213-216.
6. Juan Uria Maqua habla de varias embajadas inglesas encargadas de abrir negociaciones matrimoniales con los Reyes Católicos. Un primera embajada, en 1476, Thomas Langton recibía de Eduardo de York poderes para concertar el matrimonio de Eduardo, príncipe de Gales, con Isabel, primogénita de Isabel y Fernando. Una segunda embajada se producía en 1479, Juan Coke y Bernardo de la Force habían recibido poderes para negociar el matrimonio entre Juan, heredero a los tronos de Castilla y Aragón, y Catalina, hija menor de Eduardo de York. Una tercera embajada, esta vez en 1482, volvería a poner sobre la mesa el matrimonio anterior. Ninguna de estas embajadas tuvo éxito. Uria Maqua, J., «Los matrimonios de Catalina de Aragón base de la alianza entre Inglaterra y Castilla», en *Estudios Homenaje a Don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años*, 1990, V, pp. 403-429.

gliam pro sublatis bellis civilibus et Arthuro principe nato epistola [7], para conmemorar el nacimiento del príncipe y celebrar el fin de la guerra civil. En el primero de sus once folios, «la ilustración muestra el escudo de armas de Enrique VII encuadrado por dos ángeles; las rosas rojas y blancas de los Lancaster y los York respectivamente decoran los bordes» . Este es uno de los primeros ejemplos de la utilización de un objeto artístico en el proceso de consolidación de la dinastía Tudor en el trono inglés y, como veremos adelante, no será el único.

Las negociaciones matrimoniales de Catalina y Arturo pasaron por dos etapas diferentes. En una primera negociación, que se cierra con el Tratado de Medina del Campo, en 1489, se establecían tres puntos básicos; «el matrimonio de Arturo y Catalina, la forma en que los dos países debían hacer la guerra a Francia y los problemas que entorpecían la buena marcha de las relaciones comerciales»[8]. Un año más tarde Inglaterra firmaba la paz con Francia «y el juego de alianzas entre las potencias occidentales podía discurrir por nuevos rumbos. De momento las relaciones entre Inglaterra y Castilla se enfriaron»[9].

El punto de arranque de la segunda etapa fue la invasión de Italia de Carlos VIII de Francia a finales de 1494. Los acontecimientos se precipitan con la firma de la Santa Alianza, en marzo de 1495, y en 1496 se le restauran los poderes al Dr. Puebla[10], en Inglaterra desde 1486 como enviado de los Reyes Católicos, para que iniciase las negociaciones con Enrique VII. En 1496, las capitulaciones «fueron juradas por el Dr. Puebla y el obispo de Londres el día primero de octubre y en julio del año siguiente Enrique VII ratificaba el tratado mientras que los monarcas casteLlanos lo harían en Alcalá de Henares en febrero de 1498»[11]. Antes de que Catalina viajara a Inglaterra se realizaron dos bodas por poderes[12].

Tres son las imágenes que se pueden relacionar con estas negociaciones matrimoniales. En el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid se conserva una tabla, atribuida a Juan de

7. El poema está ambientado en una reunión entre Dios, los santos y Enrique VI de Inglaterra para poner fin a la Guerra de las Dos Rosas entre la casa de Lancaster y de York. El poema habla de Richmond, el futuro Enrique VII, como el heredero del reino. Tras conquistar el trono mediante la espada cumple su promesa de casarse con Isabel de York. Arturo, primogénito de este matrimonio, con sangre de ambos linajes, será el primer Tudor heredero al trono por derecho propio y restituirá la gloria de su predecesor, el mítico Rey Arturo. CARLSON, D., «Politicizing Tudor Court Literature: Gaguin's Embassy and Henry VII's Humanists' Response», en *Studies in Philology* , 1998, 85 (3), pp. 279-304. Citando a [H. A. Kelly, *Divine Providence in the England of Shakespeare's Histories* (Cambridge, Mass., 1970), pp. 317–24.]
8. Uria Maqua, J., *op. cit.*, 1990, p. 409.
9. Uria Maqua, J., *op. cit.*, 1990, p. 410.
10. Estos habían sido retirados en el momento de distanciamiento de ambas partes tras la primera fase de la negociación.
11. Uria Maqua, J., *op. cit.*, 1990, p. 415.
12. El 1 de enero de 1497 Catalina Trastámara, envía un poder al Doctor Puebla para que celebre en su nombre el matrimonio con Arturo (AGS, PTR, leg. 53, fol. 9). Dos años más tarde le envía otro poder para que vuelva a representarle en una boda por poderes (AGS, PTR, leg. 53, fol. 22). La primera de estas dos bodas por poderes se celebró el 19 de mayo de 1499 en Bewdley, Gales. En la segunda, en diciembre de 1500, el Doctor Puebla, representante de la novia, recibió tratamiento real. En el banquete fue situado por encima del príncipe de Gales y a su derecha. También fue el primer invitado en ser servido y hacía saber a los Reyes Católicos que le habían tratado con los mayores honores que había recibido en su vida. Starkey, D., *op. cit.,* 2004, p. 30. Citando a [*CSP. Sp.* I (1485-1509), pp. 209-10, 240, 249-50.]

Flandes, rotulada como *Retrato de una infanta. Catalina de Aragón (?)* (Fig. 2). Elisa Bermejo la fecha en 1496 por sus similitudes con las «dos tablas que forman pareja con los retratos de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, pintado sin duda, con motivo del concierto matrimonial entre ambos»[13]. Del príncipe Arturo los expertos tan sólo han llegado a reconocer un retrato, fechable en 1499, hoy en colección privada[14] (Fig. 3). También tendremos en cuenta la copia de la genealogía de Juan de Gante realizada por el Dr. Puebla. Se trata de una copia de un árbol genealógico que se entregó a Enrique VII para mostrar el grado de consanguinidad de los contrayentes (Fig. 1).

La característica más destacable en la tabla de Arturo, además de la meticulosidad en la ejecución de las ricas telas, es la flor que el muchacho sostiene en la mano. En un inventario realizado entre 1637 y 1640 por Abraham van der Doort, encargado de custodiar las pinturas de Carlos I, se identifica la tabla como «una pieza en Whitehall, item la decimoquinta siendo el Príncipe Arturo en su minoría con gorra negra y hábito dorado sujetando un clavel blanco dentro de un marco pintado en dorado» . El clavel blanco connota esponsales y pureza debido a su color. En el caso de la forma, la asociación es con la monarquía ya que los pétalos del clavel forman una corona.

Volviendo a la tabla de Juan de Flandes expuesta en el Thyssen podemos observar cómo la joven sostiene también un capullo de rosa roja en su mano. Los expertos discrepan respecto al significado concreto de este atributo[15]. En un momento en el que a los símbolos se concedía tanta importancia, una pequeña flor podía conjugar diversos significados. En primer lugar, la rosa roja[16] era el emblema de la casa de Lancaster, fundada por Juan de Gante. Entre los documentos relacionados con las negociaciones matrimoniales cabe destacar, por su belleza y valor político, el árbol genealógico elaborado por el Doctor de Puebla, alrededor

13. Bermejo, E., *Juan de Flandes*, Madrid, 1962, p. 34. Ambos están en el Museo Kunsthistorisches de Viena.
14. http://www.historicalportraits.com/Gallery.asp?Page=Item&ItemID=21&Desc=Arthur-Prince-of-Wales-|--English-School (01/05/2012) En la actualidad la obra está en venta a través de Philip Mould Ltd. de Londres. Existe una copia de esta obra, que algunos han relacionado con la primera, en The Royal Collection, datada en los años veinte del siglo XVI. En ella se muestra a un Arturo mucho más maduro que el primero.
15. «El hecho de que la protagonista sostenga en sus manos un capullo de rosa ha dado lugar a tres lecturas diferentes. Sterling interpretó la rosa como un símbolo de la casa Tudor –Catalina contrajo matrimonio, en 1501, con Arturo, príncipe de Gales. Elisa Bermejo considera la flor, sin embargo, como un atributo relacionado con la extrema juventud de la retratada. La tercera interpretación asocia la flor a un retrato de esponsales. La fecha de ejecución de la pintura del Museo encajaría con los años en que los Reyes Católicos, con su política matrimonial, se acercaban a Portugal». http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/323 (01/05/2012)
16. La rosa roja también era símbolo de martirio. Santa Catalina de Alejandría, mártir de sangre real, estaba asociada al papel de «esposa celestial de Cristo» y era la «patrona de las doncellas» Pérez-Rioja, J. A.: *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, 1984, p. 374, p. 117. En la colección custodiada en la Capilla Real existen varias obras relacionadas con esta santa, por lo que no era desconocida en la corte castellana. Existe una escultura de *Santa Catalina*, en la colección desde el comienzo de la misma y la tabla *La Virgen y el Niño con Santa Bárbara y Santa Catalina*, donde se representan los desposorios místicos de Santa Catalina. Pita Andrade, J. M., *El libro de la Capilla Real*, Granada, 2004, pp. 186-187, p. 314. En el lado inglés podemos constatar que la asociación entre Santa Catalina y la princesa de Gales se hizo en el primero de los momos que se realizó en Londres con motivo de su llegada. Se mencionaba a Arturo como su segundo esposo siendo Cristo el primero. Anglo, S., *op. cit.*, 1963, pp. 56-61.

de 1498 (Fig. 1). Muestra la descendencia de «Juan duque de Lancaster, hijo del rey Eduardo tercero», rey de Inglaterra. Allí vemos cómo a través de su matrimonio con Constanza de Castilla, hija del rey Pedro I, el árbol llega hasta los hijos de Isabel I de Castilla, donde destaca la centralidad del lugar ocupado por «Doña Catalina, Princesa de Gales y duquesa de Cornualles»[17].

En este mismo documento también se menciona a María, la otra hija de los Reyes Católicos, cuya personalidad también se ha propuesto para el retrato de Juan de Flandes que venimos comentando. En el documento de 1498 María aparece en la genealogía como «ynfante». María estaba llamada a representar un importante papel en Portugal, este no llegaría a jugarse hasta la muerte de su hermana Isabel. La edad de la joven retratada se corresponde mejor con Catalina, que en el momento de ejecución de la obra contaba con once años. También cabe destacar que la edad que estaría próxima a alcanzar, los doce años, era la considerada como indispensable para que una mujer pudiera contraer matrimonio, como hemos podido constatar en el poder remitido al Dr. Puebla por la propia Catalina un año más tarde. Como ha definido Fernando Checa la intencionalidad de estas obras de finales de la Edad Media era la de cumplir con una concepción áulica «de la magnificencia ligado a la utilidad de los artefactos artísticos»[18]. Es mucho más probable que los Reyes Católicos encargaran un retrato de su hija Catalina, princesa de Gales y duquesa de Cornualles, que de María, infanta de Castilla.

Sabemos que se pintaron al menos dos retratos de la infanta Catalina con una rosa en la mano. En la National Portrait Gallery de Londres se custodian varios retratos, posteriores a 1496, que representan a miembros de la casa real portando flores en sus manos, símbolo que no se aprecia en los escasos retratos anteriores. Existen varias copias de un retrato tardío de Enrique IV, que data del siglo XVI, en el que sostiene una rosa roja, también un retrato de Isabel de York, de finales del siglo XV, sujetando una rosa blanca. El joven príncipe de Gales, Enrique, también porta una rosa roja en un retrato fechado en 1505[19]. Igualmente debemos reseñar un retrato pintado por Antonio Moro enviado por María I Tudor a su prometido, el príncipe Felipe, en 1554[20]. María decide retratarse, a pesar de ser ya reina de Inglaterra, sin ninguno de los atributos propios de la majestad, sino como futura esposa como parece indicar el hecho de mostrar una flor en su mano. Esperamos poder confirmar en futuras

---

17. En el documento se especifica el grado de consanguinidad de los príncipes, cuarto y quinto respectivamente, que permite el matrimonio sin dispensa papal. Detrás de esta afirmación hay, a mi juicio, una insinuación velada a la mayor «realeza» de la ascendencia de la novia.
18. Checa, F., «Fiestas, bodas y regales de matrimonio. Del tesoro principesco al inicio del coleccionismo artístico en las cortes habsbúrgicas de las época de Juana de Castilla (1498-1554)», en *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, 2010, p. 138.
19. El 23 de junio de 1503, Enrique VII había dado su aprobación a las capitulaciones matrimoniales entre Catalina y Enrique como recoge un bello documento decorado (AGS, PTR, leg. 53, doc. 1).
20. En la actualidad forma parte de la colección de Museo de Prado procedente de la Colección Real. http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/maria-tudor-reina-de-inglaterra-segunda-esposa-de-felipe-ii/?no_cache=1 (01/05/2012), Starkey, *op. cit.*, 2004, p. IX.

investigaciones esta hipótesis iconográfica que nos lleva a considerar como origen de este modelo tipológico de retrato áulico en Inglaterra el conservado en el Museo Thyssen de Madrid, pues suponemos debió tener correspondencia en alguna copia del retrato de Juan de Flandes, que debió ser enviada a Inglaterra con motivo del enlace entre Catalina y Arturo.

Los festejos nupciales en Londres

La fuente principal para conocer los festejos nupciales de Catalina y Arturo se encuentra en el College of Arms[21]. Se trata del relato de un Rey de Armas[22] que estuvo presente en los festejos y que narra los hechos acaecidos desde la llegada de Catalina a Inglaterra hasta la muerte del príncipe Arturo. En relación con el ceremonial destaca lo descrito en el segundo libro, que arranca con la descripción de orden de precedencia del séquito que acompañó a la princesa en su entrada en la ciudad de Londres el 12 de noviembre. Hasta seis momos encontrará en distintos puntos de la ciudad para celebrar su llegada y matrimonio con Arturo[23]. Las referencias más concretas al reino castellano se contienen en el discurso que pronunció un personaje, que representaba a Alfonso X el Sabio, en el que se informaba de los buenos augurios astrológicos del matrimonio para ambos reinos[24].

En el tercer libro se describe la celebración del matrimonio en la catedral de San Pablo el domingo 14 de noviembre, festividad de la Trinidad. El autor destaca que los altares estaban ricamente decorados con vajillas, joyas, reliquias, copas y telas. Desde la puerta del coro arrancaba un pasillo, cubierto con una alfombra roja, que se extendía hasta la puerta oeste. En la parte más baja del pasillo habían colocado un escenario circular cubierto con un palio de tela roja bajo el que se colocarían el príncipe y la princesa[25]. Todos los muros de la iglesia estaban decorados con tapices representando los hechos gloriosos, asedios, historias, batallas, torneos y gestas de Inglaterra.

21. «Here begynneth the note and trewth of the moost goodly behavior in the receyt of the Ladie Kateryne, daughter unto Phardinand, the Kyng of Espayn, yowen in marriage goinet to Prince Arthure, son and heir unto our noble Soferynge of Englond King Heury the VIIth, in the XVII yere of his reign», en *The Antiquarian Repertory*, 1808, 2, pp. 248-331.
22. El Rey de Armas era un oficio profundamente relacionado con el mundo del arte y el poder. Acompañaban a las misiones diplomáticas y «de ellos dependían las labores de actualización de la tratadística heráldica, la redacción de una tipología documental específica y la composición de actas, memoriales y protocolos que certificaban el desarrollo de unos acontecimientos a los que el titular había asistido en calidad de testigo privilegiado la identificación y peritación de blasones y demás aspectos emblemáticos», Dominguez Casas, R., *op. cit.*, 2004, p. 200. De ahí, que fueran testigos cualificados para comprender la compleja simbología de la celebraciones nupciales.
23. Para una descripción muy detallada de la simbología asociada a estos momos véase Anglo, S., *op. cit.* 1963.
24. Este personaje hacía un discurso en el tercer momo. En el primer momo Santa Catalina había recibido a la princesa con las siguientes palabras: «Señora Catalina, porque tanto usted como yo venimos de sangre noble de esta tierra de Lancaster, la causa, de una unión firme no sólo es amistad. La Naturaleza nos moverá a amarnos siempre como dos procedentes de un mismo país», *The Antiquarian Repertory*, *op. cit.*, 1808, p. 262. (La traducción es nuestra).
25. El autor menciona que como los reyes no se hicieron visibles en toda la jornada observando toda la ceremonia desde un balcón que les ocultaba.

En la celebración, oficiada por el arzobispo de Canterbury, estuvieron presentes dieciocho obispos, junto a los principales abades, como testigos del poder espiritual. El Consejo del Rey haría lo propio en representación de lo temporal. Antes de comenzar la ceremonia, se dieron a conocer las disposiciones y acuerdos matrimoniales mostrando los documentos que los certificaban. Los vestidos de los contrayentes eran de raso blanco y lo que más llamó la atención, según el autor del relato, fue que la novia llevara sobre la cabeza una cofia de seda blanca con un borde de oro, perlas y piedras preciosas que le cubría hasta la cintura[26]. También le resultó sorprendente el diseño de su vestido, con mangas largas, que a su juicio, se asemejaba a la moda masculina inglesa del momento. El resto de mujeres castellanas que acompañaban a la princesa también lucían vestidos de la misma hechura. Tras más de tres horas de ceremonia se retiró el séquito nupcial encabezado por los hombres. También lo hicieron los novios y luego las damas, al son de trompetas[27], cornetas y trombones. Catalina y Arturo, antes de asistir a la misa de la Trinidad, salieron para saludar al público congregado en el exterior del templo, asidos de la mano mostrándose primero hacia el sur y luego hacia el norte, en medio de grandes vítores.

Tras la misa, salieron de nuevo al exterior donde frente a la puerta oeste de la catedral de San Pablo, en dirección al banquete que tuvo lugar en el palacio de los obispos de Londres, se había colocado el séptimo momo[28]. Era una estructura, en forma de montaña verde, de la que había estado fluyendo el vino durante toda la ceremonia. En la cumbre destacaban tres árboles; el de la derecha contenía rosas, unas de color oro y otras rojas, cada una con un galgo blanco saliendo de la propia flor. Al lado de este árbol se encontraba una representación del rey de Francia[29], totalmente armado. El monarca se hallaba en medio de un arbusto blanco, que le tapaba hasta las rodillas y portaba una bola de plata en la mano. El segundo árbol también contenía rosas rojas y de su copa surgía un dragón rojo. En medio de este árbol estaba representado el rey de Inglaterra, en armadura y con la espada en la mano, sobre un barco. El tercer árbol incluía tanto manzanas como naranjas, saliendo de ellas un león rojo. Delante de él estaba situado el rey de España, armado, sobre un castillo con una bola de plata en su mano.

Tras un suntuoso banquete, en la Gran Cámara, presidido por dos expositores donde se mostraba una rica vajilla, el último de los rituales del día sería preludio de uno de los episodios que más trascendencia tendría para la historia de Inglaterra, la preparación de la

26. *The Antiquarian Repertory, op. cit.*, 1808, p. 288.
27. Fraser afirma que las trompetas había sido traídas de Castilla. Fraser, A., op. cit, 2002, p. 33.
28. El autor está poniendo esta representación en relación con las anteriormente descritas en la entrada de Catalina en Londres.
29. No hay que olvidar que uno de los principales objetivos del enlace matrimonial era presentar frente común a Francia como ya se había dejado constancia desde el Tratado de Medina del Campo.

cama nupcial para la consumación matrimonial[30]. Después de una jornada de descanso los reyes acudieron la catedral de San Pablo, el martes, para escuchar misa y hacer una ofrenda[31]. A continuación, Catalina fue visitada por el rey en sus aposentos y, por primera vez, se le sirvió la comida a la manera inglesa. El otro acontecimiento del día fue el comienzo de la ceremonia de ordenación de nuevos caballeros de la Orden de Bath, que se prolongaría a lo largo de toda la jornada del miércoles. Cumplido el ceremonial, salvo el protocolario paseo a caballo, impedido por la lluvia, el rey ordena, por decisión propia, a dieciocho caballeros más de los previstos, setenta y seis nuevos caballeros en total «que eran tan grandes en número y multitud como nunca se había visto antes en Inglaterra hechos de una vez» .

El jueves dieron comienzo las Justas Reales donde se mostró al público por vez primera el escudo de armas de los príncipes de Gales[32]. Este escudo se situó en la copa de un árbol que se había colocado en una rotonda junto al Water Gate que marcaba un extremo del camino procesional que se había erigido en la explanada frente a Westminster Hall. Los escudos de todos los contendientes también adornaban dicho árbol. La justa se prolongó hasta el día siguiente, cuando de nuevo los momos, esta vez de los nobles más relevantes, volvieron a ser protagonistas. Las celebraciones continuaron hasta el día 29 de noviembre, día que la embajada española comenzó su viaje de regreso llevando «muchos libros devotos, pinturas y ejemplos de este excelente... matrimonio»[33].

El ceremonial nupcial como expresión de poder

Las nupcias de los otros hijos de los Reyes Católicos nos servirán para hacer una serie de apreciaciones relevantes a nuestro trabajo. Así como el Tratado de Medina del Campo había sido el reconocimiento de los Reyes Católicos hacia de Enrique VII, el Tratado de Alcáçovas (1479) «zanjaba el pleito dinástico entre los reinos de Portugal y Castilla con la renuncia de Alfonso V a sus pretensiones sobre el trono castellano, cerrando definitivamente la cuestión de Juana *la Beltraneja* y la delimitación de la expansión de cada reino. Jugaba un papel destacado en este acuerdo el futuro enlace matrimonial entre la primogénita castellana

30. Lo más destacable es un pasaje que dice «y así estas dignas personas concluyeron y consumaron de hecho el Sacramento del matrimonio», *The Antiquarian Repertory, op. cit.*, 1808, p. 292. En esta edición se nos indica que el manuscrito fue manipulado, puesto que hay un pasaje que había sido borrado y vuelto a ser escrito. Presumiblemente el pasaje desapareció cuando Enrique VIII contrajo matrimonio con Catalina, ya que Enrique creyó la versión de su esposa sobre la no consumación del matrimonio con su hermano. El pasaje volvería a ser incluido, presumiblemente, cuando Enrique decidió iniciar los trámites de anulación matrimonial alegando haber cometido un pecado mortal al tomar como esposa a la viuda de su hermano. De sobra es conocido el desenlace de este conflicto cuando Enrique ante la negativa del Papa de otorgarle la nulidad matrimonial decide romper con Roma iniciando la Reforma Protestante de la Iglesia Anglicana.
31. En esta ocasión están presentes los reyes y el príncipe Arturo, mientras Catalina asiste oculta desde un balcón.
32. Domínguez Casas, R., *op. cit.*, 2004, p. 200.
33. Starkey, D., *op. cit.*, 2004, p. 64.

y el heredero al trono portugués» . Se confirma, por tanto, que la estrategia política llevada a cabo por Enrique VII era de sobra conocida por los Reyes Católicos.

En el caso de la boda de Isabel y Alfonso, que tuvo lugar en 1495, se hicieron celebraciones en Castilla y Portugal. En este caso, como destaca B. Alonso, «en Castilla las cuentas reales reflejan la predilección de los monarcas hacia el preciosismo de la orfebrería tardogótica y las celebraciones de tradición medieval, como las justas y los momos. Por el contrario, en la corte portuguesa asistimos a unas celebraciones teñidas de referencias al mundo romano (arquitectura efímera, mercaderías y objetos importados de Italia, empleo del latín...), que enlazan con el pasado de esta Évora *colonia romana*» .

En las celebraciones castellanas cabe destacar el momo del príncipe Juan «que costó cerca de 450.000 maravedíes, se utilizó un castillo construido con 81 libras de plata, en el que se hacían fuertes los hombres del príncipe ante el ataque de los *saluajes*»[34]. En el caso portugués tras «la ceremonia en la catedral, se celebraron las fiestas de los esponsales en el monasterio de San Francisco, donde se había levantado un gran salón de madera decorado con ricos tapices, para albergar a los invitados. El cronista refiere la cena en un lujosa vajilla, y los posteriores momos *cada vez mais ricos i de maior gentileza i singularidades enuençioes*» .

Otro aspecto destacable en la boda de la infanta Isabel fue la importancia que se concedió a la dote de la novia, especialmente la abundante presencia de «la platería- tanto en objetos de carácter litúrgico como ropajes y aderezos, por encima de otras manifestaciones artísticas que cabría suponer relevantes, como la pintura o la iluminación de libros» . En el caso de las cuentas de Alonso de Morales, una primera aproximación nos muestra como diez años más tarde, cuando los preparativos para la boda de Catalina se están llevando a cabo, este mismo esquema se repite[35]. Por esta razón resultó tan propicio el doble enlace entre Juan y Margarita y Felipe y Juana. Ya que, «un matrimonio doble era ventajoso financieramente: las dotes podían ser dispensadas, y la flota que llevó a Juana a Borgoña pudo traer a Margarita a España, lo que significaba que más dinero podía ser ahorrado»[36].

A pesar de no haber dote, de gran interés para nosotros resulta la relación de regalos que hicieron los Reyes Católicos a ambas mujeres. En el caso de Margarita, esposa de Juan, se cita el *Libro de las joyas e plata perlas y piedras y otras cosas de azienda de la cámara de la muy alta e muy eçelente doña Margarita princesa de Castilla las quales se entregaron a su alteza en la çibdad de Granada a veynte e ocho días de setienbre de nobenta y nuebe años*[37]. Un inventario de los bienes de Juana, a su llegada a Tordesillas, también reseña posesiones previas al matrimonio como «vna tabla donde estaua pintada la figura de la reyna doña Ysauel que está en gloria, dos tablas de la ymajen de la prinçesa de Galez y dos papeles de pinturas de la dicha ymajen, y una tabla de la figura

34. Alonso, B., *op. cit.*, 2004, p. 130.
35. De Andrés Díaz, R., *op. cit.*, 2004, p. 43.
36. Fox, J., *op. cit.*, 2011, p. 27.
37. Fernando Checa nos hace un resumen del contenido destacando la plata, joyas, los textiles, tapicería y los libros con los que los Reyes Católicos obsequiaron a su nuera. Checa, F., op, cit., 2010, pp. 138-143. Citando a [AGS, PR, 56-9, 1].

de la reyna y prinçesa que santa gloria aya»[38]. También había recibido de su madre diversos tapices, colección que aumentaría por cuenta propia[39].

Zalama se hace eco de un hecho bien conocido en la época, que «los tapices eran las grandes obras de arte. Lo eran desde la Edad Media, y lo continuaron siendo durante mucho tiempo»[40]. Para el objeto de nuestro actual estudio contamos con un magnífico ejemplo que nos ilustra sobre la importancia que plasmar en tapices acontecimientos de relevancia tuvo en la sociedad del Antiguo Régimen. En el Magdalen College de Oxford existe un tapiz, en el President's Lodging, que narra el matrimonio entre Catalina y Arturo (Fig. 4). Este tapiz pertenece a una serie que conmemora la misión de Richard Mayed, segundo presidente del College, que fue en busca de la princesa Catalina cuando se complicó su travesía[41].

A pesar de las similitudes en muchos de los rituales y artefactos involucrados en los diversos enlaces matrimoniales que protagonizaron miembros de la dinastía Trastámara u otros miembros de las casas reales coetáneas también se aprecian diferencias representativas. Quizá la diferencia más notable se produjo en los esponsales de Juana. El caso de Borgoña era un tanto peculiar, ya que no todas la facciones estaban de acuerdo con enlace, lo que modificó sustancialmente el ceremonial. Prácticamente tuvo que transcurrir un mes desde que Juana pisara las costas borgoñonas hasta conocer a su prometido.

Tal como comenta J. Fox «en Bergen-op-Zoom estuvo presente en el bautizo de la hija de una familia noble borgoñona que eran especialmente proespañoles; la niña fue llamada Juana en muestra de respeto por ella. En Amberes, donde habían organizado un elaborado recibimiento, donó tela de oro para cabalgar por las calles llenas de mercaderes con sus familias vitoreando, pasando por casas decoradas magníficamente con colgantes bordados de colores, y con su presencia anunciada por trompetas»[42]. Parece que la boda fue adelantada por la atracción física que sintieron ambos al conocerse en Lier (aunque más bien creemos que pudo responder a una estrategia del propio Felipe). Los festejos más elaborados se llevarían a cabo con la entrada de la pareja, ya casada, en Bruselas[43].

Como hemos visto el papel de los Reyes de Armas era imprescindible para guardar memoria de tan importantes eventos. Seguramente fue esta la manera en la que Enrique VII pudo conocer cómo habían sido recibidas las hermanas de Catalina en dos de las cortes más

38. Zamala, M. A., «Juana I en las imágenes, las imágenes de la reina», en *Juana I en Tordesillas, su mundo su entorno*, Valladolid, 2010, p. 11.
39. Zamala, M. A., *op. cit.*, 2010, p. 16.
40. Zamala, M. A., *op. cit.*, 2010, p. 15.
41. El fundador de la institución, Richard Foxe, formó parte de los negociadores del pacto matrimonial. El segundo presidente, Richard Mayed, participó en la misión enviada por Enrique VII para encontrar la flota donde viaja Catalina que había tenido que refugiarse en Laredo debido a la meteorología adversa. Años más tarde, en clara muestra de agradecimiento a la labor de esa institución en su llegada a Inglaterra Catalina regaló a la institución una auténtica joya, la Copa de las Granadas. En la fiesta del *Corpus* de 1525 fue recibida como «*Juno o Minerva*» y ella presentó la copa. Fraser, A., *op. cit.*, 2002, p. 98. Citando a [Mattingly, *Catherine*, p. 143; Dowling, 'Support for Katherine», p. 40 note 26.].
42. Fox, J., *op. cit.*, 2011, p. 42.
43. Checa, F., op, cit., 2010, p. 135.

importantes de Europa. Enrique quiso mostrar con las celebraciones nupciales de su heredero que portugueses y borgoñones no «tenían el monopolio de la magnificencia» . En un rey que entre sus contemporáneos tenía fama de estar más preocupado por guardar moneda que en gastarla no cabían las medias tintas en lo que al afianzamiento de su linaje en el trono se refería. Esta concepción propagandística de los eventos relevantes fue uno de los rasgos que, Enrique VIII, heredaría de su padre.

Entre las bodas posteriores en Inglaterra cabe destacar dos por su importancia política. La de la propia Catalina con Enrique VIII en 1509 y la de su hija, María I, con el príncipe Felipe, futuro Felipe II en 1554. Cuando Enrique Tudor accedió al trono en 1509 contaba con diecisiete años de edad. Tan solo unas semanas después decidía casarse con Catalina Trastámara, en un discreta ceremonia, su prometida desde unos meses después de la muerte de su hermano en 1509. Enrique no se había casado con ella antes por expreso deseo de su padre, que estaba barajando otras candidatas[44]. Parece que esta decisión respondía, en buena medida, a la planificación posterior de la ceremonia de coronación[45] del propio Enrique que decidió compartirla con la de su esposa[46]. Según el *King Henry VIII's Jewel Book,* los gastos de la coronación de Catalina sumaron 1.500 libras, 200 libras menos que los de su marido[47]. También hay constancia de un regalo que el emperador, Maximiliano I, le envió a Enrique con motivo del anuncio de su boda. Se trata de una armadura para caballo repujada y ornamentada tanto con los símbolos de la Orden del Toisón, que Enrique había recibido en 1505, como con granadas[48].

En el caso del segundo enlace matrimonial, quien se trasladó hasta Inglaterra fue Felipe para casarse con la ya reina, María I de Inglaterra[49]. Como destaca Checa «la crónica del viaje, escrita por Andrés Muñoz nos informa con prolijidad de cómo se desarrollaba el protocolo de la Casa de Borgoña, que se había impuesto desde 1548 en la del Príncipe, sus-

44. Uria Maqua, J., *op. cit.,* 1990, pp. 427-428.
45. Esta se celebró en Londres el día 24 de junio de 1509, festividad de San Juan Bautista. En esta ocasión parece que no hubo referencias castellanas. La propia Catalina hacía su entrada en una litera blanca, como marcaba el ceremonial recogido en el *The Royal Book* en relación con las novias reales inglesas, Starkey, D., *op. cit.,* 2004, p. 110. Se conserva una imagen donde se representa la granada sobre la cabeza de la recién coronada reina, en la primera página de *A joyfull medytacyon to all Englonde of the coronacyon of our moost naturall lorde kynge Henry the eyght,* escrito por Stephen Hawes en 1509. En dicha representación nos parece muy relevante el modo de conceder una importancia paralela al rey y a la reina. Doran, S. (Ed.), *Man & Monarch, Henry VIII,* Londres, 2009, p.61.
46. Su padre decidió separar su coronación de la su mujer. Esto se debió a que no quería conflictos durante la coronación debido a que su prometida tenía una candidatura más sólida al trono, Starkey, D., op. cit, 2004, p. 23.
47. Estas cifras son muy superiores a aquellas que Antonia Fraser da para el enlace entre Catalina y Arturo, 500 libras. Fraser, A., op, cit., 2002, p. 61. Citando a [*King Henry VIII's Jewel Book,* ed. Rt Rev Edward, Bishop Suffragan of Nottingham, Lincoln Diocesan Architectural Society, 17, 1883-84]
48. Marks, R., WilliamsON, P. (eds.), *Gothic Art for England, 1400-1547,* Londres, 2003, p. 197.
49. En este caso los regalos entre los contrayentes fueron mutuos resaltando las joyas que el novio le regaló a María. Felipe en correspondencia fue ordenado miembro de la Orden de la Jarretera.

tituyendo a la antigua ceremoniosidad Trastámara»[50]. Partió de La Coruña y nada más pisar tierras inglesas, en Southampton, le fue entregada la Orden de la Jarretera. Se casaron en la catedral de Winchester el 25 de julio, festividad de Santiago, por expreso deseo de la reina debido a la importancia de la día en Castilla. Del enlace cabe destacar que esta vez la reina no observó el protocolo inglés sobre el vestido de novia y llegó «ataviada con un vestido dorado, ornamentado con perlas y piedras preciosas, el collar de la Muy Noble Orden de la Jarretera precedida por la Espada de Estado» . Asimismo, la catedral fue decorada en esta ocasión por doce tapices enviados por Carlos V conmemorando la Conquista de Túnez[51].

El 18 de agosto los novios hacían su entrada triunfal en Londres, donde de nuevo la ciudad se hizo cargo de las decoraciones destinadas a engalanar el recorrido. En esta ocasión varias fueron las referencias a la procedencia del novio. La más destacable fue la decoración localizada en la Puerta de Saint Paul, en el extremo occidental de Cheap, donde «se había representado la genealogía del rey y la reina en forma de un árbol genealógico con cuatro ramas, partiendo del rey Eduardo III, de quien ambos monarcas descendían, hasta llegar a lo alto del árbol, donde se hallaban Felipe y María»[52].

Sin duda la reina María I de Inglaterra había superado con éxito el varapalo a sus intereses como princesa de Gales que supuso el divorcio de sus padres. Se mostró, con motivo de su boda, ante sus súbditos como la primera reina de Inglaterra por derecho propio. Por otro lado, Carlos V no desaprovechó la ocasión para manifestar el alcance del poder de la ya Monarquía Universal. En palabras de Fernando Checa esta boda fue «uno de los momentos más significativos en lo que respecta al uso de los contenidos político con que la época dota a las obras de arte relacionado con el acontecimiento» .

Este trabajo ha pretendido arroja luz sobre un importante aspecto de la historia del arte, la liturgia del poder asociada a las negociaciones y festejos matrimoniales. A este efecto, el árbol genealógico elaborado por el Dr. Puebla tuvo como objetivo mostrar a Enrique VII que la unión con una hija de los Reyes Católicos, descendientes del duque de Lancaster, consolidaría a los Tudor en el trono inglés. Tanto los retratos de Catalina y Arturo como el tapiz conmemorativo de sus esponsales nos muestran la importancia de la imagen en la construcción de la memoria de los acontecimientos relevantes para las cortes europeas altomodernas.

50. Checa, F., *op. cit.*, 2010, p. 157. De hecho en esta ocasión se hicieron grandes celebraciones en Benavente. Morales Folguera, J. M., «El arte al servicio del poder y de la propaganda imperial. La boda del Príncipe Felipe con María Tudor en la Catedral de Winchester y la solemne entrada de la pareja real en Londres», en *Postestas*, 2, 2009, pp. 169-173.
51. Se conserva la serie, prácticamente íntegra, repartida entre la Armería del Palacio de Oriente y los Reales Alcázares de Sevilla.
52. Morales Folguera, J. M, *op. cit.*, 2009, p. 186.

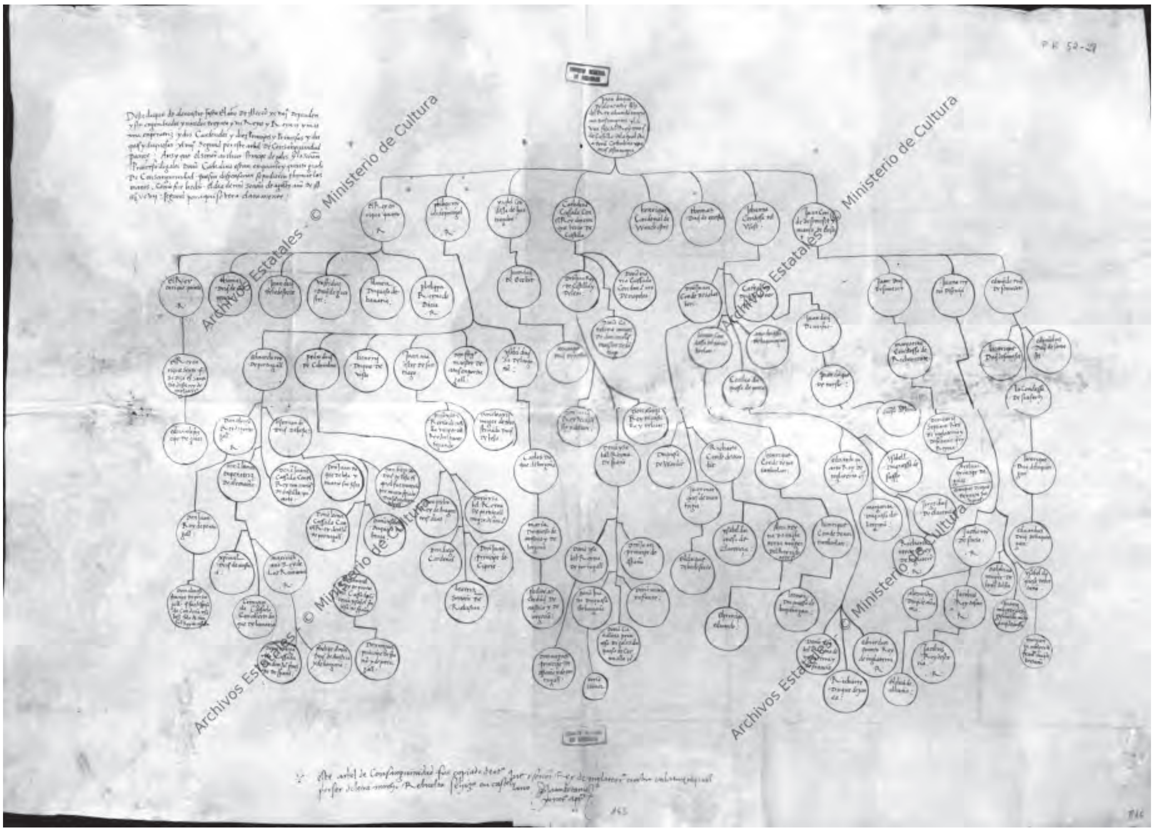


Fig. 1. Árbol de consanguinidad enviado por el Doctro Puebla con la estirpe de Juan de Gante, Duque de Lancaster, y descendencia de Reyes, Príncipes, Cardenales..., AGS, PTR, leg.52, doc.28

Fig. 2. Retrato de una infanta. Catalina de Aragón (?), Museo Thyssen-Bornemisza

Fig. 3. Retrato del príncipe de Gales. Colección privada.

Fig. 4. Un tapiz mostrando los esponsales entre el príncipe Arturo y Catalina de Aragón. Está publicado en una de las láminas de Fraser, A: The Six Wives of Henry VII, Londres, 2002 (1ª ed.1992).

Costumbres sociales de la nobleza catalana del siglo xvii*. Salones y jardines,* hortus conclusus *del poder y del estatus social*

Esther García Portugués
Universitat Autònoma de Barcelona – Emblecat

Resumen: Los salones y la prolongación de los mismos, los jardines, fueron los espacios que la nobleza catalana utilizó en sus fiestas privadas para ensalzar y difundir su rango social. Ámbitos destinados para el disfrute de sus dueños e invitados, las altas capas sociales catalanas. El jardín formaba parte del recorrido protocolario, que en periodo estival se transformaba en lugar obligado de juegos y entretenimientos. De hecho la unión del salón y el jardín podría ser considerada como un *hortus conclusus*.
Palabras clave: nobleza catalana, siglo xviii, jardines y salones, costumbres sociales, símbolos de poder, *hortus conclusus.*

Abstract: The halls and the gardens, considered an extension of the halls, were spaces used by the Catalan nobility for their private parties. In those rooms of their palaces, the nobility used to show her social rank.

The garden was in fact a continuation of the living room. Main hall and garden together were transformed into a venue where games and entertainments took place along with concerts, dances and dinners. In fact the union of the main hall and the garden could be considered an *hortus conclusus* of the high society, where the owner of the palace showed not only his social rank, but also his power and his wealth.
Keywords: Catalan nobility, eighteenth century, gardens and halls, social costumes, power symbols, *hortus conclusus*.

Índice

Los salones y los jardines de las casas-palacio catalanas fueron los espacios utilizados por la nobleza y la burguesía para manifestar su estatus social. Acontecimientos sociales tales como santos, aniversarios, bautizos, casamientos fueron celebraciones obligadas para exhibir y ostentar su posición, una efusión protocolaria que se extendía a la entrada de la vivienda y a la calle en actuaciones como la de distribuir generosas monedas al pueblo, una caridad cotidiana que ejercía el noble, la cual se incrementaba en ocasiones puntuales por ejemplo en festejos religiosos, procesiones y oficios.[1] Las reuniones de amigos, parientes próximos y clérigos eran encuentros vespertinos casi diarios, amenizados con conciertos, lecturas y noticias. Las visitas esporádicas e imprevistas, motivadas por el paso de un personaje importante por la ciudad, eran un motivo suficiente para mostrar orgullosos sus posesiones, enseñar el palacio y pasear por los jardines después de una chocolatada o una copiosa comida, casi siempre acompañada de música. De hecho tocar uno o más instrumentos y dibujar o pintar eran una de las pocas actividades permitidas y adecuadas para un noble.[2]

Estas fiestas privadas y costumbres sociales destinadas al disfrute de moradores e invitados de estas casas-palacios están documentadas en textos, como el *Calaix de Sastre* del barón de Maldà, y testimoniadas en edificios y obras artísticas que aún se conservan. Ejemplos que son pruebas de las características formales de los edificios y del esplendor del fasto en el siglo XVIII. Si el salón es considerado el eje principal, alrededor del cual giran las ceremoniosas celebraciones, otras dependencias próximas y especialmente los jardines suplantan al propio salón y en algunos casos prologan o bien cierran agradablemente la fiesta. De esta manera el jardín se convierte en un *hortus conclusus* o espacio donde tenían lugar paseos galantes, juegos lúdicos, conciertos, bailes, meriendas y cenas. También eran espacios destinados a la lectura o sencillamente senderos placenteros de recorridos digestivos después de una gastronomía abundante. En zonas rurales muchas veces suponían una excusa para el control y la ostentación ante los invitados de las posesiones: tierras y casas-masías, verdaderos palacios en el campo.[3]

La fiesta en el jardín prolongaba ese deseo del noble y del burgués de exhibir su poder, su riqueza y su pasado, tal como se hacía en los programas pictóricos desarrollados en los salones. Sobre el mensaje de los mismos ya señalamos en un estudio previo dos tendencias o prioridades en los temas: aquella que marca una preferencia por representar dioses y ale-

---

1. El barón en numerosas ocasiones habla en su diario lo molestos que resultaban estos pedigüeños, mientras que en otras ocasiones hacía alarde de su generosidad hacia ellos. Véase Amat i de Cortada, Rafael d', baró de Maldà, *Calaix de Sastre en que se explicarà tot quant va succehint en Barcelona, y vehinat, desde mitg any 1769. A las que seguirân las dels demés anys esdevenidors, per divertiment del Autor, y sos Oyents, adnexas en el dit Calaix de Sastre las mes mínimas frioleras,* (1769-1816), editada com a *Calaix de Sastre,* a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, Biblioteca Torres Amat, 1990.
2. El tema de las actividades apropiadas para realizar un noble forma parte de la temática que presentó en la clase *La música en los salones y jardines de la nobleza del siglo XVIII* del Máster Oficial de Música como arte interdisciplinario dirigido por el Dr. Xosé Aviñoa que se imparte en la Universitat de Barcelona en la asignatura *La imagen oficial del músico.* Además forma parte de dos líneas de investigación: Fiestas y tradiciones y la Música como arte interdisciplinario que se llevan a cabo en la Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.
3. Camps Arboix, J.de y Català Roca, F., *Les cases pairals catalanes,* Barcelona, Destino 1969.

gorías de la Antigüedad clásica para encumbrar la historia de la familia noble o burguesa, y aquella otra línea que sigue la tradición catalana de seleccionar ciertos temas religiosos para resaltar sus valores éticos y morales, con escenas del rey David, de profetas y jueces de la Iglesia. La opción de temas religiosos, por las circunstancias históricas del momento, se potenció con la representación del regreso de Tobías y de José a casa, una vuelta de la prole que coincide con la de los hijos militares al hogar tras su participación en la guerra. Posiblemente estos episodios bíblicos responden a una moda que seguramente impuso la fama del programa pictórico desarrollado en el Palacio Episcopal de Barcelona con escenas de la vida de Moisés, profetas y jueces de la Iglesia, cuyo objetivo era reforzar el papel del obispo (1784).[4] No obstante, ambas líneas pictóricas no son ajenas una respecto de la otra, sino todo lo contrario, muchas veces aparecen en un mismo programa como un intento de *concordatio* entre las escenas mitológicas, los episodios bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento y los hechos históricos más remarcables de la familia representada.[5]

Esta amplitud temática en la ornamentación permitirá a la nueva clase social, la burguesía catalana, emular las pautas de los nobles y asumir sus roles. Los dioses en algunos programas aparecen como protectores de sus riquezas e inspiradores del saber ilustrado en las ciencias, acompañado de la honorabilidad de un pasado histórico que remite a las Índias y a hazañas que revelan ser unos fieles aliados y vasallos de la monarquía. La intención era proyectar el prestigio social que había alcanzado la familia y sobretodo que inspirase la admiración para así reafirmar su condición social. Signos de identidad que se pusieron al servicio de los intereses de la burguesía, una clase social surgida del bienestar económico que provenía del comercio y de los fabricantes de indianas.[6] Así la riqueza emparentó con la

4. Cabe considerar que el propio obispo siguiera las pautas ornamentales de los nobles. Programa iconográfico de las pinturas de los salones del Palacio Episcopal relacionado con la figura del obispo en Subirana Rebull, R.M., «El salón del trono del Palacio Episcopal de Barcelona. Un manifiesto de la autoridad del obispo», *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica. Mecenazgo cultural en la catedral: los obispos y dignidades,* Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp.590-604.
5. La relación de estas casas-palacio y una síntesis interpretativa de estos programas véase García Portugués, E., «Els programes pictòrics en residències i palaus catalans», *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català,* Barcelona, Universitat de Barcelona (tesis doctoral), 2007 [URL= http://www.tdx.cat/TDX-0922110-095426 o http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0922110-095426/], (desde Septiembre de 2010), pp. 497-504. Un estado de la cuestión en Subirana Rebull R.M. y Triadó Tur, J.R., «Art, història i idiologia. Programes de les cases i palaus barcelonins al segle XVIII», *VIè. Congrés d'Història Moderna de Catalunya: La Catalunya diversa: Cultura i pràctiques culturals. Pedralbes. Revista de Historia Moderna,* núm.28, Barcelona, Universitat de Barcelona, 15-19 de desembre de 2008, pp. 503-550, y en Subirana Rebull, R.M. «Recuperació económica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonins al darrer terç del segle XVIII», *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, vol. I, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2011, pp.113-134.
6. Sobre los estamentos privilegiados y cómo comerciantes, mercaderes, industriales, fabricantes de indianas sobre los estadios y los requisitos que se requerían para acceder a la nobleza, una condición era ser nombrado ciudadano honrado, seguía tener un vinculo familiar con el Santo oficio para acceder al título de caballero, además de un miembro de la familia dentro de la carrera militar, para estar dentro de la situación pre-nobiliaria. Véase Moles i Ribalta, P., «Estructura i formes de la vida social», *Història de Barcelona. El desplegament de la ciutat manufacturera (1714-1833)*, vol. V, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1993, pp.165-214.

aristocracia y de aquí la importancia de escenas mitológicas, heráldicas, alegóricas, bíblicas y temas históricos como recursos legitimadores.[7]

Si el salón era el escenario principal protocolario de la nobleza, el jardín en periodo estival ocupaba este lugar preeminente. El plafón de *La xocolatada* (fig.1), una de las joyas del Museo de Cerámica de Barcelona, es un testimonio artístico de principios de siglo que demuestra cómo el jardín fue concebido como un espacio social. La cerámica recrea de forma seriada algunos de los usos del jardín: a la izquierda un grupo de músicos, viola, viola de gamba, trompa y flautín, tocan una danza que es bailada en círculo, en el centro unos jóvenes toman una taza de chocolate caliente preparado *in situ* por otros, a la derecha alrededor de una mesa los propietarios e invitados degustan los platos ofrecidos por el servicio. En la franja central unas parejas pasean por los senderos del jardín guarnecido de fuentes, mientras que a la derecha del plafón un noble es conducido por sus lacayos en un palanquín por el paraje ajardinado. Centraliza la composición un surtidor y otras fuentes que determinan los posibles recorridos del lugar. En la zona superior dos templetes con figuras escultóricas,

7. Véanse los estudios más recientes sobre los programas pictóricos en palacios: la interpretación de Coll Cerdà, A., «Francesc Pla, El Vigatà, i la decoració de la casa Fontcuberta a Vic», *Locus Amoenus,* núm. 5, 2001, pp. 241-252; la interpretación alegórica asociada al negocio del hierro, la construcción del puerto de Tarragona, bienes agrícolas y transacciones comerciales de la familia Castellarnau en García Sánchez, B., «Las pinturas del Salón noble de la Casa Castellarnau de Tarragona: ¿reflejo pictòrico del patrimonio de una familia?», *5è Congrés d'Història Moderna de Catalunya, La societat Catalana segles XVI-XVIII: Identitats, Conflictes i Representació, Pedralbes,* revista d'Història Moderna, núm. 23, vol.II, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003, pp. 561-578; el estudio sobre la nueva burguesia agraria de Querol de Quadras, B. de, «Las alegorías de las pinturas del salón de la casa de Josep de Bofarull i Miquel en la villa de Reus, ¿mentalidad del Sr. de Bofarull o del pintor Montaña?», *Actes 5è Congrés d'Història Moderna de Catalunya, La societat Catalana segles XVI-XVIII: Identitats, Conflictes i Representació, Pedralbes,* revista d'Història Moderna, núm. 23, Vol.2, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003, pp. 607-628; la interpretación de Figueras Gargallo, J., «La decoració pictòrica de la casa Ribera de Barcelona», *Actes 5è Congrés d'Història Moderna de Catalunya, La societat Catalana segles XVI-XVIII: Identitats, Conflictes i Representació, Pedralbes,* revista d'Història Moderna, núm. 23, vol.II, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003, pp. 579-606; la interpretación del programa de 1784 sobre la familia de primer márqués de Palmerola, Francesc Xavier Despujol i d'Alemany Descatllar, con episodios que potencian el pasado glorioso de reconomiento en la defensa patriótica ante el infiel y el comercio en las Índias, escenas custodiadas por las Musas de las Artes haciendo referencia al papel desempeñado por el marqués en la Junta de Comercio y en el funcionamiento de la Escuela Gratuïta de Dibuix de Barcelona de Garcia Portugués, E., *Op.Cit.,* 2007, pp. 499-500; la interpretación del Palau de Savassona de Subirana Rebull, R.M., «Francesc Pla, El Vigatà. Sostres de la planta noble», *Testimonis artístics. Ateneu Barcelonès,* Barcelona, RBA Libros S.A, 2010, pp.12-14.
Los estudios sobre el Palacio Moja y el Palacio Marc de: Alcolea Alcolea Gil, S., «La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* vols. XIV (1959-1960)-XV (1961/1962), Barcelona, 1959-62, pp. 111-128 y 139-145 y *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII,* Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1987. Decoración que hace referencia al pasado militar e histórico de la familia Cartellà con escens mitològicas relacionando actividades industriales, agrícolas y comerciales, secundadas por alegorias religiosas y el escudo de la familia cerrando el programa, y Arranz de ennoblecimiento del Palacio Marc, familia representativa de la unión de la nueva burguesia con la nobleza con motivos alegóricos a las artes liberales y el comercio en Arranz, M. y Fuguet, J., *El Palau Marc. Els March de Reus i el seu palau a la Rambla de Barcelona,* Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1987. Estudios interpretativos que todavía hoy mantienen su vigencia.

simétricamente dispuestos, enmarcan la única puerta del jardín que enlaza en perspectiva con otro espacio más amplio, seguramente destinado a la caza.[8]

El plafón procede de la finca de Alella, conocida por *Ca les monges*, porque antes de adquirir la masía del siglo XIII en 1707 don Francisco de Amat-Grevolosa y de Planella había estado regentada por monjas. La cerámica está datada en el año 1710 cuando el nuevo propietario, el primer conde de Castellar del partido austricista, se instaló en la finca y mandó construir la Fuente de la Salud. La cerámica formaba parte de la decoración de los lunetos del pabellón, construido para preservar la fuente y como refugio en el jardín. Los otros tres lunetos representan los temas de los toros en Madrid, la cacería y la batalla, un programa vinculado a las distracciones de la nobleza, de aquí que nos planteemos otro nombre al de *La xocolatada* y sea por ejemplo el de la fiesta. Acompañaba la decoración del recinto las cerámicas dedicadas a la gordura y a la delgadez, presidiendo el conjunto la imagen de la Virgen de la Salud y a sus pies un montículo de rocalla de dónde manaba la beneficiosa agua.[9] La representación del montículo posiblemente es una alusión a la montaña de Montserrat muy apreciada en Cataluña, como así es testimoniada en este estudio.

La hija del primer conde de Castellar murió sin descendencia y la propiedad pasó a los Amat, el primer marqués de Castellbell, José de Amat Planella y Despalau, del partido felipista, y abuelo del barón de Maldà. Nos referimos al cronista de la sociedad de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, cuyos escritos en el llamado *Calaix de Sastre* constituyen uno de los principales testimonios de este estudio, porque entre sus descripciones incluye las actividades festivas de los nobles a las que fue invitado.

Compositivamente la cerámica de la fiesta o la *xocolatada* destaca el carácter de *hortus conclusus* destinado a agasajar a invitados, cercado por un muro bajo, a modo de repisa donde se disponen unos tiestos con árboles frutales. El jardín está configurado como espacio cerrado, un modelo que se repite en las casas-palacio urbanas catalanas del siglo XVIII como el Palau Moja, el Palau Palmerola y el Palau de Savassona. Jardines que tienen la propiedad de situarse a un nivel elevado y próximo al salón.

El plano en planta de la manzana donde se hallan estos tres palacios da cuenta de los límites de cada propiedad, de su ubicación y del espacio destinado al jardín.[10] Estas casas-palacio urbanas remiten a la tipología constructiva genovesa del siglo XVI, los Palazzi dei Rolli, el periodo álgido del dominio de Génova en el Mediterráneo, cuyo jardín se sitúa a la altura del salón, mientras que el espacio inferior es aprovechado como cochera. Dentro

8. Sobre el plafón conocido por *La xocolatada*, Esther García Portugués dio una conferencia en la sala IX del Museo de la Cerámica el día 27 de febrero de 2012, dentro del Tercer ciclo de Col·loquis a les sales, titulada *Hortus conclusus. Jardines y salones de la nobleza catalana del siglo XVIII*

9. Véase las fuentes consultadas en el Museu de Ceràmica de Barcelona: Llubià, Lluis M.,»Els plafons decorats d'Alella», *Alella*, núm. 91, juliol-agost 1969; Riera i Sallarés, A., «Els plafons de rajoles de la Font de la Salut d'Alella, *Alella*, núm. 181, estiu 1983, pp.35-37. (MCB-4574), y Riera i Sallarés, A., «La gran trobada», *Alella*, núm. 183, hivern 1983, pp.46-48 (MCB-4575).

10. Plano en planta de la manzana reproducido por Alcolea, *Op. cit.*, 1987, p.49. Recoge el cierre y remodelación del jardín de Antoni Rovira i Trias hacia el 1856, aunque el jardín ya existía como tal.

de la tradición constructiva catalana de residencias nobles también encontramos los patios de naranjos, o pequeños jardines elevados. Una tendencia que perpetúa la preferencia por este modelo nos lleva al jardín o huerto *«l'hort del terraplè»*, como así es descrito en los documentos, de la Casa de Convalescència de Barcelona (1629-1680), aunque la configuración del jardín distribuido en parterres, el reloj y la imagen de la Purísima se sitúan a finales del siglo XVIII.[11]

Otro modelo dentro de los parámetros italianos sería el jardín que se extiende en terrazas,[12] como el conocido por Laberinto de Horta (1791-1794), del marqués de Llupià y Alfarrás, realizado por Domenico Bagutti (1760-1836), en el cual también se ha detectado la influencia del jardín inglés.[13] El marqués de Llupiá y Alfarrás como la mayoría de los nobles contaba con fincas fuera de Barcelona, concretamente su propiedad en Horta la dedicó como lugar de prácticas de sus investigaciones científicas en hidráulica. Allí en lugar de ampliar la torre Sobirana del siglo XIV[14] prefirió construir un jardín, una maravilla del Neoclasicismo catalán. La propiedad situada en el antiguo municipio de Horta estaba próxima a las propiedades del marqués de Castellbell, como can Sitjar, conocida por Col·legi de la Bona Vida y donde pasó alguna temporada el baró de Maldà nuestro cronista.[15]

Un testimonio que ha pervivido en el tiempo y ejemplifica la unión de salón y jardín es la casa-masía de Can Clota, del barón de Vilagayá. La propiedad situada en Esplugues del Llobregat tiene su origen medieval en una antigua torre fechada en el siglo XIV y la acequía.[16] A esta primera edificación se han adosado otras construcciones y mejoras como la capilla del siglo XVII y la mayor parte de las reformas en el siglo XVIII cuando la finca fue adquirida por Francisco de Clota i Teixidor en 1734.[17]

Era común entre la nobleza poseer una casa-palacio urbana y otras fincas en su mayoría masías fuera de la ciudad. Las masías o *cases pairals* eran explotadas por *masovers* y sus dueños las visitaban durante las fiestas patronales del lugar para disfrutarlas y para controlar y recoger parte del fruto de las cosechas, el diezmo o contribución. Por ejemplo el marqués de

11. García i Domènech, R.M., *La Casa de Convalescència (1629-1680)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1995, pp. 43 - 119.
12. Véase el estudio de Giacomo C. Bascapè, *Arte e storia dei giardini di Lombardia*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino – Goliardica, 1978.
13. Concretamente al parque de Castle Howard, que a su vez se inspiraró en los jardínes de Stourhead y Flitcroft. Véase Moreno, M.R., *Els Jardins del Laberint d'Horta*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1996, p. 133, n. 21.
14. Moreno, M.R., *Op. cit.*, 1996, p. 57.
15. Amat i de Cortada, Rafael d', baró de Maldà, *El Col·legi de la Bona Vida*, presentado por Alexandre Galí, Barcelona, Ed. Selecta, 1959.
16. Camps Arboix, J.de y Català Roca, F., *Op. cit.*, 1969, p. 213.
17. Notario Cayetano Simón 27 de Agosto 1734. A la muerte de Francisco de Clota y de Teixidor la propiedad pasa a Francisca de Clota y Angí casada con Felíx de Jalpí y Berenguer de Castellgermà. Su hijo Francisco de Jalpí y Clota heredaba la propiedad, casado con doña Clara de Maranyosa de Roselló en 1779. Su hija Francisca María Antonia de Jalpí y de Maranyosa al contraer matrimonio con Francisco Salvador de Delás y de Taurinyà, en 1803 la propiedad pasó al II barón de Vilagayá. El barón de Maldà la cita en numerosas ocasiones como la *«Sra.pubilleta Gelpí»* cuando se divertía bailando con las sobrinas del barón. La información y el árbol genealógico ha sido proporcionado por el VII barón de Vilagayá, don Eduardo de Delás y de Ugarte.

Castellbell tenía casa en Barcelona y contaba con la finca de Alella, así como otras propiedades en la entonces población de Horta, entre otras; el baró de Maldà tenía su casa-palacio urbana en la calle del Pi, además de sus tierras en Maldà y Maldanell, disfrutaba de las fincas de sus parientes, las casas Senjust, Cortada y del marqués de Castellbell.[18] El barón de Vilagayá todavía conserva la propiedad en la calle Comtal número 20 de la familia Delás.[19] Mientras que la propiedad barcelonesa de la familia Clota estaba ubicada en la calle Barra de Ferro.[20] Posiblemente el caso más paradigmático es la finca del marqués de Alfarràs y Llupià conocida por el Laberinto de Horta antes mencionado, cuyo jardín superaba en importancia al propio edificio de la finca, la torre Sobirana fechada en el siglo XIV, y a la residencia que poseía en la calle Ample de Barcelona, de la cual solo se conserva la fachada.

El barón de Maldà en el *Calaix de Sastre* en numerosas ocasiones describe los paseos con sus huéspedes por los jardines de parientes, amigos y conocidos, como espacios lúdicos y de encuentro. Algunas de las fincas de la nobleza antes citadas son incluidas, pero también las casas de comerciantes y tenderos que ilustran la importancia de estos *hortus conclusus* para atender las visitas en el siglo XVIII. Una costumbre que posiblemente es anterior al periodo estudiado, pero que en esta centúria cobra mayor importancia por la moda galante francesa que se imponía con fuerza en Europa, siendo los jardines considerados espacios de diversión. En el estudio se han seleccionado dos propiedades actualmente conservadas porque testimonían claramente está influencia por sus características constuctivas y artísticas y porque formaron parte de los comentarios del barón de Maldà en su diario.[21] Nos referiremos en primer lugar a la finca del barón de Vilagayá en Esplugas de Llobregat, entonces propiedad de don Francisco de Jalpí y Clota casado con Clara de Maranyosa de Roselló en 1779[22] y después a la propiedad del marqués de Llupià y Alfarràs que tenía en Horta conocida por El Laberinto. A continuación algunas citas hacen referencia a los jardines de la pequeña bur-

18. La casa Cortada tenía el castillo y posesiones en el término de Maldà y Maldanell y jurisdicción en la begueria de Montblanc; la torre del Prat, antiguamente la masia Bonet, en Salcedas; en el término de Hospitalet, Torre Llampada, conocida por la Torrassa, la Torreta y torre Bosch, y la casa de Esplugas.
La casa de Senjust tenía la propiedad en la calle del Pi; castillo y propiedades en la Morana en el obispado de Urgell, antes corregimiento de Cervera y por matrimonio la torre y terrenos en can Pexau. La union de Maria Teresa Cortada Senjust y Antonio de Amat y de Junyent y después el casamiento de su hijo Rafael Amat y Cortada (barón de Maldà) en 1766 con su prima María Esperanza de Amat y de Rocabertí, hija menor del segundo marqués de Castellbell, el barón de Maldà obtenía las propiedades de la casa Senjust y el disfrute de la casa Cortada. Véase el prólogo de José Maria Cuyás Tolosa en Amat i de Cortada, Rafael d', baró de Maldà, *Badalona en las postrimerías del siglo XVIII y en los albores del XIX (Estancias de don Rafael de Amat y de Cortada en «Can Pexau»)*, Badalona, 1948, pp.XIX-XX.
19. *Catàleg del Patrimoni Artquitectònic Històrico-artístic de la Ciutat de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987 p.137, fitxa 227.
20. Según testimonio oral del actual barón de Vilagayá, don Eduardo de Delás y de Ugarte.
21. En ambos casos siguen una tipología de jardín renacentista italiano, véase Bascapè, *Op. cit.*, 1978
22. El matrimonio es citado numerosas veces por el barón de Maldà como invitados en sus tertulias y participes de las fiestas y salidas organizadas. Encuentros que eran recíprocos también en Can Clota. El barón lo cita con el apellido de Gelpí, la hija Francisca María Antonia de Jalpí y de Maranyosa es la que se unirá en 1803 en matrimonio con el II barón de Vilagayá don Francisco Salvador de Delás y de Taurinyà.

guesía lugareña, testimonios de la utilidad de estos espacios como lugar idóneo para recibir, emulando así la función que tenían en las casas de la nobleza.

Can Clota dispone de un magnífico salón para atender a sus invitados ornamentado con un programa iconográfico que remite a la nueva Jerusalen con las inscripciones bíblicas en filacterias sostenidas por ángeles, en un marco arquitectónico clásico que dicen «VIDI IERUSALEM DESCENDENTEM. Apoc. 21.2» y «ET CIVITAS IN QUA DEO POSITA (?)» en el techo y la representación de jueces y profetas del Antiguo Testamento en las paredes. Posiblemente tiene como modelo el programa de Gabino Valladares en el salón Episcopal barcelonés.[23]

De las fiestas en el salón de Can Clota da cuenta el barón de Maldà, las cuales muy probablemente pasaban al jardín en periodo estival. Entre el salón y el jardín hay un intercomunicador o espacio que media además con otras dependencias como la biblioteca y el salón de lectura. Del intercomunicador destacan los doseles procedentes de la fábrica de Aubusson que ornamentan cada puerta, tienen motivos decorativos que reproducen escenas galantes que recuerdan las pinturas de Nicolas Lancret (1690-1743). La temática representada con escenas del *Columpio* (fig.2), *Jeu de paume* (fig.3) o la *Merienda* son testimonios de las costumbres y los usos de los jardines en este periodo. A estas composiciones lúdicas podríamos añadir otras prácticas como la lectura, la música, el baile y el juego de cartas, damas y *backgammon*, actividades todas ellas fácilmente vinculables al plafón de la chocolatada o a las obras de Lancret antes mencionadas. De hecho el propio barón de Maldà describe su salón de casa Cortada como una Babilonia, porque el juego alcanzaba a diferentes estancias. De la afición al juego precisaba que «se compongueren en tauletes en los dos estrados i tocador en lo tresillo, i en algun altre joc», cita el juego de banca con el número de treinta y un participantes.[24] El baile formaba parte de la fiesta, además de las viandas y los refrigerios, el propio barón manifestaba haber bailado dos minuetos con su hija Escolástica, marquesa de Castellbell. Citaba entre los invitados en la fiesta nupcial de sus hijos celebrada en su casa a nobles, militares, eclesiásticos y representantes de instituciones oficiales, agasajo que finalizó a las tres y media de la mañana.[25]

El salón de Can Clota recrea algunas de las costumbres en el siglo XVIII, por ejemplo: la disposición de las sillas circundando el espacio para atender recepciones y bailes.[26] No había una mesa que centralizase el salón, un hecho que sugiere la importancia de las mesas trans-

23. Subirana, *Op. cit.,* 2010, p. 594
24. Amat, *Op. cit.*, 1990, 29/1/1799, p.155.
25. El 23 de enero 1799 en la catedral se celebró «...la benedicció de ma filla i fill, Maria Escolàstica ab lo marquès de Castellbell, i Maria Pona Amat i Vega ab Rafel.» Amat, *Op. cit.*, 1990, 29/1/1799, pp.151-156.
26. El barón de Maldà nos habla de la colocación de las sillas «*Cadires arrenglades ab altres al mig ab los respatllers pegats unes ab altres que se'n diu galera*», Amat, *Op. cit.*, 1990, 27/1/1799, p.151. También sobre los preparativos de la fiesta del casamiento: «acabar de guarnir i adornar aranyes de cristall, catifes (posades ja totes per terra) en los dos estrados ab l'alcova, i tocador ab l'altre de parada, en casa Cortada, ciris en tots los brocs de les palmatòries en aranyes i cornucòpies (dintre i fora de la galeria); arrenglades cadires alli dintre i fora, ab tot lo demés annexo per lo gran festí de demà, de celebració de boda». Amat, *Op. cit.*, 1990, 28/1/1799, p.152.

portables, algunas veces con ruedas, en este periodo. También era usual utilizar otras mesas como la del juego de billar que en casos excepcionales eran transformadas en mesas para colocar espléndidos ramilletes, *desserts* o triunfos de mesa.[27] De las mesas de juegos portátiles contamos con testimonios artísticos como el dibujo atribuido a Francesc Tramulles Roig (1715-1791) o la pintura de Nicolas Lancret en donde aparecen jóvenes jugando al *backgammon* o las damas en el jardín y el propio mueble conocido por mesa de juego del chaque o la mesa transformable *à la tronchin*.[28]

El jardín privado de la finca de can Clota está elevado a la altura del salón (fig.4), cercado por un lado por una balaustrada, recuerda el *hortus conclusus* de la cerámica antes mencionada. Un espacio restringido que posee todos los elementos necesarios para trasladar la fiesta del salón al jardín, especialmente en días calurosos: fácil acceso, una pérgola dónde cobijarse y espacio ajardinado suficiente con árboles frutales para pasear. Además ornamenta el recinto un reloj solar, un artilugio coleccionado por monarcas y muy apreciado por la nobleza.

El barón de Maldà regularmente cada año en el mes de septiembre acudía a las fiestas patronales de san Mateo y de la Virgen del Rosario de Esplugues. Allí se reunía con el marqués de Castellbell y otros nobles del entorno que poseían fincas como el matrimonio Gelpí, don Francisco Jalpí y doña Clara de can Clota. En sus paseos vespertinos acostumbraba a visitar las propiedades de sus vecinos, o bien los invitaba a una velada musical en su casa o era su familia la invitada. Por ejemplo la partida de *auca* en casa del barón hasta la una del mediodía con la «Sra.de Gelpí, donya Clara, i el capellà que l'acompanya en la torre...» que siguió después del almuerzo «tot seguit los amigos a jugar a l'auca, fent córrer la moneda de calderilla i alguna plata per la taula i omplint los números de l'auca».[29] En la noche del 26 de septiembre acudió la familia del barón de Maldà a una diversión o sarau de baile: «I havent-hi tanta multitud en aquell saló, i més en lo fandango, per vèurer-lo ballar, feia prou calor i havia prou bullícia com que ja no fóra sarau; qual se comença a vuit hores tocades, ignorant, si bé, en quina hora se plegà»,[30] palabras que nos sugieren que la fiesta continuó seguramente en el frescor del jardín y terminó a altas horas de la madrugada como era costumbre.

En otra ocasión la familia del barón fue invitada a un divertimento nocturno por los señores «*Gelpins*» a las 8 de la tarde: «entrants a la sala, ja vérem a tot un muntó de gent de l'art de la terra, sentada i, la més, en peus, que era de pagesos, mossos i dones allí sentades, escoltant -sent-hi també los senyors i tertúlia de casa Freixes-, al tres músics sentats en rodona, tocant un la guitarra, l'altre lo tiple, i l'altre la bandúrria, puntejada de primor, esta, que ab los demés instruments, tocant-los ab habilitat, feien gran harmonia a tots los oïdors

27. García Portugués, E., «El Neoclasicismo en el 'Trionfo de Tavola' y la versión barcelonesa del 'Ramillete'», *Jornadas profesionales: El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época Isabelina, Nuevos estudios,* Barcelona, Fundación cultural Rocamora y Asociación para el Estudio del Mueble, 28 y 29 de Mayo de 2010, Barcelona, Museu de les Arts Decoratives i Institut de Cultura, 2011, pp.113-124.
28. Rousseau, Francis, *El gran libro de los muebles. Estilos del siglo XVI al XX*, Barcelona, Iberlibro, 1999, pp. 68 y 77.
29. Amat, *Op. cit.,* 1990, p.144-145.
30. Amat, *Op.cit,* 1990, 26/9/1795.

no estropeats -que d'estos n'hi havia alguns, no sé si diga lo del marquès de Castellbell».[31] Finalmente el barón destacaba las apatencias del anfitrión don Francisco por fumar.

Durante unas semanas en el mes de octubre de los años 1796 y 1797 el barón de Maldà se refugió en can Sitjar,[32] una de las fincas del Marquès de Castellbell, situada en Santa Eulàlia de Vilapicina en el valle de Horta, entre las antiguas poblaciones de Sant Andreu Arenal, Sant Martí de Provençals y Horta, hoy barriadas de Barcelona. La propiedad la dejaba a disposición de familiares y clérigos para disfrutar del recogimiento y del placer de la buena compañía y los manjares de la gastronomía, la finca fue conocida como Col·legi de la Bona Vida. El barón menciona en el *Calaix de Sastre* las partidas de tresillo, los paseos por los aposentos y galerías y el juego de billar.[33] Después de un copioso festín el barón realizaba su recorrido digestivo, uno de sus preferidos, por proximidad y por vínculos familiares, era visitar la finca del Laberinto de Horta. El barón había emparentado con el marqués de Llupià y Alfarrás por la boda de su hermano Felipe con la hermana del marqués, Laieta.[34] El barón elogió en repetidas ocasiones el jardín neoclásico, unas veces se refería al mismo como *«sos Campos Elisseos».*[35] En otras ocasiones hacía una descripción del mismo, cómo cuando fue el barón invitado a un almuerzo por el marqués el 25 de de octubre de 1797 y lo tildaba de ameno paseo por los «caminals, cascades i demés embelliments...jocs d'aigua»[36] que el marqués «ha hermosejat, entrant-nos al laberinto, quedant ja un poc més alts sos arbustos per començar-hi a perdre...».[37] También destacó en numerosas ocasiones las peculiaridades del jardín, los receptáculos de agua, ornamentación de grandes vasos, las cascadas de agua y los *grutescos* o montículos de conchas y rocallas como el «...descomunal promontori de pedres, que tot allò són sortidores d'aigua rajant de pedra en pedra des del capdamunt –a modo de muntanya de Montserrat per sos figurats còncavos- al gran safareig quadrat, ab pas enrajolat d'uns vuit palms, frente de la llarga escalinata i immediat laberinto de xipressos i altres arbustos.»[38] La referencia a la Mare de Déu de Montserrat enlaza con la Fuente de la Salud de la finca de Alella del Marqués de Castellbell, comentada al inicio de este estudio cuando planteabamos la hipótesis que el montículo de rocalla a los pies de la Virgen de la Salud podía ser una alusión a Nuestra Señora de Montserrat. Una referencia compositiva

31. Amat, *Op. cit.,* 1990, 5/10/1800, pp.104-105. La noche siguiente volvieron a repetir la fiesta.
32. Visitas que años más tarde volverá a repetir, las cuales son objeto de nuestro estudio.
33. Amat, *Op. cit.,* 1990, 17/10/1797, p.264. Veáse la transcripción de Alexandre Gali, *Op. cit.,* 1959, 25/10/1797, pp.166-167
34. Amat, *Op. cit.,* 1990, 25/10/1797, p.279
35. Amat, *Op. cit.,* 1990, 28/10/1796, p. 155
36. El baró de Maldà describia el jardín como un espacio lúdico de entretenimiento, comparable a los juegos que se celebraban en el Trianón de Versalles o en los jardines de Peterhof de San Petersburgo. Véase su referència al palacio de Versalles. Amat, *Op. cit.,* 1990, 16/10/1799, p. 240.
37. Se refería al cambio que había experimentado el jardín un año después de haberlo visitado. Amat, *Op. cit.,* 1990, 25/10/1797, p.279
38. Amat, *Op. cit.,* 1990, 21/10/1796

que encontraremos en jardines de propietarios de capas sociales más modestas, además de la utilización de la cerámica en la ornamentación de estos espacios.

La estancia del baron de Maldà, o jornales como llama el barón a estos períodos, en can Pexau de Badalona, posesión que había recibido por su alianza con la familia Senjust,[39] constituye un testimonio que consolida el papel de los jardines como lugar para agasajo de visitas. Sus paseos vespertinos por fincas vecinas así lo confirman pero posiblemente mucho más curiosa es la descripción de su paso por el jardín de un tendero de la zona: «...casa del Basté, no Basté de apellido, si que per los tants bastos y albardas de que ne està farsita la butiga... me ha fet entrar a veurerli son jardí al detràs de la casa, desde sa butiga, que era miscelànea tot ell, èsta a mes de clavellets encarnats y blanchs ab altras flors y herbas, la de las pinturas, si bé ordinarias, al fresco en las parets de dit jardí, ab un com cenador cubert al cap de munt, aixís també pintat ab varios Sants, que los mes me han paregut ser de la religió dominicana.» El texto sorprende por la ornamentación que está en línea con la de una casa noble. No obstante cuando el barón relaciona la temática profana junto a la de los santos, directamente vincula el modelo a la cerámica mencionada en la casa de Alella del marqués de Castellbell: « En la seguida de las parets la corrida de toros de Madrid, algún pas de la vida de Sant Antoni de Pàdua, est quant librà a son pare quel duyan a penjar per un fals testimoni. La sagrada cena del Senyor ab los Apóstols y frente a èsta, dintre del cubert de la eixida a aquell jardí, la montaña de Nostra Sra. De Monserrat ab sos escolanets baix, mitg esborrats, lo convent y hermitas». De nuevo la referencia a la montaña de Montserrat aparece como tema principal de la iconografía catalana. Finaliza el barón resaltando el papel del dueño y la belleza del jardín «sent un dels primors de Badalona lo frente y jardí de la casa del bon basté, que sap de allò ben agasajar a tot senior».[40]

En Badalona tuvo su casa con jardines y huerta su Ilustrísima el obispo de Barcelona Gabino Valladares, propiedad que pasó a ser del doctor Romà, abogado, que la llamó Mas Suley. El barón de Maldà describía el estado del jardin «... un gran zafareig ab aigua, caños ab caparrots que treyan aigua per la boca, curiosas balustrada de fusta ab pilastrons de pedra; adornos de alguns bustos igualmente, però mutilats de nassos, bocas y ulls, ab la estatua de un noy de pedra o mármol al mitg del gran zafareig...». Añadía que los soldados habían desfigurado y mutilado las esculturas por haber convertido el lugar en hospital para atender soldados heridos. A continuación detenía su mirada en el paisaje: «Nos passejarem per aquells caminals rectes a manera de alamedas, ab tant frondositat que hi ha de vinyas, terras de sembradura, tants dolls de aigua, que ab aquella lontananza de montañas conreadas, caseria y mar, son obgectes moltíssim deleytables a la vista». Tanto fue el placer recibido que el acompañante del barón de Maldà el doctor Joseph Casas dio «lo epiteto a tot aquell ameno

---

39. Propiedad originariamente de Agustí Pexau, *Cònsol de Llotja* y *prohom ciutadà* reprentante del Consell de Cent (1632-1648) obtuvo el título de *«prohom mes antich»*. Familia que unió su casa a la de Senjust y esta a su vez a la casa Cortada en 1754. Véase la descripción y situación de la propiedad en Amat, *Op. cit.*, 1948, pp. XIX-XXV.
40. Amat, *Op. cit.*, 1948, 23/5/1800, p. 252.

jardí y hort ab aquell gran zafareig ab aigua, ab la de canalibus rajantibus de Paradisus voluptatis». De nuevo el barón volvía a la destrucción del patrimonio artístico, contribuyendo así con esta cita a conocer como era el jardín y su contenido: «Dit ab una paraula, tot està que no cap més, ab la destrucción de glorietas y pintas al fresco; si sols no, lo mig cos pintat del pare del actual dueño, Doctor Romà, ab vestit de relator ab perruca de allò ben estufada ab caragols o buñols o perruca ab neulas y lo demés, tan desfigurat de rostro, que no se li veu nas, ni ulls, es dir que no te cara ni ulls, fora de la inscripción llatina sota en elogi de aquell subgecte, tan circunspecto, que queda pintat.» [41]

En otros de sus paseos después de la siesta de rigor del barón «passo en casa del flaquer y después en la del Sr. Mariano Oliva, en que viuhen Francesch Prat o en Mataró ab sa muller Maria y familia, haventhi detràs de la casa un jardinet ab sos caminals y cuadros de boxos ab un surtidor al mitg ab enrajolat de Valencia y una montanyeta de pedra tosca a mitg ab la juguina de una rodeta de llauna ab una campaneta, que rodante a modo de moly de venta ab lo impuls de la aigua del surtidor fa tocar la campaneta y es entreteniment curiós». Finalmente el barón se refería «...al últim del jardinet, frente, queda en un pany de paret en enrajolat de Valencia pintat un Sant Joseph, ab uns asientos, faltant un per la formación de un cuadro de enrajolat blanch de Valencia».[42] De nuevo apreciamos la importancia del jardín en la casa para atender las visitas y la decoración del mismo con cerámicas, la montaña de rocalla y la advocación a un santo que nos remite al pabellón dedicado a la Virgen de la Salud del marqués de Castellbell.

El barón escogió para visitar entre las casas del camino Real hacia el mar de Badalona «la de mes planta, la del Sr. Canonge Lleonart, que desde la entrada nos isquerem al hort y jardí y trobats a son masover que ens ha agasajat tant, com combidantnos apendrer xocolate y que cullissem del jardí tot lo que volguessem de clavéis encarnats y altras flors escullidas, parlantnos ab molta atenció y complacencia en tot lo que nos oferia...». En esta ocasión no solo el narrador habla del jardín sino que destaca que fueron invitados a tomar chocolate,[43] uno de los productos procedentes de las Índias, apreciadísimo por la nobleza.[44]

El estudio es una aproximación al papel que desempeñaron en el siglo XVIII estos dos espacios, el salón y especialmente el jardín, para los moradores de las casas-palacio pero también en casas de estamentos menos prominentes. La documentación y publicaciones, así como los testimonios arquitectónicos y artísticos conservados desvelan algunos de los recursos utilizados por la nobleza y la burguesía catalana para mantener y difundir su posición social: las costumbres, las fiestas y las acciones caritativas, pero también los actos protocolarios y los programas pictóricos ornamentando sus viviendas. Todas estas manifestaciones

41. Amat, *Op. cit.*, 1948, 13/5/1797, pp. 99-100.
42. Amat, *Op. cit.*, 1948, 1797, p.156
43. Amat, *Op. cit.*, 1948, 1800, p.235-236.
44. En 1527 Hernán Cortés ofrecía a Carlos I el brebaje. Ana de Austria hija de Felipe III y casada con Luis XIII introduce el chocolate en Francia. Véase *Les aventures de cacao. Dans les bagages de princesses espagnoles*, Fulls Museu de Ceràmica de Barcelona (Arxiu MCB-730), pp.82-83.

culturales y sociales formaban parte de un ritual que mantenía y preservaba su imagen de poder, así como su carácter exclusivo de elevado estatus social. Manifestaciones que pasaron a ser un modelo emulado por una población que se enriquecía con el comercio y la industria, configurando así el tejido de la burguesía catalana.

Fig. 1. *La xocolatada, cerámica (1710). Museu de Ceràmica de Barcelona (foto de archivo MCB)*

Fig. 2. *Columpio,* cortina-tapiz (fábrica de Aubusson) (h.1799) .
Propiedad barón de Vilagayá (foto de E.García Portugués)

Índice

Fig. 3. *Jeu de Paume,* cortina-tapiz (fábrica de Aubusson) (h.1799).
Propiedad barón de Vilagayá (foto de E. García Portugués)

Fig. 4. Jardin de Clan Clota. Propiedad Barón de Vilagayá (foto de E. García Portugués).

El neocatolicismo, la exhibición de figuras humanas y las capillas ardientes en el Museo del Prado

Eugenia Afinoguénova
Marquette University (Wisconsin, ee. uu.)

Resumen: La ponencia analiza cinco capillas ardientes que se instalaron en el Museo del Prado entre 1894 y 1922. Ofreciendo una re-exanimación de la cultura funeraria finisecular y de las estrategias de exhibición del cuerpo humano y prestando atención al desarrollo del concepto del arte público laico en España, se analizan las representaciones visuales y discursivas de capillas ardientes de los directores del Museo Federico de Madrazo (1894), Vicente Palmaroli (1896), Luis Álvares (1901), y Aureliano de Beruete (1922), así como la capilla ardiente de Mariano José de Larra, José de Espronceda y Eduardo Rosales, instalada en el Prado durante el traslado de sus restos al Panteón de Hombres ilustres en 1902.

***Palabras clave*:** Museo del Prado, siglos xix y xx; capillas ardientes; cultura funeraria; cuadros vivientes (*tableaux vivants*); laicización; Federico de Madrazo; Panteón de Hombres ilustres.

Abstract: The paper analyzes five mortuary chapels installed at the Prado Museum between 1894 and 1922. Re-examining turn-of-the-century funeral culture and the strategies of exhibiting human bodies, and paying special attention to the development of the notion of laic public art in Spain, the author analyses the visual and textual representations of the mortuory chapels of the museum directors Federico de Madrazo (1894), Vicente Palmaroli (1896), Luis Álvares (1901), y Aureliano de Beruete (1922), alongside the

mortuary chamber of Mariano José de Larra, José de Espronceda, and Eduardo Rosales installed at the Prado in 1902, when their remains were being transferred to the Panteón de Hombres ilustres.

Keywords: The Prado Museum, 1894-1922; mortuary chapel; funerary culture; *tableaux vivants*; laicization; Federico de Madrazo; Panteón de Hombres ilustres.

En la variada escenografía funeraria finisecular era común abrir las residencias privadas o los espacios públicos para el último homenaje a los recién fallecidos. Las misas fúnebres podían celebrarse en las viviendas particulares que entonces admitían a personas ajenas, con o sin invitación. En cambio, la instalación de una capilla ardiente en un lugar público, normalmente costeada por el gobierno o por alguna corporación, simbolizaba la importancia social del finado. Percibidos como umbrales entre la vida activa y la fama póstuma, estos espacios anticipaban, sobre todo, cómo se iba a codificar la memoria del fallecido. Al morir el compositor Francisco Asenjo Barbieri (1824-1894), la capilla ardiente fue instalada en su biblioteca personal que él había legado a la nación. La capilla ardiente del *krausoinstitucionista* Eduardo Pérez Pujol (1830-1894), historiador, teórico y catedrático de derecho, fue instalada en la Facultad de Derecho de la Universidad de Valencia, de la que había sido rector. De similar manera, la capilla de Pedro de Madrazo (1816-1898), el autor de los catálogos del Museo del Prado, fue instalada en la Academia de San Fernando para señalar que, a pesar de haber sido también miembro de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia, su mayor contribución había sido el trabajo como Secretario de la RABASF. Los periodistas describían con ahínco estas instalaciones y los artistas (y, más tarde, los fotógrafos) las retrataban con atención especial al detalle. Para los contemporáneos las honras funerarias sonaban a la fama, la herencia y la trascendencia.

La costumbre de usar edificios púbicos para las capillas ardientes, sin embargo, sólo explica una parte de lo que pasaba en el Museo del Prado entre 1894 y 1922. No resulta tan difícil comprender por qué el Museo fue escogido como lugar del último homenaje a los directores Federico Madrazo (1894), Vicente Palmaroli (1896), Luis Álvarez (1901) y Aureliano de Beruete (1922). Pero, ¿por qué en 1902 se exhibieron en el Museo los restos mortales de Luis Rosales, Mariano José de Larra y José de Espronceda? ¿Cómo se pudo abrir el Museo a las multitudes e instalar los candelabros para velar los cuerpos de los directores que en vida habían puesto tanto empeño en restringir el acceso y el uso del fuego en el edificio? Y, más importante, ¿qué nos revelan las capillas ardientes sobre las actitudes hacia el Museo por parte de la sociedad finisecular? Como pretendo demostrar a continuación, tales usos excepcionales del Prado apuntan a una serie de facetas que todavía no han recibido suficiente atención. En primer lugar, las escenografías funerarias permiten ver hasta qué punto el consumo del arte público dependía de las actitudes religiosas hacia la pintura y la escultura. En segundo lugar, las «exhibiciones de cadáveres» (como se llamaban estas instalaciones) en el museo de arte revelan la presencia de los nuevos estándares de la exposición promulgados desde los museos de cera que entonces se pusieron en boga en varios países europeos, tales como el Musée Grévin parisiense. Uniendo la estética elitista y el arte popular, la exhibición

de los cuerpos humanos en el Prado puede estudiarse como manifestación de la cultura visual de la clase media. Un conjunto de grupos sociales de varia procedencia y fines ideológicos a menudo incompatibles[1], la burguesía española de finales del siglo se adhería a los valores culturales que también eran híbridos pero que tendían a movilizarse en los rituales de la unidad nacional. Así, un análisis de los ritos funerarios que tuvieron lugar en un museo nacional que no había perdido todavía sus conexiones con el Antiguo Régimen, como lo era el Museo del Prado, arroja luz a lo que entendían por arte y por museo las elites y las masas urbanas a finales del siglo XIX y principios del XX.

La cultura de la muerte y las capillas ardientes en el fin del siglo

Aunque la cultura de las «capillas ardientes» se arraigaba en los rituales funerarios reales del Siglo de Oro[2], en las fechas que abarca el presente estudio estas estructuras efímeras ya eran parte de la vida de las clases media y alta. En muchos casos, la decisión de instalar una capilla ardiente y la selección del lugar no eran prerrogativas del finado ni de su familia, sino del gobierno y de las corporaciones. Éstas, a su vez, tenían que guiarse por las consideraciones del orden público. El caso más espectacular fue el debatido entierro de José Zorrilla en 1893. Un elocuente artículo que en aquella ocasión publicó Mariano de Cavia hacía claro que importantes sectores de la sociedad consideraban oportuno rendirle homenaje militar correspondiente a un héroe nacional y designar como lugar de la despedida la rotonda de San Francisco el Grande[3]. Sin embargo, el gobierno y la Real Academia de la Lengua decretaron instalar la capilla ardiente en la sede de dicha Academia entonces situada en la Calle Valverde. Cavia arremetía contra la decisión de rendir honras fúnebres en esta «ruin y destartalada casa» y contra la negativa del gobierno que la procesión funeraria pasara frente al Teatro Español y el Monumento a Calderón. Mientras tanto, *La Dinastía* (el diario católico de Barcelona) denunciaba la «brutalidad del populacho», justificando las «vallas materiales» y lamentando la debilidad de las «vallas morales» que no impidieron que los reunidos al entierro rompieran los cristales y profanaran tumbas en el cementerio[4]. Las autoridades parecían haber aprendido la lección; en 1920, cuando murió Galdós, su féretro fue instalado en la Casa de la Villa; durante este entierro no se registró ningún acto destructivo.

Si la calle finisecular era un lugar de movilizaciones, el emplazamiento de la capilla ardiente constituía una decisión estratégica de alta importancia política. Así, el que Emilio Castelar, muerto en 1899, tuviera dos capillas ardientes reflejaba tanto el miedo a los

1. Véase, por ejemplo, Núñez Seixas, José Manuel, «¿Una clase inexistente? La pequeña burguesía urbana española (1808-1936)», *Historia Social* 26, 1996, pp. 19-45.
2. Varela, Javier, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990, p. 55 *et passim*.
3. Cavia, Mariano de, «Los precedentes», *El Liberal*, Madrid, 25 de enero de 1893, pp. 1-2.
4. «Notas sueltas», *La Dinastía*, Barcelona, 27 de enero de 1893, p. 2.

disturbios como el debate sobre su herencia política. Castelar falleció en Murcia sin dejar testamento; su pariente más cercano supuso que le hubiera gustado reposar al lado de su hermana en el cementerio de San Isidro en Madrid y se tuvo que traer su ataúd en tren. La primera capilla ardiente se instaló en la sala de espera de primera clase en la estación de Atocha; por miedo a las aglomeraciones, el espacio fue vigilado por las fuerzas de orden público. Asegurando así que el homenaje masivo tuviera lugar en un lugar amplio, controlable y relativamente apartado del centro de la ciudad, las autoridades procedieron a transportar el féretro a la segunda capilla, más oficial, instalada en el edificio del Congreso. Allí la afluencia de la gente era tal que se tuvo que cerrar las puertas «pues era tanta la gente que pugnaba por acercarse, que las barandillas cedieron»[5]. Mientras tanto, la familia del difunto protestaba contra el plan de entierro elaborado por el Gobierno[6].

A finales del XIX la muerte no era ya lo que había sido. A lo largo del siglo la técnica del embalsamiento de cadáveres estaba experimentado continuo desarrollo. En 1894, sólo unas semanas antes de que muriera Federico de Madrazo, salía publicada una sensacional biografía del Doctor Velasco, fundador del Museo Antropológico en Madrid. El autor, un antiguo amigo de Velasco el médico Ángel Fernández Pulido tenía cosas que contar sobre las indeseables consecuencias del progreso científico, recordando el pintoresco afán que tenía su colega por el cadáver embalsamado de su hija[7]. Si en los siglos pasados el embalsamiento sólo había sido disponible para los monarcas, en los noventa muchos españoles adinerados ya tenían que tomar decisiones sobre la conservación (o no) se du propio cuerpo para incluirlas en la testamentaria[8]. Es lo que hizo, entre otros, Federico de Madrazo.

El público siempre había sentido fascinación por ver las señales de la descomposición, y los eventos de principios del siglo, formativos para la nación española, habían servido para encauzar esta mórbida curiosidad en la corriente de prácticas cívicas. La apertura de las tumbas de Daoíz y Velarde en 1814, por ejemplo, animó a los testigos a combinar la información gráfica sobre el estado de sus cadáveres con comentarios patrióticos[9]. La creciente disponibilidad del embalsamiento sólo añadía un tema más a estos debates cívico-mórbidos. Así, tres semanas antes de la muerte de Federico de Madrazo la España torera seguía el estado del cadáver y el posterior embalsamiento de Manuel García, *El Espartero*, un torero sevillano muerto por un toro en Madrid.[10] Estos y otros informes indican que el embalsamiento, además, daba forma científica y legal a los miedos de declarar muerta a una persona

5. «El cadáver de Castelar», *La Época*, 27 de mayo de 1899, p. 3.
6. «Un incidente», *La Época*, 27 de mayo de 1899, p. 2.
7. Fernández Pulido, Ángel, *El Doctor Velasco*, Madrid, E. Teodoro, 1894.
8. Sobre la evolución del embalsamiento y las decisiones de dar o no dar permiso a abrir el cuerpo, véase Varela, *op. cit.*, pp. 88, 143-146.
9. *El Conciso*, 3 de mayo de 1814, p. 6; un informe detallado sobre el estado de sus cadáveres, presentado como «testimonio auténtico,» se publicó en un artículo firmado por *Un madrileño*, «Siete estaciones del buen patriota», El País, Madrid, 2 de mayo, 1908, p. 3.
10. «El último tributo», *El Enano*, 29 de mayo de 1894, p. 1.

viva. Según la legislación de finales del siglo, no se permitía embalsamar el cuerpo sin haber dejado pasar veinticuatro horas.

Así, la muerte finisecular era un acto que necesitaba testigos, y la contemplación de cadáveres se convertía en una parte importante de la cultura visual que no sabía distinciones de clase. Creciente número de instalaciones museísticas que retrataban escenas de muerte o asesinatos alimentaban la moda de ver los cadáveres, encauzándola hacia el arte. Pero como señala Mark B. Sandberg, la contemplación de los cadáveres reales y los simulados exigía la misma mirada, cargada de emoción y atenta al detalle[11]. De ahí que las ejecuciones públicas, los «gabinetes de horrores» en el Museo de Cera de Madame Tussaud y el Museo Grévin, en realidad, atraían el mismo tipo de espectadores, a pesar de que unos pretendían despertar pasiones y otros educar sobre la historia y dejar constancia de sus personajes ilustres. Lo que queda fuera del estudio de Sandberg es que las capillas ardientes también formaban parte del mismo círculo de fenómenos. Movilizando las emociones y actitudes morales afines a la contemplación de *escenas vivas*, las capillas ardientes añadían a esta experiencia visual una dimensión sacramental que no tenía cabida en los museos de cera.

A diferencia de otros tipos de *escenas* (tales como, por ejemplo, los *tableaux vivants* o las instalaciones históricas de cera), las capillas ardientes incluían cuerpos reales aunque sin vida y se diseñaban como retablos polisémicos que conectaban el mundo terrenal y el más allá. En el espíritu del historicismo modernista, las capillas ardientes de los venerandos públicos finiseculares remitían a varios prototipos a la vez. Descendiendo de las cámaras funerarias barrocas[12], estas instalaciones incluían un tarimón con gradas de ascenso, donde se instalaba un lecho rodeado de cuatro columnas con un dosel. Encima se ponía el féretro, en posición inclinada, para facilitar la contemplación. Se formaba, de esta manera, una especie de túmulo, alrededor del cual en el Siglo de Oro se instalaban los altares para decir misas. Los altares improvisados también aparecían en algunas capillas decimonónicas, rodeados de múltiples velas (el diseño que se debía al prototipo de *castrum doloris* de los ritos funerarios papales). Los túmulos reales se componían de varios cuerpos que significaban el poder temporal en la tierra, el triunfo de la muerte, y a la gloria póstuma y la perduración de la dinastía[13]. Aunque mucho más modestas, las capillas modernas también empleaban estos elementos para designar la importancia social del finado o su estatus. Y mientras los túmulos monárquicos hacían uso de referencias a los estilos arquitectónicos del pasado para anunciar las genealogías reales, estas nuevas capillas remitían a las ideas de la memoria, la desaparición y la permanencia.

Los dibujos, aguafuertes, grabados y fotografías de las instalaciones funerarias eran el género común para finales del siglo XIX, bien representado, por ejemplo, en *La Ilustración*

11. Sandberg, Mark B., *Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, Museums, and Modernity*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.
12. Varela, *op. cit.*, pp. 83-85.
13. Varela, *op. cit.*, pp. 51-52.

española y americana. Trazados para conservar estas efímeras estructuras, las reproducciones se perciben ahora como partícipes de la eterna batalla contra el tiempo, el gran debate entre la desaparición y la permanencia. Juan José Martín González señala que los artistas españoles de la Edad Media evitaban fijarse en las señales de la descomposición de la carne o pintar los esqueletos, tan comunes entre los pintores nórdicos[14]. Las imágenes de las capillas ardientes continuaban la tradición, transmitiendo una gama de mensajes que no sólo involucraban la muerte, sino también la conservación. Cuando el finado era artista, las imágenes de su capilla ardiente incluían, además, mensajes meta-pictóricos sobre el arte. Así eran, por ejemplo, los dibujos al natural de la capilla ardiente del artista Casto Plasencia instalada en su estudio (1890) hechos por Joaquín Sorolla y Maximino Peña. El primero (Fig. 1) establecía un diálogo entre la estructura funeraria y un cuadro sin acabar todavía en el caballete. El segundo (Fig. 2) colocaba en el primer plano la paleta y los pinceles del artista y dejaba ver al fondo una armadura medieval «velando» el cadáver y posiblemente apuntando a la caballerosidad del finado y sus interés por la historia.

12 de junio de 1894: el entierro de Federico de Madrazo

Federico de Madrazo había pedido un entierro monacal: su testamento especificaba que el artista quería ser enterrado vestido de monje franciscano, en un ataúd simple de hierro negro, y sin embalsamar el cuerpo. De esta manera, la exhibición de su cadáver rompía con el ideal de un entierro ascético que se había imaginado el difunto, cuyas ideas neocatólicas eran bien conocidas. Una noticia publicada en *El Día* indica que la decisión de exhibir al público su cuerpo y hacerlo en el Museo del Prado salía del Círculo de Bellas Artes y había sido consensuada con el secretario y futuro sucesor de Madrazo, Vicente Palmaroli[15]. Entonces, estas pompas funerarias transmitían las actitudes hacia la muerte y lo que podría llamarse *la cultura de la exhibición* que profesaban las élites y los artistas de aquel entonces.

Para comprender la magnitud de cambio que suponía la instalación de la primera capilla ardiente en el Museo del Prado en 1894, bastan dos observaciones. La primera: nunca antes de esta fecha había el Museo del Prado cobijado un acto público. Mientras existen noticias de bailes celebrados en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, los directores del Prado habían celosamente protegido su establecimiento de cualquier uso que no fiera el disfrute del arte. En 1890, por ejemplo, Federico de Madrazo se había negado a la petición del Ayuntamiento

14. Martín González, Juan José, «En torno al tema de la muerte en el arte español», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 38, 1972, pp. 267-285.
15. «Don Federico de Madrazo», *El Día* 12 de junio 1894, p. 1.

de Madrid a instalar un colegio electoral en la rotonda del Museo[16]. Cuatro años después, el cuerpo de Madrazo estaba expuesto en la misma rotonda para el público multitudinario comparable con el que se había reunido meses antes para el funeral de Zorrilla[17]. El segundo detalle: a partir de 1891, cuando Mariano de Cavia anunció en el famoso artículo que el Museo del Prado se había quemado, no sólo los directores, sino también sus superiores en el Ministerio de Fomento y un amplio público estaban velando por la seguridad de la colección. El mismo Palmaroli, quien autorizó la capilla ardiente de Madrazo, una vez nombrado director del Prado, iba a prohibir el uso de la calefacción hasta que no se reemplazaran las cubiertas de madera por las de metal[18]. Y sin embargo, los que venían a despedirse de Federico Madrazo el 12 de junio de 1894 vieron un impresionante panorama de 132 velas en el centro de la rotonda, entre los crucifijos de madera tallados, al lado de la cama imperial, y rodeados de terciopelo inflamable. ¿Cómo fue posible celebrar en el Museo un acto al que el propio Madrazo sin duda se hubiera opuesto?

Las descripciones y las representaciones gráficas nos pueden prestar algunas claves. Se conservan dos imágenes de esta capilla ardiente. El dibujo de José Garnelo sólo muestra la cara del artista vestido con la capucha de franciscano (Fig. 3). No se ve ninguna instalación funeraria y el artista es indistinguible de un monje[19]. En cambio, el dibujo de Alejandro Ferrant Fischermans publicado en *La Ilustración española y americana* (Fig. 4) hace prácticamente invisible el cuerpo del artista, colocado en el fondo de la rotonda. El cadáver yace en un ataúd semi-inclinado bajo un dosel. A los pies del tarimón cubierto de un tapiz se ven esparcidas una veintena de coronas, entre las que se destaca una, adornada con una paleta y los pinceles. Hombres y mujeres con trajes que indican su variada procedencia social están de pie o sentados sobre las bases de las columnas. La imagen venía acompañada de una foto que retrataba el exterior del museo durante el traslado del féretro. Una multitud de personas aparecía llenando todos los tramos de la escalera, mientras las carrozas ocupaban todo el espacio del acceso. Así, mientras el dibujo de Garnelo trazaba un camino de salvación del artista abrazando la virtud monacal, el de Ferrant proyectaba la pervivencia del arte más allá de la muerte. Mientras tanto, la foto ofrecía un comentario sobre la fama.

Pero Ferrant, además, empleó en su dibujo una cita iconográfica de alto simbolismo, colocando en el primer plano una cortina entreabierta. Esta referencia al «velo rasgado»

16. AGA Cultura, Caja 31 6797, Carta del Ayuntamiento del 18 de noviembre, respuesta de Federico de Madrazo del 22 de noviembre de 1890: «que no existe precedente de que ni el vestíbulo del Museo ni en ninguna de sus salas ni dependencias hayan jamás servido al objeto indicado, y que aun cuando en las actuales circunstancias se considera oportuno hacer una excepción, en el mencionado vestíbulo, no podría hacerse hoy por hallarse convertido en una sala de exposición donde figuran, provisionalmente, las mas preciosas obras de arte de la Sala en construcción de la Reina Isabel, las cuales no pueden colocarse en otra sala alguna».
17. «El entierro de D. Federico Madrazo», *El Liberal*, Madrid, 13 de Junio de 1894, p. 2.
18. La enciclopedia del Museo del Prado, http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/palmaroli-y-gonzalez-vicente/.
19. González López, Carlos, «Federico de Madrazo y la Academia de San Fernando,» *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre de 1994, Número 79, pp. 387-418, p. 407.

convertía, simbólicamente, la rotonda del Prado en un templo, la capilla ardiente en un altar y al finado en un partícipe del destino de Jesucristo. Como autor de decoraciones murales de muchos templos madrileños, entre los cuales se destacan las de San Francisco el Grande, Ferrant no podía ignorar el paralelismo entre su representación de la capilla ardiente en el museo y los grandes santuarios modernos. La representación del cadáver en el museo que enlazaba el arte pictórico con el objeto de culto venía, así, de mano de un artista cuyo genio José Francés llamaría místico «suave, dulce, de un sano y confortador optimismo»[20]. Fue este tipo de mensaje confortador de la resurrección del arte el que transmitía el dibujo. «El templo ha sido digno del dios», resumía metafóricamente el evento el periodista de *El Álbum Ibero-Americano*[21].

Mientras los artistas ofrecían interpretaciones místicas del entierro, los periodistas veían la capilla ardiente como un *tableau vivant*. El autor de la noticia *El Día* citada arriba ponía hincapié en la fastuosidad del arreglo:

> En el centro de la rotonda, alfombrada con un magnífico tapiz, se colocó una gran cama imperial, de talla, de ébano, cuyas colgaduras son de terciopelo negro guarnecidas de galón de oro.
> Rodeaban el túmulo dieciocho blandones de metal dorado, y en las esquinas cuatro pedestales grandes de talla, con diez luces cada uno.
> Sirviendo de testero estaba colgado el Cristo, de Velázquez, entre las dos columnas, frente a la puerta de la Sala Italiana, cubriéndose con negros tapices los intercolumnios restantes de la rotonda.
> Allí han velado el cadáver muchos de los discípulos del insigne maestro[22].

La descripción asocia la capilla ardiente con el prototipo de las cámaras funerarias barrocas y los túmulos reales que, según Varela, se habían basado en una serie ritualizada de reglas inmutables[23]: el tarimón, un tapiz, un lecho rodeado de columnas con un dosel. Pero había una gran novedad en el túmulo de Madrazo: en lugar de un altar, allí estaban los cuadros del Museo. *El Día* mencionaba *El Cristo* de Velázquez en el testero del lecho mortuorio; otras fuentes afirmaban que a la cabecera de la cama estaba *La Inmaculada* de Murillo, mientras el cuadro de Velázquez colgaba más arriba, por encima del lecho:

> Rodeaban la lujosa cama imperial treinta y dos candelabros de talla, conteniendo 132 luces. A los pies de cadáver, como a los lados, se veían veintiocho hermosísimas coronas, llamando poderosamente la atención la de los discípulos de la Escuela especial de Pintura, que era enorme, formada de flores naturales combinadas con exquisito gusto y conteniendo en el centro una paleta con sus pinceles correspondientes. A la cabecera de la cama imperial, destacando sobre la amarillenta y fría faz del ilustre muerto, veíase una de las más inspiradas

20. Francés, José, «El Homenaje a Ferrant», Año Artístico 1915, p. 68.
21. Prat y Gil, Eugenio, «Crónica», *El Álbum Ibero-Americano*, Madrid, 22 de junio de 1894, p. 2.
22. «Don Federico de Madrazo», *El Día* 12 de junio 1894, p. 1.
23. Varela, *op. cit.*, pp. 83-85, 119-120.

> *Concepciones* de Murillo, contrastando de un modo soberano, el rostro lleno de luz y de divina belleza de la Inmaculada, con el severo y yerto del cadáver; y por último, como coronamiento de tanta majestad y de arte tanto, en lo alto, arrancando de la cornisa tallada del lecho mortuorio, iluminado tenuemente por la luz cenital de la lucerna de la cúpula, se erguía el soberano y famoso *Cristo* de Velázquez.[24]

Se trataba, entonces, de un túmulo de a tres niveles: 1) el terrenal a los pies y a los lados de la cama, simbolizado por las coronas, 2) el umbral entre la muerte y la salvación, hecho visible en el cadáver velado por la Virgen, y 3) el reino eterno del Señor bajo la cúpula y alumbrado por la luz cenital. Pero aquí está la pregunta: ¿qué papel cumplían en tal contexto los cuadros del museo? ¿Simbolizaban las obras de arte la genealogía profesional del artista, o, al contrario, estaban allí como objetos simbólicos que estaban allí para que le alma superara las penas?

Los periodistas evaluaban la capilla ardiente en términos pictóricos del colorido, luces y sombras, destacando el juego estético entre el color del cadáver, el colorido de los cuadros, y la luz de las velas. Parece, entonces, que los contemporáneos preferían comprender la capilla como un arreglo más visual que simbólico y utilizaban la mirada estética para darle sentido a esta nueva experiencia. Otra serie de descripciones, sin embargo, deja constancia de una doble actitud, –artística a la vez que simbólica,– hacia estos cuadros. Así informaba, por ejemplo, *La Época*:

> El pórtico y rotonda de entrada habían sido convenientemente dispuestos para recibir el cadáver. Entre las dos columnas de piedra que hay en la última plataforma de la escalera, delante de la puerta principal y pendiente del techo, colocóse una cruz de hojas de laurel, entre dos pabellones de crespón, recogidos con anchas cintas de seda a las propias columnas.
>
> En la rotonda, púsose de cuerpo presente el cadáver del ilustre artista. *Sus facciones delicadas y correctas, su blanquísima barba, recortada; su enjuto y pajizo rostro; la rigidez de aquel cuerpo, vestido con el hábito ceniciento de los Franciscanos; echada sobre su cabeza la capucha, y calzados sus pies con toscas sandalias, infundía respeto.*
>
> De columna a columna se cerró el círculo con paños enlutados, de terciopelo, y la cornisa, todo alrededor, fue festoneada, formando ondas y pabellones de laurel.
>
> A la cabecera de la soberbia cama imperial, por iniciativa del Sr. Palmaroli, se colocó en la parte exterior el «Cristo» de Velázquez, y bajo el dosel de la misma, la «Concepción» de Murillo, *imágenes que simbolizan el espíritu católico y asocian el recuerdo de aquellos dos grandes artistas a los últimos honores tributados a Madrazo.*
>
> Rodean y alumbran el túmulo 12 candelabros de talla, de a siete velas; 2 candelabros, y cuatro pedestales con ángeles, de siete ciclos cada uno. Formando un total de 132 luces. Alrededor del féretro, y sobre el tapiz que cubría el suelo, manos cariñosas tendieron una alfombra de flores naturales, que perfumaban aquel recinto.[25]

---

24. «El entierro de D. Federico Madrazo», *El Liberal,* 13 de junio de 1894, p. 2.
25. *La Época,* 12 de junio de 1894, p. 3, énfasis añadido.

De nuevo, el periodista interpretaba la instalación estéticamente, sugiriendo que la yuxtaposición del cadáver y las obras maestras de Velázquez y Murillo construía un nuevo relato sobre el canon español en que Madrazo acababa de ser incluido. Pero al lado de esta interpretación aparecía ya otra, que *volvía a lo divino* el relato sobre la fama del difunto artista atribuyendo a Murillo y Velázquez el «espíritu católico». La doble función de los cuadros se manifestaba, quizás, de la forma más elocuente en «la cruz de hojas de laurel» que descendía del techo: un símbolo cristiano hecho del material de las coronas que los antiguos usaban para glorificar a sus héroes y a sus dioses. Desde esta segunda perspectiva, los cuadros de Murillo y Velázquez formaban parte de la composición no sólo debido a su belleza, sino también por una razón opuesta: la de ser símbolos transparentes de lo divino. La fragancia de las flores disipadas en el suelo de la rotonda que menciona el periodista de *La Época* ponía punto final a esta composición cuyo protagonista se representaba como artista santo.

Sorprendentemente, el quien dispuso descolgar al *Cristo Crucificado* y a la *Inmaculada* e incluirlos en el arreglo no debía de ser otro que el Secretario del museo Vicente Palmaroli. La estructura vertical de la composición sugiere, entonces, que también para la dirección del Museo, los cuadros eran, a la vez, obras maestras y creaciones del espíritu que se destacaban tanto por su belleza como por su transparencia: la capacidad de hacerse invisibles para dar forma a sus inmateriales protagonistas. En los años sesenta y principios de los setenta, Pedro de Madrazo, el hermano de Federico, había afirmado que el arte español era inherentemente religioso.[26] El uso de los cuadros en las capillas ardientes sugiere que en una fecha tan tardía como 1894 ni siquiera el Secretario del Prado trazara una separación entre un museo y un lugar de culto religioso.

Tal pasión por transformar lo material, –el lecho, el cuerpo, – en lo ideal simbolizado por la pintura, la luz, y la fragancia apuntaba, además, a otro prototipo: las capillas funerarias de las iglesias. Ahora bien: la obvia diferencia entre el mármol de aquellas instalaciones escultóricas y la materialidad del cadáver, el acero, o la paleta y los pinceles del artista exigían un tipo especial de mirada, oscilante entre la piadosa, la estética, y la espectacular. Entrenada en la contemplación de la estatuaria religiosa, esta última también servía para contemplar los cuerpos que no estaban ni vivos ni muertos, como los maniquíes o las figuras de cera. Y fue este tipo de mirada, normalmente repudiado en el museo de arte, que hacía legítimo la contemplación de la capilla ardiente. Palmaroli era admirador del arte de los prerrafaelitas. La exaltación de la muerte que los artistas de la hermandad plasmaron en sus cuadros es bien conocida. Menos conocido es el uso de las figuras de cera en lugar de modelos que practicaban los prerrafaelitas.[27] Sería difícil encontrar un ejemplo más elocuente de la sublimación de la materia a través del arte que la capilla ardiente de Federico de Madrazo.

26. Madrazo, Pedro de, «Respuesta al Sr. Huet», 1866; Madrazo, Pedro de, «Discurso de la apertura del año académico de 1870», *La América*, 13 de diciembre de 1870, pp. 7-8.
27. Wilton, Andrew; Upstone, Robert; Bryant, Barbara, *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts: Symbolism in Britain, 1860-1910*, Tate Gallery Publishing, 1997.

Vicente Palmaroli (1896), Luis Álvarez Catalá (1901), Aureliano de Beruete (1922)

A partir de aquel precedente y hasta 1922, similares honores se rendirían a todos los directores que morían ocupando el puesto. Estas capillas ardientes se instalaban por la iniciativa de la administración del Museo y no recibían tanta atención en la prensa como la de Madrazo. Sus descripciones ya prestaban más atención a la seguridad del edificio que, en 1894, parecía no preocuparle a nadie. Por otra parte, a partir de entonces la transformación del museo en un templo que la exhibición del cadáver de Madrazo hizo patente iba a suscitar diferentes interpretaciones.

Ningún cambio se nota todavía en las noticias sobre el entierro de Vicente Palmaroli. Apenas un año y medio después de la muerte de Madrazo, el artista sufrió un ataque cardíaco o un insulto del que nunca se recuperó. Como en el caso anterior, su capilla ardiente se instaló en la rotonda del Museo que fue redecorada apropiadamente. El autor del informe más detallado que he podido encontrar utilizaba una metáfora de un *tableau vivant*, describiendo la escena como un «cuadro triste»:

> Su féretro, cubierto de coronas, fue conducido a la rotonda del Museo, toda enlutada, donde, rezado un responso y vuelto al carro fúnebre, fue regado de flores por los copiantes del Museo, mientras formaban el fondo de aquel cuadro triste, como una nota simpática, las niñas del Asilo de las Mercedes, que iban a despedir al hermano de su superiora[28].

El informe de *El Imparcial* hacía claro que, aunque en esta ocasión no se descolgó, aparentemente, ningún cuadro de la colección del Museo, la rotonda sirvió no sólo para una despedida civil sino también para un rito religioso. Así, mientras unos (los empleados del museo y los discípulos) rendían tributo a la importancia terrenal de Palmaroli, otros rezaban por su alma:

> El féretro fue llevado a hombros por artistas y alumnos de la Escuela General de Pinturas hasta la capilla ardiente, instalada en la rotonda del Museo, en el mismo sitio donde estuvo expuesto el cadáver de su antecesor, don Federico Madrazo, y donde hará un año presentó el finado a un selecto público de académicos y artistas los bustos de D. osé y don Federico Madrazo, maestros de la pintura española, a quienes Palmaroli profesaba filial cariño.
>
> Allí estuvo el cadáver el tiempo necesario para rezarle dos responsos, volviendo en hombros de los mismos que lo depositaron en la capilla ardiente y entre dos filas de celadores del Museo con hachas encendidas a la carroza fúnebre, que siguió camino del cementerio de San Justo por la calle del Prado[29].

28. *Ilustración española y americana*, 30 de enero de 1896, p. 2.
29. «Entierro de Palmaroli», El Imparcial, Madrid, 27 de enero de 1896, p. 1.

Para el periodista, la capilla ardiente señalaba la afiliación entre Palmaroli y los Madrazo, convirtiéndole a aquél en un partícipe de un rito que él mismo había inventado.

El Prado volvía a transformarse en un lugar de culto cinco años después, al morir Luis Álvarez Catalá[30]. Esta vez, el túmulo incluía ya un verdadero altar, aunque los cuadros del museo no formaban parte de su estructura:

> En hombros de varios de aquellos artistas fue conducido el féretro a la rotonda de entrada, donde se había preparado la capilla ardiente. Allí quedó depositado el cadáver en un sencillo túmulo, a cuyos pies hay un gran crucifijo de bronce, y a la cabecera un altar, donde se dirán misas mañana por la mañana...[31].
>
> En la rotonda que da acceso a los salones, y sobre negros pañol galoneados de oro, se alzaba un modesto túmulo, y sobre él la caja de ébano conteniendo los restos del ilustre artista.
>
> Alrededor del féretro veíanse varias coronas, la mayor parte de flores naturales, y gruesos cirios que ardían desde las primeras horas de la mañana. En el testero principal un enlutado altar sostenía un crucifijo y seis blandones encendidos[32].

Mientras el cuerpo de Palmaroli aparentemente sólo se había quedado en el museo un tiempo muy breve, el cadáver de Álvarez, como antes el de Madrazo, estuvo expuesto durante la noche. No sabemos si, cerrado el Museo, alguien quedaba para velar el cuerpo, aunque la noticia en *La Época* me lleva a suponer que eran los «porteros y celadores», – es decir, las personas que tenían el derecho a quedarse allí, – los que permanecían al lado del féretro.[33] Lo que sí se sabe, en cambio, es que por la noche la administración tomó precauciones antiincendiarias, prohibiendo el uso de las velas: «Los blandones que alumbraban la capilla han sido sustituidos al anochecer por luces de aceite, cumpliendo lo establecido en el reglamento del Museo, que prohíbe tener otro género de luces durante la noche»[34]. En realidad, también aquella medida iba en contra del reglamento corriente que prohibía el uso el fuego en el edificio no sólo de noche, sino también de día, hasta el punto de mandar apagar los caloríferos. En diciembre de 1901, el frío en el Museo iba a convertirse en el tema de los debates en el Senado que acabarían con la instalación de un nuevo sistema de calefacción.

Otra precaución que había parecido necesaria desde en entierro de Madrazo era el control de las multitudes, y en este caso no parecían tomarse medidas. Escribía *La Época*: «Durante toda la mañana de hoy hay sido visitada por numeroso público la capilla ardiente instalada en el palacio del Museo de Pinturas»[35]. La capilla ardiente de Luis Álvarez, —la primera instalación funeraria del nuevo siglo, – se destaca, de esta manera, por su silenciosa

30. Álvarez Catalá fue nombrado director del Museo tras la dimisión de Francisco Pradilla, quien había ocupado el cargo desde 1896.
31. *La Correspondencia de España,* 5 de octubre de 1901, p. 1.
32. «Entierro de D. Luis Álvarez», *La Época,* 5 de octubre de 1901, p. 3.
33. «Porteros y celadores del Museo daban guardia al cadáver». (*Ibídem.*)
34. *La Correspondencia de España,* 5 de octubre de 1901, p. 1.
35. «Entierro de D. Luis Álvarez», *La Época,* 5 de octubre de 1901, p. 3.

aceptación de la función religiosa del museo como sitio adecuado para instalar altares y «decir misas». Al mismo tiempo, era un arreglo más (si bien insuficientemente) respetuoso con los reglamentos del museo, que respetaba su colección y se ajustaba a las medidas básicas de la seguridad.

Como el sucesor de Álvarez, José Villegas Cordero, no murió en el puesto sino que dimitió, tendrían que pasar veinte años hasta que se instalara la siguiente (y la última) capilla ardiente de un director, Aureliano de Beruete. Estas instalaciones se asemejaban a las pompas funerarias de Federico de Madrazo hacía un cuarto de siglo. El *Cristo* de Velázquez otra vez fue parte de la estructura funeraria, aunque se colocó en la cabecera del lecho donde normalmente se ponía un crucifijo. Ahora bien: aunque la posición del cuadro sugería un uso similar al de un altar, los periódicos hacían indistinguibles sus funciones artísticas y religiosas, calificándolo de un objeto de «devoción artística» del finado. En las interpretaciones del túmulo de Beruete se destacaba, entonces, la misma ambigüedad que había caracterizado las reacciones de los contemporáneos de Madrazo:

> Mañana, domingo, a las nueve, el cadáver será trasladado al Museo del Prado, uno de los grandes amores de Beruete. Allí se expondrá en la rotonda, teniendo detrás un Cristo famoso, acaso el de Velázquez, quizás el de Goya, las dos principales devociones artísticas de don Aureliano, para que por última vez puedan verle los amigos y los visitantes de nuestra excelsa Pinacoteca, a los que tantos desvelos consagrara[36].

Al día siguiente, enterrado ya Beruete, *La Correspondencia de España* repetía la metáfora: «Paños negros cubrían los muros. En el fondo había sido colocado el famoso Cristo de Velázquez, una de las devociones artísticas del finado.»[37] Los periódicos no dan noticia alguna sobre las misas u oraciones en el Museo y tampoco enfatizan la función religiosa alguna del cuadro. *La Correspondencia de España*, por ejemplo, sólo reflejaba el carácter cívico del evento: «Muchos artistas y aficionados desfilaron por delante del cadáver.»[38] Se puede suponer que para 1922 el «culto al arte» ya había absorbido o legitimado el uso religioso del Museo hasta el punto de convertir las capillas ardientes en instalaciones verdaderamente híbridas.

Este entierro ya se distinguía de todos los anteriores por su completa conformidad a los reglamentos del Museo: «El féretro, de ébano, en que yacía el cadáver, fue depositado en un túmulo rodeado de hachones y velas, que no fueron encendidos por respeto a una disposición del reglamento interior del Museo, que prohíbe sea encendida luz alguna dentro

36. «Don Aureliano de Beruete», *La Época*, Madrid, 10 de junio 1922, p. 2.
37. «Aureliano de Beruete, La Capilla.—En el Museo del Prado», *La Correspondencia de España,* 12 de junio 1922, p. 5. Otras fuentes, sin embargo, carecían de justificación artística: «Ayer por la mañana fue trasladado el cadáver del finado al aplació del Museo del Prado, en cuya Rotonda se instaló la capilla ardiente, cubierta de paños negros, colocándose el féretro en el centro de la columnata, rodeado de grandes candelabros, y a la cabecera se colgó el famoso «Cristo Crucificado», de Velázquez.» («El Entierro», *El Heraldo de Madrid,* 11 de junio de 1922, p. 1).
38. Ibid., p. 5.

del edificio[39]. Además, los informes permiten ver que el cadáver no se había quedado en el Museo durante la noche: instalado el féretro en la capilla ardiente a las nueve y media de la mañana, fue llevado al cementerio a las cinco y media de la tarde.

Se puede concluir que el experimento de la exhibición del cadáver de Federico de Madrazo dio pie a una nueva tradición de instalar en la rotonda del Museo las capillas ardientes de los directores. El análisis de estas instalaciones indica que aún a principios del siglo XX el espacio del Museo se percibía como compatible con las actividades litúrgicas. De la misma manera, los cuadros fácilmente se transformaban en iconos religiosos. No obstante, los artículos que informaban al público sobre la incorporación de los cuadros sugieren que no todos se sentían cómodos al ver las obras maestras del museo formar parte del túmulo. Mientras las instalaciones funerarias de dos directores no incluían ningún cuadro, en los dos casos cuando éstos sí fueron incorporados en la capilla los periodistas recurrieron a justificaciones estéticas.

Esta oscilación entre las funciones civiles y religiosas puede explicar por qué algunos directores se sentían con derecho de violar las normas del museo que en otras ocasiones ellos mismos habían celosamente respetado. Entre el entierro de Madrazo, cuyo cadáver estaba rodeado de centenares de cirios, y el de Beruete, durante el cual no se encendió ninguna vela, el respeto hacia la seguridad del edificio y la colección aumentó notablemente. Por el otro lado, aunque en muchos casos los periodistas mencionaban gran afluencia de personas que deseaban despedirse de los difuntos, parece que no se había presentado la necesidad de controlar el público. Tal vez estos visitantes, aunque fueron numerosos, no se percibían como aglomeración capaz de comportamientos peligrosos para el museo.

Una capilla cívica: Larra, Espronceda, Rosales, el 25 de mayo de 1902

Otra cosa fue la capilla ardiente instalada en el Museo el 25 de mayo de 1902 durante el traslado de los restos de Mariano José de Larra, José de Espronceda y Eduardo Rosales al Panteón de Hombres ilustres. Al igual que en el caso de Federico de Madrazo, la iniciativa salía del Círculo de Bellas Artes. Los cadáveres por trasladar estaban esparcidos en dos cementerios y los organizadores necesitaban un centro estratégico que le diera coherencia al evento. Éste fue el Museo del Prado. En la mañana del 25 de mayo de 1902, los notarios, médicos, periodistas y el amplio público interesado se reunieron en el cementerio de San Nicolás para presenciar la exhumación de los cadáveres de Mariano José de Larra y José de Espronceda. Los dos grandes de letras españolas habían fallecido en 1837 y 1842, respectivamente, y los restos de Larra ya habían sufrido un traslado en 1841. Los periódicos saboreaban los detalles de la descomposición: «El cráneo de Larra, deshecho y en parte pulverizado, ostentaba la corona de laurel, verde y casi intacta, con que le honraros sus con-

39. Ibid., p. 5.

temporáneos. La corona guardaba fielmente su posición vertical por encima de la calavera, que va desapareciendo.» En el informe sobre la exhumación de Espronceda se destacaba, además, la atención al estado de diferentes materiales: «Sacada de la enorme caja, muy deteriorada por efecto de la humedad y abierta a la luz del sol, viéronse los restos del gran poeta: los huesos amontonados y revueltos en jirones de ropa; los zapatos de charol, casi sin forma ya, un montón de lana de la almohada que pudieron ene el ataúd, y sobre esta blanda cabecera el cráneo sucinto, grande, intacto, destacándose con gran limpieza de líneas»[40].

Al transferir los restos de los dos grandes hombres a las arcas previamente preparadas, los allí presentes formaron un cortejo fúnebre que se dirigió al Museo. Allí las arcas fueron depositadas en el salón de escultura griega, mientras el cortejo se dirigió al cementerio de San Martín para recoger los restos del artista Eduardo Rosales.[41] El pintor sólo hacía treinta años que había fallecido (1873), y su cuerpo mostraba menos señales de descomposición, también fielmente apuntadas por los periodistas: «Abierta la caja que guardaba los restos del autor de Lucrecia, apareció el esqueleto completo, así como el traje con que fue enterrado el cadáver, del cual se conservan todas las prendas.»[42] Se repitió la operación del traslado del féretro al Museo que cobijaría a los tres hombres durante la noche: «Las tres cajas pasaron del Salón Griego a la Rotonda, quedando en el centro la del pintor ilustre y a la derecha e izquierda las de Larra y Espronceda»[43]. La mañana siguiente, el multitudinario público reunido alrededor del Museo los transportó al Panteón. Allí estaban los representantes del gobierno, los alumnos de todas las escuelas de arte, las asociaciones y los gremios artísticos, los estudiantes de la Universidad Central, los actores e incluso los obreros de las especializaciones relacionadas con las artes y las letras[44].

Una serie de detalles distinguía esta capilla de las de los directores del Prado. En primer lugar, se destaca el hecho de que esta vez sí se tomaron precauciones para controlar las multitudes y sólo se admitieron personas con invitación. Escribía *La Época*: «Para evitar aglomeraciones no se permitió el acceso a la puerta del Museo sino a las personas invitadas.»[45] En segundo lugar, el centro de este evento no era la rotonda del Museo, sino la puerta central (la puerta Velázquez) que daba al vestíbulo y al salón de la escultura antigua donde los cuerpos permanecieron más tiempo. Los informes prestaban particular importancia a este entorno y a la falta de pompas, destacando de esta forma la naturaleza civil del evento y remitiendo al ejemplo de las democracias antiguas. En el reportaje ilustrado en *El Nuevo Mundo*, Francisco Fernández Villegas («Zeda») escribía: «En aquel templo de arte, rodeados de esculturas he-

40. «La exhumación de Larra, Espronceda y Rosales», *El Liberal*, 25 de mayo 1902, p. 1.
41. *El Globo*, 25 mayo 1902, p. 2.
42. «La exhumación de Larra, Espronceda y Rosales», *El Liberal*, 25 de mayo 1902, p. 1.
43. «La exhumación de Larra, Espronceda y Rosales», *El Liberal*, 25 de mayo 1902, p. 1.
44. «El panteón de hombres ilustres» *La Época*, 19 de mayo 1902, p. 2, y «El panteón de hombres ilustres» *El Liberal*, 24 de mayo 1902, p. 2.
45. «La traslación de los restos de Larra, Espronceda y Rosales», *La Epoca*, 25 de mayo de 1902, p. 2.

lénicas, permanecieron durante veinticuatro horas los gloriosos restos».[46] Todos los autores destacaban la austeridad de las instalaciones: «En hombro de varios de los que estaban en el cementerio fueron trasladados a la sala de escultura griega. Allí quedaron depositados sobre el suelo y sin aparato de ningún género».[47] Algunos indicaban que por la noche los sarcófagos fueron llevados a la rotonda, pero no está claro si esta vez se trataba de la rotonda en la misma planta baja. Todas las descripciones coinciden, sin embargo, en que en esta ceremonia no se usó ningún símbolo religioso. En cambio, el laurel –el símbolo de la gloria de los antiguos– servía como el leitmotiv de la capilla ardiente y otros espacios adaptados para la ocasión. El reportero de *El Globo* registraba la presencia de los ramos de laurel en la rotonda, «habiendo sido previamente decorada con paños negros, coronas y ramos de laurel, hasta el cementerio de San Justo»[48]. *La Correspondencia de España* dejaba constancia del mismo motivo decorativo sobre las arcas «cubiertas con coronas, flores y ramos de laurel; las paredes se habían decorado con telas de raso encarnado»[49].

Y mientras la rotonda llevaba el luto, otros espacios lucían colores brillantes. El rojo y el dorado, en particular, se repetían no sólo en la decoración de las paredes, sino también en las banderas nacionales que cubrían las arcas. En cambio, nunca se menciona ningún cirio. La detallada descripción en *La Época* nos deja frente a un escenario solemne pero también festivo:

> Bajo el peristilo de la puerta de Velázquez se encontraban los féretros... las paredes estaban cubiertas con grandes paños de damasq color carmín, galoneados con fajas de oro.
>
> Sobre los macizos de los testeros aparecían colgadas las coronas ofrecidas por la Asociación de escritores y Artistas,
>
> Los tres féretros se hallaban cubiertos por banderas de seda de los colores nacionales y ramas de laurel.
>
> Sobre la caja mortuoria de Larra veíanse magníficas coronas ofrecidas por sus nietos.
>
> Sobre la de Rosales una del Museo de Pinturas y otra del Centro del Ejército y la Armada. A los pies se encontraba la paleta del ilustre artista, cubierta con un crespón negro.... Todo el suelo del pórtico estaba cubierto con una espesa capa de hojas de laurel y rosas del tiempo[50].

Así fue el otro modelo de capilla ardiente instalada en el Prado. Esta vez, como espacio de conmemoración nacional, el museo no se convertía en un lugar de culto cristiano sino en un templo cívico revestido de referencias a las democracias antiguas, a la fama, y a la nación. El evento no fue diseñado para conmemorar la muerte, ni para asegurar la supervivencia individual de ningún artista. Celebrado una semana después de la jura de Alfonso XIII, la

46. Zeda, «Los restos de Lara, Espronceda y Rosales», *El Nuevo Mundo*, el 28 de mayo de 1902, p. 2.
47. «Traslación de restos», «En el Museo del Prado», *La Correspondencia de España*, 25 de mayo de 1901, p. 1. El informe fue repetido en *Siglo Futuro*, 26 de mayo 1902, p. 2.
48. *El Globo*, 26 de mayo de 1902, p. 1.
49. «Espronceda, Larra, Rosales. Traslación de los restos.» *La Correspondencia de España*, 26 de mayo 1902, p. 1.
50. «La traslación de los restos de Larra, Espronceda y Rosales», *La Epoca*, 25 de mayo de 1902, p. 2.

traslación de los restos mortales de los tres grandes hombres se insertaba en el programa regeneracionista que, como muchos creían entonces, iba a armonizar las relaciones entre la monarquía y amplios grupos sociales.

¿Qué nos enseñan estas capillas ardientes sobre las actitudes hacia el Museo a finales del siglo XIX-principios del XX? En primer lugar, está claro que el Museo cumplía el papel de un templo católico y a la vez cívico, mientras los cuadros de su colección podían verse, simultáneamente, como obras maestras del arte pictórico y como símbolos trasparentes de lo divino. Cierta falta de atención que se detectaba en estas instalaciones hacia las normas del comportamiento establecidas en el museo estaba acorde con este uso religioso del edificio que parecía negar su especificidad cultural. Sin embargo, en el siglo XX los organizadores de las capillas ardientes mostraron más respeto por los reglamentos del museo y su seguridad. Se puede interpretar estas medidas como indicio de la creciente comprensión social de lo que era un museo del arte.

En segundo lugar, los textos que describían estas capillas mezclando la piedad con la exaltación del arte hacen claro hasta qué punto los usos religiosos del edificio, que de otra forma nos chocarían como anacrónicos, venían legitimados por la sublimación modernista del arte entonces en boga. El que Vicente Palmaroli, quien, probablemente, participó en el diseño de la capilla de Madrazo, fuera aficionado de los prerrafaelitas, saca a relucir la naturaleza moderna de estas instalaciones. Desde este punto de vista, la exaltada mezcla de lo artístico y lo religioso en la presencia de un cadáver no constituía un simple retroceso hacia los usos litúrgicos del arte, sino que respondía a las pesquisas estéticas del movimiento simbolista.

Continuando este análisis se podría afirmar que las capillas ardientes en el Prado contaban con un público que era capaz de apreciar tales instalaciones fúnebres, viendo en ellas la continuación de la arquitectura de las capillas funerarias de los templos pero también de las procesiones religiosas y los *tableaux vivants* laicos. El creciente interés de estas clases urbanas por las imágenes en que lo vivo se entrelazaba con lo muerto puede explicar que la tradición se hubiera mantenido durante casi treinta años.

Entrenado en la contemplación de la escultura religiosa y en las imitaciones teatrales del arte, este público podía, demás, apreciar el lujo material de las ostentosas decoraciones de las capillas. Ahora bien: si recordamos que la reforma educacional finisecular promulgada por los Krausoinstitucionistas, buscaba a entrenar la mirada de todas las clases urbanas a comprender, específicamente, la imagen artística, nos daremos cuenta de que las capillas ardientes legitimaban las actitudes menos educadas hacia el museo, que ofuscaban la diferencia entre la mimesis artística y la materia.

Fig. 1. Joaquín Sorolla, *La capilla ardiente de Casto Plasencia instalada en su estudio*. 1890.
La Ilustración española y americana, Año XXIV, Núm. XX, 30 de mayo de 1890, p. 341

MADRID.—CASTO PLASENCIA EN LA CAPILLA ARDIENTE.
(Apunte del natural por Maximino Peña, discípulo del ilustre artista.)

Fig. 2. Maximino Peña, *Casto Plasencia en la capilla ardiente*. 1890. *La Ilustración española y americana,* Año XXIV, Núm. XX, 30 de mayo de 1890, p. 344

Fig. 3. José Garnelo, *Federico de Madrazo en el lecho de su muerte*. 1894. Colección Carlos González, Barcelona. En Carlos López, *Federico de Madrazo y la Academia de San Fernando, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre de 1994, Número 79, pp. 387-418, p. 407

MADRID.—EXPOSICIÓN DEL CADÁVER DEL EXCMO. SR. D. FEDERICO DE MADRAZO
EN LA ROTONDA DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURAS.
(Composición y dibujo de D. A. Ferrant.)

Fig. 4. Alejandro Ferrant Fischermans, *Exposición de cadáver del Excmo. Sr. D. Federico de Madrazo en la rotonda del Museo Nacional de Pinturas.* 1894. La Ilustración española y americana, Año XXXVIII, Núm. XXIII, 22 de junio de 1894, p. 380

El monumento de Semana Santa de la catedral de Tui: ¿arte efímero?

Francisco Javier Novo Sánchez
Universidad de de Santiago de Compostela

Resumen: La catedral de Tui adjudica en 1775 la fabricación de un nuevo monumento de Semana Santa a Juan Luis Pereira, el mismo artista que unos años más tarde se encargará de la construcción del retablo mayor. Desde el punto de vista estético se encuadra en una etapa de transición, con una clara tendencia hacia el Neoclasicismo, pese a poseer algunos elementos decorativos que pertenecen al Rococó. En contra del carácter efímero de esta clase de obras, el ejemplar de Tui ha sido concebido para permanecer. Ejecutado en madera sin policromar, presenta una escalinata y cuatro cuerpos superpuestos y decrecientes, estando influenciado formal y simbólicamente por los catafalcos, los tabernáculos de los retablos y las custodias procesionales. El plan iconográfico consta de imágenes relacionadas con la temática eucarística: elementos de la Pasión, Abraham y Melquisedec, el sol y la luna, Abel, Issac y las tres virtudes teologales.
Palabras clave: catedral de Tui, Rococó, Neoclasicismo, Semana Santa, arquitectura efímera, eucaristía.

Abstract: In 1775 the Tui cathedral commissioned the construction of a new Easter monument by Juan Luis Pereira, the same artist who would be responsible for building the altarpiece a few years later. From an aesthetic point of view, it is classified as in a transitional phase, with a clear trend toward Neoclassicism, despite having some Rococo decorative elements. Contrary to the ephemeral nature of this type of work, the Tui cathedral was built to last. Executed in non-polychromed wood, it has a staircase and four overlapping and descending levels. It is formally and symbolically influenced by the catafalque, the tabernacles of the altarpieces and the processional monstrance. The iconographic

plan includes images related to the Eucharist: elements from the Passion, Abraham and Melchizedek, the sun and the moon, Abel, Isaac and the three theological virtues.
Keywords: Tui cathedral, Rococo, Neoclassicism, Easter, ephemeral architecture, eucharist.

La celebración de la Semana Santa supone un hito de primer orden dentro del calendario festivo en el seno de una catedral, especialmente tras la potenciación del culto al Santísimo emanada del Concilio de Trento. Dentro de este tiempo de conmemoración pasional, que arranca en la dominica de Ramos y termina en la de Resurrección, el oficio de Jueves Santo cobra una importancia capital. El ceremonial de Zuazo, que explica con absoluta claridad en qué consisten la reserva eucarística[1] y el monumento[2], ordena surtir de lo que fuere menester, y con suficiente antelación, el presbiterio, el altar mayor, la sacristía y el lugar en el que se hará efectivo el aislamiento de la Sagrada Forma. En la misa solemne, que evoca la última cena de Cristo y sus discípulos y rememora la institución de la Eucaristía, queda al descubierto la complejidad y rigidez de la liturgia postridentina, así como la parafernalia que rodea la preparación de la segunda hostia consagrada, que se guardará para el Viernes de Pasión[3]. Mucho más teatral y aparatosa resulta la procesión de traslación desde el altar mayor al monumento, nombradamente en el momento de la llegada de la comitiva, la colocación del cáliz y la hostia sobre el altar, su incensación y posterior introducción en la urna[4]. El fasto litúrgico se renueva en el oficio del día siguiente, único del calendario en el que no se dice misa, pues tras la preceptiva adoración de la cruz el cortejo regresa al monumento

1. En la credencia, además «de lo regular, que se previene en los demás días para la misa solemne, se pondrán dos hostias grandes en la patena del cáliz, con que se ha de celebrar, una para el sacrificio, y otra, que se ha de guardar en el monumento hasta el día siguiente. Para esta se pondrá allí otro cáliz, el más ancho, y precioso que hubiere, cubierto con hijuela, y patena, y sobre esta un paño blanco precioso, y una cinta rica del mismo color para sujetarle después». Zuazo, A.: *Ceremonial, según las reglas del Missal Romano...*, Salamanca, 1753, p. 344.
2. Conforme a dicho ceremonial, el monumento «se dispone en alguna capilla, o nave de la iglesia distante del altar mayor, de modo, que el celebrante, y ministros puedan con facilidad subir, y baxar por delante, sin que sea necesario usar de andamio, ni llevar el Santísimo Sacramento por detrás. El altar con la urna, dentro de la qual ha de quedar el cáliz con la Sagrada Hostia, estará en lo alto del monumento debaxo de dosel. En su plano habrá mantel, seis candeleros con velas blancas, y corporal en medio, para asentar a su tiempo el cáliz. No se pone cruz porque no se ha de celebrar en él. La urna será dorada, o pintada, y ayrosamente labrada, dentro de ella se pone corporal, y en su puertecilla la llave con su cinta blanca, y rica. Ha de estar en alto a proporción, sin que sea necesario al diácono subir con indecencia, para entrar en ella el cáliz. Todo este sitio se adornará con colgaduras ricas, y preciosas, no negras, que demuestren la mayor solemnidad, sin poner en él reliquias, ni imágenes de Christo, o de Nuestra Señora, y mucho menos de santos. Se prevendrán para él muchas luces de hachas, o velas blancas según la posibilidad de la iglesia, las que después se repartirán por sus gradas, y lados a proporción, e igualdad». Zuazo, A.: *Op. cit.*, 1753, p. 345.
3. Zuazo, A.: *Op. cit.*, 1753, pp. 345-347.
4. Acabada la misa, el diácono y subdiácono «ayudan al celebrante a quitar la casulla, y manípulo, y vestir el pluvial, que tendrá prevenido un acólyto, o el sacristán. Entretanto se encienden, y reparten las hachas, o velas para la procesión, se trae el palio hasta cerca de la ínfima grada, y se distribuyen sus varas». Al mismo tiempo, otro subdiácono «toma la cruz procesional cubierta con velo morado», los ceroferarios preparan «sus candeleros con velas encendidas» y dos acólitos se acercan, «cada uno con su thuríbulo, y en ambos pone el celebrante incienso sin

para recoger el depósito y devolverlo al altar mayor, previo paso a su consumición en la comunión[5]. Lecturas, canto, música de órgano, luz y tinieblas, sonido de campanas, carracas atronadoras, piezas de orfebrería, ornamentos sagrados y gestualidad son los ingredientes esenciales de la pompa festiva durante los dos primeros días del Triduo Pascual.

El monumento es, junto con el catafalco, la expresión máxima de la arquitectura efímera en el ámbito religioso. Su origen podría estar en las estructuras utilizadas en las representaciones litúrgicas de la Baja Edad Media, pero es en el Antiguo Régimen, especialmente en el Barroco, en pleno auge de la Contrarreforma, cuando se incrementa su número y ostentación. La primera modalidad, al menos si se establece como criterio el número de ejemplares que se conservan, es la de los monumentos pictóricos, consistentes en una suma de lienzos armados sobre bastidores que generan sensación de profundidad, creando un

bendición, ministrándoselo el diácono sin ósculos». Puestos todos de rodillas en la última grada del presbiterio, salvo el portador de la cruz procesional y los ceroferarios, «el celebrante toma de mano del diácono uno de los thuríbulos, y con él inciensa tres veces el Santísimo Sacramento, haciendo antes, y después inclinación profunda de cabeza, la que también harán los ministros». Una vez incensado el Santísimo, el oficiante y sus dos ministros ascienden hasta la segunda grada de la capilla mayor y se postran en la primera, frente al altar, levantándose poco después el diácono, quien «juntas las manos, y hecha genuflexión, bueltas las espaldas azia el lado de la epístola, toma con la mano derecha el cáliz cubierto por el nudo, y con la siniestra el pie, buélvese con él por su lado siniestro, y se lo entrega al celebrante. Éste lo recibe con la mano siniestra por el nudo, metiéndola por debaxo del velo, con que está cubierto el mismo cáliz, sobre el qual pone la derecha de plano. El diácono le cubre luego con las extremidades del velo largo, que tiene el celebrante por los ombros». A continuación suben los tres al altar y el sacerdote se vuelve hacia el pueblo «con el Santísimo Sacramento en medio de los ministros». Una vez que los cantores y músicos entonan los dos primeros versos del *Pange lingua* «comienza la procesión por el lado del evangelio, y se endereza, sin salir de la iglesia, por el camino más largo al sitio donde está la urna, en que se ha de guardar el Santísimo Sacramento». Nada más arribar al monumento, «el subdiácono, que llevó la cruz, y los ceroferarios se retiran azia el lado derecho, donde se detienen en pie, dando lugar a que pasen los demás, que cercarán la capilla en dos choros, y de modo, que los más dignos estén más próximos al monumento, y luego que llegue el sacerdote con el Santísimo Sacramento, se arrodillarán, manteniéndose con las velas encendidas hasta el fin, los thuriferarios cesan de incensar, y los acólytos toman las varas del palio, y le llevan a su lugar, y los que las habían traído, se apartan azia los lados, y se arrodillan». Llegado este momento, suben los tres en dirección al altar, y estando en la última grada del mismo, con el presbítero en pie, «el diácono puesto sobre ella de rodillas, aparta la vanda, o velo de sobre el cáliz, el qual toma luego con ambas manos, y pone en el altar sobre corporal, sin bolver del todo las espaldas al celebrante, que con el subdiácono se arrodilla, y adora el Santísimo Sacramento». Hecho esto, y tras realizar una última reverencia, el diácono se sitúa a la derecha del celebrante, quien, colocado ya de pie, «pone incienso sin bendición en uno de los thuríbulos, ministrándole el diácono la cuchara sin ósculos, luego se buelve a poner de rodillas sobre la misma grada, y se inciensa el Santísimo Sacramento». Terminado el trabajo de incensación, el diácono «buelto el incensario al thuriferario, se levanta, sube al altar, hace genuflexión, toma el cáliz sin mostrarle al pueblo, y cubierto como está, lo entra en la urna, y pone sobre corporal, si fuere necesario, tendrá prevenida el sacristán, o acólyto alguna gradilla, o banquillo, para que pueda alcanzar, repite genuflexión, y cierra la urna con la llave, que pone al celebrante al cuello colgada de la cinta». Cerrada la urna, el diácono vuelve a ponerse a la derecha del oficiante, «luego arrodillados todos, excepto el de la cruz, y ceroferarios, se detienen un poco en oración, y entretanto se apagan, y recogen las hachas, o velas». Levantados de la oración, «hacen genuflexión, y baxan, sin bolver las espaldas al Santísimo Sacramento, al plano, donde repetida otra genuflexión con ambas rodillas, y añadida a ella inclinación profunda de cabeza se retiran a la sacristía por el camino más breve, precediendo los thuriferarios, a quienes sigue el subdiácono con la cruz en medio de los ceroferarios. Últimamente, el celebrante con los ministros sacros a sus lados, que le llevan elevadas las simbras anteriores del pluvial, y todos sin cubrirse hasta perder de vista el monumento». Zuazo, A.: *Op. cit.*, 1753, pp. 347-349.

5. Zuazo, A.: *Op. cit.*, 1753, pp. 362-367.

escenario sacro fingido en el que actúan personajes, se desarrollan escenas y se fijan motivos ligados a la Pasión de Cristo, en cuyo punto de fuga se encuentra la urna eucarística. El segundo grupo es el de los monumentos arquitectónicos, imponentes estructuras lignarias constituidas mediante la superposición de cuerpos, en los que se amplían las posibilidades técnicas de la iconografía[6]. La cantidad de estos últimos se reduce drásticamente con respecto a los de perspectiva, más habituales en el ámbito parroquial, pues debido a su elevado coste aparecen vinculados generalmente a los grandes centros de culto y poder, capaces de asumir la promoción de semejantes ingenios, caso de las basílicas diocesanas, casas religiosas y palacios, aunque no siempre se cumple esta premisa. Las catedrales, dada su representativo y las ansias de manifestar su capacidad y preeminencia, se han querido dotar desde siempre de mobiliario acorde a su posición, principalmente retablos, sillerías y cajas de órgano, pero también de obras de carácter perecedero cuando la ocasión lo requiere, destinadas a las funciones de Semana Santa y honras fúnebres de la Familia Real. Un buen número de estudios monográficos han sacado a la luz testimonios escritos, representaciones gráficas y restos materiales de monumentos del núcleo madrileño[7],

6. Entre los estudios que explican con nitidez el significado de estos muebles, tanto desde el punto de vista formal, como simbólico y litúrgico destacan el de Calvo Ruata, J. I. y Lozano López, J. C.: *Op. cit.*, 2004, pp. 95-137; muy especialmente Rivas Carmona, J. F.: «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata», en Ramallo Asensio, G. A. (ed.): *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*, Murcia, 2003, pp. 493-527; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A.: «La Semana Santa en España: entre la piedad popular y el rito litúrgico», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée: arts, rituels, liturgies*, Toulouse, 2009, pp. 9-17; y Luna Moreno, L.: «Monumentos, pasos y cofradías penitenciales en España», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 33-43.
7. El arquitecto Ramón Andrada publica en 1986 un estudio reconstructivo del monumento de la basílica del Escorial, diseñado por Juan de Herrera, para un proyecto de recuperación y montaje, del que únicamente se conservan dos fustes de columna y un arquitrabe, así como un grabado de Manuel Alegre Núñez, sobre dibujo de José Gómez de Navia, ambos del primer cuarto del siglo XIX. Del monumento de la capilla del Real Alcázar de Madrid, del que sólo se conserva el dibujo de la urna, se lleva a cabo hacia 1667, y en él intervienen Sebastián de Herrera, Pedro de la Torre y el platero Juan Bautista Rizi. Treinta años más tarde, hacia 1698, se levanta otro nuevo debido al mal estado del anterior, al cual tal vez pertenezca el lienzo de la Santa Faz de Luca Giordano del Museo del Prado. Tampoco José de Churriguera se ha podido resistir a los encantos de este tipo de construcciones temporales, y en 1699 llega a un acuerdo con el capellán y la priora del convento de la Encarnación de Madrid para materializar el deseo de la comunidad de tener un monumento digno para las funciones de Semana Santa, contactando para ello con uno de los grandes maestros del Barroco español. El concierto para la fábrica del monumento del convento de Santa Isabel de Madrid se rubrica en 1667 entre los «maestros de carpintería» Francisco Collado y Gabriel de Rivera y las hermanas agustinas recoletas, siguiendo las directrices de Sebastián de Benavente, uno de los más importantes arquitectos de retablos del núcleo madrileño, que antes se había responsabilizado del retablo mayor y colaterales. Véanse Barrio Moya, J. L. y Martín, F.: «Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio», *Reales Sitios*, 70, 1981, pp. 11-16; Andrada González-Parrado, R.: «Proyecto de reconstrucción del monumento de Semana Santa diseñado por Juan de Herrera», en *IV centenario del monasterio de El Escorial. Iglesia y Monarquía. La liturgia*, Madrid, 1985, pp. 73-80; Aterido Fernández, Á.: «Una nueva obra de José de Churriguera: el monumento de Semana Santa del monasterio de la Encarnación», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35, 1995, pp. 19-32; Puerta Rosell, Mª F.: «Noticias sobre la vida y obra de Sebastián de Benavente: monumento de Semana Santa para el convento de Santa Isabel de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 43, 2003, pp. 553-566; Hermoso Cuesta, M.: «Apuntes sobre Luca Giordano y el arte efímero», *Artigrama*, 19, 2004, pp. 150-152.

de Toledo[8] y Segovia[9], Cataluña[10], Galicia[11], País Vasco[12], Navarra[13], Aragón[14] y Andalucía[15],

8. Aunque no faltan testimonios textuales de la existencia de un monumento en la segunda mitad del siglo XVI, el último que ha tenido la catedral de Toledo, aunque ya no se utiliza, se estrena en la Semana Santa de 1807, cuya traza se encomienda al maestro de la catedral Ignacio de Haan. No obstante, el verdadero tesoro del monumento es la fastuosa arca, labrada presumiblemente por los plateros Diego Vázquez y Pedro de Medina hacia 1513, y diseñada, en teoría, por el pintor Juan de Borgoña. Véase López-Yarto Elizalde, A.: «El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la catedral de Toledo», en Rivas Carmona, J. (coord.): *Estudios de platería. San Eloy 2006,* Murcia, 2006, 379-400.
9. El monumento de la catedral de Segovia consiste en un telón escenográfico y es una propuesta tardía del pintor Daniel Zuloaga, que lo proyecta en torno a 1898 y lo lleva a cabo a partir de 1907, cuyos aditamentos de talla salen del taller del donostiarra Fernando Ara, haciéndose cargo de los trabajos de policromía el segoviano Emeterio Casanova. Véase Quesada Martín, Mª. J.: «El monumento de Semana Santa de la catedral de Segovia», *Estudios Segovianos,* 101, 2001, pp. 303-320.
10. En 1735 el cabildo catedralicio barcelonés encomienda la fábrica del monumento catedralicio mediante contrato al escultor Josep Sunyer i Raurell, con quien trabaja su hijo Josep Sunyer i Fontanelles. Las esculturas del programa iconográfico, salidas de la gubia del adjudicatario, han sido descubiertas recientemente. De la policromía se encarga a Agustí Viladomat y Pere Rigalt a partir de 1737. La traza, conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, se atribuye a Antoni Viladomat. En la ciudad episcopal de Vic hay indicios de otros dos monumentos de buena calidad: el del convento de Santa Teresa, diseñado en 1751 y ejecutado por Carles Morató i Brugueroles, y el de la catedral, posterior a 1803, obra de Pere Quadres i Camps y Llucià Romeu i Quingles. Fuera del ámbito urbano, los monumentos de «perspectiva» más relevantes se hallan en las iglesias de la Assumpció de Bossòst y Santa Maria de Segueró. Véanse Bosch i Ballbona, J. y Dorico, C.: «El monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona, de 1735», *D'Art,* 17-18, 1992, pp. 253-260; y Mercader Saavedra, S.: «Descubiertas las esculturas del antiguo monumento de Semana Santa de la catedral de Barcelona (1735)», en *Imagen y Apariencia. Congreso Internacional,* Murcia, 2009; Brunet, S.: «Le corps ou le sang. Monuments de la Semaine Sainte, dévotion eucharistique et Réforme catholique dans les Pyrénées centrales sous l'Ancien Régime», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...,* Toulouse, 2009, pp. 19-31; Parés, F.: «Els monuments de Setmana Santa a Catalunya: el convent de Santa Teresa i la catedral de Vic», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...,* Toulouse, 2009, pp. 159-168; Paret, J.: «Conservació-restauració del Monument de Setmana Santa de l'església parroquial de Santa Maria de Segueró (Garrotxa), en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...,* Toulouse, 2009, pp. 193-196; y Solà Colomer, X.: «Els monuments de Setmana Santa en les visites pastorals a l'època moderna als bisbats de Girona i Vic», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...,* Toulouse, 2009, pp. 217-221.
11. La erección del monumento del cenobio benedictino compostelano de San Martín Pinario se inicia en 1772 bajo la dirección de su maestro de obras, fray Plácido Caamiña. La ejecución de los trabajos de arquitectura se adjudican a un tal San Martín, afincado en la vecina villa de Noia, de los pictóricos a Manuel Landeira Bolaño y los escultóricos a José Ferreiro. Tras su retirada en 1802, debido a un devastador informe de su estado de conservación, únicamente se conserva su dotación figurativa, y no toda, formada por veintinueve imágenes repartidas por la sacristía monástica. El ejemplar de la concatedral de Ferrol se realiza entre 1784 y 1785, en pleno furor neoclásico, y se debe al maestro compostelano Carlos de Porto y Mondragón, en el apartado escultórico y estructural, y a Miguel Godoy y Juan Calvelo por lo que mira a la policromía. Los estipendios de dichos artistas corren por cuenta de la corporación municipal, como patrona del templo. Las piezas conservadas tras el abandono al que fue sometido tras la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II se encuentran almacenadas en distintos recintos de la iglesia. La iglesia parroquial auriense de Santa María de Beade, bajo jurisdicción de la Orden de Malta, ajusta en la década inicial del ochocientos su propio monumento, en el que participan el escultor Carlos Lemur y el pintor Tomás López. Véanse González Suárez, F.: «Las pinturas del monumento de Semana Santa de Beade», *Porta da Aira,* 1, 1988, 121-129; Monterroso Montero, J. M.: «Apuntes sobre el monumento de Jueves Santo de San Martiño Pinario», en *Galicia no Tempo,* Santiago de Compostela, 1992, pp. 409-427; y González Suárez, F.: «Notas sobre las pinturas del monumento de Semana Santa en Beade», *Porta da Aira,* 2, 1989, 233-235; y González Rodríguez, F. J.: «El monumento de Jueves Santo de la concatedral ferrolana», *Estudios Mindonienses,* 13, 1997, pp. 525-54.

12. Del patrimonio de la iglesia de San Cristóbal de Heredia forma parte un monumento realizado por el pintor José López de Torre en 1825, que hasta hace pocos años se montaba en la primera capilla del evangelio, compuesto de «catorce telas apoyadas en sus respectivos bastidores de madera», que fingen «un retablo neoclásico» (Bartolomé García, F. R.: «Patrimonio recuperado: el monumento de Semana Santa de la iglesia de Heredia», *Akobe*, 4, 2003, pp. 64-68). En el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao se conserva casi completo un monumento eucarístico de indudable calidad, perteneciente a la parroquial de Santa María de Bermeo y elaborado, previsiblemente, en el primer tercio del ochocientos (Zorrozua Santisteban, J.: «El monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)», *Ondare*, 21, 2002, pp. 257-272).
13. Echeverría constata la existencia, a través de documentos textuales y gráficos, de monumentos en algunas villas de la ribera estellesa, como Lodosa, en cuya iglesia se levanta uno nuevo a partir de 1770 debido a que el antiguo presenta «la madera de los bastidores carcomida», trazado por Juan Manuel Martínez y pintado por José Bejés. En 1763 se concede licencia para renovar el monumento de la parroquial de Los Arcos, ideado y ejecutado por Francisco Xavier de Coll y pintado por Antonio de Osorio. El de Miranda de Arga fue proyectado por Francisco Chaudano y ejecutado por Pedro Antonio de Rada, ambos pintores, en 1768. Menciona también un informe de un eclesiástico sobre el monumento de Lerín, pero haciendo alusión únicamente a una serie de maestros y trazas, sin concretar nada al respecto de la forma e iconografía del mismo. Véase Echeverría Goñi, P. L.: «Los monumentos o «perspectivas» en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa, *Príncipe de Viana*, 190, 1990, pp. 517-532.
14. El monumento de la Seo de Zaragoza, sin duda el más espectacular de entre los de tipo escenográfico, se localizaba en origen se localizaba en la capilla de San Marcos, un espacio que alberga un amplio programa iconográfico dedicado a la Pasión de Cristo localizado en la portada, cúpula, paredes laterales, el propio monumento y el telón de fondo del recinto, que simula un retablo y que se retira por medio de un sistema de tramoya durante la Semana Santa para dejar paso al arca. El monumento en sí se construye en madera, pero el concepto espacial convergente lo aleja del modelo arquitectónico vertical y lo acerca al de los monumentos pictóricos. El cabildo de la catedral de Huesca realiza el encargo de su monumento al pintor italiano Tomás Peliguet en 1561, al que pertenecen, muy probablemente, seis pinturas de profetas sobre tabla conservadas en el museo catedralicio y diocesano. El segundo monumento del que han llegado noticias fue levantado en 1608 por José Garro y reformado en el siglo XVIII. En el medio rural se poseen referencias escritas y proyectos del quinientos de los monumentos de las iglesias zaragozanas de La Puebla de Alfindén (1585), Monzalbarba (1586), San Miguel de los Navarros (1591) y Altabás (1596). Del siglo XVIII se conocen los casos de las parroquiales zaragozanas de Ibdes, Ateca, Fuentes de Ebro y Carenas, la colegiata oscense de Bolea y el monasterio bernardo de Rueda, enclavado en el municipio de Escatrón, que ha sido llevado a la parroquial turolense de Samper de Calanda. Son todos de la segunda mitad del setecientos, pudiendo extenderse la cronología del de Carenas hasta comienzos del diecinueve. El de Rueda se construye después de 1815, momentos antes de la Desamortización. Véanse Esteban Lorente, J. F.: «La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza», *Cuadernos de Investigación. Geografía e Historia*, II, 1, 1976, pp. 97-103; Morte García, C.: «monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (Aportación documental)», *Artigrama*, 3, 1986, 195-214; Calvo Ruata, J. I. y Lozano López, J. C.: «Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)», *Artigrama*, 19, 2004, pp. 95-137; e Ibáñez Fernández, J.: «Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 45-132.
15. La traza del monumento catedralicio cordobés, encasillado dentro del manierismo clasicista, pertenece a Hernán Ruiz III, maestro de obras catedralicio, y la ejecución a Lope de Liaño. Se inicia en 1577, año en el que también se contratan los trabajos de policromía con Juan Ramírez. El montaje inicial ante el presbiterio de la primitiva capilla mayor, después denominada de Nuestra Señora de Villaviciosa, quedando en desuso y sus piezas almacenadas tras la reforma litúrgica del novecientos. Últimamente se ha dividido en dos mitades, que se reaprovechan en la parroquial de Peñarroya-Pueblo Nuevo y la iglesia del hospital de Jesús Nazareno de Pozoblanco, ambas en la provincia de Córdoba. La basílica gaditana cuenta en el siglo XVII con dos monumentos en el plazo de cuarenta años: uno de 1645, del que se hizo cargo el maestro Alejandro Saavedra, y, en sustitución de aquél, otro de 1687, contratado a Juan González de Herrera, en el que interviene Luisa Roldán. En 1780 se acomete la construcción del tercero del que hay constancia, diseñado por Torcuato Cayón, utilizado hasta mediados del novecientos y luego desmontado y olvidado, como de costumbre, en dependencias catedralicias. Para él pinta José Sala escenas de la vida de Cristo, y las imágenes escultóricas corren a cargo de Domingo Giscardi, Pedro Laboria, Vicente Ruiseco y, sobre todo, Juan García de Santiago, que elabora una maqueta de la obra guardada en el museo de la catedral. En la iglesia sevillana de Santa María de Écija se sustituye un monumento escenográfico, ejecutado en 1656 por el pintor Gerónimo Aguilar, por otro arquitectónico en forma de baldaquino, comenzado en 1727. Trabajan en él, inicialmente, el

con especial atención al de la catedral de Sevilla, sin duda el más monumental de los de tipología arquitectónica[16]. Pero también fuera de España, en Francia[17] e Italia[18], tuvieron cierto desarrollo los telones de arquitecturas simuladas en los oficios de Semana Santa.

La presente comunicación, que tiene por objeto el análisis del monumento de la catedral de Tui, abre un nuevo capítulo en la investigación de este género de empresas artísticas. En 1726 el cabildo estrena un nuevo monumento para las funciones pascuales, de modesto alcance a tenor del precio abonado[19]. Pasado medio siglo, el 7 de marzo de 1775, se asigna

«maestro carpintero» Alonso Tejero y el «tallista»Juan José González Cañero, que presenta un dibujo para el mismo, sin saber si resulta elegido, pues se solicita otro a Sevilla. En el novecientos fue reutilizado como retablo en la capilla sacramental de la mencionada parroquial. Véanse Fernández Martín, Mª M.: «El antiguo monumento de Semana Santa de la iglesia parroquial de Santa María de Écija», *Revista de Humanidades*, 5-6, 1995, pp. 53-59; Moreno Cuadro, F.: *Arte efímero andaluz*, Córdoba, 1997, pp. 63-64; Llamas Márquez, Mª A.: «Fuentes documentales para el estudio del arte efímero religioso: el monumento de Jueves Santo de la catedral de Córdoba», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XI, 21, 2002, pp. 31-48; y Llamas Márquez, Mª A.: «El monumento eucarístico de Jueves Santo de la catedral de Córdoba: arte y liturgia», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XIII, 26, 2004, pp. 309-332.

16. La poderosa catedral andaluza cuenta ya en 1559 con un monumento de carácter arquitectónico, obra de su maestro de obras, Hernán Ruiz II. En 1584 se decide su venta y sustitución por otro de mayor monumentalidad, del que se conserva un dibujo fechado en 1594, atribuido por Lleó a Asensio de Maeda, al que más adelante se le añade un cuerpo más, teóricamente en 1624. A finales del seiscientos se lleva a cabo, bajo la dirección del pintor Miguel Parrilla, una renovación casi total del mismo, incluidas nuevas imágenes encomendadas al escultor Francisco Gijón, reforma que pudo apreciarse en el montaje de la Semana Santa de 1689. Alfredo Morales da a conocer en 1993 tres dibujos de 1695 de Lucas Valdés, uno de ellos general que muestra el aspecto del monumento sevillano tras la última remoción nombrada, que a su vez pudo servir de base al grabado de 1737 de Pedro Baltasar Bouttats. Véanse Lleó Cañal, V.: «El monumento de la catedral de Sevilla, durante el siglo XVI», *Archivo Hispalense*, LIX, 180, 1976, pp. 97-111; García Hernández, J. A.: «Las imágenes escultóricas del monumento de la catedral de Sevilla en la renovación de 1689-1689», *Atrio*, 1, 1989, pp. 43-60; García Hernández, J. A.: «El montaje del monumento eucarístico de la catedral de Sevilla en 1692», *Atrio*, 2, 1990, pp. 71-80; Morales Martínez, A. J.: «Un dibujo del monumento de la catedral de Sevilla por Lucas Valdés», *Laboratorio de Arte*, 6, 1993, pp. 157-167; y Campa Carmona, R. de la: «El monumento de Jueves Santo. El caso de la catedral de Sevilla», en *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el Barroco español. Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*, Segovia, 2008, pp. 484-496.
17. Masségu publica en 2009 un exhaustivo inventario de treinta y siete *communes* (demarcaciones parroquiales) del Rosellón que conservan en sus iglesias telas y objetos que forman parte de monumentos de Semana Santa, entre los cuales sobresalen los de las parroquiales de Sainte-Colombe (Finistret), Saint-Etienne (Estoher), Saint-Jacques (Nahuja), Sainte-Marie de Prats-Balaguer (Fontpédrouse) y Sainte-Marie (Espira-de-Conflent). También en Córcega se han empleado esta clase de obras de existencia fugaz, concretamente en la parroquial de Castagniccia. Véanse Masségu, S.: «Les monuments de Jeudi saint en Rousillon: inventaire et évaluation sanitaire», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 141-157; Nigaglioni, M. E.: «Le *sepolcru* de l'église paroissiale de San Damiano (Castagniccia, Corse, France)», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 177-180; y Giocanti, H.: «La restauration des *monuments* d'Espira-de-Conflent et de Finestret (Pyrénées-Orientales, France)», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 181-192.
18. Los ejemplos estudiados pertenecen a la región de la Liguria, concretamente a las localidades de Sanremo, San Lorenzo al Mare, Cosio d'Arroscia e Imperia, todas de la provincia de Imperia, y Villanova d'Albenga, de la provincia de Savona. Véanse Sista, A.: «I cartelami di Sanremo e dintorni», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 169-172: y Boggero, F. y Righetti, V.: «Cartelami di Liguria», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 173-176.
19. En las cuentas de Fábrica del año 1725 se consigna una salida de capital de 2.271 reales, que se abonaron por «el monumento nuebo que se ha echo para esta Santa Yglesia». Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero, libro 10.382, fol. 154r.

a Juan Luis Pereira[20] la fabricación de otro de nueva planta en madera de castaño, «para mayor culto de la Divina Magostad, por ser de poca decencia el que avía», a cambio de 10.000 reales y sobre la base de una traza ajena proporcionada por los capitulares[21]. Pese a la declaración de intenciones recogida en el contrato, la cuantía allí consignada acaba multiplicándose, y el plazo de entrega se alarga hasta 1777[22]. En contra del carácter temporal de esta clase de muebles, el ejemplar tudense ha sido concebido para permanecer[23], pero lo que resulta sorprendente, y poco común, es que todavía perdura intacto en su ubicación primitiva, y aún hoy se siguen celebrando allí los oficios de Semana Santa, aunque sin el lustre de otrora debido a la simplificación litúrgica del Concilio Vaticano II, que tantos estragos ha provocado en estos muebles, siendo el de Tui el único de los monumentos catedralicios españoles, y por descontado gallegos, que permanece inalterado y a pleno rendimiento. La ubicación elegida no es para nada gratuita, pues se dispone en el único recinto capaz por aquel entonces de albergar con dignidad un artefacto de tales dimensiones, anclado al res-

20. El monumento de Tui es su primera obra conocida hasta la fecha, siendo llamado ese mismo año (1775) por el párroco de San Adrián de Meder (Salvaterra de Miño) para que perite el retablo mayor en el marco del pleito que sostiene sobre dicha obra. En 1777 se hace cargo, junto con el escultor de Redondela José de Santos, del retablo mayor y los dos colaterales de la parroquial de San Martiño de Moaña por el precio de 9.600 reales. Según Couselo, cuando ajusta estas obras aparece avecindado en la feligresía de San Pedro de Domaio (Moaña, Pontevedra). En 1788 se confía de nuevo en él para sustituir el viejo retablo mayor barroco de la catedral de Tui por otro acorde con la nueva estética, que concluye en 1794. En 1795 se encarga de un retablo encargado por la cofradía del Buen Jesús de la colegiata de la villa de Cangas, por el que cobra, al menos, 7.000 reales. Véanse Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, 1933, pp. 514 y 613-614; Iglesias Almeida, E.: *Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui*, Tui, 1989, pp. 89-90; y Rosende Valdés, A.: «Los retablos mayores de la catedral de Tuy», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, V, 1989, pp. 76-85.
21. Archivo de la Catedral de Tui (ACT), Protocolos notariales, José Antonio Gil de Otero y Caxide, 1775, fol. 8r.
22. Entre las condiciones impuestas a Pereira se indica que «a esta obra a de dar principio inmediatamente, con suficiente gente para que pueda servir en la Semana Santa de este año lo que obrare, sin alzarle la mano hasta su final y perfecta conclusión» (ACT, Protocolos notariales, José Antonio Gil de Otero y Caxide, 1775, fol. 8r). A los 10.000 reales inicialmente presupuestados se añaden, en las cuentas de 1774-1775, 110 reales de «82 mecheros de oja de lata», y otros 192 reales de los «tornillos y porquetas de fierro que se mandaron hazer de herrero» (AHN, Clero, libro 10.382, fol. 479r-v). En los apuntes de contabilidad de la Fábrica de 1775-1776 figuran 13.144 reales «para la obra y fábrica del monumento» (AHN, Clero, libro 10.302, fol. 13v). Entre agosto de 1776 y julio de 1777 se gastan 7.864 reales relativos, entre otras obras, al monumento, más 130 reales de «candeleros, tranquillas, puntones y colchetes» para fijarlo en su posición, y una partida final de 1.927 reales que se entregaron al maestro «para su conclusión» (AHN, Clero, libro 10.302, fol. 25v). De estas citas se infieren tres cuestiones: primero, que la cuantía satisfecha por el monumento se acerca al triple de lo acordado; segundo, que lo que estuviese fabricado en la Semana Santa del mismo año de la firma del contrato, aunque estuviese incompleto, tendría que servir ya para las funciones; y tercero, que la inauguración definitiva se retrasa hasta el Jueves Santo de 1777. En las celebraciones pascuales de 1778 ya es el cabildo el responsable de armar y desarmar la parte del monumento que no queda fija, a saber la escalinata y sus componentes, las gradas de acceso a la misma y las vallas de la cerca envolvente, retribuyendo por ello algo más de 308 reales «al escultor y más oficiales que armaron y desarmaron el monumento, inclusos cien reales, importe del bordón que vino de Santiago para el guarda de las ballas» (AHN, Clero, libro. 10.392, fol. 38v).
23. En 1774, un año antes de su contratación, se pagaban 97 reales de estipendio por «armar y desarmar el monumento», incluido «lo que se pagó a los capellanes y acólitos que velaron al Santísimo». AHN, Clero, libro 10.382, fol. 479r. Aunque es mayor la cuantía que el cabildo habrá de abonar por el montaje y retirada periódica de la escalinata y accesorios de la nueva obra, al menos se ahorra las costosas reparaciones del monumento antiguo y la incomodidad de armar y desarmar la estructura completa.

paldo del brazo izquierdo del transepto, pero además se sitúa, a buen seguro de forma premeditada, frente a la puerta y el rosetón de la fachada norte, en busca del efectismo lumínico y de un marco digno, como si fuese un arco de triunfo, para procesiones y otras posibles celebraciones. Una vez decidida su permanencia, se proyecta con la mayor grandeza posible, como el de la catedral de Sevilla, con el que comparte esa misma idea de obra imperecedera y turriforme[24] (Fig. 1). En este sentido se asemeja en su mazonería, y también en lo simbólico, a los catafalcos, las custodias procesionales y los tabernáculos de los retablos, pues no sólo son receptáculos eucarísticos sino que en la cima suele aparecer en los tres la figura de la Fe.

La relación del monumento de proyección vertical con los túmulos funerarios no se limita a la morfología, por supuesto evidente, extendiéndose también a sus dimensiones[25], naturaleza temporal, iluminación artificial, cierres abalaustrados y el predominio y sobriedad de la arquitectura, que en Tui se traduce en ausencia de ornato y policromía, limitada a la tonalidad oscura dada por el barniz a la madera, vinculada al carácter mortuorio de ambas estructuras, pues uno se arma para solemnizar el fallecimiento de algún miembro de la Casa Real y el otro durante la semana en la que se festeja la Pasión y Muerte de Cristo. A la apoteosis y glorificación del difunto y de sus virtudes temporales, idea que se promueve en el contexto de los festejos luctuosos del monarca, tan fugaz como la propia existencia del mandatario, se contrapone el triunfo de las virtudes teologales presentes en monumentos como el tudense, en especial la Fe, las cuales todo cristiano debe cultivar para alcanzar la inmortalidad del alma. La analogía del monumento con la muerte queda patente una vez más en su concepción como *sepulchrum*, pues se debe considerar más como mausoleo que como marco conmemorativo de la institución eucarística[26]. No hay que descartar que tanto el maestro como el cabildo estuviesen pendientes de las armazones provisionales utilizadas en las exequias cortesanas celebradas en la España del quinientos al setecientos, patentes a tra-

24. De este ejemplar, como ya queda dicho, se conoce un grabado de 1737 de Pedro Bouttats, que bien pudo ser solicitado, o adquirido, para que pudiese servir de referente.
25. Bonet, en su estudio sobre la arquitectura efímera, parece evocar el monumento de Tui al referirse a los catafalcos, «cuyos cuerpos ascendentes y decrecientes, de esbeltas formas agudas, que con su altura llegan hasta tocar las bóvedas, como si fueran a romperlas, evocaban la escala hacia lo trascendente, el ascenso del alma a la gloria eterna». Cit. Bonet Correa, A.: «La arquitectura efímera del Barroco en España», *Norba-Arte*, XIII, 1993, p. 38.
26. La dualidad monumento y sepulcro queda patente en los escritos del Barroco, y así Orozco en su *Tesoro* lo define como «túmulo y aparato que se haze en toda la Yglesia Católica el Iueces, y Viernes Santo, donde puesta una arca en forma de sepulcro, se encierra el Santísimo Sacramento en memoria del sepulcro en que estuuo aquellos tres días el cuerpo de Nuestro Redentor Iesu Christo. Pero en rigor Monumentum est, quid nos monet, tu tituli, sepulcra, statue fama, porticus, theatra, carmina, historiae, documenta, praeceptiones, sapientum monita, libri, & caetera eiusmodi» (Covarrubias y Orozco, S. de: *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, 1611, p. 555). Gállego, por su parte, señala que «la palabra monumento, como los accesorios urna y pirámide, obelisco y pira, suele tener un sentido funerario», recalcando que el «significado fúnebre de la palabra monumento corresponde también a su empleo litúrgico, como lugar donde se deposita la hostia tras la misa de Jueves hasta la del Viernes. Y aunque el tono triunfal de los detalles de esta ceremonia de la institución de la Eucaristía deje en segundo término su carácter funerario de sepulcro de Cristo, cuya muerte no se conmemora hasta el Viernes Santo, el pueblo español no se engaña al llamar monumento o sepulcro a ese auténtico capelardente» (Gállego, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984, pp. 141-142).

vés de aquellas que han pasado a la imprenta, del mismo modo que pudieron estar atentos a los monumentos por medio de la contemplación, de informes sobre los mismos solicitados por el cabildo o de grabados. Tampoco habría que desechar que se haya utilizado el monumento como catafalco a partir de su terminación[27], por comodidad y ahorro económico, y por ser un marco idóneo para las honras fúnebres de la monarquía, si bien faltan fuentes que confirmen este extremo.

La única pieza removible que posee la obra es la escalinata elevada de doble tiro, la gradería axial por la que se accede a ella y el vallado de madera que forma el atrio. Esta rampa es similar a las que se construyen con material pétreo en la Galicia de la Edad Moderna, como la de la Fachada del Obradoiro de la basílica compostelana y la que sube a la iglesia monástica de Samos, y que a su vez derivan de la renacentista Escalera Dorada de la catedral de Burgos. Es muy factible que la escalera santiaguesa haya ejercido de referente, por representatividad, originalidad y cercanía, pues no sólo comparten la misma noción arquitectónica, aquí simplificada, sino también el gusto por colocar bultos escultóricos sobre pedestales[28]. Presenta un parapeto frontal y dos tramos curvos en el interior que desembocan en un rellano. dotados de un pasamanos abalaustrado, completando el conjunto seis candeleros de dos clases elevados sobre pedestales[29] (Fig. 2). El monumento, debido a su prevalencia neoclásica, apenas alberga elementos decorativos, y buena parte de los que tiene, de estética rococó, se concentran en esta parte del mueble.

Cuando se retira la escalera quedan a la vista las cuatro alturas de que consta el monumento, rodeados de balaustradas. El conjunto descansa sobre una base hueca pero poderosa, que a su vez funciona de distribuidor de la puerta norte de la catedral, provisto de una puerta lateral y dos portalones frontales. El segundo nivel, que da amparo al arca eucarística, cuenta con una tarima escalonada sobre la que se dispone el altar que focaliza los actos litúrgicos tras la *Missa in Coena Domini*[30]. Se trata de un espacio cuadrangular abovedado a

27. La muerte regia que sucede a la inauguración del monumento, hecho que se produce a buen seguro en 1777, es la de Carlos III en 1788, cuyas honras se pudieron haber celebrado en esta arquitectura portentosa. De esta interconexión existe un ejemplo, si bien poco ilustrativo, en los honores organizados en 1714 por el Consistorio y la Catedral tras la expiración de María Luisa Gabriela de Saboya, esposa de Felipe V. Sobre caballetes, y como base para el túmulo, ubicado por costumbre entre la capilla mayor y el coro, debajo del crucero, se colocaron «las tarimas, que servían de plano en la fiesta del Jueves Santo». Barriocanal López, Y.: *Exequias reales en la Galicia del Antiguo Régimen. Poder ritual y arte efímero*, Vigo, 1997, p. 221.
28. Esta excepcional escalinata se inicia en la primera década del seiscientos con trazas del arquitecto jiennense Ginés Martínez de Aranda. Véase Bonet Correa, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1984, pp. 122-124.
29. El tipo de luminarias que presenta la escalinata, con un cañón central y cuatro apéndices, son habituales en los catafalcos del último cuarto del setecientos, como el levantado en la Capilla Real de Granada para las honras fúnebres de Carlos III. Véase Soto Caba, V.: *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, 1992, pp. 220-221.
30. Dicen Calvo y Lozano que el arca «constituye siempre el núcleo del monumento» y «ocupa un lugar principal axial y de punto de fuga en su estructura». Afirman también que por no ser un objeto destinado a la exposición «nunca la encontraremos en el centro de la planta..., sino en el fondo o zona interior de la misma..., sobre un altar o en el interior de un nicho, marcando el lugar donde convergen las líneas perspectivas». Calvo Ruata, J. I. y Lozano López, J. C.: *Op. cit.*, 2004, p. 104.

modo de baldaquino, sustentado por dos columnas a cada lado levantadas sobre plintos, de orden compuesto y fuste liso en línea con el ideario ilustrado de sobriedad ornamental que comienza a imperar en las artes. Cuenta con un tercer soporte lateral que carga con las balconadas y los templetes del cuerpo superior. Este espacio sacro presenta en las esquinas de su baranda dos nuevos hacheros idénticos a los del rellano de la escalera.

El tercer cuerpo alberga en el medio un pabellón poligonal compuesto por un estrado de varias alturas, cuatro columnas sesgadas, una quinta en el interior que sirve de refuerzo al ático y dos más en la delantera sin función tectónica, cuyo único cometido es el de servir de sostén, en la base y en la cima, a los bultos de Isaac, Abel, la Caridad y la Esperanza. En el cielo raso se perfila una aspa que, muy probablemente, simula un rompimiento de Gloria sobre la cabeza del Ecce Homo[31]. A ambos lados de esta construcción central se ubican dos templetes circulares formados por tres columnas y una media naranja de estructura engañosa, inapreciable a la vista, pues debido a la necesidad de aligerar peso presenta dos capas: primero un cupulín y, cubriéndolo, un cascarón ahuecado. Estas pequeñas edificaciones cilíndricas son una recreación de las que diseñó Domingo de Andrade para el segundo cuerpo de la Torre del Reloj de la catedral de Santiago. Sobre el cuarto de esfera se ubican apéndices de perfil sinuoso decorados con rocalla y dos pináculos ideados como soporte para las representaciones del Sol y la Luna.

El último estrato o ático es, por lógica estructural, el más etéreo de todos. Aloja un esqueleto de dos alturas articulado por pedestales, columnas y arbotantes que sirve de asiento a una repisa cuadrangular y una esfera, sobre la que se alza la Fe. Dicha bola, que tampoco es maciza, posee dos envolturas: una interior cerrada y otra exterior abierta y más gruesa. Encima de dos de estos soportes se localizan dos esbeltos candeleros que en la punta simulan el fuego de una tea. Este anhelo de liviandad, imperceptible desde una posición frontal, es común a los dos cuerpos superiores del monumento, cuyos elementos se vacían para aligerar el peso del conjunto, ligereza de la que se salva, por su trascendencia iconográfica, el bulto del Ecce Homo.

La catedral cuenta con una custodia procesional de 1602, labrada por los plateros vallisoletanos Juan de Nápoles, Miguel de Mojados y Marcelo de Montanos y financiada por el

31. Esta misma estructura poligonal, con la columna en el medio y el techo gallonado es la que presenta en uno de sus cuerpos el monumento de la catedral sevillana, difundido a través del grabado que se ha hecho sobre el mismo, pero también se halla presente en algunos catafalcos reales del periodo barroco, como el de Felipe IV del convento de la Encarnación de Madrid, ideado por Sebastián de Herrera en 1666, el de Mariana de Austria de la Seo de Zaragoza, de 1696, y el de Bárbara de Portugal en Lima, de 1759, por citar sólo algunos ejemplos de los que se podrían aportar. Véanse Bonet Correa, A.: «El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos-baldaquinos del Barroco español», *Archivo Español de Arte*, XXXIV, 136, 1961, pp. 285-296; Allo Manero, Mª A.: «Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, I, 1989, pp. 121-138; y Allo Manero, Mª A. y Esteban Lorente, J. F.: «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII», *Artigrama*, 19, 2004, pp. 39-94.

obispo fray Francisco de Tolosa[32]. Además de para la procesión de Corpus Christi se emplea sin lugar a dudas, dada su polivalencia, como arca eucarística, siendo esta una opción que barajaron ciertas sedes catedralicias españolas[33] (Fig. 3). Al no ser un arca al uso, la sagrada hostia queda expuesta en el viril de la custodia, de ahí que se haya optado por un recurso escénico para apartarla de la vista durante la reserva del Jueves al Viernes Santo, consistente en dos telones fijos y un amplio cortinaje corredero, tramoya teatral que aísla el monumento por sus tres lados y de la que únicamente se conservan los soportes anclados en columnas y arcos. Este propósito dramático se completa con la cortina que, por detrás, oculta y descubre convenientemente el rosetón para, en un momento dado, envolver a la efigie de la Fe en un aura trascendente. No acaban aquí, pues para la búsqueda de artificiosidad nada mejor que la iluminación de las velas, primordial para convertir el monumento en una capilla ardiente. A los grandes candeleros, posicionados en lugares estratégicos, se unen las palmatorias repartidas por la barandilla de la escalera, el trasdós del baldaquino y la cima de los templetes. Pero aún hay más, puesto que el intradós de la bóveda del primer cuerpo, los dos estratos de la cubierta de los templetes y la esfera del ático aparecen perforados con estrellas, que unidas a las luces artificiales propiciaría un ambiente celestial sugerente.

El plan iconográfico, como cabría esperar, hace guiños al asunto eucarístico y a la temática pasional (Fig. 2). En el pretil de la escalinata se tallan los *Arma Christi*: en el evangelio, agolpados en un pequeño espacio y acompañados de lo que podría ser una rama de coral, se sitúan el gallo de la Negación, la columna y el flagelo y los instrumentos de la Crucifixión y el Descendimiento: escalera, clavos, martillo, corona de espinas, lanza, esponja y tenazas (Fig. 3); y en la epístola, la jofaina y el aguamanil alusivos a la ignominia de Pilatos, mezclados con conchas, estrellas de mar y, de nuevo, ramas de coral, símbolos que no son casuales y que aluden a los momentos de la vida de Cristo que se reviven en Semana Santa, y en definitiva a la Redención[34]. Montados sobre los dos primeros plintos de la escalera se

32. Este ejemplar de orfebrería religiosa ha sido investigado por González Paz, J. y González García, M. Á.: «La custodia de la catedral de Tuy», *Abrente*, 6, 1974, pp. 63-67; y Rosende Valdés, A.: «Orfebrería tudense: la munificencia del obispo Tolosa», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXII, 96-97, 1981, pp. 265-283.

33. Existe algún ejemplo de utilización de la custodia de asiento como arca, lo que hace que la solución tudense, si bien de corto recorrido en el ámbito catedralicio español, no sea una excepción. Se trata, una vez más, del monumento de la catedral de Sevilla, según se desprende del grabado dieciochesco que muestra su mazonería y programa figurativo.

34. Este simbolismo está patente en conocidas realizaciones de la historia del arte, como en *La Vergine con il Bambino e santi*, obra maestra de Piero della Francesca, de hacia 1473, conservada en la milanesa Pinacoteca de Brera. En ella el Niño Jesús, que duerme plácidamente en el regazo de María, se representa con un collar de cuentas de coral en el cuello y una pequeña rama de ese mismo elemento sobre el pecho, en el lugar en el que Longinos asestará su lanza. Véanse, acerca de la iconografía de los instrumentos de la Pasión, Réau, L.: *Op. cit.*, t. I, vol. 2, 1996, pp. 529-530; Sebastián López, S.: «Los *Arma Christi* y su trascendencia iconográfica en los siglos XV y XVI», en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V simposio hispano-portugués de historia del arte*, Valladolid, 1990, pp. 265-272; y, en relación exclusivamente con los monumentos, Duhem, S.: «Architectures triomphales et mise en scène des *arma christi*. La justaposition des symboles de la Passion du Christ et de l'arc de triomphe antique dans le décor des *monuments*», en Albert-Llorca, M. et al. (eds.): *Monuments et décors de la Semaine Sainte...*, Toulouse, 2009, pp. 203-216.

colocan los bustos escultóricos de Abraham, a la izquierda, y Melquisedec, a la derecha, dos personajes que juntos protagonizan una historia del Antiguo Testamento que ha sido interpretada como anuncio eucarístico. El patriarca, que había acudido a liberar a Lot de su cautiverio, regresa de la refriega con un suntuoso botín. Entrega el diezmo del mismo al rey y sacerdote de Salem, Melquisedec, que obsequia a los expedicionarios con hogazas de pan y vino[35]. En este gesto se ha querido ver una prefiguración de la Santa Cena y, por extensión, el establecimiento de la eucaristía, rememorada durante el Jueves Santo. Aquí se efigia a Abraham como un anciano venerable, ataviado con turbante, túnica atada y manto, llevándose su mano derecha al pecho y alzando la izquierda. Por el contrario, Melquisedec, que viste de pontifical, con mitra, capa pluvial, paño de hombros y tres prendas superpuestas, extiende ambos brazos y con la mano diestra sostiene dos piezas de pan[36] (Fig. 3).

En la base del tercer cuerpo se disponen dos figuras juveniles exentas, Abel e Isaac, que en su condición de víctimas profetizan la Pasión y Muerte del Mesías. El relato sagrado de Abel, pastor, y Caín, labrador, ofrece una doble lectura desde el punto de vista eucarístico. El segundo quema en el altar el fruto de la cosecha, y el primero hace lo propio con el mejor cordero de su rebaño, por lo que Dios se decanta por el hermano pequeño en detrimento del primogénito, elección reveladora de la futura inmolación del *Agnus Dei*[37]. Pero por si fuera poco, a la ofrenda del borrego, equiparable a la de Melquisedec, suma Abel la suya propia en circunstancias trágicas a manos de su despechado deudo, fratricidio que presagia el trance por el que tendrá que pasar el Salvador[38]. El vástago de Adán y Eva porta un zurrón y se arropa con una zalea que deja al desnudo buena parte de las extremidades y el tórax, y al

---

35. De regreso de la escaramuza, «Melchisedech rey de Salem sacó pan y vino, el qual era sacerdote del Dios Alto. Y bendíxolo, y dixo, bendito sea Abraham del Dios Alto, poseedor de los cielos y de la tierra. Y bendito sea el Dios Alto, que entregó tus enemigos en tu mano. Y él le dio los diezmos de todo». Gn 14, 18-20.
36. Réau, E.: *Iconografía del arte cristiano*, t. I, vol. I, Barcelona, 1996, pp. 158-160.
37. Habiendo ya parido Eva a sus dos hijos, Caín y Abel, y repartidas las ocupaciones de uno y otro, «aconteció a cabo de días, que Caín truxo del fruto de la tierra presente a Iehová. Y Abel truxo también de los primogénitos de sus ovejas, y de su grosura, y miró Iehová a Abel y a su presente. Y a Caín y a su presente no miró. Y ensañose Caín en gran manera, y cayéronsele sus fazes. Entonces Iehová dixo a Caín: ¿Por qué te has ensañado, y por qué se te han caydo tus fazes? Como, no serás ensalçado si bien hizieres, y si no hizieres bien, ¿no estarás echado por tu pecado a la puerta? Con todo esto, a ti será su deseo, y tu te enseñorearás del. Y habló Caín a su hermano Abel. Y aconteció que estando ellos en el campo, Caín se levantó contra Abel su hermano, y matolo. Y Iehová dixo a Caín: ¿Dónde está Abel tu hermano?, y él respondió: No sé. ¿Soy yo guarda de mi hermano? Y él dixo: ¿Qué has hecho? La boz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra. Aora pues maldito seas tú de la tierra, que abrió su boca para recibir la sangre de tu hermano de tu mano. Quando labrares la tierra, no te bolverá a dar su fuerça, vagabundo y estrangero serás en la tierra. Y dixo Caín a Iehová: grande es mi iniquidad de perdonar. He aquí me echas oy de la haz de la tierra, y de tu presencia me esconderé, y seré vagabundo y estrangero en la tierra, y será, que qualquiera que me hallare, me matará. Y respondiole Iehová: cierto qualquiera que matare a Caín, siete vezes será castigado. Entonces Iehová puso señal en Caín, para que no lo hiriese qualquiera que lo hallase. Y salió Caín de delante de Iehová, y habitó en tierra de Nod al oriente de Heden». Gn 4, 2-16.
38. Gn 4, 1-16.

igual que Abraham se lleva una mano al pecho y extiende la otra[39] (Fig. 4). Como en el caso de Abel, el parricidio frustrado del que es objeto Isaac es premonitorio del padecimiento que le aguarda al Hijo de Dios[40]. El retoño de Abraham cubre su anatomía con las mismas prendas que su padre y lleva al hombro la leña para la pira, en la cual será ofrecido en holocausto, del mismo modo que Cristo soporta a sus espaldas la cruz camino del Calvario antes de ser crucificado[41] (Fig. 4).

La efigie del Ecce Homo se halla en una ubicación privilegiada, ocupando en exclusiva el pabellón del tercer nivel, como queriéndose asomar al balcón del palacio de Pilatos. Se trata de una figura central del ciclo de la Pasión, y por ello aparece de forma reiterada en los planes figurativos de los monumentos, y con esta prerrogativa es tratado en el de Tui, pues a su posición diferenciada se une el hecho de que conserva todo su volumen, al igual que Abraham y Melquisedec. El Redentor se presenta ante la muchedumbre insolente con los brazos abiertos y cubierto con el paño de pureza, sin clámide, cetro de caña, corona de espinas ni señales del tormento al que fue expuesto[42]. De pie en la atalaya del pretorio, tras la Flagelación[43] y la Coronación de Espinas, recibe la sentencia del pueblo judío, que lo condena a perecer en la cruz[44], de ahí que a falta del Calvario se han seleccionado dos motivos

39. Réau, E.: *Op. cit.*, t. I, vol. 1, 1996, pp. 118-122.
40. Dios quiso poner a prueba la lealtad de Abraham diciéndole: «Toma ahora a tu hijo, tu único, que amas, Isaac, y vete a tierra de Moriah, y ofrécelo allí en holocausto sobre uno de los montes que yo te diré. Y Abraham madrugó por la mañana y enalbardó su asno, y tomó consigo dos moços suyos, y a Isaac su hijo, y cortó leña para el holocausto, y levantose, y fue al lugar que Dios le dixo. Al tercero día alçó Abraham sus ojos, y vio el lugar de lexos. Entonces dixo Abraham a sus moços: «Esperaos aquí con el asno, y yo y el muchacho yremos hasta allí, y adoraremos, y bolveremos a vosotros». Y tomó Abraham la leña del holocausto, y púsola sobre Isaac su hijo, y él tomó en su mano el fuego, y el cuchillo, y fueron ambos juntos. Entonces Isaac habló a Abraham su padre, y dixo: «Padre mío», y él respondió: «Heme aquí mi hijo». Y él dixo: «He aquí el fuego y la leña, más dónde está el cordero para el holocausto». Y respondió Abraham: «Dios proveerá para sí cordero para el holocausto, hijo mío». Y van ambos juntos. Y como llegaron al lugar que Dios le avía dicho, edificó allí Abraham un altar, y compuso la leña, y ató a Isaac su hijo, y púsolo sobre el altar sobre la leña. Y estendió Abraham su mano, y tomó el cuchillo, para degollar a su hijo. Entonces el ángel de Iehová le dio voces de el cielo y dixo: «Abraham, Abraham», y él respondió: «Heme aquí». Y dixo: «No estiendas tu mano sobre el mochacho, ni le hagas nada, que ahora cognozco que temes a Dios, que no me refusaste tu hijo, tu único». Gn 22, 1-12.
41. Réau, E.: *Op. cit.*, t. I, vol. 1, 1996, pp. 165-168.
42. Este asunto neotestamentario ha sido abordado por Réau, L.: *Op. cit.*, t. I, vol. 2, Barcelona, 1996, pp. 478-479; Llamazares Rodríguez, F.: «Un nuevo «Ecce Homo» de La Roldana, y el mensaje teológico de esta iconografía en la escultura barroca española», *Boletín de Arte*, 30-31, 2009-2010, 89-95; y López-Guadalupe Muñoz, J. J.: «Entre la narración y el símbolo. Iconografía del Ecce Homo en la escultura barroca granadina», *Boletín de Arte*, 29, 2008, 85-111.
43. En medio del edículo se emplaza una columna que, al tiempo que sirve de sustento estructural, bien podría evocar la columna de la Flagelación.
44. Pese al deseo de Pilatos de liberarlo, opta por lavarse las manos en el asunto y someter a quien se proclama rey de los judíos al juicio del pueblo de Jerusalén: «Ansí salió Iesús fuera llevando la corona de espinas, y la ropa de grana. Y díceles Pilato: He aquí el hombre. Y como lo vieron los príncipes de los sacerdotes, y los servidores, dieron bozes diziendo: Crucifícalo, crucifícalo. Dízeles Pilato: Tomadlo vosotros, y cruzificadlo, porque yo no hallo en él crimen. Respondiéronle los judíos: Nosotros tenemos ley, y según nuestra ley debe morir, porque se hizo hijo de Dios. Pues como Pilato oyó esta palabra, uvo más miedo. Y entró otra vez a la audiencia, y dixo a Iesús: ¿De dónde eres tú? Mas Iesús no le dio respuesta. Entonzes dízele Pilato: ¿A mí no me hablas? ¿No sabes que tengo potestad

de capital importancia en la iconografía de la Crucifixión: el Sol y la Luna ensombrecidos por las nubes, en alusión a las tinieblas que se ciernen sobre la humanidad en el instante en el que Cristo expira[45] (Fig. 2).

Rematan el mueble y el plan figurativo las virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, las cuales es preciso poner en práctica antes de alcanzar el juicio particular si se quieren tener opciones de salvación. La Esperanza es la que más se ajusta a los cánones establecidos: mujer de edad juvenil, arropada con túnica atada y manto, que porta como atributo la consabida ancla[46] (Fig. 4). La Caridad, con idéntica lozanía y vestimenta, rompe en parte el esquema tradicional asignado, pues carece de la prole que por norma la acompaña, tal vez por la falta de espacio, y el corazón ardiente que, por regla general, sujeta con una mano aquí lo hace con ambas[47]. La Fe comparte mocedad y atuendo con las otras dos personificaciones, sin apenas apartarse del patrón icónico acostumbrado: venda sobre los ojos, cáliz con hostia en una mano y cruz en la otra. Ésta posee estandarte, que como en el tema de Cristo resucitado implica triunfo, en este caso eucarístico, razón de ser del monumento en el que se

para crucificarte, y que tengo potestad para soltarte? Respondió Iesús: Ninguna potestad tendrías contra mí, si ésto no te fuese dado de arriba, por tanto el que a ti me ha entregado, mayor pecado ha. Desde entonces procurava Pilato de soltarlo, mas los judíos davan bozes, dixiendo: Si a este sueltas, no eres amigo de César. Qualquiera que se haze rey, a César contradize. Entonces Pilato oyendo este dicho, llevó fuera a Iesús, y sentose en el tribunal, en el lugar que se dize Lithostrotos, y en hebrayco Gabbatha. Y era la víspera de la Pascua, y como a las seys horas, entonces dixo a los iudíos: He aquí vuestro rey. Mas ellos dieron bozes: Quita, quita, crucifícalo. Dízeles Pilato: ¿A vuestro rey tengo de crucificar? Respondieron los pontífices: No tenemos rey sino a César. Ansí que entonces se lo entregó para que fuese crucificado». Jn 19, 5-16.

45. San Lucas informa que estando ya Cristo en el umbral de la muerte, en torno a las seis, «fueron hechas tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora de las nueve. Y el sol se escureció y el velo del Templo se rompió por medio. Entonces Iesús, clamando a gran boz, dixo: Padre en tus manos encomiendo mi espíritu. Y aviendo dicho esto, espiró» (Lc 23, 44-46). Véase, desde el punto de vista iconográfico, Réau, L.: *Op. cit.*, t. I, vol. 2, 1996, pp. 505-507.
46. Ripa la describe así a la Esperanza cristiana: «Donna vestita di giallo, con un arboscello fiorito in capo, la veste sarà tutta piena di varie piante, et nella sinistra terrà un'ancora. Due sono le qualità del bene, che si può desiderare: una è l'honestà,l'altra l'utile; quella si accenna con la pianta fiorita, che sono gli ornamenti d'honore; l'altro con l'ancora che aiuta la vita ne'pericoli maggiori della fortuna. Si veste di giallo la speranza et di tal colore vestasi l'aurora et non senza ragione gli atheniesi addimandarono aurora speranza, perché dal nascer di quella insieme col giorno, ogni cosa si rinovella et si incomincia nuovamente a sperare alcuna cosa già persa». Ripa, C.: *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali...*, Roma, 1593, pp. 262-263.
47. Por su parte, la Caridad es vista de la siguiente manera por el autor italiano: «Donna vestita di habito rosso, che nella destra mano tenga un cuore ardente et con la sinistra abbracci un fanciullo. La Carità è habito della volontà infuso da Dio, che ci inclina ad amar lui, come nostro ultimo fine et il prossimo come noi stessi. Così la descrivono i sacri teologi. Et si dipinge co'l cuore ardente in mano et co'l fanciullo in braccio per notare amendue questi effetti di essa. Il cuore si dice ardere quando ama perché muovendosi gli spiriti da qualche oggetto degno, fanno ristringere ilsangue al core, il quale per la calidità d'esso alterandosi, si dice che arde per similitudine. Però i due discepoli di Christo Signor Nostro dicevano che ardeva loro il cuore, mentre egli parlava et si è poi communemente usurpata questa traslatione da i poeti nell'amor lascivo». Ripa, C.: *Op. cit.*, 1593, pp. 41.

reserva el Santísimo en la catedral de Tui, concepto reforzado por su posición elevada, que indica también la superioridad de esta virtud sobre las demás[48] (Figs. 2 y 4).

48. La representación femenina de la Fe en Cristo se percibe del siguiente modo. «Donna in piedi sopra una base, vestita di bianco, nella sinistra haverà una croce et nella destra un calice. La Fede è una ferma credenza, per l'autorità di Dio, di cose che per argomento non appariscono, nelle quali è fondata la speranza christiana. Si rappresenta sopra una base, per dimostrare che ella, come dice Sant'Ambrogio..., è la base Regina di tutte l'altre virtù, poichè senza di essa è impossibile piacere a Dio, come dice San Paolo... Et si fa in piedi e non a sedere, con un calice nella destra, per significare le operationi corrispondenti adessa, essendo che, come attesta Sant'Agostino..., Per fidem sine operibus nemo potest salvari, nec iustificari, nam fides sine operibus mortua est et ex operibus cons matur. Sì che con l'opere dovemo seguitare la fede nostra, poiché quello veramente crede il quale esercita con l'ere ciò che crede; dice Sant'Agostino... Non enim satis est credere, sed videndum est ut credatur. Et perché due principali capi d'essa Fede, come dice San Paolo, sono credere in Christo Crocifisso et nel sacramento dell'altare, però si dipinge con la croce et col calice». Ripa, C.: *Iconologia, ouero, descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Roma, 1603, p. 149.

Fig. 1. Catedral de Tui. Monumento de Semana Santa. Juan Luis Pereira. 1775.

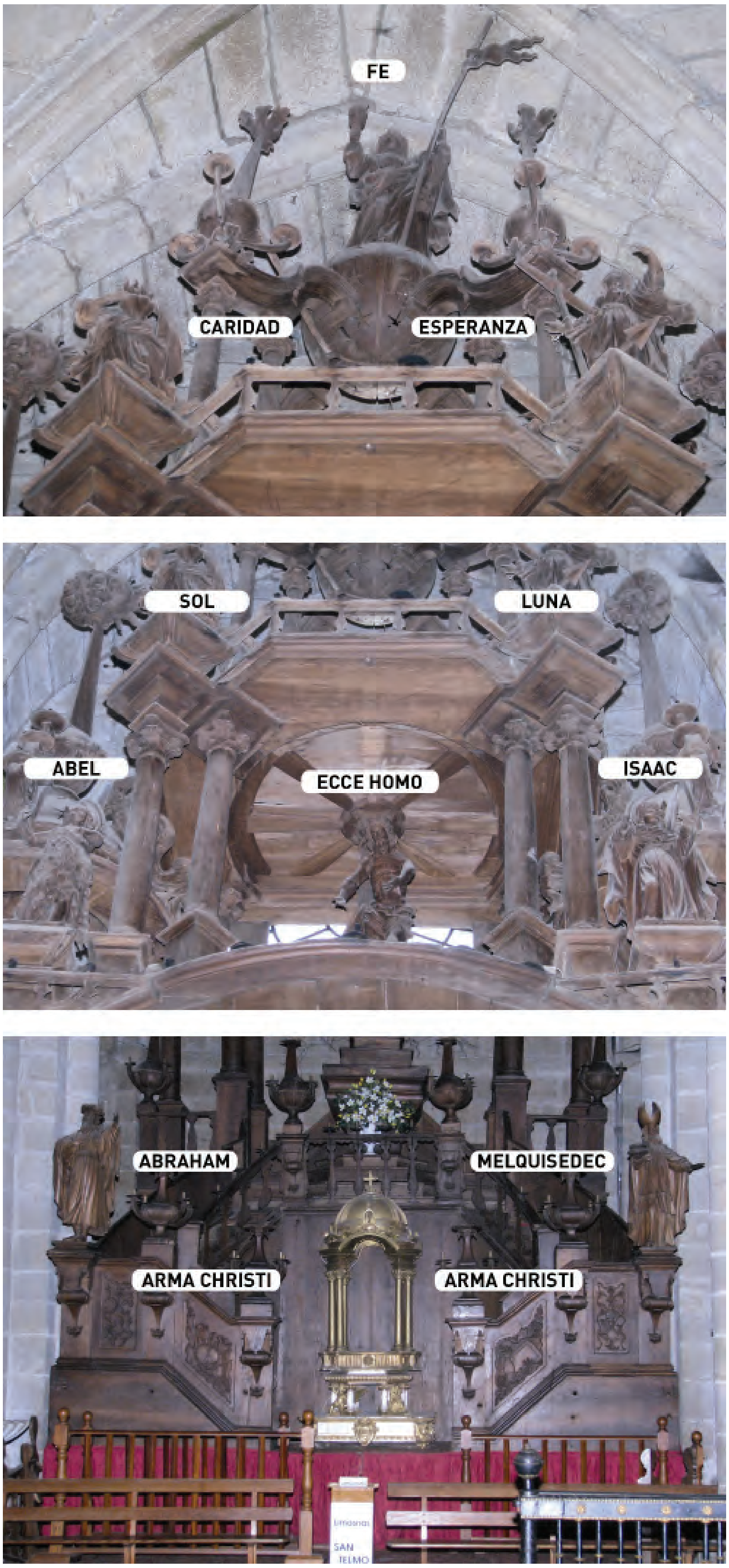


Fig. 2. Escalinata, pabellón del tercer cuerpo y ático. Explicación del programa iconográfico. Composición fotográfica de Roberto Novo Sánchez (www.novodesenho.net).

Índice

Fig. 3. Imágenes de Abraham (A) y Melquisedec (B). Custodia procesional de la catedral de Tui. Juan de Nápoles, Miguel de Mojados y Marcelo de Montanos. 1602 (C). Relieve con Arma Christi (D). Composición fotográfica de Roberto Novo Sánchez (www.novodesenho.net).

Fig. 4. Figuras del Ecce Homo (E), la Esperanza (F), Abel (G) e Isaac (H). Composición fotográfica de Roberto Novo Sánchez (www.novodesenho.net).

Exequias por Felipe III y pendones para Felipe IV. Memoriales del cabildo de Tunja y Trinidad de los Muzos

Guadalupe Romero Sánchez

Resumen: En el presente trabajo realizamos un análisis de los festejos que se siguieron en las ciudades de Tunja y Trinidad de los Muzos del Nuevo Reino de Granada , con ocasión de la muerte de Felipe III y del nombramiento como nuevo rey de Felipe IV. Para ello hemos utilizado documentación procedente principalmente del Archivo General de Indias y del Archivo Histórico Regional de Tunja. En esta se extrae información relevante sobre los preparativos de las fiestas, sobre las decisiones del cabildo ante eventuales problemas, sobre la contratación del túmulo funerario y del tablado para la proclamación regia,... que esperemos contribuyan de forma positiva en el avance de las investigaciones sobre arte efímero.

Palabras clave: Tunja, Nuevo Reino de Granada, Trinidad de los Muzos, Exequias, proclamación regia, Felipe III, Felipe IV, siglo XVII, arte efímero.

Abstract: This paper presents the analysis of the events programmed in the cities of Tunja and Trinidad de los Muzos in occasion of the funerals of King Philip III and the celebration of the coronation of the new King Philip IV of Spain.

The article's research is based on documents from the Archivo General de Indias and the Archivo Histórico de Tunja. The study of these documents offers an insight on the field of Ephemeral Arts, as it provides details on the festivities' proceedings, the problems solved by both municipalities,the contracts with the local artisans to build the Funeral Monument and the Tribune for the Coronation.

Índice

Keywords: Tunja, Nuevo Reino de Granada, Trinidad de los Muzos, Funeral Decor, Coronation Ceremonies, Philip III, Philip IV, XVII century, Ephemeral Art, Ephemeral Architecture.

En los territorios americanos, al igual que ocurría en España, la celebración de una fiesta adquiría connotaciones especiales al contribuir de manera inmediata a transformar la imagen de la ciudad, sacándola de su rutina e influyendo de forma decisiva en el sentir de sus habitantes, pudiendo despertar en ellos sentimientos dispares e incluso antagónicos. Para conseguir esa transformación estética y simbólica de la urbe se precisaban de elementos artísticos de muy diferente naturaleza, que debían interactuar, complementándose, para conseguir la exaltación de júbilo o de pesar entre los espectadores de los ceremoniales regios. En la época del barroco estos elementos se hacen más evidentes, integrándose a la perfección las diferentes manifestaciones artísticas a fin de construir una imagen acorde con sus intereses. De hecho, la idea del ornato se introduce en este periodo como un símbolo de poder, de instrumento para la propaganda de los ideales [1]. Su escenario es el ámbito urbano, que adquiere un sentido teatral destinado a conmocionar, sobre todo cuando nos referimos a festejos tales como exequias reales o proclamaciones regias, tema que ocupará esta escrito.

En este sentido, el arte se convierte en un instrumento de poder al servicio de la corona española. De hecho, tras el fallecimiento de un rey las autoridades españolas organizaban en todos sus territorios diferentes tipos de ceremonias y espectáculos que sirvieron para consolidar y reforzar la imagen de la monarquía [2]. La fiesta, jubilosa o luctuosa, aunaba a los súbditos en el reconocimiento de la legitimidad del monarca o de su representante, el virrey [3]. Por esa razón era de obligado cumplimiento efectuar las oportunas exequias, que eran los festejos de mayor prestigio y difusión en España y América y, sobre todo, las proclamaciones, ya que éstas se interpretaban como un juramento de fidelidad de los pueblos y ciudades a la corona española, en la persona de sus herederos.

De todos los elementos de la fiesta los más importantes fueron las arquitecturas efímeras que se levantaron y que aglutinaban todas las miradas. En las exequias eran los túmulos funerarios los elementos de mayor visibilidad y que mayor desembolso de dinero suponía a las

1. Mejías Álvarez, María Jesús. *Fiesta y muerte regia. Las estampas de túmulos reales del AGI.* Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, pp. 13-17.
2. Minguéz Cornelles, Víctor. «Imperio y Muerte. Las exequias de Carlos II y el fin de la dinastía a ambas orillas del Atlántico». En: Inmaculada Rodruíguez Moya (Ed). *Arte, poder e identidad en Iberoamérica. De los virreinatos a la construcción nacional.* Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2008, p. 17. Cfr. Morales Folguera, José Miguel. «El arte al servicio del poder y de la propaganda imperial. La boda del príncipe Felipe con María Tudor en la catedral de Winchester y la solemne entrada de la pareja real en Londres. *Potestas,* 2. Castellón: Universitat Jaume I, 2009.
3. Rodruíguez Moya, Inmaculada (Ed.). *Arte, poder e identidad en Iberoamérica. De los virreinatos a la construcción nacional.* Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2008, p. 13. Cfr. Morales Folguera, José Miguel. *Cultura simbólica. Arte efímero en Nueva España.* Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991. Bonet Correa, Antonio. «La fiesta barroca como práctica del poder». En: *El arte efímero en el mundo hispánico*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1983.

arcas del Estado. Éstos se construían en el interior de las iglesias principales de las ciudades o de las catedrales, ocupando el espacio más destacado de ellas y alzándose hasta alcanzar casi la altura del propio templo. Junto al túmulo otro de los elementos esenciales y también costosos de la celebración era la iluminación. La cera, sobre todo la de color blanca, tenía un precio muy elevado, pero resultaba imprescindible para poder crear la escenografía adecuada. El desembolso de dinero que se hacía para adquirir velas y hachones de cera era tal que a veces el cabildo de las ciudades contraían deudas a largo plazo para poder acumular todas las necesarias, este es el caso de Tunja que veremos más adelante. La iluminación era, por tanto, un elemento esencial del aparato ceremonial y teatral, pero, además de este en la consecución de la escenografía intervenían otros elementos [4].

Un aspecto esencial en la estética de la ciudad era el luto. Vestir de riguroso luto era una obligación impuesta que se debía cumplir desde el mismo momento en que se pregonara el fallecimiento de un monarca. Por esa razón las telas de color negro eran muy cotizadas y para evitar un alza desmesurado de los precios en muchos lugares de prohibió subirlos en el plazo de una semana a contar desde la comunicación del deceso del rey, en otros lugares el propio cabildo se encargará de adquirir todas las existencias de tejido para encargarse directamente de su comercialización, impidiendo de este modo la subida de precios. Esto es algo bastante lógico si se advierte que no solo las personas debían vestirse de negro, sino también la ciudad. Los edificios, en especial los institucionales o representativos, debían mostrarse engalanados tanto en el interior como en el exterior de este color fúnebre en señal de duelo. Sobre este asunto la atención que se ponía era tal que incluso se cuidaba de que en el interior de la iglesia mayor, donde se iban a celebrar las exequias, los asientos estuvieran tapados de negro, sin ninguna muestra de color, debiendo estar todos cubiertos con el mismo tipo de tejido para evitar hacer distinciones de tipo social que pudieran levantar suspicacias entre los poderes representativos de la ciudad. Hombres y mujeres debían ser precavidos en este asunto, cubriendo además sus cabezas en señal de respeto por el difunto. El interior del templo y la ciudad rezumaban tristeza, la iglesia se vestía de negro y morado y con la presencia del túmulo y de la iluminación conseguían crear el efecto deseado.

Pero al color y a la iluminación debemos añadir el sonido. El silencio que a veces imperaba, el griterío de la multitud, el doblar de las campanas y la música de sentimiento fúnebre de las trompetas y otros instrumentos musicales. Y todo ello unido al olor del incienso y la

4. Cfrr. Baena Gallé, José Manuel. *Exequias reales en la catedral de Sevilla durante El siglo XVII.* Sevilla: Diputación Provincial, 1992. Campos y Fernández De Sevilla, Francisco Javier. «Exequias en honor de Felipe III celebradas en Lima en 1621». *Historia Sacra,* 107, Vol. 53. Madrid: CSIC, 2001, pp. 327-344. Morales Folguera, José Miguel. «El túmulo de Felipe IV en la Catedral de México». *Boletín de Arte,* 11. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1990, pp. 105-118. Morales Martínez, Alfredo. «Imagen urbana y fiesta pública: la exaltación al trono de Fernando VI». *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional,* 165. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005, pp. 2-21. MINGUÉS CORNELLES, Víctor (Ed.). *Visiones de la monarquía hispánica.* Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2007.

profusión innumerable de objetos litúrgicos y ornamentales del templo, contribuirían, en conjunto, a crear una actitud anímica de pesar acorde con la situación.

Pero esta imagen creada durante la celebración de las exequias nada tenía que ver con la requerida durante las proclamaciones regias. Durante éstas la ciudad se vestía de color, las campanas crepitaban exaltando el ambiente de júbilo por las calles de la ciudad. Los edificios se engalanaban con sus mejores tapices y lienzos de colores, ornamentando el espacio escenográfico que, en ese caso dejaba de ser el templo para trasladarse a las calles y plazas principales de la ciudad, donde se viviría públicamente el acto de fidelidad al nuevo rey [5]. La arquitectura efímera se montaba en estas ocasiones en la plaza principal, frente a la catedral o frente a las casas del cabildo. Se construía un tablado de gran tamaño y ornamentación, para que a él ascendiesen los hombres más respetables y poderosos de la ciudad, en estricto protocolo, y donde se celebraría el acto más sobresaliente de estas fiestas, rodeados por la muchedumbre.

Como puede imaginarse el ceremonial estaba muy condicionado a las circunstancias económicas de cada una de las regiones donde debían realizarse, de hecho, en algunos lugares las fiestas se verán pospuestas o postergadas ante la falta de recursos para poder desarrollarlas con la suntuosidad necesaria. En el Nuevo Reino de Granada, los actos que se programaron para la celebraciones de exequias y proclamaciones regias fueron, por lo general, más modestos que los realizados en otras partes del Virreinato del Perú, como su propia capital Lima, o las desarrolladas en el Virreinato novohispano. Si bien, cuanto más humilde sea una ciudad menos pompa vamos a encontrarnos en sus calles y edificios. Es por esta razón que los principales festejos debieron realizarse en la capital neogranadina, ocupando las ciudades más pequeñas o apartadas posiciones más modestas en las demostraciones de lealtad al nuevo rey, caso de Trinidad de los Muzos, siendo más sobresalientes las efectuadas en Tunja, las cuales analizaremos a continuación.

Reales exequias y proclamaciones

Un día después de la muerte del rey Felipe III, el 1 de abril de 1621, su hijo y sucesor Felipe IV, enviará una cédula real al virrey del Perú apercibiéndole de estar especialmente al cuidado de que las honras fúnebres en honor a su padre se hicieran con la mayor solemnidad posible [6]. Para ello debían obligar a los miembros de la Real Audiencia, así como al resto de vecinos de la ciudad de Lima y sus distritos a vestir de riguroso luto, y a hacer, como «leales criados y vasallos», «las demostraciones exteriores que en semejantes ocasiones se acostumbran»[7]. De esta manera se inician los preparativos para la realización de las exequias

5. Ramos Sosa, Rafael. *Arte festivo en Lima Virreinal*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992.
6. Archivo General de Indias (AGI). Indiferente, 429. L. 37. Folios 3r-3v.
7. Ibídem, folio 3r.

reales en la ciudad de Lima y, en paralelo, en otras audiencias, gobernaciones y ciudades del Virreinato, entre las que se incluía el Nuevo Reino de Granada. Del tenor de la carta referida se enviaron copias a numerosos lugares como Pamplona, Santa Marta, Popayán, Cartagena, Trinidad de los Muzos, Mompox y Santafé, entre otros territorios neogranadinos. Acto seguido, y fechado el mismo día, se remitirá una carta diferenciada en la que también solicitará el alzamiento de pendones y la realización de los juramentos en señal de lealtad y fidelidad a la figura de Felipe IV [8], en la que se pedía se hicieran las demostraciones acostumbradas, carta que también será remitida a otros 45 lugares del Virreinato del Perú.

Inmediatamente después de la llegada de la misiva comenzaban, sin más retraso, todos los preparativos, siendo el Virrey el verdadero promotor de los actos programados. Éste se encargaba de reunir a los miembros de la Audiencia y a designar al equipo de trabajo. Como es natural al programar un evento tan importante tendría un gran peso el archivo que pudiera existir de eventos de la misma naturaleza celebrados en la ciudad, por lo que, las principales novedades vendrían impuestas en función del poder adquisitivo de los virreinatos en ese momento. El investigador Ramos Sosa explica que en el caso de Lima los primeros acuerdos que adoptará la comisión designada por el virrey será informar al arzobispo de la ciudad para que ordenara doblar las campanas y ofrecer sufragios por el alma del difunto, suspender los tribunales hasta el día de comenzar los lutos públicos, retirar de las tiendas de los mercaderes los paños de luto para evitar el alza de los precios ante la demanda que se generaba, fijar el día del pregón de los lutos y disponer de lo necesario para el túmulo, convocando a los arquitectos para que presentaran los diseños y los presupuestos [9]. Otro tema diferente era el de los gastos, que generalmente cubrían las audiencias en su integridad, aunque a veces había promotores privados que ayudaban con los costes. Por esta razón la suntuosidad de los fastos dependerá de la riqueza de las arcas públicas y del estado de las cuentas de cada ciudad, lo que obligará en algunos casos a posponer los actos hasta conseguir el dinero suficiente para llevarlos a cabo, como ocurrió en la ciudad de Santa Marta. En esta ciudad el 26 de julio de 1621 se emite un documento en que se expone lo siguiente:

> Las obsequias (sic) por el ánima de Su Magestad, que Dios tiene, no se an echo por la falta que en esta ziudad ay de las cosas neçesarias benidas de Cartaxena, se arán luego con la diligençia, deçençia y ornato que combenga y a su tiempo se alçarán los pendones que ya van tremolando en nuestros corazones y arán las demás ceremonias acostumbradas, como Vuestra Magestad nos lo manda, en horden al yndeçible contento y alegría que en razón tenga todo el mundo por la felisísima suçesión de Vuestra Magestad[10].

8. AGI. Indiferente, 429. L. 37. Folios 4v-5v.
9. Ramos Sosa, Rafael. *Arte festivo en Lima Virreinal,...* p. 142.
10. AGI. Santa Fe, 66. N 39. Folio 1v.

Con fecha de 25 de agosto de 1621 se reunió el cabildo de la ciudad de Tunja en la sala principal de su ayuntamiento [11]. Durante la reunión se leyó la carta fechada el 1 de abril por la que se informaba de la muerte del rey Felipe III, adoptándose como primera medida pregonar sin dilación que todas las personas vistieran de luto hasta después de haber concluido con las obligadas exequias, haciendo demostraciones de justo y debido sentimiento por la muerte del monarca. Asimismo se ordenó comparecer a todos los caballeros, regidores, encomenderos y vecinos, que debían estar presentes de forma ineludible tanto en los actos de las exequias como en el alzamiento de pendones por Felipe IV.

Como acuerdo de cabildo se decidió que desde el día del pregón en adelante, tanto el escribano como dos alguaciles debían salir siempre con la cabeza cubierta en señal de duelo, a caballo con trompetas «destempladas» en señal de tristeza. Además se ordenó al padre vicario y los representantes más destacados de las religiones asentadas en la ciudad que velaran cada mañana y cada tarde por tiempo de una hora al monarca fallecido.

Como elemento indispensable el cabildo acordará la creación de un túmulo que se iba a construir en la iglesia mayor de Tunja, situada en uno de los frentes de la plaza mayor de la ciudad. Sobre esta estructura se conocen muy pocos datos, escasamente las referencias contenidas en la documentación, de hecho tan sólo hemos encontrado un apartado que haga mención explícita a su creación, especificando que debía ser tan «alto que llegue al arco toral, con toda la çera que pareçiere convenir para la forma de él, poniendo sobre la tumba, que a de estar sobre lo alto del túnvulo, un vufete con un dosel carmesí con una corona y zetro y armas reales» [12].

Para el día de la celebración de las honras debían estar presentes también todos los miembros de la clerecía y los religiosos de la ciudad, quienes debían decir misas y hacer vigilias con misas cantadas con toda la solemnidad que se exigía en estos casos. Sobre los costes se informa de que todo iba a estar sufragado por los fondos propios de la ciudad, dando orden para el libramiento de diez mil maravedís a cada uno de los capitulares para costear entre otras cosas la cera y el luto que debían vestir. En lo tocante al itinerario sólo se especifica que se debía salir de las casas del Cabildo «por sus antigüedades», y delante debían ir dos reyes de armas con sus mazas y dos alguaciles y detrás los vecinos. Todas las personas debían vestir de luto, llevando los hombres caperuzas negras y las mujeres tocas, cubriendo la cabeza, quedando totalmente prohibido que cualquier vecino portara hasta el interior del templo cualquier asiento de color. Tras la reunión se nombraron por diputados para la preparación de las honras a los capitanes Gregorio Suárez de Novoa y Nicolás Suárez de Figueroa.

En la siguiente reunión del Cabildo, celebrada el 1 de septiembre, se hallaron presentes Pedro de Quesada, corregidor y justicia mayor, Gonzalo Suárez de Figueroa y Gregorio

11. Archivo Histórico Regional de Tunja (AHRT). Libros del Cabildo. Legajo 13. Número 139. Año 1621. Folios 128v-130v.
12. Ibídem, folio 129v.

Suárez de Novoa, alcaldes ordinarios, Jerónimo Donato de Rojas, alférez mayor, Nicolás Suárez de Figueroa, alguacil mayor, Bartolomé Guillén Fontana, depositario general y Miguel Téllez de Rojas, regidor[13]. En esta ocasión los diputados nombrados con anterioridad informaron del estado en que se encontraban las cuentas de propios y rentas de la ciudad que les habían sido entregadas por los mayordomos. Expusieron que la cantidad de dinero que se podría cobrar era tan tenue que incluso para ir haciendo el túmulo habían tenido que dejar muchas cosas fiadas, mostrando su preocupación ante este hecho. Al final del consejo se acuerda que el pregón público para informar de la obligación de vestir de luto se iba a celebrar al día siguiente a las dos de la tarde, a partir de ese momento y hasta el día de las honras quedaba prohibido vestir de color.

El 9 de septiembre [14] se volvieron a reunir en las salas del Cabildo la mayor parte de los miembros presentes la semana anterior a los que acompañaban un buen número de regidores de la ciudad, entre los que cabe reseñar a Francisco Yáñez Hermoso y a Juan Rodríguez de Morales, diputados nombrados por el consejo para adquirir la cera que se iba a usar en las honras, así como las hachas. Debido al estado de las cuentas se decidirá destinar el dinero que entrara al cabildo de las carnicerías de los años 1620 al 1623 así como otras rentas y propios de la ciudad por lo años que hicieran falta para costear la cera que se tenía que comprar, quedando prohibido el libramiento de dinero para ninguna otra cosa, aunque fuera urgente, hasta que no se hubiera saldado la deuda contraída en las ceremonias y celebraciones. Lo que demuestra que la inversión hecha por el cabildo estaba muy por encima de las posibilidades de esta ciudad.

Los actos debieron celebrarse poco tiempo después porque en la reunión del cabildo del día 17 de ese mismo mes [15] se informa del cumplimiento de los actos y de que ahora lo que quedaba por hacer era el levantamiento de pendones en lealtad al rey Felipe IV que se fijaría para el 8 de diciembre, día de la Inmaculada Concepción. Este tiempo de casi tres meses era necesario para que pudieran aderezar la ciudad y esperar a que llegaran los mercaderes que traían sedas a Tunja, tejido que era imprescindible para la fiesta y del que en ese momento se carecía. De todos modos, muchos de los encomenderos y vecinos se encontraban ausentes y precisaban de tiempo para poderlos convocar y que se hallaran presentes en el evento principal.

Para ir adelantando trabajo se encarga la construcción de un tablado que se realizaría en la misma plaza mayor de Tunja, como era habitual en este tipo de celebraciones que tenía al espacio urbano y público como marco en el que crear la escenografía festiva necesaria, al contrario de lo que ocurría durante las honras que se desarrollaban, generalmente, en el interior del templo mayor. El tablado estaría situado frente a las casas del cabildo y estaría muy adornado, siendo lo suficientemente amplio y capaz para albergar el acto principal de

13. AHRT. Libros del Cabildo. Legajo 13. Número 139. Año 1621. Folios 135r-136r.
14. AHRT. Libros del Cabildo. Legajo 13. Número 139. Año 1621. Folios 136r-137r.
15. AHRT Libros del Cabildo. Legajo 13. Número 140. Año 1621. Folios 140v-142r.

los festejos. Se ordena que delante del cabildo vayan «dos reyes de armas con dos maças de plata y vestidos de seda de color, y el cabildo en forma, y que se haga con la solemnidad que se hizo en la ocasión pasada por Su Magestad el Rey Nuestro Señor don Phelipe Terçero, que está en el zielo» [16].

En esta ocasión se nombrarán por diputados al alcalde ordinario Gonzalo Suárez de Figueroa y a los regidores Agustín Rodríguez de León, Bernardino de la Serna Mújica, Juan Rodríguez de Morales y Miguel Holguín de Figueroa, ellos debían encargarse de ordenar hacer el tablado, disponer los reyes de armas y a hacer que se colgaran elementos que adornaran los balcones de las casas del cabildo.

Con esta elección dieron por cerrado este punto del orden del día, no sin antes reservarse el derecho de poder decidir en adelante sobre los puestos y lugares que ocuparían por protocolo durante los festejos, así como de otros elementos de interés. Seguidamente anunciaron que todos los hombres que tuvieran más de 4.000 pesos de hacienda, así como todos los vecinos encomenderos, «conforme al feudo de su obligación» [17], tenían que estar presentes en la ciudad el día de la Inmaculada Concepción para el acto del alzamiento de pendones, llevando consigo caballos, lanzas y algardas [18], siempre que fueran de su propiedad. Para atar este punto deciden convocarles veinte días después de la celebración del pregón en las casas reales, para realizar el oportuno registro y recuento. Ese mismo día, además, se realizaría una prueba ante la atenta mirada de todos los miembros del cabildo que desde el edificio principal observarían como éstos probaban tantos sus armas como sus caballos, haciéndoles correr por la plaza principal y, entendemos, por las calles aledañas.

> Y asimismo mando que las compañías de a cavallo salgan a cavallo con sus armas en horden de guerra, y asimismo las compañías de ynfantería con sus armas en horden descaramuçar para el dicho día de Nuestra Señora, y estén aprestados veinte días antes para que si conviniere verlos y que se haga reseña, y el sargento mayor don Nicolás Suárez de Figueroa como tal capitán y sargento mayor reziva y de las hórdenes y todos las cumplan y guarden[19].

Por último se ordena pregonar que todos los vecinos de la ciudad de Tunja, así como los residentes en territorios de su jurisdicción, se hallen presentes también a la celebración del día 8 de diciembre. En este caso les obliga a presentarse ante el Cabildo veinte días antes de la celebración de la fiesta, para registrar sus nombres y calcular el número de posibles asistentes.

Como penas por incumplimiento se fija un total de 30 pesos para los encomenderos y vecinos con hacienda elevada, un importe de 12 pesos para los soldados de infantería, ve-

16. Ibídem, folio 141v.
17. *Ibídem.*, folio 142r.
18. Según la RAE. Escudo de cuero, ovalado o de forma de corazón.
19. AHRT Libros del Cabildo. Legajo 13. Número 140. Año 1621. Folio 142r.

cinos y residentes de la ciudad, condenándoseles a pagar el doble si se considera que éstos son ricos. El dinero procedente de las multas y condenas iría a parar a la caja reservada para sufragar los gastos de la fiesta, así como a solventar las deudas contraías en la celebración de los funerales mencionados con anterioridad.

Por lo que hemos podido rastrear en el Archivo Regional de Tunja esta celebración no llegó a desarrollarse, al menos en el transcurso del día señalado. De hecho, el 20 de diciembre el Cabildo vuelve a reunirse en la sala principal del Ayuntamiento para tratar sobre un asunto urgente que había llegado a ellos en razón del acompañamiento al estandarte real y el alzamiento de pendones[20]. Se trató de una petición de Juan de Guevara, Juan de Contreras Arellano, Hernán Rodríguez de Castro y otros mercaderes de la ciudad, que fue presentada ante el corregidor, quien a su vez ordenó llevarla ante el Consejo. Junto a esta iba un mandamiento del señor presidente, gobernador y capitán general del Nuevo Reino de Granada que se despachó en Santafé el día 15 de diciembre y que había refrendado Lope de Bermeo.

Al parecer los mercaderes que pidieron el mandamiento hicieron «siniestra relación por quanto no les está mandado haçer alardes ni alistarse con registro de armas sino que tan solamente una vez en acto de tanta importançia» [21]. Por ello el Cabildo hace referencia a los actos celebrados en nombre de Felipe III, en cuya ocasión salieron todos los vecinos a acompañar el estandarte real, así como todos los mercaderes a caballo y la infantería a pie, como al parecer dejaron recogido en testimonio de escribanía. Acto seguido las personas reunidas sí dan la razón a los firmantes de la petición en el sentido de las preeminencias de las que gozaban, equiparándolas a las que tenían los caballeros hijosdalgos de Castilla, ya que *no pagaban por sus personas ni haciendas ningún género de cosas, y entraban en las elecciones de oficiales que designaba el cabildo sin que les faltase ninguna cosa, siendo personas muy ricas valorándose sus haciendas entre 20.000 y 100.000 ducados*. En este sentido si solo tenían el deber de personarse una vez en los actos públicos, éstos ya lo habían hecho en los actos anteriores, por lo que gozaban de privilegios sellados para ausentarse y no participar en los festejos programados, con la merma que supondría tanto de dinero como de personas a la proclamación.

Por esta razón los miembros del cabildo resuelven la imposibilidad de celebrar los festejos con la solemnidad que se solicitaba ni de la forma en que era conveniente realizarlos. El principal impedimento era la ausencia que había de gente en la ciudad, a pesar de que las personas que vivían o moraban en ella tenían voluntad de acudir a los actos sin que ni siquiera hiciera falta apremiarles a ello. Esta situación, delicada de por sí, se complicaba muchísimo con la lectura que habían hecho los mercaderes del mandato del presidente, erróneo a entendimiento del Cabildo, ya que aseguraban que ellos no tenían obligación de salir en el acto, es más, ni siquiera tenían por qué hallarse presentes en la ciudad ese día, además los más adinerados tampoco sentían la obligación de llevar caballos con los que dar mayor solemnidad al evento. Ante esta situación el cabildo concluye que, a pesar de estar todo pre-

20. AHRT Libros del Cabildo. Legajo 13. Número 140. Año 1621. Folios 150v-152r.
21. *Ibídem.*, folio 151v.

parado para celebrar el alzamiento de pendones el tercer día de la Pascua de Navidad (según el calendario litúrgico), no tenían más remedio que suspenderlas hasta que «visto por Su Majestad se hordene y mande lo que esto y lo otro se oviere de haçer» [22].

En lo que respecta a la ciudad de Trinidad de los Muzos la notificación remitida al Consejo de Indias informando del cumplimiento de la realización de ambos festejos se fechó el 30 de marzo de 1622 [23]. En ella se informaba de que «las exequias se hicieron con mucha sumptuosidad y con la mismas y maravilloso amor se levantó el estandarte real de Vuestra Magestad como consta del testimonio que va con esta» y que fue redactado dos días antes en dos documentos diferenciados [24], que desglosaremos a continuación.

Los miembros del cabildo, justicia y regimiento de la ciudad, entre los que se nombraban a los alcaldes ordinarios Pedro Graterol y Antonio Tobar, al alférez mayor Juan de Poveda, al tesorero Francisco Ortíz Dávila, al contador Pedro Ramírez, al alguacil mayor y capitán Francisco de Poveda y a los regidores Juan Delgado Matajudíos, Juan de Salinas, Francisco de Aguilar y Juan Ortiz Maldonado, y con asistencia del Alonso Carrillo de Horozco, gobernador de las provincias de los Muzos y Colimas, se reunieron para tratar sobre los festejos en honor del rey Felipe IV. Durante los despachos se acordó que ese mismo día, 28 de marzo, segundo de la Pascua de Resurrección, se levantase el estandarte de Su Majestad en su real nombre. Para su cumplimiento el gobernador entregó a Juan de Poveda el estandarte, quien lo recibió diciendo que lo aceptaba «por el Rey Nuestro Señor Phelipe Cuarto deste nombre a quien Dios guarde muchos años con mayores acrecentamientos de reynos y señoríos» [25]. Tras estas palabras juró a Dios y ante la cruz usar el oficio asignado bien y fielmente, ofreciéndose a servir al Rey en todas las ocasiones que le requieran. Tras este juramento se dio por acabada esta ceremonia previa.

Acto seguido el escribano público nos narra con abundantes detalles cómo transcurrió la ceremonia, la cual debido a su interés pasamos a reproducir en su totalidad:

> En la çiudad de Muso a veynte y ocho de marÇo de mil y seisçientos y veynte y dos años, Joan Thomás de Rivilla escrivano público y del cavildo desta dicha çiudad por Su Magetad çertifico que aviendo el capitán don Alonso Carrillo de Horosco, governador destas provinçias de los Musos y Colimas, entregado a Joan de Poveda, alferez mayor desta çiudad, con asistençia del cavildo, justiçia y regimiento della el estandarte real por el Rey Nuestro Señor Phelipe Cuarto deste nombre y fecho el susodicho juramento acostunvrado, salió con él destas casas de cavildo y acompañando el dicho estandarte real el dicho governador, cavildo, justiçia y regimiento y vesinos encomenderos desta dicha çiudad, que se hallaron presentes y todos juntos, fueron a un tablado que estava fecho en la plaça púvlica desta dicha çiudad, adereçado con doseles y cojines, y aviendo subido al dicho tablado el dicho alferez llevando por delante dos mazeros, y juntamente en su compañía su-

22. *Ibídem.*, folio 152r.
23. AGI. Santa Fe, 67. N 52. Folio 1r.
24. AGI. Santa Fe, 67. N 52. Folios 3r-3v y 3v-4r.
25. AGI. Santa Fe, 67. N 52. Folio 3r.

bieron al dicho tablado el dicho gobernador, Pedro Graterol, don Antonio Tobar, alcaldes hordinarios desta dicha çiudad, y los dichos mazeros en boçes altas dijeron silenzio, ojo, y el dicho Juan de Poveda en boçes altas dijo Castilla, León, las Yndias, por el Rey Nuestro Señor don Phelipe Cuarto deste nonbre, quien Dios guarde muchos años con acresçentamientos de mayores reynos y señoríos, y alçó el dicho estandarte tres vezes, al cual estando presente en la dicha plaça el capitán Joan Ortiz Maldonado, vesino y regidor desta dicha çiudad y encomendero en ella, //[4r] como capitán de infantería del número desta dicha çiudad, quien oy dicho día salió como tal capitán con una compañía de ynfantería, hizo la salva al dicho estandarte real, y el dicho Juan de Poveda haviendo fecho la dicha seremonia tres vezes derramó desde el dicho tablado, moneda de reales, plata y esmeraldas en la dicha plaza, y aviéndola derramado vajó del dicho tablado con el dicho aconpañamiento, y el dicho capitán Joan Ortiz Maldonado, con la dicha compañía de ynfantería, fue aconpañando al dicho estandarte real por las calles acostunbradas, llevando el dicho Joan de Poveda en sus [medios], y aconpañándole asimismo el dicho governador, cavildo, justiçia y regimiento y vesinos encomenderos, hasta llegar a la puerta de las casas del dicho Juan de Poveda, donde el susodicho se entró en ella para poner en guardia y custodia el dicho estandarte real, y para que conste di el presente y lo firmé, Joan Thomás de Rivilla[26].

Conclusiones

Como puede comprobarse las celebraciones desarrolladas en estas ciudades pertenecientes en la actualidad al Departamento de Boyacá estuvieron marcadas por la falta de recursos económicos, en unos casos, y humanos, en otros, que generaron conflictos y que supusieron tener que posponer o incluso suspender los actos ya programados. Tanto en Tunja como en Trinidad de los Muzos intentaron por todos lo medios que las celebraciones estuvieran a la altura, pretendiendo que se desarrollaran con la solemnidad y ornato requerido, aunque a veces no se consiguiera.

Sobre las celebraciones regias aun quedan muchas lagunas documentales y de investigación en lo que al estudio del Nuevo Reino de Granada se refiere, esperamos contribuir de forma positiva con nuestro análisis al conocimiento general de esta importante parcela de la historia del arte.

26. AGI. Santa Fe, 67. N 52. Folios 3v-4r.

Fig. 1. Vista general de la plaza Mayor de Tunja. Departamento de Boyacá. Colombia

Fig. 2. Exterior de la catedral de Tunja. Departamento de Boyacá. Colombia

Fig. 3. Interior de la catedral de Tunja. Departamento de Boyacá. Colombia

Salamanca ceremonial: artes plásticas y música en época de los Austrias

Javier Cruz Rodríguez
Universidad de Salamanca

Resumen: Análisis de lo transcurrido en las principales celebraciones reales de Salamanca en época de los Austrias, desde la primera visita de Carlos V hasta las exequias de Carlos II, con especial atención al papel que tuvieron las artes plásticas y la música en las mismas. Con todo el estudio quedarán patentes una serie de consideraciones, entre las que destaca la influencia del espectáculo en aquella época moderna, a través de la articulación de un lenguaje festivo que se expresa por medio de determinados recursos y códigos (y en el que las manifestaciones visuales y auditivas tienen mucho que decir), o el interés por honrar a la monarquía de una urbe salmantina que se convierte en un escenario ideal para este tipo de acontecimientos.
Palabras clave: Salamanca, celebraciones reales, artes plásticas, música

Abstract: Analysis of the facts of the main royal celebrations in Salamanca in Austrias' time, from Charles V's visit to Charles II's funeral, with emphasis on the role played by fine arts and music in them. In this study a number of considerations will be patent, among which the influence of the modern spectacle at that time, through the articulation of a celebration language that is expressed by means of certain resources and codes (and in which visual and auditive manifestations have much to say), or an interest in honoring the monarchy in the city of Salamanca, which becomes an ideal setting for such events.
Keywords: Salamanca, royal celebrations, fine arts, music.

Con la primera visita de Carlos V a Salamanca se va a abrir un largo periodo de grandes solemnidades en la ciudad relacionadas con los Austrias que van a terminar con las exequias de Carlos II. Una fecunda etapa celebrativa de varios siglos en la que se observan importantes consideraciones que iremos concretando a través de la señali-zación de los aspectos más importantes de las diferentes celebraciones reales en este tiempo transcurridas. Así, y gracias a lo recogido en las dos instituciones locales con más tradición festiva, la catedral y la universidad, además del concejo, hemos podido reconstruir la mayor parte de lo desarrollado en esos excepcionales acontecimientos, los cuales se erigen en fundamentales para el estudio social, económico, religioso y, sobre todo, político y cultural del Siglo de Oro español en general y de la urbe en aquella época en particular (Fig. 1).

Si agrupamos esos distintos, pero a la vez como veremos muy similares, tipos de celebraciones vinculadas a la monarquía, podemos distinguir de entre las principales las causadas por nacimientos, enlaces matrimoniales, honras y visitas reales. Comenzando por éstas últimas, las más importantes por tener presente al soberano, tenemos que hablar en primer lugar de las dos visitas que conocemos del emperador Carlos V a Salamanca; si bien de una de ellas, la primera de 1522, no sabemos exactamente la fecha, aunque se supone que fue a partir de que el monarca asentara la corte en Valladolid a finales del mes agosto, en un momento donde las revueltas comuneras parecen ya solventadas[1]. Con muy pocos datos sobre ella, destacan unas celebraciones en las cuales se resalta el apartado musical, con la participación de cantantes y ministriles, además de la realización de varios banquetes, unas luminarias y una corrida de toros[2].

De la siguiente en 1534 sí sabemos que fue en el mes de junio[3]. En ella sobresalen los cuantiosos gastos que le produjo a Salamanca el recibimiento del monarca, dentro del habitual desembolso en este tipo de solemnidades, donde se muestra más que nunca el afán de transformar la localidad, con el fin de ofrecer a sus ilustres invitados una imagen ideal de la misma. Así, a mayores de otros actos comunes como el pertinente besamanos protocolario por parte de las principales corporaciones municipales y las visitas a la catedral y al Estudio salmantino (más sus colegios), se llevó a cabo la configuración de arcos triunfales por la ciudad, la reconstrucción de la Puerta de Zamora (por donde haría su entrada oficial Carlos V, acompañado del sonido de las trompetas, reafirmándose la lealtad de la urbe con su

1. Al respecto podemos acudir al relato de Manuel de Foronda y Aguilera para ese año de 1522 (*Estancias y viajes del emperador Carlos V, desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte, comprobados y corroborados con documentos originales, relaciones auténticas, manuscritos de su época y otras obras existentes en los archivos y bibliotecas públicos y particulares de España y del extranjero*, 1914, http://bib.cervantesvirtual.com/historia/CarlosV/1522.shtml, consultada el 9 de mayo de 2012); aunque no señala ni a Salamanca ni casi a ninguna otra localidad visitada o presumibles jornadas realizadas por el emperador en su larga estancia en Valladolid, siendo claro que una de ellas, como constatan las fuentes locales, fue a la ciudad salmantina.
2. AUS –Archivo de la Universidad de Salamanca– 1243, fol. 53.
3. Podemos acudir de nuevo a la referencia antes citada que nos habla de que si el 16 de junio el rey ya llega a dormir a Salamanca, estará allí de visita del 17 al 21. Foronda y Aguilera, Manuel de; *op. cit.*, http://bib.cervantesvirtual.com/historia/CarlosV/1534.shtml (consultada el 9 de mayo de 2012).

soberano), un gasto importante en la lujosa vestimenta de seda que utilizaron los catedráticos y maestros de la universidad para recibirlo, la celebración de corridas de toros, juegos de cañas, una sortija, danzas y una mascarada por la tarde (en la que sacaron los estudiantes un carro triunfal con figuras simbólicas de sus facultades), la iluminación de la localidad para los actos de la noche y la actuación de músicos en la casa del concejo[4].

Hay que resaltar sobre la visita al Estudio salmantino la relevancia más que nunca, dentro de todas las celebraciones de carácter regio, de la fachada de las Escuelas Mayores, cuyo programa de claro elogio y apoyo a la monarquía, con varios monarcas y escudos reales representados, se erige en el mejor de los arcos triunfales por donde pasaron este y el resto de soberanos que entrarían a la ciudad (Fig. 2). De igual modo, no podemos olvidar la visita que Carlos V hizo a los restos de San Juan de Sahagún para venerar su tumba, como también harán años más tarde Felipe II y Felipe III, dentro de unos actos, como sabemos, de clara propaganda política, pero también religiosa[5].

Tenemos que citar dentro de este grupo la visita y boda de Felipe II con María de Portugal en noviembre de 1543, el acontecimiento regio más importante que ha tenido Salamanca en toda su historia. Al respecto, hay que profundizar en el recibimiento dispensado a la princesa, ya que el príncipe Felipe, que vino unos días antes, entraría en la ciudad sin ese acto oficial, a petición suya. De tal forma, la futura reina, acompañada por los cortesanos salmantinos que salieron a su encuentro, así como por la corporación eclesiástica, sería recibida por miembros de la Universidad y los colegios mayores, antes de llegar al puente romano, ya que, en esta ocasión, la entrada real fue a través de la Puerta del Río y no por la de Zamora, como en la citada visita de Carlos V y en la que veremos de Felipe III[6].

En dicha entrada interesa advertir tanto la decoración de estatuas efímeras dispuestas en el propio puente, como los arcos de triunfo, con sus respectivas inscripciones y letras (alusivas a los futuros monarcas, la Corona, etcétera), colocados ya dentro de la ciudad, más otras tramoyas y elementos efímeros. Todo ello acompañado de una música atronadora, que en conjunción con las artes plásticas impactaba claramente en el espectador, de catorce trompetas y atabales del escuadrón de la princesa, quién trajo «así mismo menestriles altos

4. Barco López, Manuel y Girón, Ramón; *Historia de la ciudad de Salamanca que escribió D. Bernardo Dorado: aumentada, correjida y continuada hasta nuestros días*, Salamanca, Imprenta del Adelante, 1863, p. 282-283, BNM –Biblioteca Nacional de Madrid–, mss. 940, fol. 109v-110 y AUS 2090, carpeta 1, fol. 12 (donde se habla de algunos problemas en cuanto a quién se debía de hacer cargo del coste de esas ropas de terciopelo otorgadas para el recibimiento, hecho que aún colea en 1537). Para más detalles, ver Torres, Ana M., Lorenzo Pinar, Francisco J. y Möller Recondo, Claudia; *Salamanca: Plaza y Universidad*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, p. 114 y *Carlos I de España y V de Alemania. Varias noticias y documentos para su historia*, BNM, mss. 3825, fol. 336 y ss.
5. Mariz, Pedro de; *Historia do Bemaventurado Sam Ioão de Sahagum, patrão Salmantino*, Lisboa, Antonio Álvarez, 1609, segunda parte, pp. 36 y 37 y González Dávila, Gil; *Vida del gloriosisimo patron de esta ciudad de Salamanca San Juan de Sahagun*, Salamanca, Imprenta Ortega, 1973, p. 26, donde ya adelantamos que a su vez se especifica cómo incluso Felipe III se llevará como obsequio un hueso del propio santo.
6. Anónimo; *Recibimiento que se hizo en Salamanca a la princesa doña Mª de Portugal, viniendo a casarse con el Príncipe Don Felipe II*, BNM, mss. 4013, http://bib.cervantesvirtual.com/historia/CarlosV/ 8_5_transcripcion_manuscrito.shtml (consultada el 9 de mayo de 2012), fol. 39v y ss.

y bajos»; de la misma forma que otros nobles viajaron con su propio séquito, muy bien ataviado de vistosos trajes, entre el que se encontraban trompetas, atabaleros, vihuelas de arco, más algunos encargados de tocar la chirimía y el sacabuche[7]. En ese sentido es excepcional el protagonismo de los músicos traídos junto a los reyes (donde destacan artistas de la talla de Antonio de Cabezón), los cuales se solían deleitar con los artistas locales; como pasará en el resto de unas celebraciones reales salamantinas donde la capilla de música de la catedral actuará tanto en los actos promovidos por ella como en los de la universidad y el concejo.

Hubo en este tiempo visitas a la catedral, a los colegios mayores y a la universidad para diferentes actos civiles y religiosos, teniendo igualmente lugar los habituales toros y juegos de cañas, así como otros torneos a caballo y espectáculos pirotécnicos en la Plaza de Santo Tomé; emplazamiento diferente al de la Plaza Mayor, lugar posteriormente acostumbrado para celebrar este tipo de festejos de claro deleite a los monarcas, en el que también participaba la manifestación musical[8].

La siguiente visita a señalar, dentro de una nueva forma de gobierno que se unirá al concepto de *monarquía itinerante*, y en el que es fundamental la «propaganda de la imagen» donde tanto tendrán que decir las artes plásticas y la música, es la que tuvo lugar el 11 de septiembre de 1559 por parte de Felipe II[9]. En ella sólo hemos encontrado datos referidos a su ocasional visita a la universidad salmantina, quien sabe si con la intención de tratar la prohibición que proclamaría el monarca el 22 de noviembre de ese mismo año a que sus súbditos castellanos estudiaran en universidades extranjeras. El caso es que la citada institución académica originó varios «gastos e otras cosas pa regozigar la buenavenyda del Rey nuestro señor», como unas hogueras, unas luminarias y unas hachas que de manera muy numerosa se instalaron por todas las Escuelas, mientras se tañía el reloj y las campanillas, lo que nos indica, cuando menos, la presencia de Felipe II durante una noche en la ciudad[10].

Finalmente, dentro de la comisión encargada de programar los actos de regocijo, hay que citar a Román Jerónimo como la persona elegida para organizar todos estos actos, el cual se documentó sobre lo realizado en festejos anteriores para aconteci-mientos regios de semejante índole, recogidos y guardados en el Estudio salmantino, mostrando el similar protocolo y la habitual copia de unas celebraciones a otras, como iremos observando[11].

La última visita a comentar será la de Felipe III, a finales de junio del año 1600. En este acontecimiento, donde sabemos que las celebraciones desarrollan un aparato efímero y musical sólo comparable con el de las exequias reales, destaca el acceso de sus majestades bajo

---

7. Para más detalle, *ibíd.*, fols. 24v, 25, 32v y 41-42, y Astruells Moreno, Salva; «Los ministriles altos en la corte de los austrias mayores», en *Brocar, Nº 29*, Universidad de La Rioja, 2005, pp. 41 y 42.
8. Anónimo; *op. cit.*, fols. 50 y 54-55 y BNM, mss. 940, fol. 109v-110.
9. AUS 1248, fol. 57.
10. AUS 1248, fols. 37v, 54v, 56 y 57 y AUS 28, fol. 69v.
11. Así, Jerónimo «*[...] tiene entera noticia de semejantes fiestas [...] del dicho estudio donde estan escritos semejantes Regocijos [...] y mandaron que [...] se hagan por la universidad los regocijos segun e como se suelen hazer y se a echo otras veces en semejantes venidas de su magestad*». AUS 28, fol. 69v.

magníficos arcos triunfales, los cuales fueron proyectados con columnas, pinturas e incluso luminarias, y entre tapices, jeroglíficos y demás ornamentos de las calles, más, cómo no, aclamaciones y músicas[12]. A esta imagen ideal de la ciudad contribuyó igualmente la celebración de festejos taurinos y con caballos, así como el desarrollo de fuegos de artificio; todo lo cual dejaba bien claro la pompa que envolvía el acontecimiento y, como también relatan las crónicas, las pruebas de lealtad y veneración de los salmantinos hacia sus soberanos[13].

Sin olvidar la intención de copiar los actos y ceremonias que se realizaron casi 60 años antes con motivo del casamiento de su padre Felipe II[14], hay varios preparativos a señalar. Uno de ellos la extraordinaria decisión del cabildo sobre «tomar ventanas y hacer tablados y otros gastos [...] en nombre de este cabildo y a costa de su mesa para que los prebendados de esta santa iglesia capitularmente se juntasen en la plaza de esta ciudad y asistiesen a los regucijos de toros y juegos de cañas y otras fiestas que se han de hacer[15]». De modo que el cabildo acudió a los actos, a pesar de que algunos de sus miembros estaban en desacuerdo, mostrando su excepcional incursión en festejos de este tipo, así como el trasfondo de intereses recíprocos que había detrás de ellos[16].

Por otro lado, no podemos olvidar los actos protocolarios celebrados en la catedral, como el que finalizaba la entrada triunfal de los soberanos; los cuales, al llegar al templo bajo el sonido de las campanas y otras músicas y la atenta mirada de las dignidades eclesiásticas que le esperaban a la puerta, se arrodillaron y besaron la cruz, recibiendo la bendición del obispo con agua bendita. Acto seguido se inició la música de chirimías y cantores, con el simbólico *Te Deum laudamus*, que les acompañó hasta la Capilla Mayor, perfectamente engalanada, en la que se volvieron a arrodillar para orar, cantándoles ahora un villancico. El obispo dio la bendición final y los reyes partieron, no cesando la impactante y densa polifonía de ministriles, cantores y órganos, tan ideal para este tipo de acontecimientos, hasta que salieron fuera del recinto[17] (Fig. 3).

Felipe III y su esposa Margarita visitaron también el colegio de los jesuitas, los cuales les recibieron, como los colegios mayores, con gran esmero e interés, siendo esta la primera vez que tratarían con los reyes el nuevo proyecto residencial de la Compañía de Jesús que

12. Villar y Macías, Manuel; *Historia de Salamanca, Libro VII*, Salamanca, Librería Cervantes, 1975, p. 51, Sarmiento de Acuña, García; *Carta de García Sarmiento de Acuña a Diego Sarmiento de Acuña*, Salamanca, 23 de junio de 1600, Madrid, BRP –Biblioteca Real de Palacio–, II/2125, doc. 204, fol. 1, donde se especifica la colocación de los diferentes arcos y el aderezo de la puerta de Zamora, y Mariz, Pedro de; *op. cit.*, p. 36v, en que se concretan «*muchos arcos triunfales, suntuosos y soberbios, llenos de gran número de luminarias, y en las columnas de fingido mármol, esculpieron una diversidad de pinturas, de varias y artificiosas figuras en las cornisas, que todo demostraba la gran alegría que aquella ciudad recibía con tal entrada. La cual, estaba toda ornamentada y tapizada de ricas telas de oro y plata y a ciertos pasos misteriosos jeroglíficos, los cuales, con suave y alegre música de coplas y sonetos declarados, realzaban todo [...]*» (traducción al castellano del original).
13. *Ibídem.*, p. 36v y DORADO, Bernardo; *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca*, Salamanca, 1776, p. 443.
14. De este modo, el claustro decidió preparar el recibimiento de Felipe III consultando las disposiciones que se adoptaron para festejar el matrimonio de Felipe II y María de Portugal. AUS 69, fol. 56v-57.
15. ACS, Caj. 28, leg. 1, nº 36, fol. 3.
16. ACS, Caj. 28, leg. 1, nº 36, fol. 4-4v.
17. ACS 32, fol. 449v-450 y ACS, Caj. 43, leg. 2, nº 111, fol. 2v y ss.

se construiría pocos años más tarde[18]. Harían lo propio con las Escuelas, donde fueron obsequiados con varios actos académicos, destacando el pomposo acto final de un magisterio que en este caso tuvo lugar en la catedral nueva, donde se montó un escenario que «estaba entoldado con lujosas tapicerías de telas y brocados y con dosel rico de la Universidad»[19]. No podemos olvidar la formidable procesión que preparó el gremio de roperos con varias figuras y carros triunfales alusivos al poder y virtudes de la monarquía y su soberano, una mascarada nocturna por parte de los estudiantes, etcétera; contratándose a su vez ministriles para acompañar en la plaza estas y otras diversiones desde un corredor efímero situado junto a la Casa Consistorial[20].

Por otro lado hay que hablar de las celebraciones causadas por los nacimientos reales, empezando por la desarrollada tras el de Felipe II (el 21 de mayo de 1527). En ella cabe señalar la orden dada por su padre de que no se realizaran excesivos gastos ni unos grandes festejos, a pesar del pensamiento contrario que tenían algunas instituciones locales como la universidad, quien quería demostrar, como la hará constantemente en época de los Austrias, su amor al soberano. Así, a pesar de que el asunto será discutido por los claustrales, al final se decide que al menos se corran varios toros, cumpliendo con el que parece un acto tradicional en cualquier celebración alegre en honor a la monarquía[21], y que se desarrolle una procesión con el acompañamiento de las personalidades más representativas de la ciudad, cofradías y ministriles[22].

La siguiente celebración a destacar es la causada por el nacimiento de Felipe IV a principios de abril del año 1605, teniendo lugar en la catedral un acto de acción de gracias, tras el comunicado protocolario de Felipe III al cabildo[23]; y más tarde, a finales del mes citado, una misa en la que estará invitado el concejo, así como una procesión hasta la iglesia de San Martín[24]. Igualmente, tras otra misiva del monarca a la universidad sobre la buena nueva de su hijo, hay que señalar los cinco toros, una *suiza* y una *sortija*, más las luminarias y hogueras que se llevaron a cabo por parte de dicha institución, donde estuvieron presentes para amenizar, organizar y enfatizar algunas partes del acto tanto atabales y trompetas como otros

18. *Carta del padre Juan Bonifacio al padre general de la compañía Claudio Acquaviva el 9 de marzo de 1601*, ARSI –Archivo romano de la Compañía de Jesús–, Cast. –Castilla– 32-I, fol. 76v y Falcón, Modesto; *Salamanca artística y monumental*, Edición de José Antonio Bonilla Hernández, Salamanca, Caja Duero, 2000, p. 37.
19. Acto en el que también podríamos resaltar las vestimentas de los asistentes, el acompañamiento musi-cal para estructurar las diversas partes de la ceremonia, etcétera. AUS 782, fols. 2 y 138v-139 y Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis E.; *La Universidad Salmantina del Barroco, periodo 1598-1625. Tomo II: régimen docente y atmósfera intelectual*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, p. 789.
20. Villar y Macías, Manuel; *op. cit.*, p. 53 y ss., Sarmiento de Acuña, García; *op. cit.*, fol. 1v, Esperabé de Arteaga, Enrique; *La Universidad de Salamanca y los Reyes. Tomo I*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1914, p. 640 y AHPS –Archivo Histórico Provincial de Salamanca–, PN –Protocolos Notariales– 4705, fols. 2166v y 2167.
21. AUS 8, fols. 97, 97v y 98v.
22. AUS 8, fol. 97-97v.
23. Así, tras anunciar el nacimiento de su hijo, manda al cabildo salmantino *«que por vuestra parte hagáis lo mismo en essa iglesia como lo haveis acostumbrado a hazer otras vezes»*. ACS, Caj. 39, leg. 1, nº 59.
24. ACS, AC –Actas Capitulares– 33, fol. 322-322v.

ministriles[25]. A su vez, en dicha celebración destacan los carteles impresos por Artus Taberniel, las 400 estampas realizadas por el platero Tomás de Astorga, las numerosas luminarias de papel que realizó el encuadernador Sebastián Pérez, más un carro triunfal, «ruedas para la gatula, tablados, bigas para la plaza [...] ayanar los hoyos de la plaza [...]» y una mascarada; todo lo cual conmemoraba de manera muy vistosa el alegre acontecimiento[26].

Sobre lo acontecido tras el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, el 17 de octubre de 1629, y la carta mandada por Felipe IV comunicando el deseo de que al menos el cabildo hiciera una celebración para dar gracias por ello[27], hay que indicar las ceremonias y actos simultáneos organizados por la universidad en su capilla y patio del claustro bajo, donde también fueron convocados los cuatro colegios mayores. En ellos tuvo especial relevancia la presencia de chirimías, trompetas, atabales y otros ministriles que, colocados en tablados, iban recibiendo a los que entraban en el recinto académico; pidiendo la institución a su vez a la catedral «que se toquen las campanas y lo demas que fuere necesario», lo mismo que haría la propia universidad con su reloj y campanas, lo que nos da buena cuenta del espectáculo audiovisual[28].

Dentro de la capilla donde tuvo lugar una misa se realizó el aderezo propio de la celebración, no sólo con las habituales arquitecturas efímeras y demás elementos decorativos, sino también con «los perfumes y olores que ubiere de aver [...][29]». En relación a estas artes plásticas, cabe destacar la ejecución, por parte del pintor madrileño Juan Téllez, de los retratos de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, y sus respectivas esposas, cuya intención era decorar las paredes del claustro para el acontecimiento y honrar a los soberanos[30] (Fig. 4). A su vez, podemos indicar los diversos datos que nos informan sobre las celebraciones taurinas que tuvieron lugar por parte de la universidad, tras la petición al concejo del recinto de la plaza mayor y la adecuación del mismo, a lo que habría que unir la realización de una suiza y otros juegos[31].

25. AUS 74, fols. 44v y 49v y AUS 1288, fols. 35v, 36v y 37.
26. AUS 1288, fols. 35v, 36 y 36v y AUS 2090, carpeta 22, fols. 1-1v, 2 y 3.
27. ACS, Caj. 39, leg. 1, nº 80.
28. AUS 98, fols. 95v y 96, AUS 99, fols. 8, 8v y 23 y AUS 1313, fol. 34v y 35. Cabría especificar la solicitud de elaborar nuevas piezas para ese preciso momento, mostrando la importancia que tenía la manifestación musical en estos acontecimientos: «que el señor Don Gregorio de Portillo para celebrar la misa llame a la musica de la catedral y se le pida compongan villancicos [...]» (AUS 98, fol. 96).
29. AUS 98, fol. 95v-96.
30. AUS 99, fols. 17, 30v y 51v y AUS 1313, fol. 35v. A ello habría que añadir la referencia que dicho cuaderno, en el fol. 36, nos da sobre otros detalles de la obra: «mas ocho reales que se pagaron al ordinario de Madrid por traer los Seis Retratos de los Reyes. Mas sesenta y seis reales que por libranza de tres de julio deste año dio pagados a Antonio Gonzalez ensamblador de los seis bastidores de los dichos Retratos».
31. AUS 1313, fols. 33v-35 y AUS 98, fol. 95v y 96v, donde a su vez se especifica que «Por Remate aya deciseis montanteros [...]» (que recordamos eran hombres que peleaban con montantes o espadones cogidos con ambas manos, lo cual era también un gran espectáculo). A ello podemos unir el pago a «francisco garcia baquero que se le dieron para borceguies» y otro «para baras y garrochas y clavarlas» (en concreto, cincuenta docenas de garrochas). AUS 1313, fols. 33, 33v y 34 y AUS 1318, fols. 67 y 70.

Además, sobresale un certamen de poesía con premios de oro y plata[32], una máscara por la tarde[33], ochocientas luminarias, más fuegos artificiales y hogueras en la plaza[34]. En definitiva, otra fiesta por todo lo alto con numerosos gastos, como lo demuestra el hecho de tener todavía una importante cuenta que pagar años más tarde[35].

Por último, en este apartado de los nacimientos reales, y dentro de esta constante histórica de las artes, fundamentalmente las visuales, por erigirse en protagonista en las celebraciones vinculadas a la monarquía, hay que comentar algunos aspectos de lo proyectado tras el natalicio del príncipe Felipe, en noviembre de 1657, el cual fue recibido con mucha alegría al tratarse del primer hijo varón, y heredero, de Felipe IV desde la muerte del príncipe Baltasar Carlos. Es por ello que las demostraciones fueron realmente espectaculares, con unos gastos desmesurados para el precario momento que se atravesaba, en una clara demostración del poder y prestigio que pueden llegar a representar los encargados de configurarla, así como del afán por honrar a la monarquía.

Con un protocolo muy similar al que tuvo lugar en la fiesta por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, destaca lo realizado por la universidad, la cual celebra una misa simultánea con los cuatro colegios mayores, con la disposición en el patio interior de las Escuelas de sobreclaustros efímeros, una escalera que comunicaba con el piso bajo, altares con pinturas, los retratos de los reyes flanqueando la puerta de la capilla (con doseles), etc.[36]. Al respecto hay que destacar obras excepcionales por parte de los colegios, como el de Cuenca, quien dispuso en las paredes de su esquina «una hermosa tapiceria de lana y seda dibujo de Rubenes», mientras que detrás del altar pusieron un «hermosísimo quadro de dos varas de alto y dos y media de ancho del Descendimiento de la cruz, pinçel sutil del Ticiano, y tesoro de inestimable valor por su primor y por venido de mano del señor Rey D. Felipe el II»[37].

32. AUS 98, fols. 95v y 96, AUS 99, fol. 26v y AUS 1313, fol. 33. A ello podemos sumar el pago por las «medias de seda de colores» para la vestimenta de los encargados de dar estos premios o los de la fiesta taurina anteriormente citada (AUS 1313, fol. 33v-34).
33. AUS 98, fols. 95v y 96, a la que le podemos añadir la referencia del pago a «Juan de Puerta joyero de treinta y siete pares de guantes de medio Ambar [...] y de alquiler de veinte plumas y de otras cosas» para dichas máscaras (AUS 1313, fol. 35); todo lo cual, unido a las referencias anteriores, nos muestra la importancia de las prendas y demás adornos como apéndice fundamental de numerosas celebraciones reales, en las que se pretende difundir, cautivando a la vista, una imagen de poder y riqueza.
34. AUS 98, fols. 95v y 96, donde se menciona la intención de que «este dia en la noche se pongan los fuegos principales, luminarias y ogueras en la plaza mayor de esta ciudad [...]». A ello podemos añadir el pago a Gregorio de Portillo por «tres Rezmas de papel para ochocientas luminarias», a Cristóbal de Tolosa por «hacer de madera el castillo de la plaza y marcos y castillo pequeño y otras cosas [...]»; y a Andrés de Miranda y Esteban Rodríguez por los tablados que ponen en la plaza (AUS 1313, fols. 33-35).
35. AUS 1313, fols. 32v-37 y AUS 1318, fol. 67.
36. AUS 127, fol. 27 y 30 y Roys, Francisco de; *Relacion de las demostraciones festivas de religión, y lealtad, que celebro la insigne Vniversidad de Salamanca: en el deseado y dichoso nacimiento del Principe nuestro Señor D. Felipe Prospero*, Salamanca, Impreso por Sebastian Perez, 1658 (Biblioteca Municipal de Salamanca «Torrente Ballester»), pp. 30, 31, 102 y 103.
37. *Ibídem.*, pp. 114 y 116. Igualmente podríamos señalar la tapicería del colegio de Oviedo, también de Rubens, pero con la historia de los trabajos de Hércules en vez de con la de Alejandro que tenía la de su homónimo de Cuenca (*ibíd.*, p. 118), todas ellas desgraciadamente desaparecidas.

Tras las entradas protocolarias de todos los colegios en el patio, con sus vestimentas y acompañamiento propio de música, comenzó la misa cantada en una impactante policoralidad con el cántico a la vez, por parte de las cinco capillas contratadas (para cada uno de los cuatro colegios y la universidad), del *introito*, finalizando más tarde el acto con la marcha ordenada de los colegios, al son del omnipresente *Te Deum*. A todo ello se unió la fiesta que tuvo lugar en el «patio de las librerías», hoy comúnmente denominado como «Patio de Escuelas», donde se levantó «un tablado plataforma de quinze pies de alto, y quinze en quadro, cercado [...] de una ronda ó juego de varaustres, que con sus pedestales y antepechos subían casi una vara»; colocándose sobre el mismo un zócalo con columnas, inscripciones y cuatro lienzos, uno de ellos con la imagen del príncipe a caballo, con armadura y un bastón de general en la mano derecha, acompañado de «España reverentemente inclinada a su dueño» y de la Universidad, que también le hacía una reverencia, y por encima de todo ello una urna que servía de pedestal a una estatua del rey[38].

Otro de los actos programados por la universidad fueron las acostumbradas luminarias, hogueras y fuegos de artificio por las escuelas, la plaza y demás lugares relevantes, de gran complejidad y con acompañamiento de música; todo lo cual buscaba el lucimiento, causando a la postre en la masa un enorme impacto[39]. En cuanto a los variados actos taurinos que se celebraron para el nacimiento, destacó un curioso festejo final, semejante a los que hoy día tienen lugar en muchas festividades españolas, donde se incorpora el elemento del fuego[40]. Como acto aparte sobresale la máscara y procesión con carros triunfales, profusamente decorados y con acompañamiento de cantores e instrumentistas, desarrollados en la plaza otro día por la tarde[41].

Innumerables son los aspectos a destacar de las exequias reales acontecidas en Salamanca en época de los Austrias. Comentando exclusivamente los aspectos más importantes de las

38. Para toda esta descripción plástica y musical, así como otros detalles, *ibíd.*, pp. 90-101 y 133-135.
39. «se coronaron de hachas blancas todas las almenas de la fachada de Escuelas, todas las ventanas del Hospital de Estudio, y patio de las librerías, todos los balcones de las casas [...]»; «por las almenas de la fachada estaban repartidas diez y seis ruedas, que movidas de su ardor, en corto espacio, combinaban mucho, [...] y procurando cada qual aventajarse en los lucimientos; que en patios donde todo es oposiciones, aun en lo inanimado vive la competencia»; con dichas ruedas «se alternaban otras tantas girandulas de quarenta y quatro cohetes cada una [...] De las ventanas del Hospital de Estudio nacian penachos [...], lloviendo alcancias, bombas, y carretillas en tanta cantidad, que duro por mas de dos horas aquel gustoso incendio» (*ibíd.*, pp. 8, 9 y 10). Otros fuegos artificiales, cohetes y unas hogueras se dispusieron en la plaza, donde se coloca un decorado conformado por cipreses, yedras, naranjas, figuras y castillos, los cuales ardieron de forma espectacular. AUS 127, fols. 21, 31, 65 y ss., AUS 1341, fols. 68, 69, 69v, 70v, 71v, 72 y 73 y Roys, Francisco de; *op. cit.*, pp. 52-61.
40. «empezaba a escurecer al fin del séptimo toro [...] quando [...] abrieron la puerta grande, y salió un toro con dos bolas encendidas en las puntas de sus armas, dos ruedas de cohetes de ellas, y tanta cantidad dellos por todo el cuerpo, que parecia mas engendrado el fuego en el, que sobrepuesto: porque le durò casi espacio de media hora, sin que en toda ella luz, el ruido y el ardor bastasen para amansar su coraje, haziendo a todo el coso formidable [...]». *Ibídem.*, pp. 36 y 37.
41. Fue digna de tal acontecimiento la configuración y adorno de los carros triunfales (con una temática de claro elogio al príncipe), en los cuales hay que resaltar la notoria presencia de cantores e instrumentistas que amenizaron y ayudaron a estructurar los diferentes momentos del acto. *Ibídem.*, pp. 44-47 y 50-52.

honras por los reyes fallecidos, podemos comenzar señalando las de Carlos V, celebradas el viernes 27 octubre de 1558 en el patio de las Escuelas Mayores, donde se colocó el túmulo real, el cual sería pintado de negro[42]. A su vez, sobresaldría la discusión que se mantuvo acerca de la colocación de otras obras realizadas, como por ejemplo un retrato del emperador[43], la instalación del habitual toldo para cubrir parte del patio, la configuración de altares y versos para ser exhibidos en las honras o la contratación de los cantores y el maestro de capilla de la catedral[44].

Sobre las exequias de Felipe II hay que indicar la celebración conjunta por parte del concejo y la catedral, desde el 30 de diciembre hasta el 2 de enero, más el consiguiente acto en favor del nuevo rey entronizado, con el correspondiente repique de las campanas de la catedral, a las cuales habían de responder el resto de las existentes en la ciudad, cada dos horas[45].

En cuanto a las honras que también hubo en las Escuelas, durante los días 12 y 13 de noviembre de 1598, podemos destacar: el mandato dado a los colegios mayores, que dispondrían sus respectivos altares, y cofradías para que asistieran a la procesión y a los actos; la orden para que se tañera el reloj y campanillas del edificio la víspera de las honras, así como el mismo día de las exequias; y el acuerdo para que la procesión saliese, como siempre, desde Santa Úrsula, donde se había de juntar la universidad y todas las demás congregaciones, en su camino hacia las Escuelas[46]. También interesante es la participación de diferentes artistas, destacando la costurera Isabel de Rivera, que hizo 250 estrellas de oro que se colocaron en el pedestal del túmulo, varios roperos que alquilaron prendas para las figuras del túmulo, los escultores Pedro de Salazar y Alonso de Tordesillas, o los carpinteros Juan Sotil, Cristóbal de Tolosa y Mateo Lozano, entre otros, que trabajaron en el catafalco, los corredores y tejados del Patio de Escuelas, así como en la colocación del toldo en ese mismo lugar[47]; y, cómo no, el omnipresente elemento musical, más la celebración de certámenes poéticos en honor del soberano[48].

Sobre las exequias de Felipe III organizadas por el concejo salmantino en la catedral, a partir del 13 de mayo de 1621, destacamos en primer lugar el acuerdo para «celebrar suntuosas exequias mediante la hipoteca de los propios de la ciudad», sistema de financiación

42. AUS 1248, fols. 35v, 67v, 68v, 73 y 76v, donde aparecen citados los artistas que participaron, así como los elementos como las rejas, basas y capiteles que tenía el citado túmulo.
43. AUS 27, fol. 83-83v y AUS 1248, fol. 35v, donde se especifica que Montejo, sobreentendiendo al conocido pintor Francisco Montejo, fue la persona que hizo el retrato.
44. AUS 1248, fol. 36 y AUS 27, fol. 76v.
45. ACS, AC 32, fol. 371v, 376 y 392v.
46. Allo Manero, María A.; *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1992, p. 339 y de Granadilla, Sebastián; *Coplas que tratan de los sucessos de los años de 1598 y 1599*, Salamanca, 1607, presentación y edición facsímil de Víctor Infantes y Jacobo Sanz Hermida, Salamanca, Europa Artes Gráficas, 1998, pp. 34, 35 y 54.
47. AUS 1282, fols. 108v, 109, 109v, 110v, 111 y 112v, AUS 1286, fol. 70 y AHPS, PN 2957, fol. 1646.
48. Sanz Hermida, José M. y Sanz RAmos José; «Honras solemnes que la Universidad de Salamanca hizo a la muerte de la Reyna Doña Anna seguidas de los poemas inéditos a las mismas de Henrique Cock Gorcomio Notario Apostólico y Archero de la Guardia del Cuerpo Real», en *Revista de Estudios, N° 44*, Salamanca, 2000, p. 391-2.

que muestra el «notable esfuerzo que supuso para Salamanca el cumplimiento de aquella obligación»[49]. Por otro lado, debemos citar la petición al cabildo, por parte de los regidores y comisarios, del «cuerpo de la Iglesia nueva para començar luego a levantar la sumtuosa maquina del ingenioso Tumulo», mandándose desocupar la iglesia nueva para disponerlo, así como trasladar los oficios a la catedral vieja, en cuya puerta fue recibida la procesión que se realizó el día de las honras[50]; lo cual nos da buena cuenta de la importancia de tener dos catedrales contiguas, hecho excepcional en cuanto a recurso festivo se refiere en comparación a otras localidades, de la misma forma que una institución académica tan importante y con una gran cantidad de escenarios festivos.

El túmulo se dispuso encima del enlosado de la nave central, entre el antiguo coro y la capilla mayor, teniéndose que poner una muralla de verjas alrededor «para detener el ímpetu furioso de la gente» que deseaba verlo[51]. A su vez, la decoración del interior del templo consistía en un enlutado con colgaduras, sobre las que se disponían escudos con las armas reales, colocándose dos monumentales epitafios en las columnas de la nave y grandes inscripciones en la puerta del perdón, con un texto que incitaba a llorar la pérdida del difunto[52]. Igualmente, se pudo escuchar el habitual repique de las campanas de la catedral, en este caso hasta las diez de la noche, respondiendo posteriormente el resto de las que había en la ciudad, en un acto repetido tres veces al día durante tres días consecutivos; destacando también en cuanto al sentido auditivo la misa desarrollada con «la solemnidad, música y grandeza que la Iglesia acostumbra»[53].

Profundizando en las exequias de la universidad para el 5 de junio, podemos destacar en relación al túmulo, dispuesto como siempre en medio del patio de las Escuelas Mayores, al escultor Antonio de Paz por unas figuras que hizo para el mismo, a Joan Pérez, arcabucero, por «vestir de armados» dichas figuras, o la orden de que elementos como la corona, el cetro, el estoque y un cojín no faltaran encima de la tumba[54]. Nuevamente hay que mencionar la colocación en el patio de altares, doseles, jeroglíficos y otras tumbas por parte de los cuatro colegios mayores, destacando en esta ocasión lo dispuesto por el de Cuenca, el cual colocó una antigua tabla de la Ascensión, obra de gran valor donada por el Papa Adriano VI al fundador del colegio[55]. Además se levantaron en el recinto dos corredores para cerrar la parte alta, parecidos a los de las honras de Margarita de Austria, aunque con un incre-

49. Allo Manero, María A.; *op. cit.*, pp. 434 y 435.
50. González Dávila, Gil; *Libro de Exequias de Felipe III,* en *Theatro eclesiastico de la iglesia y ciudad de Salamanca. Vida de sus obispos, y cosas memorables de su obispado*, Salamanca, Imprenta de Antonia Ramírez, 1618, pp. 4 y 5.
51. *Ibídem.*, pp. 7 y 9.
52. Allo Manero, María A.; *op. cit.*, p. 437.
53. González Dávila, Gil; *op. cit.*, pp. 4 y 20.
54. Manrique, Fr. Ángel; *Exequias, tumulo y pompa funeral que la Universidad de Salamanca hizo en las honras del rey... Felipe III en cinco de Iunio de mil y seiscientos y veynte y uno*, Salamanca, en casa de Antonio Vázquez, 1621, pp. 14 y 17, AUS 90, fols. 43v, 53v y 63 y AUS 1304, fol. 69v.
55. Para una información más detallada sobre los elementos artísticos citados y otros que sirvieron, a los cuatro colegios, para decorar su parte del patio, *vid.* Manrique, Fr. Ángel; *op. cit.*, p. 28 y ss.

mento de la complicación decorativa; e igualmente se instaló el toldo, pero algo más alto que el de las exequias de su esposa, «llegando a sobrepasar 8 m. la altura total del claustro universitario»[56]. Por último, se pudo disfrutar de la presencia de chirimías acompañando la procesión, destacando a su vez las cinco misas que se cantaron simultáneamente en los cinco altares (el mayor de la universidad en la parte alta y los cuatro de los colegios colocados en los ángulos)[57].

Para las honras de Felipe IV, tras su muerte el 17 de septiembre de 1665, la universidad ordenó ver lo que en otras ocasiones se había proyectado (en concreto las honras de Felipe III)[58]. Merece la pena añadir algún detalle del túmulo, referido a las historias que se representan en los lienzos (la adoración de la familia real a la Inmaculada Concepción, el fin del levantamiento de Cataluña, etcétera), dentro de esos temas religiosos y políticos que siempre se hacían ver en este tipo de celebraciones; la organización de los plementos de la cubierta a través de las representaciones de los doce signos del zodíaco, que simbolizaban el cielo al que el monarca ascendería para formar parte del mismo; o las dos figuras del rey y Júpiter que, colocadas sobre la cúpula, compartían un águila real, en una imagen clara de cómo Felipe IV y la divinidad gobernaban juntos en el cielo[59]. De la misma forma no podemos olvidar la colocación por parte del colegio de San Bartolomé de la pintura del martirio de su santo, original de Tiziano, la cual manifiesta nuevamente la importancia que a veces tenían las obras decorativas que se disponían[60].

En cuanto a las exequias organizadas por la ciudad, a partir del 3 de diciembre, hay que destacar: el desarrollo del pregón público con la correspondiente noticia que, acompañada por trompetas y tambores, se dio «de la forma que más pudo estremecer las orejas y asustar los ánimos de quantos lo oían»; la orden de enlutar el ayuntamiento y vestirse también de luto los regidores, ministros y caballeros; la petición al cabildo para que prestase el crucero de la catedral con el fin de configurar el túmulo, así como la orden de que repicasen las campanas; la selección para el citado catafalco de la traza del arquitecto y pintor Cristóbal

56. *Ibídem.*, p. 21 y ss. y Montaner López, Emilia; «Exequias reales y pompa funeral», en la Separata *Salamanca y su proyección en el mundo*, Salamanca, 1992, p. 539.
57. Manrique, Fr. Ángel; *op. cit.*, p. 86-87. Al respecto de estas misas cantadas en el patio, y como una muestra más de la unión de sensaciones en estos actos, la crónica especifica, en esas mismas páginas, cómo «Iamas se vieron los tres sentidos, que allí podían obrar oydo, olfato, y vista, ò mas entre-tenidamente tristes, ò mas llorosamente recreados. Porque el olfato gozaua la fragancia de muchos pomos, pastillas, y pebetes, que se quemaban en todos los Altares: El oydo, la armonía de las Capillas, que en hecho de verdad cantauan dulcemente: y la vista, fuera de la Magestad y grandeza del túmulo, y del patio; en los angulos, la primavera, florida verdaderamente, de sus becas; en los corredores [...]».
58. AUS 2090, carpeta 4, y AUS 134, fol. 76 y 77v.
59. Allo Manero, María A.; *op. cit.*, p. 600, apareciendo todos los detalles sobre dicho programa en pp. 601 y 604, y *Honras fúnebres de Felipe IV en Salamanca*, en *Cuadernos de investigación: Historia, Tomo 8, Fasc. 1-2*, 1982, dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=81528&orden=74110, p. 41 y ss. (obra de la misma autora consultada el 9 de mayo de 2012).
60. Moreno cuadro, Fernando; *Artistas y mentores de Barroco efímero*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1985, p. 6.

de Honorato, que copió el grabado que se dispuso en el de las honras de Felipe III; y, por supuesto, el enorme gasto que se hizo, teniendo en cuenta la penosa situación económica de aquel entonces[61].

Por último, sobre las honras de Carlos II cabe comentar cómo la universidad mandó levantar pendones, tocar el reloj y poner colgaduras y hachas en los balcones de la plaza por el nuevo rey Felipe V, el mismo día que la ciudad realizaba su acto de vasallaje (el 1 de diciembre). Ese mismo mes, la institución también confeccionó las exequias por el anterior rey difunto, en las que sobresale el túmulo «mui magestuoso y adornado de pinturas, figuras de talla, geroglificos, inscripciones y otros adornos con mucha plata labrada y grande cantidad de luces[62]». También hay que mencionar los 300 libros de honras que se mandaron imprimir, así como el inusual contrato que se hizo a los músicos traídos de fuera, tras el fallido intento de llegar a un acuerdo para que intervinieran los de la catedral, como había sucedido siempre[63].

Faltaría por comentar alguna celebración motivada por la conmemoración de un enlace real, fuera ya del acontecido en persona de Felipe II. Al respecto sólo podemos destacar, por estar lo suficientemente explicado en los archivos universitarios, lo proyectado por el enlace entre Felipe IV, aún príncipe, e Isabel de Borbón. Para este hecho del año 1615 se realizaron una serie de fiestas por parte de la Universidad a principios del año siguiente, en concreto los días 9, 10 y 11 de enero, donde encontramos: un certamen poético, toros y luminarias; máscaras a caballo y a pie, una suiza, lanzadas y otras suertes, todas ellas premiadas por el propio rector; y un fastuoso carro triunfal que, en medio de la corrida, entre la lidia de un toro y otro, se lució por la plaza, y en el que se dispusieron multitud de cantantes, instrumentistas y danzarines que mantuvieron entretenido al tendido[64].

A pesar de haber dejado sin comentar algunos aspectos de éstas y otras celebraciones reales, de menor importancia, nos hemos podido hacer una idea de la trascendencia de este tipo de acontecimientos en Salamanca en época de los Austrias. Unos acontecimientos de enorme pompa e impacto sobre la masa donde sobresalen las artes plásticas y la música como dos elementos constantemente repetidos que, con un determinado lenguaje festivo, se convierten en factores de captación y propaganda, así como en medios de comunicación de unas ideas principalmente relacionadas con el poder y el prestigio de las personas o institución a las que van dedicadas (la monarquía y sus soberanos). De modo que estas celebraciones se sirven más que nunca de las artes, en especial las referidas, para erigirse ellas mismas en espectáculos de honra y poder, como queda demostrado en una ciudad que, como tantas

61. *Ibídem.*, pp. 32 y 51 y Allo Manero, María A.; *Honras fúnebres de Felipe IV...*, p. 36, encontrando más detalles sobre el catafalco y su iconografía en pp. 37-39.
62. Esta cita, más lo anteriormente comentado, lo podemos encontrar en AUS 170, fols. 10v y 15v.
63. AUS 170, fols. 8, 11, 15v y 19v y AUS 1384, fol. 29v.
64. *Relacion de las fiestas que la universidad de Salamanca hizo á los casamientos de sus Magestades Catholicas y Christianisimas*, Salamanca, en la Imprenta de Susana Muñoz, 1616, en Alenda y Mira, Jenaro; *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, p. 181, AUS 1299, fols. 75, 75v y 76v y AUS 1301, fols. 43 y 61.

otras, pretende ser una *urbs regia*; lo que claramente consigue, entre otras cosas por la gran cantidad de recursos que tiene (la universidad y sus colegios, sus dos catedrales, su gran plaza, etcétera), a los que añade, gracias a sus importantes instituciones, un notorio interés por potenciar las ideas señaladas y, más si cabe, este maravilloso e ideal espacio festivo.

Fig. 1. *Vista de Salamanca* (Anton van den Wyngaerde, 1570, Viena, Biblioteca Nacional)

Fig. 2. Fachada de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca

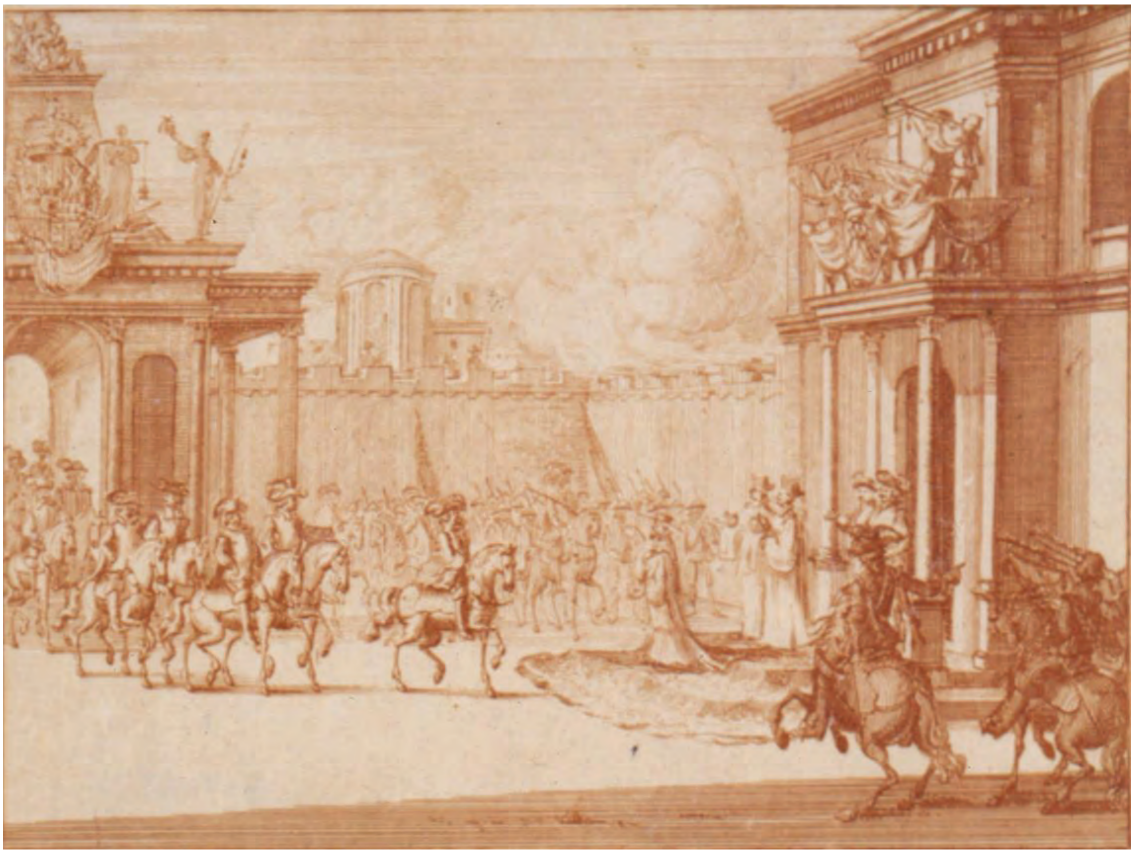


Fig. 3. Entrada de Felipe V en Madrid, el 14 de abril de 1701 (Grabado de Pieter Schenck, Museo Municipal de Madrid)

Fig. 4. Retratos de Felipe II, III y IV, y sus respectivas esposas Ana de Austria, Margarita de Austria e Isabel de Borbón (Juan Téllez, 1630, ubicados en diferentes dependencias universitarias)

El espectáculo del poder y la muerte en la Barcelona barroca

José Antonio Ortiz García
Universitat de Barcelona

Resumen: La muerte de un personaje poderoso es momento de duelo y luto en las sociedades. En este trabajo queremos exponer las fiestas y ceremonias desarrolladas en la Barcelona barroca en el momento de la muerte de un personaje poderoso: reyes, obispos y nobles. Analizando los funerales de ciertos personajes, podemos establecer una mirada desde una perspectiva de la historia de las mentalidades incidiendo en la expresión artística y en el binomio muerte-poder.
Palabras clave: Barcelona, exequias, funerales, poder, barroco.

Abstract: The death of a powerful person is a time of grief and mourning in societies. In this presentation we present the celebrations and ceremonies in Baroque Barcelona when a powerful person died: kings, bishops and noble lineage. Paying attention to certain funerals, we can establish a look from the history of mentalities perspective, emphasizing the artistic expression of the couple death-power.
Keywords: Barcelona, obsequies, funerals, power, baroque.

> «Meurs de ta mort ; n'envie pas les morts anciennes»
> Marcel Schwob, *Le livre de Monelle*

¿Es la muerte el poder igualador entre los seres humanos? Laudas sepulcrales nos advierten del *hic jacet pulvis, cinis et nihil* que es el destino final de los hombres ante la guadaña de la muerte sin importar origen o condición del cadáver enterrado. La ineludible igualadora en

las danzas de la muerte medievales, la gran niveladora de las diferencias sociales en vida insalvables, es un concepto que ponemos en relación a la fuerza simbólica de la muerte como muestra del poder. Afecta la muerte a todas las clases, pero en ocasiones la muerte es más dulce, más pomposa, más ceremonial y codificada.

En época romana los monumentos funerarios como mausoleos, *cupae,* aras, estelas, fosas sin señalización... dependían del estatus social y del poder adquisitivo. El lugar de descanso eterno en relación a la *urbs* también estaba marcado por la pertenencia a la clase social. Necrópolis como la de la plaza de la Villa de Madrid en Barcelona (ilustración 1) nos muestra un lugar de entierro de miembros humildes de la Barcino romana, en una vía secundaria de acceso al recinto amurallado. Si avanzamos hasta la época moderna, las pragmáticas reales y las pautas a seguir en los protocolos del luto marcan que se deben vestir lobas solo en los funerales reales y en otras ocasiones específicas. Incluso el vestirse para la muerte estará regulado por el poder y los privilegios de quienes mandan.

Ni la muerte puede igualar a los hombres. Los funerales y las ceremonias de exequias fueron un espectáculo del poder dominante que nos proponemos estudiar en la Barcelona barroca.

«Barcino ad luctum convocat cives suos»

El espectáculo de las exequias en el contexto del estudio de la fiesta efímera ha ocupado trabajos como los de Yves Bottineau[1], Julián Gállego[2], Adita Allo Manero[3], Antonio Bonet Correa[4], Victoria Soto Caba[5] o Javier Varela[6] entre otros. Tratar el tema de la fiesta efímera como conmemoración de una muerte específicamente en la ciudad de Barcelona, nos conduce a autores como Joan-Ramon Triadó , Joan-Francesc Ainaud[7], Esther Galindo[8], Esther García Portugués[9]... Los túmulos funerarios son la «máxima manifestación de la

1. Bottineau, Y., «Architecture éphèmère et barroque espagnol», *Gazette des Beaux-Arts,* 1968, nº LXXI, pp. 213-230.
2. Gállego, J., «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la casa de Austria», *Goya,* 1985, 187-188, pp. 120-125; Gállego, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro,* Madrid, Cátedra, 1996.
3. Allo Manero, A., «Tradición ritual y formal de las exequias reales de la primera mitad del siglo XVIII», *El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII,* Madrid, Comunidad de Madrid, 1989, pp. 33-45; Allo Manero, Mª, «La mitología en las exequias reales de la Casa de Austria», *De Arte,* 2003, 2, pp. 145-164.
4. Bonet Correa, A.: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al baroco español.* Madrid: Akal, 1990.
5. Soto Caba, V., Catafalcos reales del Barroco Español, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.
6. Varela, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885),* Madrid, Turner, 2000.
7. Ainaud i Escudero, J., «L'arquitectura efímera a la Barcelona del segle XVII», *El barroc català,* Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1989, pp. 411-433.
8. Galindo Blasco, E., «La escritura y la imagen en las exequias de Carlos II en la catedral de Barcelona: una lectura del túmulo y de las poesías, caligramas y jeroglíficos», *Cuadernos de arte e iconografía,* 1991, 7.
9. García Portugués, E., «Cambios y pervivencias en los túmulos de nobles y militares en la Cataluña del siglo XVIII», *IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya. Catalunya i Europa a l'Edat Moderna,* vol. I, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 371-380.

arquitectura efímera moderna» en palabras de Bonet Correa y en la ciudad condal esta expresión de muerte transformada en fiesta pública toma importancia tal y como demuestran las diferentes fuentes. Las relaciones de sucesos conservadas en la Biblioteca de Catalunya o en la Reserva de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, nos describen estos fastos que podemos completar con los grabados que nos acercan a la imagen de los festejos, como los conservados en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona o en el Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Otras fuentes las encontramos en el Arxiu de la Catedral de Barcelona con el *Llibre de Solemnitats* o los *Exemplaria* que muestran las fiestas llevadas a cabo en la sede catedralicia. Así mismo, los *Registra Communium* y los *Episcopologi* de los diferentes obispos, conservados en el Arxiu Diocesà de Barcelona, completarían los puntos de partida de una investigación centrada en mostrar las exequias barrocas en la ciudad de Barcelona.

Muerte y poder en Barcelona

Estas muestras efímeras son un «*instrumento de ostentación y la proyección de un poder*» que se llevan a cabo con la muerte de un personaje destacado. De esta forma lo expresa el jesuita francés Menestrier en su tratado del seiscientos *Des décorations funèbres:* «ce n'est qu'à ceux que la vertu ou la fortune ont distinguez durant leur vie, que l'on fait avec appareil des Décorations funèbres. On le fait pour les Souverains, et pour ceux que la naissance a mis au dessus des autres en les mettant au rang des Princes. Les premières dignitez de l'Eglise, de la robe et de l'épée, donnent de pareils avantages»[10]. El funeral se transforma en una muestra del poder del fallecido, tanto para monarcas, nobles, como eclesiásticos: la jerarquía de la sociedad se percibe en el momento de la muerte. Destaca el poder regio que lleva a cabo una apoteosis de la monarquía y la religión a través de las honras fúnebres[11]. La muerte real lleva a exequias en las ciudades del reino que completan los funerales donde reposa el cuerpo del monarca, con los túmulos interpretados como retratos simbólicos de sus virtudes. La tradición barroca continua con la importancia que tuvo la ceremonia fúnebre en la Barcelona bajo medieval[12].

La nobleza mostrará su importancia con ceremonias que estarán regidas por normativas que impidan la emulación del túmulo real. Las pragmáticas dictadas por los Austrias y Borbones evidencian el intento de controlar la exaltación y pomposidad de estas intervenciones efímeras para las clases sociales particulares, reservándose el derecho regio para grandes

10. Menestrier, P. C. F., *Des décorations funèbres,* Paris, 1684, p. 15.
11. Martínez, F., *Muerte y sociedad en la España de los Austrias,* Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
12. Sabaté, F., *Cerimònies fúnebres i poder municipal a la Catalunya Baix medieval,* Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 2003; Carbonell, P., « La escultura en Cataluña. Especialmente la funeraria. Período medieval y del Renacimiento», *Museum. Revista de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea,* vol. VII, 4, pp. 125-164.

aparatos. García Portugués así lo refleja: «los nobles, así como los eclesiásticos, se valían de estas ceremonias para exteriorizar su rango social, sin serles muy difícil competir casi perfectamente con el funeral y las honras fúnebres de un rey».[13]

La muerte de los obispos también conllevará un ceremonial y una ritualización de su muerte como *exemplum* de buena muerte cristiana. En Barcelona, tal y como describe los *Regista Communium* del Arxiu Diocesà de Barcelona (ADB), se vive la muerte de un prelado de la siguiente forma: «Hay costumbre muy pía y loable en este Obispado, que en los tres días en que está expuesto el cadáver del Prelado en el salón de su Palacio; el Ilustrísimo Cabildo celebra allí mismo cada día un Oficio, con asistencia del muy Ilustre Ayuntamiento, y le canta mañana y tarde un solemne Responso para sufragio de su alma. A su imitación practican lo mismo, por lo que toca al Responso, las Parroquias y Comunidades Regulares de la Ciudad». Si añadimos la presencia de la sepultura episcopal como categoría y derecho de entierro en el interior de la catedral[14] (ilustración 2) podemos observar como el poder del príncipe de la iglesia toma una importancia destacada en la Barcelona de época barroca.

El resto de mortales reducen el espectáculo de su muerte a alguna misa en memoria de su alma, sufragios para superar las penas del purgatorio, *atxas* para iluminar su entierro... Estas ceremonias culminan con la lauda sepulcral denominada *vas* que podemos observar recorriendo los interiores de la catedral o de las iglesias barcelonesas. Si el fallecido era miembro de un grupo profesional encontramos la ayuda gremial para garantizar la buena muerte y el buen reposo tanto en las iglesias dónde los gremios o cofradías tenían sus advocaciones como en las galerías del claustro de la catedral[15]. Los estudios arqueológicos son información clave para interpretar los rituales de entierro en relación al templo sagrado[16]. El altar es el centro y a partir de él vamos hallando una jerarquía funeral: los poderosos cercanos al altar y la falta de poder hacia la entrada de la iglesia y la *sagrera*, el espacio de 30 pasos alrededor del edificio. Las medidas higienistas desplazarán los lugares de entierro de las iglesias y *sagreres* hacía los cementerios exteriores pero en ellos seguirá presente el poder del fallecido[17].

13. García Portugués, E., *op. cit.*, 1998, p.372.
14. Así lo podemos observar en el material conservado en el Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB) en los diferentes volúmenes de los *Óbits de la Seu de Barcelona,* que especifican los gastos realizados en los sepelios catedralicios.
15. Vila i Martin, M. C. y Puig Closa, A., *gremis i làpides al claustre de la catedral de Barcelona,* Barcelona, Edicions de la Catedral de Barcelona, 2008.
16. Aguelo Mas, J. y Huertas Arroyo, J., «El món de la mort entre els segles XIII i XIX al convent de predicadors de Santa Caterina de Barcelona», *Arqueologia Medieval,* 2005,1, pp. 56-71.
17. Lobato, I. y López, O., «L'espai dels morts: els cementiris i el pensament higienista il·lustrat», *Pedralbes. Revista d'història moderna,* 2, 1988, pp. 379-385; Lobato, I. y López, O., «L'espai dels morts: l'organització de l'espai als cementiris del segle XVIII. El cementiri Vell de Barcelona», *Pedralbes. Revista d'història moderna,* 2, 1988, pp. 371-377; Santonja, J. L., «La construcción de cementerios extramuros: un aspecto de la lucha contra la mortalidad en el antiguo régimen» en *Revista de Historia Moderna,* 17, 1998-1999, pp. 33-44.

«Fúnebres antorchas, tristes jeroglíficos estatuas llorosas, simulacros fúnebres»

Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus,* afirma que «La muerte no es un acontecimiento de la vida. La muerte no se vive». La fiesta efímera negaría esta afirmación, ya que la mediatización de la muerte como experiencia social, tal como comenta Jorge Semprún en *L'écriture ou la vie,* ofrece en la vida un reflejo conceptual de la muerte. El funeral barroco es una construcción de la vanidad de la vida, una *vanitas* simbólica en un simulacro de la buena muerte ejemplificada. La fiesta fúnebre para André Chastel es una muestra de la espiritualidad postridentina a través de la retórica del símbolo y la alegoría[18]. La simbología del poder que se reafirma a través de los textos y las imágenes, la manifestación del poder y de la muerte. La palabra escrita de las relaciones de sucesos o los sermones fúnebres se debe poner en relación con la documentación de archivo que nos permite reconstruir el ritual de la muerte. La arquitectura es la sede, en ella podemos hallar ciertas muestras de los restos conservados del espectáculo funerario, pero por lo general debemos recurrir a las escasas presencias de imágenes grabadas. El carácter efímero de la fiesta en ocasiones fue reproducido en grabados que mantienen la memoria a través de la reproductibilidad de las exequias. Esta permanencia de la memoria es síntoma de la sucesión del poder terrenal que ha pasado al poder celestial.

La arquitectura nos muestra el cementerio simbólico de las laudas sepulcrales que nos acompañan en nuestro transitar por el interior de los templos. Las costumbres funerarias modernas fueron concentrándose en mantener una presencia de los sepulcros tan solo como laudas, evitando aparatosas muestras escultóricas reservadas a personajes destacados. Fuera de la ciudad de Barcelona y en el siglo XVI encontramos ciertas presencias como los sepulcros de Ramón Folc de Cardona-Anglesola en la iglesia parroquial de Bellpuig en Lérida o el de Bernat de Vilamarí en el atrio del monasterio de Montserrat. En el siglo XVII destacan los de los miembros de la familia Girón de Rebolledo en la Catedral de Tarragona que presentan un programa iconográfico completo de las virtudes de los enterrados. En Barcelona no encontramos testimonios similares conservados que muestren el poder de la escultura funeraria aunque la catedral presentará en época medieval ciertos ejemplos destacados de esta tipología. A lo largo de la historia de la ciudad son diversos los templos que han desaparecido por los conflictos bélicos y reformas urbanas sin dejar testimonio visible de ellos[19]. Tan solo podemos citar en el siglo XVII la urna funeraria para San Olegario realizada por Francesc Grau i Domènec Rovira el joven, en el año 1678. Otros ejemplos nos llevarían al siglo XVIII y a otras poblaciones, como las realizaciones en orfebrería para San Ermengol en la catedral de la Seu d'Urgell o la realizada por Joan Matons en la catedral de Vic para acoger a San Bernardo Calbó. En estos ejemplos observamos un tema diverso: nos encon-

18. Chastel, A., «Le baroque et la mort», *Fables, formes, figures,* Paris, Flammarion, 1978, pp. 205-226.
19. La investigación documental permite trazar las arquitecturas desaparecidas y el deseo expreso de los fallecidos que se querían enterrar en templos como Santa Catalina, San Juan de Jerusalén...

tramos con escultura y orfebrería de tipo funerario, urnas para monumentalizar el poder de personajes santos medievales locales: la devoción a los santos como intercesores con urnas relicario.

El resto de muestras que hallamos en Barcelona son las ya comentadas laudas sepulcrales conocidas como *vas* que aportan una decoración con la intención de recordar el nombre e informaciones básicas de la persona fallecida. La posición en el pavimento indicaría la búsqueda de una imagen de humildad por parte del sepultado que, además, quiere conservar su memoria con las inscripciones que nos lo recuerdan. En ocasiones encontramos los escudos nobiliarios o los gremiales. La calavera con los fémures cruzados pueden encontrarse en ocasiones diversas, el cráneo como símbolo de la muerte. En otras ocasiones encontramos lo que podríamos llamar jeroglíficos que ilustran visualmente el apellido del personaje: una roca para el apellido Roca, un sol entre las letras «S» y «A» para el apellido Solà, dos torres con el escudo de los panaderos entre ellas para el apellido Torras, *forner* de profesión... En esta muerte gremial debemos destacar el carácter colectivo que tomaban este tipo de sepulturas. Las cofradías ofrecían ayuda a los miembros fallecidos así como a sus familias, reservando ciertas zonas de las iglesias para las fosas de zapateros, sastres, carpinteros.... (ilustración 3) La muerte gremial es una muerte igualadora, se intenta ofrecer para cofrades y miembros del gremio una buena muerte, la *dignitas.* De los creadores de estas obras aun no tenemos constancia a pesar de la investigación que continua en los libros de obra de la catedral. En otras iglesias parroquiales nos encontramos con la misma problemática. Escudos e imágenes prefijadas con cierto carácter enigmático son lo que actualmente podemos observar si no se han ocultado estos restos con pavimentos nuevos sobrepuestos.

Para comentar la presencia de artistas de los siglos XVII y XVIII que en Barcelona hayan trabajado en proyectos funerarios, debemos referirnos a los citados por Triadó a partir del vaciado documental notarial del *Arxiu Històric de Protocols* de Barcelona realizado por Santiago Alcolea[20] o a los creadores de fiestas efímeras de los que hayamos conservado testimonio visual. En el primer grupo de pintores relacionados con exequias podemos nombrar a Maurici Madriguera; Sebastià Font que en el año 1689 cobró 22 libras por haber pintado el túmulo de Rafaela Sabater i Alemany; o el caso de Jaume Fortuny que en la década de 1680 prepara las honras fúnebres para Carles de Calders y para el coronel Pedro Lorenzo Sordet. Podemos añadir otros nombres como el de Abdó Ricart documentado en las exequias barcelonesas de la reina Maria Luisa de Orleans y su hijo Salvador Ricart para las de la reina Mariana de Austria[21]. En el segundo grupo podemos citar tanto los creadores de las imágenes y las decoraciones, como los que las llevan a cabo sobre el metal de las planchas calcográficas. Josep Vives, Francesc Gazan, Alexandre Galli, Pere Costa, Ignasi Valls, Manuel y Francesc

20. Triadó, J. R., *op. cit.*, 1987, pp. 114-115; Alcolea, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* 1959-1962, vol. XIV-XV.

21. Duran i Sanpere, A. y Sanabre, J., *Llibre de les solemnitats de Barcelona: edició completa del manuscrit de l'Arxiu Històric de la Ciutat,* Barcelona, Institució Patxot, 1947, Volum: 2, 1564-1719, p. 460.

Tramulles, Carles Grau, Francesc Boix, Pere Pau Montaña, Pere Pasqual Moles... Estos nombres de artistas han quedado ligados a los personajes para los que realizaron sus creaciones *ad maiorem gloriam regis*: Carlos II, José I, Felipe V, María Amalia de Sajonia, Carlos III...

En Barcelona, entre los siglos XVII y XVIII se llevan a cabo las exequias de la monarquía, los obispos y ciertos personajes de la nobleza. El *Llibre de Solemnitats* recoge estos festejos intercalando año tras año, funeral tras funeral, la voluntad de la ciudad, representada por el Consejo de Ciento y la Diputación del General, de honrar a los monarcas fallecidos así como a sus obispos. El punto de partida es una ceremonia tipificada que debe seguir unos pasos regulados ante el protocolo funeral que se va repitiendo con la voluntad expresa. Las diferentes fuentes nos informan como ante la muerte de un personaje se toman ejemplos previos para la organización del funeral o de las exequias: los modelos quedan fijados y se transmiten a lo largo del tiempo. Las novedades son escasas y en ocasiones precisas. Predomina el cumplimiento de un ceremonial que sigue unas pautas rígidas. Para la ceremonia real en Barcelona destaca la ausencia del cuerpo[22], el túmulo se transforma en un montaje metafórico «donde se reconstruye la imagen ideal de un poder apartado» situando un cojín con los símbolos reales para el rey o el sarcófago para las reinas. En el caso del poder episcopal sí que se venera el cuerpo sin vida primero en el Palacio Episcopal y posteriormente en la catedral. De la catedral debemos extrapolar a todas las iglesias parroquiales y de comunidades regulares que ofrecen misas y repique de campanas por los fallecidos: «A su imitación practican lo mismo, por lo que toca al Responso, las Parroquias y Comunidades Regulares de la Ciudad».

El *capelardente* o *castrum doloris* es el centro del ritual funerario, en él se condensan las miradas y se dirigen las palabras de los sermones. Situado en el altar, rodeado de bayetas negras que cubren la arquitectura y luminarias que entre la penumbra muestran los jeroglíficos, caligramas, emblemas, decoraciones de cráneos y esqueletos... que decoran el conjunto. El túmulo en sí mismo es una construcción efímera de madera, estuco, escayola u otros materiales policromados y dorados que ensalzan la figura del fallecido a través de una simbología de virtudes y logros entre imágenes de dolor y llanto universalizado.

Un festejo de estas características en una ciudad del reino empieza en el momento que el concejo toma la decisión nombrando a varios jurados que se encargarán de las determinadas labores una vez recibida la misiva oficial que comunica el fallecimiento. Entre las decisiones que deben tomar, encontramos la selección del creador para la erección del túmulo, normalmente a través de un concurso de trazas, así como del responsable del sermón fúnebre. Los miembros de la comisión muestran en el periodo de preparación el dolor de la ciudad vistiendo gramallas de luto. El duelo se transmite al consistorio cubriendo las salas con bayetas negras mientras se acaban los preparativos del evento.

Las creaciones barcelonesas siguen la tónica general hispánica de rigor tradicional. Destacan los túmulos de Carlos II (1701), por la novedad y renovación de las formas, y las in-

22. Pérez Sanper, Mª., «Les festes reials en la Catalunya del Barroc», *El barroc català,* Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1989, pp. 345-377.

fluencias italianizantes del realizado para María Amalia de Sajonia (1461)[23]. Generalmente las formas persisten con una reutilización de las ideas y también de los propios elementos, reutilización que entenderíamos como ahorro económico y que aparece remarcada por Adita Allo Manero quien señala que en Barcelona *«durante todo el siglo XVI y hasta la muerte de Felipe V, la ciudad celebró con el mismo aparato las exequias reales»*[24] colocando el tablado en el interior de la catedral sobre la cripta de Santa Eulalia, que se desmontaba hasta el siguiente funeral. Así pues, la estructura utilizada para las exequias de Felipe IV será la misma utilizada para las reinas María Luisa de Orleans y Mariana de Austria; será con Carlos II cuando se realiza una estructura nueva en forma de gradería. La documentación lo expresa de forma precisa y no olvidemos que los gastos estaban en manos de los poderes públicos.

Para las exequias de Mariana de Austria (1696), Barcelona recibe la comunicación real de la muerte, pidiendo una limitación del gasto. Así los recoge el *Llibre de Solemnitats*[25]*:* «en la esterilidad de los tiempos y los medios con que se halla esta ciudad puede hazer falta para acudir las prevenciones y urgencias públicas que pueden ofrecerse en las guerras presentes». Es en la indumentaria que se percibe mejor estas necesidades ya que se establece que no se ofrezcan a las familias indumentarias de luto, bastan las del representante de la familia: «bastantemente se manifiesta el dolor y tristeza de tan universal pérdida con los lutos de los dueños». En el momento que se deben plantear los vestidos de luto se establece la bayeta como tejido: «ni se dona als officials ni a altres persones que en semblants casos se acostumave donar si sols los vestuaris als excellentissims senyors consellers, escrivá rational, capdeguayta y verguers».

La ciudad participa en la autoafirmación y la legitimación del poder de la corona y la mitra a través de la fiesta barroca aunque la normativa promulgue un ajuste en los excesos de los lutos a través de las pragmáticas emitidas por la monarquía hispánica[26]. Principalmente nos referimos a la de Felipe II del 20 de marzo de 1565, ratificada en 1593 y 1610, y no alterada hasta el 1723 por Felipe V. A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII nos encontramos con un mantenimiento de la legislación en lo referente al luto, se emiten las leyes y se repiten de forma regular a través de bandos. La pragmática marca las pautas a seguir en etiqueta de luto. Se critican los excesos en indumentaria y en elementos suntuarios que acompañan el ceremonial, reservando al poder real ciertas formas de luto. Sobre la indumentaria se prohíbe terminantemente cubrirse la cabeza con capirote, loba o cualquier otro elemento. La loba se destina a entierros reales y marido por mujer. Para el resto se marcan capas, *capuzes* o *caperuças*. Las mujeres no pueden llevar tocas de luto negras, excepto por personas reales. También se excluyen los paños de luto para cubrir paredes de iglesias o casas, reservándose

23. Revilla, F., «El cenotafio barcelonés de María Amalia de Sajonia», *Goya*, 1984, 181-182, pp. 55-62.
24. Allo Manero, A., *op. cit.*, 1989, p. 39.
25. Duran i Sanpere, A. y Sanabre, J., *op. cit.*, 1947.
26. Ortiz García, J. A., «Vestirse para la muerte. El luto y el tejido funerario en las colecciones del CDMT. Dressing for death. Mourning and funerary fabrics in the CDMT collections», *DataTextil*, 2012, 26, pp. 35-49.

solo para la habitación donde se vela el féretro, con un máximo de 12 *hachas* o cirios para iluminar en el templo.

Cabe destacar, por otra parte, que ciertas exequias toman un cierto carácter propio, catalán o barcelonés, si prestamos atención a las iconografías desarrolladas. Las honras dedicadas a Carlos II incorporan el llanto universal a través de los reinos y los cuatro ríos de España. Los textos hacen referencia a la exaltación del dolor y llanto de los barceloneses de forma concreta, teniendo en cuenta los favores que otorgó el monarca a la ciudad: «Y la que sabe quanto es Barcelona acreedora à tus Reales Munificiencias, ayuda à su Patria à llorar tu falta, haciendo eco à su agradecimiento»[27]. También se observan estas ideas en las exequias de María Amalia de Sajonia. Se erige una puerta efímera, frontis en *trompe l'oeil*, para la entrada en la sede catedralicia proyectada por los hermanos Tramullas. En ella se sitúa una representación de Cataluña como ninfa doliente: «Cathaluña en trage de Nimfa adolorida, que en medio de su quebranto combidaba a entrar en el Templo»[28]. En el trascoro es la imagen de Barcelona con actitud de dolor la que nos conduce hacia el túmulo que en su primer nivel presenta una muestra de las ciudades catalanas enlutadas, «matronas ciudades realengas de Cathaluña» : Tarragona, Tortosa, Lérida, Gerona, Vic, Manresa, Cervera y Mataró. Las exequias barcelonesas adoptan un tono local para mostrar al monarca Carlos III el dolor catalán y barcelonés por la pérdida de la reina. En esta ocasión, la presencia real en Barcelona estaba muy reciente, 1759, y el sermón del jesuita Foxà así lo recoge: «reina gloriosa, volverá compassiva los ojos ácia este Principado de Cathaluña, que después que desembarcó en esta playa, fue siempre el imán de su afición, de su cariño, y de sus deseos, pues nadie ignora, que desde aquella su primera entrada en los Dominios de España cautivó Amalia el corazón de todos los Barceloneses, y que el corazón de Amalia se dexó también cautivar de ellos» .

Cuestionando el espectáculo del poder y la muerte en la Barcelona barroca

La bibliografía ha descrito los montajes funerales barceloneses y se ha ocupado de recuperar los símbolos y las relaciones estilísticas que presentan entre ellos. Cada ejemplo es una muestra de la experiencia del poder llevada a cabo por la ciudad de Barcelona. Hemos visto que se trataba de ceremonias tipificadas, con normativas de protocolo, que se basaban en las anteriores manteniendo unas formas a lo largo de los siglos XVII y XVIII e introduciendo tan solo una cierta evolución del estilo con las formas ilustradas de carácter neoclásico a

27. *Nenias reales y lagrimas obsequiosas que a la immortal memoria del gran Carlos Segundo ... en credito de su mas imponderable dolor y desempeño de su mayor fineza, dedica y consagra la Academia de los Desconfiados*, Barcelona, Rafael Figuerò, 1701, BC F. Bon 955.
28. *Reales exequias que a su augusta soberana Da. Maria Amalia de Saxonia reina de España consagró el rendido amor y gratitud de la mui ilustre ciudad de Barcelona en los dias 23 y 24 de abril de 1761*, Barcelona, en la imprenta de Maria Teresa Vendrell y Texidó, 1761, BC F. Bon. 7379, p. 14.

finales del siglo XVIII. Pese a todos estos elementos analizados en estas líneas, cuestionamos aún el espectáculo del poder. Si nos detenemos a realizar una base de datos de las diferentes exequias conservadas, tanto visuales como relaciones escritas que cotejamos con la documentación de archivo, nos encontramos con un número de ejemplos conservados destacados para ciertos monarcas u obispos. Todos ellos tienen sus funerales y exequias como manda la tradición pero en ocasiones observamos como son los familiares del difunto los que exaltan o muestran especial interés en conservar la memoria con edición de grabados y textos. En el ámbito de la nobleza nos encontramos con comitentes privados que refuerzan su presencia social en la coyuntura global. Obispos miembros de clases altas pueden llevar a cabo lo mismo, sus familiares o sus órdenes religiosas promueven la edición de sus exequias y sermones fúnebres. Algunos ejemplos serían los nobles como el Conde de Peralada (1756) o de Tomàs de Boxadors (1781); o los religiosos Fra Tomàs Ripoll (1748) o Fra Agustin Eura (1764)[29]. En este sentido podemos hacer referencia a Jaime de Guzmán y Spínola, II marqués de la Mina, Capitán General de Cataluña (1749-1767) e impulsor de obras públicas en Barcelona. Conservamos la relación de sus exequias[30] que hace referencia a su sepulcro en la iglesia de San Miguel del Puerto en el barrio de la Barceloneta, construida a iniciativa suya.

En las ocasiones que la ciudad realiza una ceremonia real debemos tener en cuenta el contexto histórico. En plena Guerra de los Segadores (1640-1652) se llevan a cabo las exequias barcelonesas de Pau Claris (1641)[31] y Luis XIII (1643)[32] acorde con el momento histórico que se caracterizaría por el poder de la Diputación del General y el poder francés, así pues hay funerales incluso en periodo bélico. Pero las exequias son obligaciones ceremoniales y para Felipe IV también se llevarán a cabo en Barcelona[33] en el año 1665 a pesar del conflicto que había finalizado con la Paz de los Pirineos (1659). Los intentos de reforma y acercamiento de Carlos II se especifican en sus exequias y éstas tienen una presencia des-

29. Los grabados se encuentran en el Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya y en la Biblioteca de Catalunya.

30. Gila, R. A., *Sermón fúnebre de el Excmo. Señor Don Jaime Miquel de Guzman, &c. Marqués de la Mina, Grande de España de primera clase, (...) Capitán General de los Exercitos de S. M. i de el Principado de Cataluña, i Presidente de su Real Audiencia que predicó el Padre... de la Compañía de Jesús el 29 de enero de 1767 en la Iglesia de S. Miguel de la Barceloneta, en donde fuè enterrado su cadaver el mismo dí*a, Barcelona, Impr. Thomas Piferrer, 1767.

31. *Occident, eclipse, obscuredat, funeral, aurora, claredat, belleza, gloriosa al sol, lluna y estela radiant de la esfera, del epicle, del firmament de Cathalunya: panegirica alabança, en lo vltim vale*, Barcelona, Gabriel Nogues, 1641.

32. *Oracion fvnebre en las honras qve se celebraron en la insigne ciudad de Barcelona al sigundo Ildefonso de Maria, al Elias de la Iglesia, al Moysen de Cataluña y al Finees de la real y magestuosa casa de Borbon, Luys... en la Ilust. y sumptuosa capilla de la Diputacion en nombre de todo el Principado de Cataluña,* Barcelona, Iayme Matevad, 1643; O*racion panegyrica de los lirios reales de la casa de Francia, seimpre [sic] inuincibles en vida y muerte del christianissimo rey Luis XIII llamado el justo: de los lirios de la noble civdad de Lerida, siempre fieles y constantes en el seruicio de sus reyes,* Barcelona, Iayme Matevad, 1643, *Sermo qve predica lo R.P. Iavme Pvig en les Reals Exequies que la molt Illust. y Nobilissima Ciutat de Barcelona celebrà a 20 de Iuny de 1643 a la grata y bona memoria de Lluys XIII lo Iust, rey de França y de Nauarra, comte de Barcelona*. Barcelona: Iaume Matevat, 1643 o post.

33. Duran i Sanpere, A. y Sanabre, J., *op. cit.*, 1947, pp. 282-329.

tacada en la ciudad a través de las ediciones[34] y las características novedosas del túmulo del monarca. Lo mismo sucede en relación a su reina consorte María Luisa de Orleans o su madre Mariana de Austria. Para Felipe V, tras la hostilidad que le reportaría la Guerra de Sucesión (1701-1713) y el Decreto de Nova Planta (1715), será Cervera[35] la ciudad que lleve a cabo sus exequias. Política y poder marcan el desarrollo de las exequias y si además unimos los intereses comerciales podemos entender como la Junta de Comercio promueve las de Carlos III[36] en el momento que el comercio barcelonés se abre a las Américas o el desarrollo fastuoso de las de la Reina María Amalia de Sajonia[37] que indicaría un acercamiento a la dinastía borbónica.

¿La ciudad acepta el poder e intenta con las exequias ganarse el favor de los que rigen la sociedad? La ciudad acata el poder[38] y lo ensalza a través de los funerales y las exequias. Estos pueden ser incluso utilizados como adhesión global a una causa o el interés de reanudar los lazos perdidos. La fiesta efímera en Barcelona tiene un trasfondo ideológico e identitario ligado a la pérdida de la capitalidad medieval. Así se percibe en las entradas reales y las visitas en vida de los monarcas, pero también en las demostraciones funerales. Con estas estructuras efímeras la ciudad cumple su deber ante las clases dirigentes a la vez que ofrece al pueblo una imagen ensalzada del poder vencedor ante la muerte.

Las exequias barcelonesas son una memoria presente de la muerte del poder en época barroca. La ciudad ofrece un *potlatch* simbólico, una distribución ceremonial de propiedad y presentes para afirmar o reafirmar un estatus social. La ofrenda es la ceremonia en si misma, las honras fúnebres que a través de la fiesta reafirman el poder dominante. El *potlatch* barcelonés condensa las diferentes clases sociales y pretensiones políticas dónde la historia del arte que estudia el arte efímero debe ponerse en contacto con otras disciplinas para seguir avanzando en la comprensión global del fenómeno funerario en época barroca.

34. *Breve discripcion de las honras funerales que hizo la magnifica y real villa de Tarrega a la magestad catholica de nuestro rey Carlos Segvndo, de eterna y feliz memoria y Oracion funebre que dixo el dotor Joseph Formiguera*, Barcelona, Francisco Gvasch, 1701; *Lagrimas amantes de la ciudad de Barcelona : con que agradecida a las reales finezas y beneficios, demuestra su amor y su dolor en las magnificas exequias que celebrò á las amadas y venerables memorias de su difunto rey y señor, Don Carlos II*, Barcelona, Ivan Pablo Marti, 1701; *Nenias reales y lagrimas obsequiosas que a la immortal memoria del gran Carlos Segundo... op. cit.*
35. *Relacion que hace el claustro de la real y pontificia Universidad de Cervera de las reales exequias que el dia 8 de Octubre de 1746 consagrò a la eterna memoria de Don Phelipe Quinto,* Cervera, imprenta de la real y pontificia Universidad, 1746.
36. *Pompa funebre y solemnes exequias que la Real Junta Particular y Consulado de Comercio del Principado de Cataluña consagró a la memoria de su amado rey y singular bienhechor el señor Don Carlos Tercero,* Barcelona, Francisco Suriá y Burgada, 1789.
37. *Reales exequias que a su augusta soberana Da. Maria Amalia de Saxonia... op. cit.*
38. Estas ideas son un apunte de la investigación en curso Un análisis pormenorizado se incorporará como parte de la tesis doctoral que se esta desarrollando.

Fig. 1. Vía Sepulcral Romana de la plaza Villa de Madrid – MUHBA, Barcelona. Fotografía: José A. Ortiz

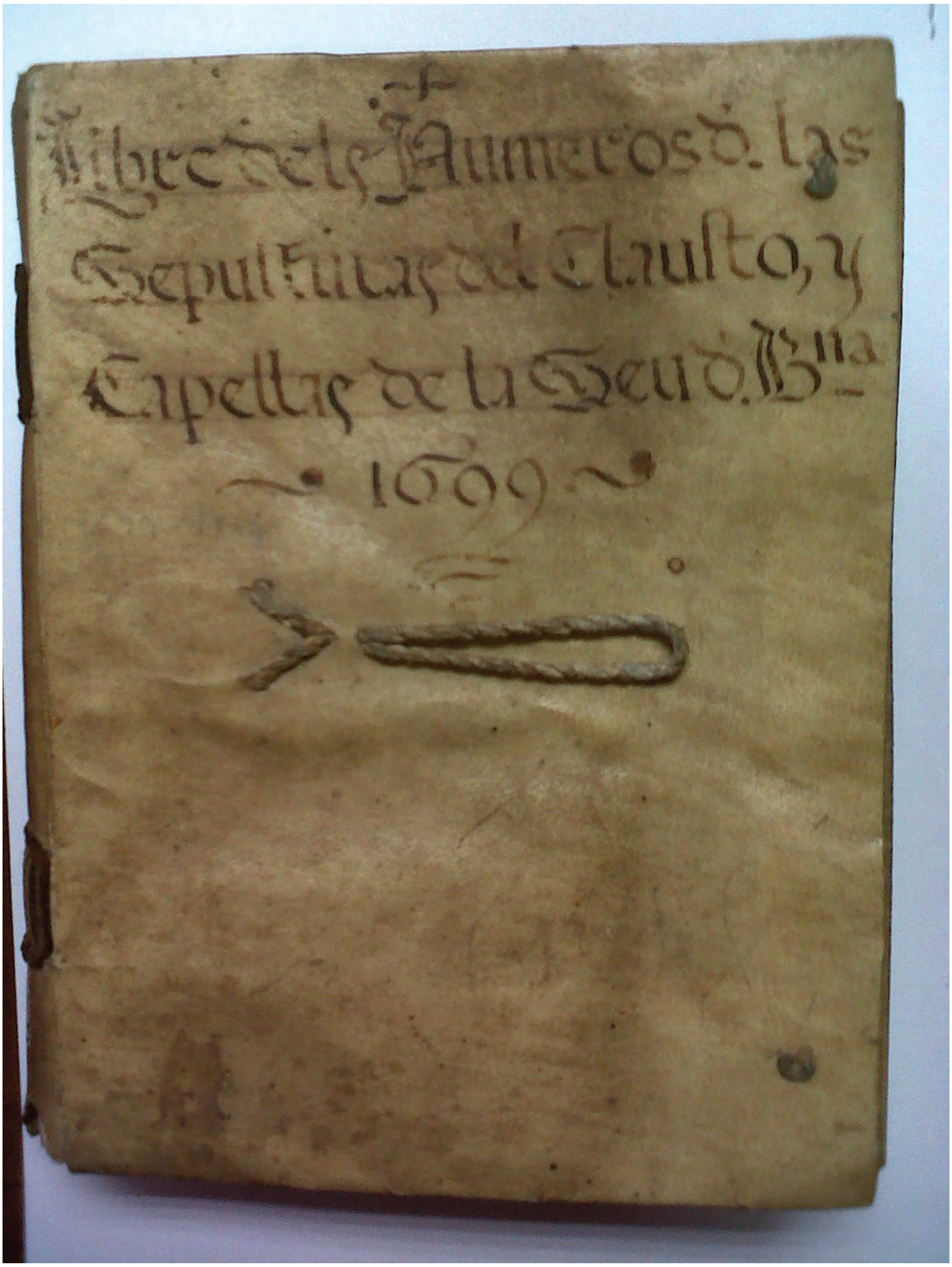


Fig. 2. ACB, *Miscel·lània, Llibre dels números de les sepultures del claustre i capelles de la Seu de Barcelona,* 1699. Portada.
Copyright © Arxiu Catedral de Barcelona, Derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial.
Fotografía: José A. Ortiz
.

Fig.3. Escudo gremial en sepultura del claustro de la catedral de Barcelona. Fotografía: José A. Ortiz.

Fiestas imperiales en la Sevilla napoleónica

José Manuel Baena Gallé

El 1 de febrero de 1810 las tropas francesas del Imperial Ejército del Mediodía entraron en la ciudad de Sevilla, iniciándose así una ocupación militar que durará hasta el 27 de agosto de 1812 y que cambió tanto la vida de los sevillanos, como la propia fisonomía de la ciudad. La aceptación de esta situación por las instituciones y la población fue ambigua por lo que era necesaria una eficaz labor de propaganda por parte del gobierno intruso –como se le llamó– que siguiendo las mejores tradiciones revolucionarias utiliza para ello los festejos públicos. Desde un principio las autoridades de ocupación intentaron integrarse y participar en los actos del ciclo festivo sevillano, como la Semana Santa o el Corpus Christi, pero también tomaron parte en las celebraciones extraordinarias que ocasionaba el devenir de la guerra, como la celebración de tedeums o rogativas públicas. Distintas fueron las fiestas de marcado carácter político con las que se pretendió expresar las bondades del Imperio Napoleónico y su grandeza. De hecho, tanto las autoridades civiles sevillanas, con el Ayuntamiento a la cabeza, como las militares francesas se afanaron por crear un nuevo ciclo festivo anual para que la ciudad se considerase parte del Imperio. No obstante, en estas nuevas fiestas los ocupantes llegaron a integrar aspectos religiosos de las festividades tradicionales que eran fundamentales para los sevillanos, logrando con ello que fueran aceptadas e integradas en el calendario festivo de la ciudad.

Un aspecto que define a una fiesta es su sentido comunitario por que «en la fiesta, el individuo pierde una porción de su autonomía, que sólo podrá encontrar en la comunidad, y en esta comunidad cede su posición a favor de la igualdad del festejo común»[1]. Sin el

1. Schultz, Uwe, «Prólogo. El Ser que festeja», *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días,* Madrid, 1993, p. 13.

concurso del público, sin la agrupación de personas, no existe fiesta, en todo caso existiría un acto privado sin consecuencias para la colectividad. Es importante recordar el carácter efímero de las fiestas públicas porque su esencia y estructura ontológica hace que deba terminar en un momento concreto y decidido previamente. La permanencia en la memoria colectiva es el símbolo del triunfo de la fiesta sobre su temporalidad. Si el común de la sociedad recuerda y asume los mensajes que ha intentado transmitir, esta habrá cumplido sus funciones y objetivos primordiales. Considerada de esta forma, la fiesta posee una función fundamental de elemento al servicio del poder establecido con un claro sentido propagandístico para afirmar la jerarquía social y política. Este aspecto marca una de las características más importantes de la fiesta pública ya que se convierte en el espacio ideológico pero también físico donde las élites y autoridades de cada época muestran su poder y escenifican así la ideología imperante.

Con la ocupación francesa se mantuvo la tradición festiva sevillana, si bien cambiaron los protagonistas de los actos. Es el momento del ensalzamiento del Imperio, adquiriendo la condición de eje central la figura de Napoleón Bonaparte y, en segundo lugar, la del rey José I. El hecho de que Andalucía se convirtiese casi en un virreinato bajo el férreo mando del Mariscal Soult, duque de Dalmacia, hizo que las autoridades de ocupación intentasen ensalzar siempre la figura del Emperador para mostrar su clara conexión con él. Serían aquellas las responsables de redactar los programas oficiales de todos los actos, mientras actuarían como meros ejecutores el Ayuntamiento y, en menor medida, el Cabildo de la Catedral, debiendo además de asumir los gastos ocasionados por los festejos.

Los elementos que van a conformar la fiesta imperial napoleónica en Sevilla durante los dos años largos de ocupación fueron diversos, así como fueron variados los escenarios urbanos que estuvieron engalanados para su celebración. Existen espacios concretos que van a destacar como la plaza de San Francisco, las Casas Consistoriales y la Catedral, donde tendrán lugar los grandes actos religiosos que acompañarán a todas las celebraciones. No obstante, también alcanzarán gran importancia otros espacios más o menos privados como el palacio Arzobispal, sede del gobierno de Soult, las viviendas de los grandes jefes militares, el teatro y la plaza de toros. Conforme a la tradición los protagonistas de la fiesta serán las instituciones de la ciudad y sus empleados, además del común del pueblo sevillano. Pero a ellos se incorporará el estamento militar que en esos momentos va adquiriendo una importancia creciente. Finalmente también serán protagonistas simbólicos de los festejos elementos de la iconografía tradicional sevillana o incluso los acrónimos N y J que representaban al emperador y al rey José, presentes en varias de las celebraciones. Todo ello sin olvidar otros elementos y recursos imprescindibles para que la ceremonia fuese completa, caso del sonido, de las decoraciones y de la luz. Para el primero siempre se tendrá en Sevilla el imponente tañido de las campanas de la Giralda, que se acompañan por la música de las bandas militares y por las salvas de artillería. Para preparar la ciudad se irán organizando diversos elementos de carácter efímero, como se verá más adelante, aunque siempre –reflejo de las ideas higienistas ilustradas– se planteará como una primera acción la limpieza de la ciudad. Y finalmente, la luz se constituirá como un elemento fundamental de las fiestas

imperiales en Sevilla, tanto por la celebración de luminarias generales al más puro estilo barroco, como por la utilización de nuevos recursos, caso de la iluminación festiva de los edificios principales, así como por la realización de grandes castillos de fuegos artificiales.

Para analizar las fiestas imperiales en Sevilla se han establecido varios apartados en razón de su temática. El periodo de la Guerra de la Independencia, aunque pudiera parecer lo contrario, es muy rico en celebraciones en honor de la familia real y la propia monarquía. Si bien los convulsos acontecimientos de 1808 con los cambios de Rey no son propicios para estas cuestiones, es cierto que el respeto a la monarquía como encarnadora de las virtudes de la nación hacen que se celebren todos aquellos hechos que tradicionalmente habían sido objeto de festejo público. No obstante, en la Sevilla napoleónica estas fiestas sobresaldrán en un intento propagandístico para reafirmar los símbolos del nuevo poder y ensalzar a los Bonaparte. Durante los años de la ocupación se celebraron en Sevilla diversos actos como las estancias de José I, su onomástica, el matrimonio del emperador, su aniversario, la coronación o el nacimiento del príncipe heredero. La estructura de las fiestas bonapartistas en Andalucía respondía a un estricto patrón organizado por las autoridades francesas a imitación del que se seguía en Francia, por lo que ofrecían similitudes en todas las poblaciones, como se comprueba al estudiar las celebradas en Osuna, Carmona o Mairena del Alcor[2].

Las entradas del rey José I en Sevilla

Las tropas francesas entraron en Sevilla el 1 de febrero de 1810 encabezadas por el rey José I Bonaparte quien abandonó su coche en la Puerta de San Fernando accediendo a la ciudad a caballo para que pudiera ser visto por los sevillanos[3]. Su llegada fue anunciada con repiques de las campanas de las iglesias de la ciudad. El monarca, junto al Estado Mayor, entró escoltado por coraceros de la Guardia Imperial, siendo recibido en el Prado de San Sebastián por el Ayuntamiento y el cabildo catedralicio. El cortejo recorrió las calles San Fernando, Puerta de Jerez y Gradas llegando a la Catedral, decorada especialmente para la ocasión, y finalizó en el Alcázar. Una vez alojados los franceses, el Ayuntamiento ordenó la iluminación general de la ciudad y que algunas bandas de música tocasen durante el día, aunque estas disposiciones fueron mal acogidas por los sevillanos que se refugiaron en sus domicilios «estando las calles desiertas y solo recorridas por los dominadores de la ciudad en grupos alegres, insultando el despecho y la inquietud del vecindario con sus cantares y carcajadas»[4]. El 3 de febrero se celebró un acto religioso con oración y *Te Deum* durante el

2. Díaz Torrejón, Francisco Luis, *Osuna Napoleónica (1810-1812),* Sevilla, 2001, pp. 417-421 y Navarro Domínguez, José Manuel, «Religiosidad y propaganda política en la Guerra de la Independencia (un estudio de mentalidades en el marco de la campiña sevillana)», *Hespérides. Anuario de Investigaciones XII,* Córdoba, 2004, pp. 221-236.
3. Fernández Albéndiz, Mª Carmen, *Sevilla y la monarquía. Las visitas reales en el siglo XIX,* Sevilla, 2007. p. 29 y Moreno Alonso, Manuel, *Sevilla Napoleónica,* Sevilla, 1995, pp. 32-33.
4. Velázquez y Sánchez, José, *Anales de Sevilla de 1800 a 1850,* 1994, pp. 102-103.

cual se hicieron luminarias y repiques en la Giralda[5]. A pesar de todo, parece que la entrada de José I en Sevilla estuvo rodeada del calor de los vecinos, aunque como afirma Cuenca Toribio «encerraba más temor que entusiasmo», suponiendo que no solo sería por una actitud de despecho y desprecio, sino que también el componente del miedo tendría mucho que ver en la actitud adoptada[6].

Después de su viaje por la Andalucía ocupada José I volvió a Sevilla el día 12 de abril de 1810[7]. El ayuntamiento encargó al Procurador Mayor la decoración de las Casas Consistoriales, la puerta de la Montería del Alcázar y la Puerta de Triana, publicando un bando para que los vecinos adornasen las calles del recorrido «*con la mayor desensia posible*». También se mandó limpiar las calles y cubrirlas de arena, además de contemplar tres días de iluminación general. En la Cruz del Campo se recibió al monarca, montado a caballo, iniciándose los repiques de la Giralda desde que fue divisado hasta que entró en el Alcázar[8]. El rey entró en la ciudad por la Puerta Nueva o de San Fernando, saliendo por la de Jerez, para dirigirse, siguiendo la orilla del río Guadalquivir, a la Puerta de Triana donde se habían instalado dos escenarios con bandas militares. El recorrido continuó por las calles San Pablo, el Ángel, Cerrajería, Sierpes y Plaza de San Francisco en la que se instaló otra orquesta en el balcón del Ayuntamiento. Desde allí, por la calle Génova y Gradas se dirigió a la catedral, donde fue saludado por el cabildo eclesiástico en la Puerta Mayor de la misma que presentaba colgaduras de terciopelo. Por último, el rey José I se dirigió a su residencia, el Alcázar, entrando en el palacio por la Puerta del León que fue decorada con una estructura efímera formada por un arco triunfal compuesto por dos pabellones de terciopelo con bordes de armiño que surgían de una gran corona real e iluminado por dos arañas de cristal [9]. Este arco de recibimiento era una obra municipal y probablemente fuese realizado por Cayetano Vélez, en ese momento maestro mayor del Ayuntamiento, y en el que también se debió colocar un víctor, dorado y pintado[10]. A ambos lados del arco de recibimiento se situaron dos tablados iluminados en los que se hallaban dos orquestas[11]. Todo el recorrido estuvo engalanado con colgaduras y custodiado por tropas francesas formando filas a lo largo de las calles. En el Alcázar se organizó un besamanos en el Salón de Embajadores, seguido de un banquete al que asistieron las autoridades y personalidades de la ciudad. Para celebrar esta segunda entrada del rey en Sevilla, la ciudad tuvo iluminación general, repiques de campanas y función extraordinaria

5. González de León, Félix: *Diario de las ocurrencias publicas y sucesos historicos y curiosos ordinarios y estraordinarios asi eclesiasticos, religiosos y sagrados, como Seculares, Políticos y Profanos; acaecidos en esta Ciudad de Sevilla en todos y cada uno de los días del año de 1810.* Manuscrito. Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S.). Sección XIV, p. 11.
6. Cuenca Toribio, José Manuel: *Del Antiguo al Nuevo Régimen. Historia de Sevilla,* Sevilla, 1986, p. 44.
7. Velázquez y Sánchez, José, op. Cit., 1994, pp. 110-111.
8. González de León, Félix, op. Cit. 1810. p. 34.
9. Velázquez y Sánchez, José, op. Cit., 1994, p. 110.
10. Biblioteca Nacional de Madrid (B.N.M.) Sección de manuscritos, incunables y raros. R. 63188.
11. González de León, Félix, op. Cit. 1810. p. 35.

de teatro. Asimismo, el 22 de abril el Ayuntamiento preparó un baile en el Consulado al que asistió el rey junto con la corte y las autoridades y personalidades sevillanas[12].

De las entradas del rey José I en Sevilla se conserva un grabado de J. Eville, con dibujo de Achille-Louis Martinet posiblemente de la segunda entrada real[13]. El grabado sitúa la acción en la Plaza de San Francisco donde aparecen los edificios engalanados con la Catedral y la Giralda al fondo y con las tropas francesas rodeando al rey a caballo, entre el polvo y el humo de las salvas militares, mientras son aclamados por los ciudadanos.

Estancia de José I en Sevilla

La estancia real en Sevilla se dividió en dos etapas. La primera abarcó desde el 1 de febrero de 1810, día de la ocupación, hasta el 12 del mismo mes y, la segunda desde el 12 de abril hasta el 2 de mayo del mismo año. En ambas ocasiones el rey se alojó en el Alcázar donde fueron a cumplimentarlo el 4 de febrero todas las autoridades de la ciudad. Tras esta recepción se formó un cortejo que a pie, entre un cordón de tropas, se dirigió a la catedral, se cantó un Te Deum, repicaron las campanas de la Giralda y hubo una misa de primera clase con música. El rey se situó en el lado del evangelio de la capilla mayor en una estructura compuesta por un tablado con dosel y reclinatorio, la grandeza también se sentó en la capilla mayor en los bancos utilizados en la festividad del Corpus Christi y el resto de autoridades en el crucero en bancos comunes. Para esta ceremonia el templo se decoró con colgaduras de terciopelo «exeto el exterior de la puerta grande porque llovio»[14]. Durante esta primera estancia, el monarca visitó diversos lugares como Itálica o la fundición de cañones [15] y además ordenó la reapertura del teatro con una función a la que asistió y de la que el Ayuntamiento asumió todos los gastos. El rey se colocó en el palco destinado a la ciudad que para esta ocasión se adornó con banderas y coronas, iluminándose el teatro interior y exteriormente[16]. El 12 de febrero el monarca pasó revista en el Patio de Banderas del Alcázar a la Guardia Cívica y después partió hacia Granada y su regreso se celebró con luminarias, concierto de música en las Casas Consistoriales y repiques de campanas. Durante esta segunda estancia

12. Fernández Albéndiz, Mª Carmen, op. Cit., p. 32.
13. Aunque este grabado de la colección del Duque de Segorbe de Sevilla está reproducido en Portus, Javier, «Selección y Catálogo», *Iconografía de Sevilla. 1790-1868,* Madrid, 1991, Cat. 195, p. 258, el ejemplar presentado aquí pertenece a una colección particular sevillana.
14. González de León, Félix, op. Cit. 1810. pp. 13-14.
15. González de León, Félix, op. Cit. 1810. p. 15. También visitó otros edificios como el Museo de Antigüedades del Alcázar, la Fábrica de Tabacos o el Archivo de Indias. Vid.: Cháves, Manuel, *Cosas nuevas y viejas (apuntes sevillanos).* Sevilla, 1904, pp. 279-281.
16. González de León, Félix, op. Cit. 1810. p. 16. La decoración del palco se mantuvo durante todo el tiempo que duró la ocupación de la ciudad, no utilizándolo nadie durante esos años. No obstante parece que esta función de teatro tuvo gran rechazo por parte de la población. Cfr.: Gómez Ímaz, M, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla, Año 1810.* Sevilla, 2009, p. 69.

el Rey asistió a los oficios de Semana Santa, a las escasas procesiones de las hermandades de penitencia y al baile que el Ayuntamiento le dedicó en el Archivo de Indias.

Durante la ausencia del monarca se preparó y decoró el Alcázar para hacer más cómoda y vistosa la residencia real, adornándose «con mucho gusto de bellas colgaduras, sillas, mesas y demas muebles: y con casi todas las exelentisimas pinturas q. quitaron de los conventos, y otras Yglesias»[17]. Para ello incluso se trajeron ornamentos del convento de San Francisco y alfombras de la sede de la Inquisición[18]. Se encargó la fabricación de algunas piezas de mobiliario en caoba para hacer más cómoda la vida en el palacio. Los diseños se enviaron a Madrid para la aprobación real[19]. A la Casa Real no debieron gustarle mucho los dibujos de la propuesta sevillana remitiendo una serie de planos para que se realizasen «sin seguir exactamente estos dibuxos que son demasiado elegantes y ricos, suprimiendo en ellos los remates y adornos, limitándose álo que hay de mas sencillo y menos costoso»[20]. En concreto los diseños eran para unos sillones, una consola, espejo, mesillas, sillas, camas, escribanía, cómoda, tocador, etc. Algunos de ellos son grabados franceses impresos pertenecientes a la obra *Meubles et Objets de Goût* editada por Pierre Joseph Antoine Leboux de la Mésangère (1761-1831) en París, desde comienzos del siglo XIX[21].

Las celebraciones por la onomástica de José I

Los intentos de las autoridades francesas por reafirmar su poder se reflejan en la celebración de la onomástica del rey José I. En Sevilla, durante los dos años largos que duró la ocupación se celebró tres veces el día de San José siempre con un gran boato mezclando de diversas formas las actividades civiles y militares. En 1810 se preparó por vez primera toda la ciudad para el evento[22]. El orden del día fue redactado y publicado por el Gobierno Militar francés el día 17 de marzo, iniciándose las ceremonias con una misa solemne con Te Deum en la Catedral a las once de la mañana del día 19. Seguidamente se hizo una gran parada militar en la plaza de San Francisco formada por las tropas de servicio ordinario en Sevilla y los destacamentos de la Guardia Real. Las tropas se situarían «por el mayor de la plaza, según su rango y número, la Guardia Real á la derecha, y los puestos a la izquierda», mandada por el Jefe de batallón Ferran del 43º Regimiento. También se hicieron salvas de

17. González de León, Félix, op. Cit. 1810. p. 35.
18. B.N.M. Sección de manuscritos, incunables y raros. R. 62736 y Archivo del Real Alcázar de Sevilla (A.R.A.S.). Caja nº 495. Expte. 34.
19. A.R.A.S. Caja nº 494. Expte. 9. y Archivo General del Patrimonio Nacional (A.G.P.N.) Reinados. Gobierno Intruso. Cª 86/13.
20. A.R.A.S. Caja nº 494. Expte. 9.
21. A.G.P.N. Planos 1839/1-8.
22. González de León, Félix, op. Cit. 1810. pp. 25-28. Estas fiestas son comentadas en la obra de Aguilar Piñal, Francisco, «Las representaciones teatrales y demás festejos públicos en la Sevilla del Rey José», *Archivo Hispalense*, t. XLI, nº 128,. Sevilla, 1964, pp. 253-254.

artillería de veintiún cañonazos a la puesta de sol del día 18, a la salida del sol del 19, en el Te Deum y, la última, a las cuatro de la tarde. Por último, se ordenó dar una gratificación de dos reales a cada cabo, soldado y tambor de servicio en la plaza y que la guarnición recibiera doble ración de víveres[23].

La ciudad se engalanó iniciándose los arreglos la noche del 18 de marzo al iluminarse la fachada del Palacio del Duque, cuartel de las tropas españolas. En el balcón se situó un víctor iluminado por detrás con un soneto referente a la onomástica del rey, actuando la banda del regimiento para amenizar la velada. A los actos religiosos en la catedral asistieron el Gobernador francés Marques de Río Milanos con todas las autoridades civiles y militares que se sentaron en bancos comunes en el crucero del templo. Al finalizar la ceremonia las diversas autoridades fueron a cumplimentar al Gobernador en su casa «frente la lonja» «en la acera del hospital de Santa Marta»[24] y por la tarde del día 19 se hicieron luminarias generales por toda la ciudad incluyendo la Giralda[25]. Asimismo, se realizó en ella un repique de campanas, actuando bandas de música en el Ayuntamiento y adornándose el Palacio del Duque como en la víspera. También hubo función gratuita en el teatro y a los presos de la cárcel se les dio una comida extraordinaria compuesta de rancho de carne, liberando a quienes estaban próximos a terminar su condena[26]. Por último, en cada una de las treinta parroquias de Sevilla se repartieron raciones de pan, carne, legumbres y sopa con la presencia de los párrocos[27].

La ornamentación de la casa del Gobernador Militar francés consistía en la iluminación de toda su fachada por medio de jarrones de colores «puestos formando muchas labores» y dos cirios en cada ventana. El balcón principal presentaba doce hachas de cuatro pabilos y un dosel en el que se colocó un retrato del monarca, flanqueado por dos pirámides transparentes iluminadas desde su interior, en cuyos pedestales se colocó la inscripción de una octava con versos alusivos a la bondad de la monarquía bonapartista para España y Sevilla y los buenos deseos de José I para con sus súbditos[28]. En principio parece que parte de las piezas de la decoración pertenecían a la Catedral ya que el secretario del Marqués de Río Milanos solicitó el 13 de marzo al cabildo un dosel para colocar un retrato de José I, algunas arañas «de colgar», blandones para cirios gruesos y algunas alfombras para usarlos en los

23. A.M.S. Sección VII. Tomo 3º. Expte. Nº 38.
24. Velázquez y Sánchez, José, *Op. Cit.*, 1994, p. 15.
25. La orden de iluminación fue dada por el Ayuntamiento el 17 de marzo, acordando el cabildo catedralicio que se iluminase la Giralda. Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.), Autos Capitulares de 1810. Libro 173. Fol.: 25 rtº.
26. Velázquez y Sánchez, José, *Op. Cit.,* 1994, p. 15.
27. Moreno Alonso, Manuel: *La Guerra de la Independencia 5. El reinado de José I.* Madrid, 2008. Pág. 37.
28. Estos versos fueron los siguientes: *El que veis Sevillanos, es el Justo/Es vuestro amable Rey, José Primero;/Cuyo semblante placido y augusto/Muestra su corazon grande y sincero:/Ver su pueblo feliz solo es su gusto,/Pues dirige a este fin todo su esmero;/Ygual a Egipto dio un José ventura,/Otro José a España la asegura.* Cfr.: González de León, Félix, op. Cit. 1810. p. 27:

actos del día 19[29]. Por la noche el gobernador ofreció un baile y cena «a que concurrió la nobleza y muchas otras personas de todas clases» y que duró desde las siete hasta las doce de la noche[30]. Por último, en la víspera y a la mañana y tarde del día 19 se realizaron salvas de artillería en honor del monarca.

En 1811 se advierte en la organización una mayor institucionalización, destacando las celebraciones por el regreso triunfante el día 18 de marzo del Mariscal Soult, tras la toma de Badajoz. El Ayuntamiento publicó un bando ordenando que se hiciera iluminación general, función religiosa, reparto de limosnas y una función de teatro[31]. El día 19 a las 12 de la mañana el Mariscal Soult acompañado de todas las autoridades asistió a una misa en la Catedral efectuada con música y cantándose posteriormente un Te Deum acompañado de repique de campanas. Se realizaron diversos festejos populares como corridas de novillos, títeres y funciones de teatro. Como el año anterior hubo luminarias por la noche en el teatro, en algunas casas particulares y en la Catedral, en donde además repicaron sus campanas. El edificio del Ayuntamiento además de las luminarias se adornó con colgaduras ofreciéndose también allí un concierto[32]. También se efectuaron como en 1810 en las casas del Conde de Montarco, las cuales «dexaba leer versos y motes en elogio de nuestro rey»[33]. Finalmente el municipio repartió cuatro mil limosnas de pan entre los pobres de la población y el conde de Montarco ofreció una comida en su casa para lo que se realizaron diversos arreglos en el palacio que incluyeron obras de albañilería llevadas a cabo por Cayetano Vélez y de carpintería por Francisco Serrano. Asimismo, Juan de Andrade intervino en el balcón realizando una decoración de carácter efímero y sencillo, ya que los materiales utilizados fueron cartones, pliegos de papel rojo, celeste y blanco, cola, clavos, lamparillas, pintura, etc. También, se colocaron cuatro varas de lienzo crudo preparado por un pintor para cerrar la ventana de la fachada del salón. Se completó todo con la actuación de Juan de Escacena que pintó una sala, una habitación y la fachada del patio, el cierre de la ventana del salón y la colocación de dos alfombras grandes pertenecientes a la Catedral. Finalmente, el Comisario Regio, conde de Montarco, dio un baile en la contaduría de la Fábrica de Tabacos, que se adornó con lazos y emblemas alusivos a la fiesta, celebrándose diversiones particulares y bailes en diversas casas a los que asistió mucho público [34].

En 1812 el programa oficial de los actos fue impreso y en el mismo se expresaba que deseaba celebrarse la onomástica del rey «del modo mas análogo á los benéficos sentimientos

29. A pesar de la petición, el cabildo sólo concedió un dosel encarnado y dos alfombras ya que al no haber piezas de plata en el templo, por haber sido trasladadas antes de la ocupación, no podían prestar los blandones, y con respecto a las arañas tampoco pudo prestarlas «*porque nunca las ha havido en esta Santa Yglesia*» A.C.S. Autos Capitulares de 1810. Libro 173. Fol.: 24 rtº.
30. Velázquez y Sánchez, José, *Op. Cit., 1994, p.* 15. A esta recepción fue invitado también el Cabildo de la Catedral. A.C.S. Autos Capitulares de 1810. Libro 173. Fol.: 25 rtº.
31. A.M.S. Actas Capitulares de 1811. 2ª Escribanía. Fol.: 44 rtº.
32. Hemeroteca Municipal de Sevilla (H.M.S.) *Suplemento a la Gazeta de Sevilla*. Viernes 22 de marzo de 1811.
33. H.M.S. Suplemento a la Gazeta de Sevilla. Viernes 22 de marzo de 1811.
34. H.M.S. Suplemento a la Gazeta de Sevilla. Viernes 22 de marzo de 1811.

de su real corazon»[35], repitiéndose en gran medida lo realizado años anteriores. Para la misa en la Catedral se ubicaron en formación todas las tropas de la guarnición y los jefes y el Estado Mayor se sentaron en los bancos del Corpus en la capilla mayor y el resto de asistentes en bancos comunes colocados en el crucero, ocupando las naves laterales las tropas francesas de servicio. La misa se inició con un repique de la Giralda de primera clase y fue oficiada de pontifical por el obispo auxiliar[36]. Al final se cantó el Te Deum acompañado de repiques de campanas y salvas militares. Se planificó que durante la tarde hubiera conciertos de música en el paseo del río o «gran paseo del Arenal» ofrecida alternativamente por las bandas militares de los Cuerpos Imperiales y de la Milicia Cívica pero no se hizo por la lluvia «de que tanto necesitábamos»[37]. El Ayuntamiento y el Gobierno francés repartieron mil limosnas en metálico y raciones de pan, carne, legumbres y sopa económica en cada una de las treinta parroquias de Sevilla, disparándose además salvas de artillería. Por la noche había orden de hacer luminarias generales pero al llover copiosamente fue imposible[38]. Sí hubo luminarias en las Casas Capitulares, que también ofrecieron un concierto, así como en la Giralda que se acompañaron de repique de campanas. El teatro también fue iluminado y decorado con colgaduras, ofreciendo esa noche una velada compuesta por la representación de comedia, bailes y sainetes, permitiéndose finalmente diversiones particulares celebrándose bailes en diversas casas «y tanto en ellas como en las públicas reynó el mejor orden y tranquilidad», habiéndose ordenado a la policía que vigilase que el buen orden no se perdiese en la ciudad[39].

Celebraciones por los aniversarios de Napoleón y la emperatriz

El 15 de agosto era la festividad en honor a la Virgen pero durante la ocupación de Sevilla el protagonismo lo tomó la celebración del cumpleaños de Napoleón y el día de la emperatriz María Luisa, fiestas que se celebraban en todo el Imperio. Las autoridades francesas quisieron imponer todo el boato posible con el fin de que fuese uno de los ejes del calendario festivo del año. Recientemente estas celebraciones han sido estudiadas marcando la contradicción entre la celebración religiosa y la cívico-militar[40]. En 1810, desde el 24 de julio, tanto el Ayuntamiento como la Catedral recibieron las órdenes del Comisario Regio Blas de Aranza con el programa de festejos por el aniversario del Emperador. Para llevarlo a cabo se tuvo que modificar el horario de la procesión de la Virgen de los Reyes para que

35. A.R.A.S. Caja 495. Expte.: 38.
36. La clase de misa y de ceremonial fue ordenado por el conde de Montarco. A.C.S. Autos Capitulares de 1812. Libro 175. Fol.: 19 vtº.
37. Gazeta de Sevilla. González de León, Félix, op. Cit. 1812. Doc. 12.
38. La orden provenía del conde de Montarco conocida por la ciudad el 16 de marzo. A.M.S. Actas Capitulares de 1812. 2ª Escribanía. Fol.: 74 vtº.
39. Gazeta de Sevilla. González de León, Félix, op. Cit. 1812. Doc. 12.
40. Cabezas García, Álvaro, «Vanidad Imperial y estético del artificio: fiestas napoleónicas en la Sevilla ocupada», *Laboratorio de Arte, nº 24,* Sevilla, 2012, pp. 511-525.

no coincidiese con las celebraciones organizadas por las autoridades francesas[41]. Los actos comenzaron el 14 de agosto con un repique general de campanas, continuando al día siguiente las ceremonias litúrgicas en honor de la Virgen de los Reyes, que salió en el paso de la Virgen de las Aguas radicada en la parroquia de El Salvador ya que las varas del suyo propio se encontraban en Cádiz junto con el resto de la plata de la catedral[42]. A esta función religiosa asistieron formadas desde el Alcázar todas las autoridades civiles y militares, tanto francesas como españolas. Para la celebración de la fiesta imperial se dispararon salvas al amanecer y a las diez y media de la mañana se realizó una función religiosa en la Catedral consistente en una misa de pontifical oficiada por el obispo auxiliar[43]. Los seises participaron en la ceremonia con el traje de baile, situándose el Estado Mayor y los representantes de las instituciones en la capilla mayor. Tras la misa se predicó un sermón por el canónigo José Isidoro Morales, cantándose a su finalización un Te Deum acompañado de los repiques de campanas de la Giralda y salvas de artillería «dentro y fuera de la ciudad»[44]. Al finalizar esta ceremonia se celebraron seis bodas gratuitas, repartiéndose a los contrayentes la ofrenda petitoria recogida en la misa. Durante todo este proceso estuvieron tocando diversas bandas militares de la guarnición de Sevilla.

La Catedral se decoró de acuerdo con la importancia de la ocasión y por ello en los pilares junto al altar de la capilla mayor se levantaron dos grandes pedestales sobre los que se situaron dos doseles carmesíes[45]. La estructura situada en el lado del evangelio se decoró con una ***N***, en referencia al Emperador, bajo una corona imperial y flanqueada por dos águilas imperiales sobre un caduceo. Bajo el dosel y sobre una escalinata de tres gradas se situó una silla, estructura que fue custodiada por los gendarmes y las tropas imperiales. En el lado de la epístola se ubicó una disposición similar con una ***J*** bajo una corona real, en alusión a José I, custodiada por la Guardia Patria de Sevilla. El altar mayor tuvo la decoración habitual, colocándose en la capilla mayor sillones para el mariscal Soult y el Comisario Regio, y los bancos del Corpus para las instituciones «que asistieron de particular»[46]. Los brazos del crucero hasta los primeros pilares se cortaron con las rejas del Corpus para que asistieran los invitados, *y* en ambos lados se levantaron unas gradas cubiertas por toldos, siendo escasa la asistencia popular[47]. Durante las funciones formaron en el interior de la catedral las tropas francesas en el lado del evangelio y la Guardia Cívica en el de la epístola, «y todos hizieron los honores a

41. A.C.S. Autos Capitulares de 1810. Libro 173. Fol.: 50 rtº.
42. González de León, Félix, op. Cit.*1810,* p. 92.
43. Por la especial importancia de la celebración el cabildo de la Catedral ordenó que al obispo le asistieran de presbíteros, diácono y subdiácono los señores canónigos y dignidades con capas y bonetes. Asimismo, asistió todo el clero de Sevilla, a quien se les concedió los mismos asientos que en el funeral del Conde de Cabarrús. A.C.S. Autos de la Diputación de Ceremonias 1789-1830. Leg. 354 (4). Fol.: 111 vtº.
44. González de León, Félix, op. Cit.*1810,* p. 94.
45. González de León, Félix, op. Cit.*1810,* p. 95.
46. González de León, Félix, op. Cit.*1810,* p. 96.
47. González de León, Félix, op. Cit.*1810,* p. 96 y A.M.S. Sección VII. Tomo 1º, doc. nº 46. Fol.: 203.

S.M. al abrirse a la Misa»[48]. Además se repartió comida a las cárceles y establecimientos de caridad, así como muchas limosnas de pan y carne a los pobres sevillanos, recibiendo asimismo las tropas ración doble de rancho[49]. Continuaron las celebraciones durante el resto del día con Te Deum en las parroquias. Asimismo, hubo corridas de toros y luminarias en toda la ciudad y repiques de campanas al anochecer, amenizando la ciudad una banda militar que interpretó piezas de música marcial desde el edificio del Ayuntamiento. También se realizaron «curiosas perspectivas, con trasparentes alegoricos, en las casas de las primeras autoridades, oficinas y cuarteles»[50]. Destaca el hecho de que el mariscal Soult asistió a los actos a bordo de una falúa que recorrió el Guadalquivir, embarcación que fue pintada por José de Anderica y decorada con muselina e hilo de Flandes, llevando sus marineros fajas de seda azul.

El puente de barcas que unía Sevilla y Triana se decoró con mástiles de ciprés entre los que colgaban guirnaldas y multitud de faroles[51]. El Palacio Arzobispal se adornó para un baile la noche del día 15, tanto en su fachada como en los patios con una gran iluminación de «millares de candilejas formando labores»[52]. En la puerta de acceso al palacio se situó un arco de medio punto en el que se encontraba pintada una alegoría «propia del asunto» que se iluminaba por detrás y que, según González de León «hacía una armonia hermosisima». El interior del palacio fue decorado con gran gusto y elegancia, destacando los adornos realizados en el jardín donde se situó una perspectiva del templo de Himeneo y multitud de amorcillos de diversas formas y actitudes colocados entre las ramas de los árboles. Se levantaron varias pirámides con versos de poetas castellanos alusivos a temas amorosos, «todo de perspectiva iluminada por detrás»[53]. Para finalizar, desde la Giralda se lanzaron fuegos artificiales compuestos por 2000 cohetes.

Al día siguiente continuaron los festejos con varios juegos deportivos como tiro al blanco en Tablada, carreras de a pie y a caballo en el Prado de San Sebastián, y cucaña en el río frente a la plaza de toros. Destacó una función de fuegos artificiales que se montó en el muelle de Triana consistente en una recreación de la batalla del monte San Bernardo en los Alpes donde incluso las tropas francesas figuraron el ataque a dicho monte. Asimismo hubo luminarias en toda la ciudad y repiques de las campanas de la Giralda. Por último, se ordenó la elaboración de una medalla conmemorativa para ofrecérsela a Sus Majestades que tendría

48. González de León, Félix, op. Cit.*1810,* p. 96. El Mariscal Soult felicitó al cabildo de la Catedral por lo bien que salieron las funciones religiosas. A.C.S. Autos Capitulares de 1810. Libro 173. Fol.: 53 rtº.
49. González de León, Félix, op. Cit.*1810,* p. 97.
50. Velázquez y Sánchez, José, *Op. Cit., 1994, p.* 117.
51. González de León, Félix, op. Cit.*1810,* p. 97. Esta decoración, como el resto de las actuaciones correspondientes a estos festejos, fue ordenada al Ayuntamiento por el gobernador Militar el 8 de agosto. A.M.S. Actas Capitulares de 1810. 2ª Escribanía. Fol.: 49 rtº. El adorno e iluminación del puente fue realizado por Felipe Cano. B.N.M. Sección de manuscritos, incunables y raros. R. 63188.
52. González de León, Félix, op. Cit.*1810,* p. 98.
53. González de León, Félix, op. Cit.*1810,* p. 98. Asimismo, se sabe que se utilizaron en la decoración 110 varas y media de lienzo nuevo que fueron arregladas por M. Lafayette y que fueron cosidos por mujeres en el convento de los Remedios. B.N.M. Sección de manuscritos, incunables y raros. R. 63205.

en una cara los bustos de los reyes «*al antiguo*» y en el reverso una figura de la Fama volando hasta las columnas de Hércules con una inscripción que decía «Aniversario del Emperador y Rey Napoleón y de la Emperatriz y Reyna María Luisa, celebrado sobre las orillas del Betis por las tropas Imperiales y Galo-Europeas en 15 y 16 de Agosto de 1810, por orden de S.E. el Mariscal del Imperio Duque de Dalmacia, y de S.E. el Mariscal Duque de Treviso»[54].

Los gastos ocasionados por todas estas celebraciones fueron numerosos y en su mayoría costeados por el Ayuntamiento[55]. Las cuentas indican que se realizaron algunas estructuras efímeras con un costo de 47341 reales. Probablemente en el río se levantó un armazón «*de los esqueletos*» de trescientos diez pies de línea con ciento cinco de elevación que se abonaron a Juan Gómez y José Martín. Asimismo, se abrieron 49 hoyos en el derretido del malecón de 8 pies de profundidad y cuatro de diámetro que fueron macizados, pagándose este trabajo a Jacinto Aparicio. También se realizó un templete que se pagó a Lucas Prada. En él iba situada una estatua de cinco varas realizada por un carpintero francés y 35 letras de a 3 pies junto con «vivas». También irían dos columnas grandes pagadas a Francisco Quesada, y una serie de lienzos para vestir la estructura que se abonaron a Jacinto Aparicio. Finalmente este mismo realizó los antepechos de las explanadas. También se colocó un puente levadizo pagado a Juan Gómez, y dos anfiteatros realizados por José Trujillo, uno situado en el Río y otro más pequeño en el Prado de San Sebastián. Por último, se pagaron la iluminación del malecón y el aparato del río, cuya pintura hizo Ricardi Lafayette[56].

En 1811 se realizó también la procesión de la Virgen de los Reyes regresando inmediatamente a su capilla y dejando libre la Catedral para las funciones imperiales. El ayuntamiento acordó el 12 de agosto que se pagase una «comida decente para los pobres presos de la Carcel» y ordenando la iluminación general de la ciudad, bajo multa de dos ducados al vecino que no lo realizase, encargando a los funcionarios municipales su vigilancia[57]. Esta iluminación fue muy festejada en el momento y destacó la del palacio del general del 5º cuerpo en la que se colocó un transparente con la inscripción «VIVA NAPOLEON EL Grande»[58]. Asimismo, el 14 de agosto el Gobernador de la ciudad manifestó su deseo de que todos los miembros del consistorio acudiesen a las celebraciones, para lo cual los citaba en la Casa de la Prefectura el día 15 a las once de la mañana[59].

Las celebraciones se iniciaron con salvas de artillería al anochecer del día 14 y al amanecer del 15, asistiendo a las funciones de la Catedral a las 12 de la mañana el General de 5º Cuerpo, conde de Erlon, el gobernador militar, el Estado Mayor y las corporaciones civiles

---

54. A.M.S. Sección VII. Tomo 1º, doc. 46, fol.: 203.
55. B.N.M. Sección de manuscritos, incunables y raros. R. 63188.
56. Esta pintura se realizaría en 110 varas y media de lienzo que fueron preparados en la iglesia de los Remedios.
57. A.M.S. Sección VII. Tomo 3º. Expdte. 32. Fols.: 134-135 y A.M.S. Actas Capitulares de 1811. 2ª Escribanía. Fol.: 130 rtº. Dicha orden fue comunicada al cabildo de la Catedral el 14 de agosto, el cual ordenó que también se iluminase la Giralda. A.C.S. Autos Capitulares de 1811. Libro 174. Fol.: 48 vtº.
58. H.M.S. Gazeta de Sevilla, nº 72. Pág. 573-575. Martes, 20 de agosto de 1811.
59. A.M.S. Actas Capitulares de 1811. 2ª Escribanía. Fol.: 130 vtº.

y militares de la ciudad[60]. Tomaron asiento en el interior del templo de la forma habitual y la misa la ofició de pontifical el obispo auxiliar, con música pero sin sermón, y finalizó con un Te Deum. Ese año, a diferencia de 1810, no hubo repiques de la Giralda ni adornos especiales en el templo. Al finalizar los actos religiosos el conde de Erlon pasó revista a las tropas. Los festejos continuaron con corridas de toros y una función en el teatro, que a la sazón estaba iluminado, continuando con fuegos de artificio en el Prado de San Sebastián frente a la Fábrica de Tabacos, donde se proyectó un castillo que representaba el Templo de la Paz, realizado probablemente por el Coronel Fruchard, director de artillería en Sevilla[61]. Se sabe que el gobierno militar francés citó al arquitecto municipal, Cayetano Vélez, para que junto con el comandante Chabrieu organizase las obras «que sehan de hacer para el dia 15 del venidero mes de Agosto», ordenando se pusiesen a las ordenes del arquitecto los trabajadores que fuesen necesarios, asegurando que «por mi parte... pondre el mayor esmero afin de que todo sehaga con la mayor economia y no tenga la ciudad que sufrir mas que los gastos indispensables»[62]. Para la función se limpió el foso del edificio de la Fábrica de Tabacos, realizado por Juan de Castro, se erigió el templo de madera ejecutado por el carpintero Francisco Serrano y se llevaron una serie de bancos de la catedral y del Salvador para los asistentes[63]. El templo debería tener dos pasillos sobre el que se situaba una aguja coronada por una esfera representando al mundo con una estrella, y para su realización se utilizaron 50 mástiles de madera de 16 a 18 pies de largo.

Por último, Erlon ofreció un baile con cena en el patio de su casa, en la calle de los Alcázares, para lo cual se usaron los bancos del Corpus[64]. A esta fiesta asistieron 400 invitados y la sala de baile se decoró con el símbolo napoleónico de la ***N*** rodeado por coronas de laurel que «recordó a los franceses, el que presenta el exterior del Louvre por la parte del Sena»[65]. En el centro de esta sala se estableció un templo vegetal de mirto y rosas del que salía un surtidor de agua «y que elevandose en medio de la sala, esparcía a todas partes la frescura y los mas apacibles perfumes, producia el efecto mas pictoresco». Por último, la sala también se decoró con pinturas alegóricas y un busto del rey José I.

60. González de León, Félix, op. Cit.*1810,* p. 51.
61. B.N.M. Sección de manuscritos, incunables y raros. R. 63205.
62. A.M.S. Sección VII. Tomo 3º. Expdte. 40. Fol.: 163.
63. Todos estos gastos, junto con los materiales, alcanzaron la cifra de 11860 reales y 29 maravedíes. El coste del desmontaje de toda la estructura y del traslado de las piezas y las maderas a los almacenes y conventos, alcanzó un total de 1510 reales de vellón. B.N.M. Sección de manuscritos, incunables y raros. R. 63192. En la misma documentación se plantea que, a pesar de la orden contraria del corregidor Goyeneta, Serrano contrató a nueve oficiales para «*desbaratar la máquina de Madera*» por lo que se retuvo parte del pago del importe de los jornales.
64. González de León, Félix, op. Cit.*1811,* pp. 52-53.
65. H.M.S. Gazeta de Sevilla, nº 72. Pág. 573-575. Martes, 20 de agosto de 1811.

En 1812, a pesar de las circunstancias de la guerra se celebró esta fiesta intentando que tuviera el mismo boato que en años anteriores[66]. El 9 de agosto se elaboró un programa oficial por parte del Ejercito del Mediodía firmado por el Mariscal Soult, en el que se precisaban todas las actuaciones[67]. El Ayuntamiento decidió repetir las actividades del año anterior y el cabildo catedralicio dispuso organizar la misa y colocar el aparato de años precedentes[68]. Al amanecer del día 15 se dispararon 101 salvas de artillería y se celebró la misa de pontifical por el obispo auxiliar, cantándose el Te Deum acompañado de los repiques de la Giralda y otros 101 cañonazos. En la Catedral se colocaron, como en 1810, los doseles con las iniciales de Napoleón y José I[69]. Se ordenó que asistiesen todas las autoridades civiles y militares que fueron convocadas en el Palacio Arzobispal para ir en formación a la catedral y las tropas asistieron organizadamente a los actos religiosos[70]. Hubo corridas de toros y fuegos de artificio organizados por la artillería francesa en el «campo de la derecha de la fuente del Arzobispo» que dieron lugar a una función «de mucho gusto y muy vistosa» [71] para la que se situó un estrado que permitiese a las autoridades y señoras asistir con comodidad al espectáculo de fuegos artificiales[72]. Por último, además de los repiques y luminarias públicas[73], que este año fueron muy escasas, se celebró un baile y banquete en el Palacio Arzobispal en el que se utilizaron los bancos del Corpus[74].

Aniversario de la coronación de Napoleón

El 18 de mayo de 1804 Napoleón Bonaparte se proclamó Emperador siendo consagrado el 2 de diciembre por Pío VII. Este evento fue celebrado en todo el imperio y por ello en Sevilla

66. El mismo día 15 de agosto de ese año se inició la evacuación de la ciudad por las tropas y autoridades francesas. Vid.: Velázquez y Sánchez, José, *Op. Cit., 1994, p.* 135.
67. Dicho programa se puede consultar en A.M.S. Sección VII. Tomo 5º. Expdte. 65. Fols.: 216-217. Asimismo, se encuentra trascrito en Aguilar Piñal, Francisco, *Op. Cit.* pp. 276-277.
68. A.M.S. Actas Capitulares de 1812. Fol.: 275 vtº. Concretamente se le ordenó organizar la iluminación de la ciudad y el reparto de limosnas, como había realizado en años anteriores. A.M.S. Sección VII. Tomo 5º. Expdte. 65. Fol.: 214 y A.C.S. Autos Capitulares de 1812. Libro 175. Fol.: 47 rtº.
69. González de León, Félix, op. Cit. *1812.* p. 60.
70. A.M.S. Sección VII. Tomo 5º. Expdte. 65. Fol.: 216.
71. González de León, Félix, op. Cit. *1812*. p. 61. Aunque el programa oficial establece que los fuegos artificiales se realizarían en «*la llanura que esta a espaldas de San Telmo*». Cfr.: A.M.S. Sección VII. Tomo 5º. Expdte. 65. Fol.: 216.
72. A.M.S. Sección VII. Tomo 5º. Expdte. 65. Fol.: 216.
73. Como en años anteriores se publicó un bando para ordenar las luminarias por parte del Ayuntamiento, mandando se realizasen por los vecinos «*con la decencia que corresponde, y según su posibilidad*». A.M.S. Sección VII. Tomo 5º. Expdte. 65. Fol.: 219.
74. A dicho baile, convocado a las nueve de la noche, estaban invitados los oficiales de servicio, los empleados de la administración francesa, miembros de la guardia cívica imperial y española, guardia de honor, funcionarios de las administraciones civil y judicial, el obispo, el cabildo de la catedral y una representación del clero, y todos los extranjeros residentes en la ciudad. A.M.S. Sección VII. Tomo 5º. Expdte. 65. Fol.: 216 vtº.

el 2 de diciembre de 1810 se realizó un baile en el Palacio Arzobispal[75]. En cambio en 1811, la celebración fue mucho más completa, ordenada y organizada por el General Gobernador de la ciudad[76]. Las tropas de la guarnición de Sevilla formaron en la Catedral y un cortejo integrado por el Mariscal Soult junto a todas las autoridades civiles y militares asistió a la celebración de una misa solemne. Durante todo este tiempo estuvo la Giralda repicando las campanas con «pinos de primera clase». La misa fue con música y Te Deum oficiada por el obispo Gobernador de Pontifical sin sermón y con repique general de la Giralda[77]. Se colocaron en la capilla mayor doseles con pedestales y los bancos del Corpus para que se sentasen el mariscal y las principales autoridades[78]. En el crucero y en bancos comunes se situó el resto de los asistentes, en el lado del evangelio para las corporaciones e instituciones, y en el de la epístola para las señoras. Finalizada la ceremonia religiosa los asistentes felicitaron a Soult, repartiéndose 1500 hogazas de pan a los pobres y vino y víveres a la guarnición de la ciudad. Por la noche se repitieron los repiques de campanas de la Giralda y hubo luminarias en la Catedral, Ayuntamiento, Lonja, Audiencia y «en las casas de los franceses y empleados por ellos, pº. no las hubo generales». Como culminación de los actos del día Soult ofreció un baile con cena que duró toda la noche en su palacio. Además «los Militares presos solamte. por faltas contra la Disciplina serán puestos en libertad y lo mismo los Yndividuos arrestados por simple correccion de Policia»[79].

Conclusión

Además de las comentadas, a lo largo de la ocupación de Sevilla por el ejército francés hubo otras celebraciones relacionadas con la familia imperial como fueron por ejemplo las correspondientes al matrimonio de Napoleón con la archiduquesa María Luisa de Austria, celebrada en abril de 1810, y las del nacimiento del rey de Roma, Francisco Carlos José Bonaparte, hijo de Napoleón y María Luisa de Austria, acaecido el 20 de marzo de 1811. No obstante, la principal característica de este y de todas las fiestas napoleónicas en Sevilla, es la simbiosis que se logra entre las tradiciones locales y las imperiales. Se intentan integrar todos aquellos aspectos religiosos propios del Antiguo Régimen, tan importantes para los sevillanos del momento con los elementos nuevos de un poder de carácter más liberal. Para ello el mundo napoleónico se aprovechará de las instituciones monárquicas e intentará continuamente identificar y buscar un nexo de unión con todas las fiestas reales realizadas en Sevilla desde siglos anteriores.

75. González de León, Félix, op. Cit. *1810.* p. 116.
76. Las órdenes para realizar la función se recibieron tanto en la Catedral como en el Ayuntamiento. Cfr.: A.C.S. Autos Capitulares de 1811. Libro 174. Fol.: 72 rtº., A.M.S. Actas Capitulares de 1811. 2ª Escribanía. Fol.: 210 vtº y A.M.S. Sección VII. Tomo 1º. Exp. 47.
77. González de León, Félix, op. Cit. *1811.* pp. 71-73.
78. A.C.S. Autos Capitulares de 1811. Libro 174. Fol.: 75 rtº.
79. A.M.S. Sección VII. Tomo 1º. Doc. Nº 47. Fol.: 208 vtº.

Fig. I

CARTEL.

La plausible festividad del aniversario del nombre de S. M. el Emperador y Rey, que se celebra el dia de mañana 15 del presente mes, anunciada por el Excmo. Sr. Mariscal del Imperio Duque de Dalmacia, en su Programa que con este motivo ha hecho publicar, y que ha sido comunicado á la Municipalidad por el Excmo. Sr. Consejero de Estado Prefecto, demuestra que uno de los medios de hacerla mas lucida será la iluminacion de la Ciudad. En su conseqüencia se hace notorio, para que todos los vecinos pongan luminarias con la decencia que corresponde, y segun su posibilidad, la noche del dia de mañana 15 de este mes. Y para que llegue á noticia de todos se fixa el presente de órden de la Municipalidad en Sevilla en 14 de Agosto de 1812.

D. Ventura Ruiz Huidobro,
Secretario 1.°

Fig. 2

Ritual y ceremonia en las elecciones y exequias papales en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVII

Juan Carlos Hernández Núñez
Universidad de Sevilla

Resumen: Los rituales y ceremonias no solamente formaban parte de los actos litúrgicos sino que servían como medio de propaganda y exaltación de la autoridad de la Iglesia. Una de las ceremonias más significativas y en las que quedaba reflejado claramente el poder de la Iglesia, como estamento superior al de la sociedad civil, es sin duda alguna las que tenían lugar en las elecciones y muertes de los Papas. Estos ritos oficiados por la Iglesia y para la Iglesia, a pesar de su simplicidad en algunos aspectos y recogimiento, se ejecutaban con fórmulas muy cuidadas y específicas que fueron configurándose a lo largo del siglo XVII. En el presente trabajo se analizan los ritos y ceremonias celebrados en la Catedral de Sevilla y su parafernalia en tales circunstancias durante dicha centuria.
Palabras claves: ritual, ceremonial, pontífices, fiestas, elecciones papales, exequias, Catedral de Sevilla.

Abstract: Rituals and ceremonies not only formed part of liturgical acts but also served as a means of propaganda and exaltation of the authority of the Church. Some of the most significant ceremonies, which clearly reflected the power of the Church as a body superior to the rest of civil society, are those which took place at the election and the death of Popes. These rites officiated by and for the Church, in spite of a simplicity and austerity in certain aspects, were performed with very carefully chosen, specific formulations which continued to be developed throughout the 17th century. The present

paper, analyses the rites and ceremonies celebrated during that century in the Cathedral of Seville together with the associated paraphernalia.
Keywords: ritual, ceremonie, popes, holidays, papal elections, exequies, Cathedral of Sevilla.

El Concilio de Trento supuso la regeneración de la Iglesia, pues no solamente fijó su corpus doctrinal sino que sus ministros se convirtieron en auténticos controladores de las conciencias, estableciendo un nuevo sistema ideológico y moral en la sociedad. Nunca sus postulados pudieron encontrar mejor terreno para su expansión y aceptación que en la población del siglo XVII, inmersa en una profunda crisis económica y social. Ésta que afectó a toda Europa, tuvo especial dramatismo en la ciudad de Sevilla, que tras el descubrimiento de América se había convertido en el centro del mundo. Tras esta etapa de prosperidad y florecimiento, le siguió, a lo largo del seiscientos, otra de decadencia no sólo económica, sino también demográfica, agravada por los continuos problemas de navegación en el río Guadalquivir, que dificultó su monopolio comercial, y la peste de 1649, que diezmó considerablemente a la ciudad[1]. Es en este ambiente cuando las ideas contrarreformistas inciden en la capital hispalense, teniendo como su principal centro propagandístico a la Catedral. El templo metropolitano se convirtió en el escenario de las celebraciones de los grandes acontecimientos civiles y religiosos, que fueron aprovechados para difundir los postulados e ideas consagrados en Trento. Éstas encontraron en las elaboradas escenografías y la parafernalia de sus funciones su mejor medio de transmisión. En este sentido, de especial relevancia, por lo que significó para la ciudad, fueron los festejos realizados tras la canonización de San Fernando, en 1671, que quedaron recogidos en el libro compuesto por Fernando de la Torre Farfán e ilustrado por Valdés Leal[2]. Junto a esta, que tuvo un carácter excepcional entre las veinte proclamaciones de los nuevos santos que se realizaron en la centuria, existieron otras, no menos importantes relacionadas con los cultos del Corpus, de la Semana Santa o de la Inmaculada Concepción. Pero quizás, las de mayor relevancia para la Iglesia como institución y donde mejor se reflejaba su poder sobre la feligresía eran las ceremonias con motivo de las elecciones y muertes de sus arzobispos y papas. Tanto unas como otras, apenas estudiadas, tenían un carácter mucho más intimista y menos grandilocuentes si se comparan con las mismas manifestaciones realizadas para la realeza. Ello, posiblemente, pueda deberse al carácter institucional de las mismas, ya que eran realizadas por la Iglesia y para la Iglesia, y en el que la población y sus representantes desempeñaban el papel de meros espectadores, siendo posiblemente las únicas en las que se marcaba conscientemente una división entre los

---

1. Sobre las repercusiones económicas y sociales de la crisis del siglo XVII en Sevilla, véase la obra ya clásica, Dominguez Ortiz, A.: *Orto y Ocaso de Sevilla: estudio sobre la prosperidad y decadencia de la ciudad durante los siglos XVI y XVII*. Sevilla, Diputación, 1945. Ed. Fac: Sevilla, Diputación, 2003. Otros estudios más recientes, Aguado de los Reyes, J.: *Fortuna y miseria en la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, Ayuntamiento, 1996. Una síntesis sobre los problemas de navegación en el Guadalquivir puede consultarse en Salas, N.: *Navegación. Homenaje al Guadalquivir*. Sevilla, Guadalturia, 2009.
2. Torre Farfán, F. de la*: Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando, el tercero de Castilla y León*. Sevilla, 1672. Ed. Fac.: Sevilla, Focus, 1984.

pertenecientes a la vida laica y a la religiosa[3]. Esta separación intencionada era un elemento más para mostrar la supremacía de de la Iglesia como institución y de su ministerio, el de enseñar y difundir la doctrina de Cristo[4].

En el archivo de la Catedral de Sevilla se conserva una abundante documentación sobre las diferentes fiestas por la elección y honras fúnebres de los doce Papas que dirigieron la Iglesia a los largo del siglo XVII. En dicha documentación se describen los acuerdos tomados por el Cabildo, la decoración del templo, según las circunstancias, y el ceremonial utilizado. Dependiendo del autor de las mismas se entraba en mayor o menor detalle o se repetían varias veces la misma descripción[5]. Las más pormenorizadas corresponden a las proclamaciones de Inocencio X, (1644) y Alejandro VIII, (1689) y a las exequias de Urbano VIII (1644), Inocencio XI, (1689), e Inocencio XII, (1700). Ello no quiere decir que para el resto de los Pontífices no existan descripciones, pero éstas suelen ser más breves, si exceptuamos a los primeros cuatro Papas de la centuria, Clemente VIII, (1592-1605), León XI, (1605), Pablo V (1605-1621) y Gregorio XV (1621-1623), de los cuales a penas hay referencias. Asimismo, existen dos dibujos correspondientes a los túmulos levantados en las exequias de Alejandro VII (1667) y Clemente IX, (1670) y un esbozo de la distribución del catafalco, en el crucero de la Catedral, en el funeral de Urbano VIII, (1644)[6]. Gracias a dicha documentación, que se ha completado con las noticias de los autos del Cabildo y de los libros de fábrica, se puede reconstruir el protocolo y monumentos practicados en estas ceremonias en la Catedral sevillana durante el seiscientos. De gran ayuda para esta labor han sido los manuscritos de los maestros de ceremonias del templo hispalense Sebastián Vicente

3. Para las exequias de los dignatarios de la iglesia solamente se ha localizado el trabajo de Ardanaz Iñaga, N: «Ceremonial y exequias de los obispos de Pamplona en el siglo XVIII». *Navarra: memoria e imagen: actas del VI Congreso de Historia de Navarra, Pamplona, septiembre 2006*. Vol. 2. Pamplona, 2006. P. 369-384. Para la de los papas, Barriocanal Lopez, M. Y.: «Exequias celebradas en el Convento de Santo Domingo de Santiago en memoria de Benedicto XIII. Ceremonia fúnebre y arte efímero.» *Minius: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*. Nº. 5, 1996. Pp 157-166 y Montes González, F.: «Honras fúnebres por el Papa Benedicto XIV en la Catedral de Sevilla y otros túmulos pontificios». *Archivo Hispalense*. N. 279-281, 2009. Pp 335-359.

4. Sobre el ministerio de la Iglesia, véase, Macarthur, J.: *El Plan del Señor para la Iglesia.* Chicago, 1991. Ed. castellano, Michigan, Portavoz, 2005. Pp 87-94.

5. Ninguna de las descripciones está firmada, apareciendo en algunas de ellas en la primera página, en el ángulo superior izquierdo, la palabra «*veedor*». Sólo en una de las varias descripciones de las honras de Urbano VIII, el cargo del autor queda identificado al decir «*me halle presente y administre a el señor Dean como Sacristán Mayor.*» Tampoco aparece la fecha de su redacción, haciendo alusión al año de la celebración de las fiestas o de las exequias. En otras ocasiones, se remiten al «libro del veedor» y a su página correspondiente. En un mismo legajo puede aparecer repetida en varias ocasiones una misma ceremonia, encontrándose unas foliadas y otras sin foliar, sin ningún orden concreto, por lo que se ha decidido sólo citar el legajo correspondiente.

6. Los dos dibujos de los túmulos fueron dados a conocer, aunque no estudiados, por Montes González, F.: «Honras fúnebres por el Papa... *Op. cit.* Pp 335-359.

de Villegas y de Diego Villegas de la Cruz y Berrio, a los que se ha recurrido para aclarar las dudas[7].

Las fiestas por la elevación a la Cátedra de San Pedro

La celebración de las fiestas por la elección de los pontífices no está recogida en los libros de ceremonias. Las únicas informaciones con las que se cuenta son las descripciones de las celebradas por algunos de los Pontífices, además de las resoluciones que aparecen en los autos de Cabildo. Cómo se ha comentado anteriormente, las narraciones más extensas se corresponden con las celebraciones por Inocencio X, (1644), y Alejandro VIII, (1655), aunque también existen referencias a las de Urbano VIII (1623), Clemente IX (1667), Clemente X (1670), Inocencio XI (1676), Inocencio XII (1691) y Clemente XI (1700).[8] Para los papas Pablo V (1605), Gregorio XV (1621) y Alejandro VII (1655), las únicas

7. A. C. S. Liturgia. Servicio de altar y coro. Leg. 09.258. *Normas y de los Sagrados Ritos y Ceremonias que se observa en el Oficio Divino*... por Sebastián Vicente de Villegas, Maestro de Ceremonias... Año 1630. Leg. 09.260. *Orden de tañido de las campanas y oficio de campanero de esta Santa Metropolitana y Patriarcal Yglesia de Sevilla*, por Sebastián Vicente Villegas... Año de 1633. Renovado por Juan Roldan Campanero Mayor... 1767. Leg. 09.255. Cuadernillo 12. *Orden que se guarda en algunos casos en esta Santa Yglesia en casos extravagantes tocantes a ceremonias*... Maestro Villegas. s/f. En el mimo se incluyen referencias a las honras de Sixto V, Urbano VII, Gregorio XIV e Inocencio IX. Al referirse sólo a los Pontífices del siglo XVI, se ha de pensar que este último fue redactado por Sebastián Vicente de Villegas, quien ocupó el cargo desde 1615 a 1636, fecha de su muerte. Rubio Merino, P.: *Reglas del Tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla. 1533-1633*. Sevilla, Cabildo Catedral, 1995. P. 38. En el proceso de Beatificación de Fernando de Contreras en 1631-32, aparece como testigo un tal Sebastián Vicente de Villegas, que dice tener 50 años y era Comisario del Santo Oficio. De ser la misma persona, era natural de Sevilla y tuvo que nacer entre 1581 y 1582. *Proceso de Beatificación y Canonización del venerable siervo de dios Fernando de Contreras hecho en Sevilla con autoridad Ordinaria en el año 1631 y 1632*. Cit.: Serrano y Ortega, M.: *Bibliografía de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Librería Salesiana, 1901. P. 75. Su labor como recopilador de los usos y costumbres de las ceremonias de la Catedral fue bastante importante, señalando en algunos de sus escritos las diferencias existentes con las del Pontifical Romano. Sus libros estuvieron en uso hasta bien entrado el siglo XVIII, con ligeras modificaciones. A.C.S. Fondo Histórico General. Leg. 11.313. Exp. 5. *Honrras de Summos Pontífices en caso que el Prelado no las Celebra, o si asistiere a ellas: es del Maestro Diego de Villegas*. S/f. En cuartillas independientes se incluye la descripción de los funerales de Urbano VIII (1644). Dicho maestro de ceremonias es Diego Villegas de la Cruz y Berrio, sucesor del anterior, que además fue poeta y escribió una comedia *La loca del cielo*. Sobre la comedia, Fernández Rodriguez, N.: «Veneno mortal para la juventud: público y censura ante las pecadoras penitentes de la comedia nueva». *Bulletin of Hispanic Studies*. N. 8, 2011. Pp 911-930.
8. Para Inocencio X: Archivo Catedral de Sevilla (A.C.S.), Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1644. Fs. 42 vto. y 43 vto. ; Fondo Histórico General (F.H.G.) Leg. 11.156. Exp. 14.; Leg. 11.342. Exp. 6. y Varios. Historia. Leg. 10.767. Alejandro VIII: A.C.S. Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1689. Fs. 142 y 142 vto.; F.H.G., Leg. 11.342. Exp. 6. Urbano VIII: A.C.S. Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1623. Fs. 187 vto. y 190; F.H.G. Leg. 11.342. Exp. 6. y Varios. Historia. Leg. 10.767. Clemente IX: Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1667. F. 34 vto. y 35; F.H.G. Leg. 11.342. Exp. 6. Clemente X: A.C.S. Secretaría. Auto Capitulares. Año de 1670. F. 24 vto.; F.H.G. Leg. 11.342. Exp. 6. Inocencio XI: A.C.S. Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1676. F. 79 vto. , 80 y 80 vto.; F.H.G. Leg. 11.342. Exp. 6. Inocencio XII: A.C.S., F.H.G. Leg. 11.342. Exp. 9. y Clemente XI: A.C.S., F.H.G. Leg. 11.342. Exp. 6.

noticias localizadas son las que proceden de los autos de Cabildo, no habiéndose localizado ninguna para León XI (1605)[9].

Por regla general, la noticia de la elección de un nuevo Papa tardaba casi un mes en llegar a conocimiento del Cabildo sevillano. Al recibirse la información había reunión capitular tras la misa mayor del día, acordándose entonces la correspondiente celebración, cuyos preparativos eran encomendados al maestro de ceremonias, fijándose el día de la acción de gracias o «*hacimiento*» y eligiendo a los diputados encargados de invitar a la ciudad y de dar la nueva al arzobispo, por si este quería participar en los actos. Al mismo tiempo, se informaba al provisor del arzobispado para que avisara a las parroquias y conventos de la ciudad. Ese mismo día, entre las nueve y las diez de la mañana se daba el primer repique solemne de las campanas de la Giralda, que volvía a repetirse a medio día y por la noche. El repique de la noche tenía la particularidad de que se realizaba después de completas, a las veintiuna horas, tras decir los maitines, que eran adelantados, e iba acompañado con fuegos y luminarias en la propia torre. El repique solemne se realizaba con todas las campanas al mismo tiempo y continuamente, aunque las mayores iban más despacio y las esquilas y esquilones eran volteadas ininterrumpidamente. Se terminaba con un golpe de la mayor, parando todas al unísono. Este repique era realizado tres veces consecutivas, durando cada uno de ellos unos quince minutos y dejándose entre los mismos un intervalo más o menos del mismo tiempo[10]. Con los repiques y los fuegos se intercalaban la música de los ministriles, trompetas y timbales. Según Villegas, el repique con los fuegos y la música debía ser realizado solamente la noche de la víspera a la celebración del «*hacimiento*»[11]. Esta norma sólo fue seguida con Gregorio XV e Inocencio X, si bien para el primero no se hicieron luminarias el día de conocerse la noticia de su elección por no haberse celebrado aún las honras de Pablo V[12]. Para el resto de los pontífices sí se realizaron los fuegos artificiales en el mismo día, aunque sólo por la noche para Urbano VIII, Alejandro VII y Clemente IX, mientras que se repitieron en la víspera de la acción de gracias por Clemente X, Inocencio XI, Alejandro VIII e Inocencio XII[13]. Son escasos los datos que se tienen sobre las luminarias. Las noticias localizadas mencionan que en la de Urbano VIII se utilizaron 30 docenas de cohetes de vuelo y se pusieron «obillos en la azotea y reloj y cornisa del reloj y en los claranbelas (sic) de esquinas», es decir en los faroles,

---

9. Pablo V: A.C.S. Secretaría. Cuaderno de Autos capitulares antiguos. Leg. 07.284. Año de 1605. Fs. 222 vto. Gregorio XV: A.C.S. Secretaría Autos Capitulares. Año de 1621. Fs. 20, 21 y 21 vto. Alejandro VII: A.C.S. Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1655. Fs. 44; 47-47 vto.; 50 vto.-51.
10. A. C. S. Liturgia. Servicio de altar y coro. Leg. 09.260. *Orden de tañido de las campanas y oficio de campanero de esta Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla... Op. cit.* Fs. 137-138 y 147.
11. *Ibídem.* y Leg. 09.255. *Orden que se guarda en algunos casos en esta Santa Yglesia... Op. cit.* Fs. 14-14 vto.
12. Respectivamente: A. C. S. Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1621. Fs. 20, 21 y 21 vto.; Año de 1644. Fs. 42 vto. y 43 vto. Además para Inocencio X: F. H. G. Leg. 11.156. Exp. 14.; Leg. 11.342. Exp. 6. y Varios. Historia. Leg. 10.767.
13. A.C.S. Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1623. Fs. 187 vto.; Año de 1655. Fs. 44; Año de 1667. F. 34 vto.; Año de 1670. F. 24 vto.; Año de 1676. F. 79 vto.; Años de 1689. Fs. 142; F. H. G. Leg. 11.342. Exp.6.; Varios. Historia. Leg. 10.767.

pebeteros y eolípilas que Hernán Ruiz el Joven había dispuesto en el cuerpo de campanas de la torre de la catedral durante las obras concluidas en 1569[14]. En las luminarias por Inocencio X se gastaron más de 400 ovillos, pero no se utilizaron cohetes, y en la de Alejandro VII, se emplearon 600 ovillos, careciendo de información para el resto de los Pontífices[15]. Esos artificios no serían los únicos, ya que irían unidos a otros tipos de fuegos, como sucedió en 1592, cuando la elección de Clemente VIII, en que se tiraron 115 docenas de cohetes, voladores y rayos, comprándose una botija y 16 barriles de alquitrán, además de otras «cosas de fuego»[16]. Junto a sus gastos se incluyeron los correspondientes a la música, pagándose 1.496 maravedís al trompeta Pedro Jiménez y a sus compañeros[17]. La única decoración que ese día presentaba el templo estaba localizada en la capilla mayor, cuyo altar se aderezaba de blanco con aparato de primera clase, colocándose la tiara pontificia y las llaves en la mesa del altar, sobre una urna de plata. Así permanecía el recinto con todas las velas encendidas hasta la hora de cierre de la iglesia, es decir, después de las veintiuna horas.

La víspera del «hacimiento», los repiques se repetían a la hora sexta, doce de la mañana, y tras la oración de completas, las veintiuna horas. Normalmente, aprovechando el cierre del templo a medio día se realizaban los preparativos de las capillas mayor y de San Pedro[18]. Al igual que sucedía el día de conocerse la noticia, se ponía aparato de primera clase en el altar mayor. El presbiterio era alfombrado, colocándose cuatro blandones «al pie de las gradas» y dos en la más alta. Sobre la mesa del altar, con frontal verde, iban seis candeleros, cuatro de igual altura distribuidos en los laterales y dos más altos flanqueando el sagrario. Junto al altar, en el lado del evangelio, donde suele estar la credencia, se instalaba una tarima con escaños y tres sillas adornadas de paños, destinadas al arzobispo, al deán y al arcediano de Sevilla. A su lado se situaban dos «silletas» para el diácono y el subdiácono, ayudantes de los anteriores. En el mismo lado, del evangelio, se disponía un «bufete con su sobremesa» con las vestimentas para la procesión. En el lado de la epístola se acomodaban también tarimas con gradas y sillas para el resto de los participantes en la ceremonia. Sin determinar el lugar, pero dentro de la capilla mayor se colocaban los asientos de los representantes de la ciudad. Al haber sermón en la misa, los púlpitos se adornaban con telas blancas ricas.

En la capilla de San Pedro se cubría el suelo con una alfombra mediana y en las paredes se disponían colgaduras verdes en dos bandas o andanas. En el altar, con frontal blanco, eran

14. Véase Morales, Alfredo J.: *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid, Akal, 1996. Pp. 24-29.
15. A.C.S. F. H. G. Leg. 11.342. Exp.6.; Leg. 11.156. Exp. 14. y Varios. Historia. Leg. 10.767.
16. A.C.S. Fábrica. Mayordomía. Leg. 09.444. Año de 1592. F. 26. Los cohetes, voladores y rayos tuvieron un valor de 2.468 maravedís que fueron pagados a Leonor de Medina. El alquitrán fue suministrado por Francisco Rolano y costó 680 maravedís y las «cosas de fuego» entregadas por Cristóbal de Morales, al que se le dieron 3.866 maravedís.
17. *Ibídem*. Existe otra partida en los libros de Adventicios a «Christobal Ximenez, trompeta y sus compañeros para si y los timbales» de 4 ducados, unos 1.500 maravedís, que pudiera ser la misma que la anterior, con un error en el nombre. A.C.S. Fábrica. Adventicios. Leg. 09.636. Año de 1592. F. 115.
18. Su ornamentación queda perfectamente detallada en la descripción de la elección de Inocencio X. A.C.S., F. H. G. Leg. 11.156. Exp. 14

colocados seis candelabros y en su peana normalmente dos almenaras[19]. En la exaltación de Urbano VIII en 1623, las colgaduras verdes no fueron suficientes, por lo que se aprovecharon tres paños amarillos para cubrir las esquinas de la reja. Como frontal de altar se utilizó el regalado por el sochantre Juan Antonio Zapata a la Virgen de la Antigua, colocándose sobre la mesa una urna de plata y encima del santo titular la tiara y las llaves[20]. En la de Inocencio X se dispuso un dosel carmesí con el cuadro de San Pedro, posiblemente el de Zurbarán, cubriendo el altar principal[21]. Sobre el altar estaba colocada una pequeña urna de plata con la tiara y las llaves, elementos que se utilizaron con la misma disposición en la celebración por Inocencio XI[22]. En las de Clemente IX e Inocencio XII se situaron sobre el altar la custodia chica con la tiara y las llaves encima[23].

Al día siguiente, siguiendo el ceremonial practicado con Inocencio X, el tañido de alegría se dio a laudes, es decir, sobre las cuatro de la madrugada, realizándose a partir de las siete horas el toque adelantado de prima, más un toque para convocar a las cruces de las parroquias y de los conventos. Todos ellos venían a la catedral con sus respectivas cruces y trayendo la cera que iban a consumir durante la ceremonia. A las siete y cuarenta y cinco, ya en la capilla mayor, se iniciaron las oraciones de prima y tercia, así como la misa del día a canto llano, iluminándose el recinto con seis hachas[24]. Después se dijeron sexta y nona, acompañadas del toque de las campanas, dándose un nuevo tañido para avisar a los representantes de la ciudad. Terminada nona se mandó llamar al arzobispo, quien fue directamente a la capilla mayor, ocupando su sitio. Mientras tanto en la sacristía de la capilla mayor se revistieron las dignidades de la catedral con amitos, capa y mitra, así como el diácono y el subdiácono. Por la puerta del evangelio de dicha sacristía salieron en orden dos pertigueros, los cirios «segundinos y angelotes», el sacristán mayor, el maestro de ceremonias, las dignidades, los diáconos asistentes, más el diácono y subdiácono ayudantes del prelado. Cruzaron el altar mayor haciendo la genuflexión ante el sagrario, después de quitarse las mitras, y se dirigieron hacia el lado de la epístola para ocupar sus asientos, reservándose a las dignidades más antiguas los inmediatos al retablo. Ya en sus correspondientes lugares, efectuaron una reverencia al prelado, quien contestó inclinando la cabeza, mientras permanecía sentado y cubierto. Acto seguido comenzó a revestirse, entrando los «ministros del báculo» con capas, el racionero con capa y «toalla de tafetán, los otros dos de mitra con sus toallas solamente y el otro de lego y candela con sobrepelliz». La procesión se inició con repiques de campanas, entonando el diácono *Procedemus in pace*, respondiéndole el coro *Te Deum Laudamus*. Dicha

---

19. La almenara era un candelero en el que se colocaban candiles con muchas mechas.
20. A.C.S. Varios. Historia. Leg. 10.767.
21. Posiblemente, el dosel tapaba el retablo realizado por Francisco Zurbarán. entre 1630 y 1635, dejando ver solamente el lienzo que preside su primer cuerpo, en el que se representa a San Pedro Papa sentado en su cátedra. Valdivieso, E.: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, Guadalquivir, 1986. P. 185.
22. A.C.S. Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1676. F. 80.
23. A.C.S., F. H. G. Leg. 11.342. Exp. 6.
24. Vela grande de cera con cuatro pabilos.

procesión siguió el orden jerárquico, comenzando los ministriles que durante el transcurso de la misma y junto con el coro cantaron el *Te Deum*, los músicos, el subdiácono con la cruz, el ministro de la «massa del Prelado», la cruz de este, los cirios «segundinos y angelotes», los ministros de libro, báculo y candela y en medio el diácono ayudante, las dignidades y prelados, los diáconos y el arzobispo en medio, con el báculo y bendiciendo, y el deán[25]. Abriendo toda la comitiva iban las cruces de las parroquias y los diferentes conventos de la ciudad. La procesión, tras salir de la capilla mayor, se encaminó hacia la nave de la epístola o de San Pablo, girando en el último tramo para alcanzar la nave del evangelio que culmina en la capilla de San Pedro. Al pasar por dicha capilla entraron los ciriales, los ministros, las dignidades, los prelados y los diáconos, el arzobispo y el deán, continuando el resto de la comitiva por delante de la Capilla Real. El arzobispo beso el altar y lo incensó ayudado por el deán, mientras la música tocaba un motete de San Pedro. Los músicos acompañaron a los seises que recitaron el verso del salmo 106 de David, *Exaltent eum in ecclesia plebis et in cathedra seniorum laudent eum,* y al arzobispo con las oraciones *Deus qui beato Petro Apostolo...* y *Deus omnium fidelium pastor...*[26] Una vez terminadas prosiguió la procesión cantando el *Te Deum* hasta llegar a la capilla mayor. Delante del altar, en el lado del evangelio, el arzobispo recitó, del ritual de Pablo V, las oraciones *Proceres, pro gratiam..., Deus, cuius misericórdiæ non est númerus... y Deus, qui corda fidelium...,* y del Breviario *Omnipotens,* concluyendo la procesión. Tras la misma y una vez despojados de los ornamentos, se trasladaron al coro para dar comienzo a la misa de la Cátedra de San Pedro en Roma.[27] El sermón fue predicado por Juan Ruiz de Oca, cura del Sagrario.[28].

En los días siguientes a esta ceremonia el cabildo escribía una carta de felicitación y obediencia al nuevo papa, que era entregada directamente por su representante en Roma. Se desconoce si estas cartas iban acompañadas de presentes para el pontífice, pues solamente ha quedado recogido el realizado por el obispo de Córdoba, fray Pedro de Salazar y Toledo, a Alejandro VIII. Al respecto debe señalarse que dicho prelado, por su condición de Cardenal, estuvo presente en el conclave que lo eligió. El regalo estaba compuesto de «un cáliz, patena y salvilla, vinajeras, campanillo, cuchara de oro, todo sobre puesto de filigrana de oro; un coco para tomar chocolate, con pie y cubierta y salvilla de oro cubierto con filigrana de oro; un baso de Unicornio grabado de relieves con su pie y cubierto de oro; una piedra Begal mayor que es un guevo guarnecida de oro y esmaltes y pendiente de una cadena de oro; un

25. En la descripción, al relatar el orden de la procesión, no aparecen muchos de los personajes que la formaron. Éstos se han incluido según el orden que entraron en la capilla de San Pedro.

26. Tanto el verso de David como la primera oración pertenecen a la festividad de la Cátedra de San Pedro. La siguiente, a la misa Pro Papa.

27. La iglesia celebraba la festividad de la Cátedra de San Pedro en dos días diferentes, el 22 de febrero la de Antioquia y el 18 de enero la de Roma, en recuerdo de las dos sedes en la que estuvo San Pedro como obispo. Tras el Concilio Ecuménico Vaticano II, dichas festividades se unieron fijándose el 22 de febrero.

28. Otros predicadores fueron el padre Molina de la orden de Santo Domingo para Urbano VIII, fray Francisco Silvestre de la orden de San Agustín en la de Clemente IX; fray Juan de San Agustín de la orden de San Agustín en la de Clemente X; el padre Juan Navarro, provincial de los clérigos menores para Alejandro VIII y el abad del convento de San Basilio en la de Inocencio XII. A.C.S., F. H. G. Leg. 11.342. Exp.6.

vaso en forma de Galera de plata dorado con otra piedra Begal esquinada en medio; una salvilla de plata dorada para este vaso; una docena de piedras orientales Begales mui grandes; un peinador indiano con botones de oro y toalla de lo mismo; una bolsa grande de plata tirada con su cordón de lo mismo; un coco de medida de dos cuartillos guarnecido de oro; tres arrobas de chocolate en fuentes de plata con diferentes molinillos y toalla bordada y media pieza de paño blanco limiste de Segovia; dos pares de medias de seda felpada con guantes y escarpines de lo mismo y una arquilla de bálsamo de las Indias llena de diferentes galanterías».[29]

Las exequias papales

Las noticias sobre las honras fúnebres son mucho más abundantes que las anteriores y ofrecen características semejantes, resultando las descripciones muy repetitivas, además de ser anónimas y de aparecer diseminadas a lo largo de los mismos legajos sin ningún orden aparente. La diferencia es que son mucho más detallistas y su ceremonial sí queda recogido en los correspondientes libros de liturgia. Su análisis es también mucho más fácil pues guardan estrecha relación con las honras celebradas por los miembros de la familia real y éstas han sido estudiadas en distintas ocasiones[30]. Las narraciones más extensas corresponden a las exequias de Urbano VIII (1644), Inocencio XI (1689) e Inocencio XII (1700), contándose además con dos dibujos de los túmulos levantados a Alejandro VII (1667) y Clemente IX (1669) y el croquis de disposición del mismo para Urbano VIII[31]. Más concisas son las de Inocencio X (1655), Clemente X (1676) y Alejandro VIII (1691), y sólo con las

29. A.C.S., F. H. G. Leg. 11. 283/1. Exp.13. Las piedras Begales podrían ser piedras Bezoar, que además de tener propiedades curativas, se utilizaban contra el veneno. Éstas se engarzaban en oro y plata y se llevaban colgadas al cuello. Eran cálculos biliares de los rumiantes y procedían de América y Oriente. Al ser difíciles de encontrar su precio era bastante elevado. Higgins, J.: *Palestra Farmacéutica, chimico-galenica*. Madrid, Viuda de Juan Ibarra. 1792. Pp 651-652. El paño limiste era un tipo de tela muy fina y de baja calidad que se realizaba en las fábricas textiles de Segovia. Mosacula Maria, F. J.: «Real Fábrica de Paños Superfinos de la Compañía y Fábrica Real de Paños de Ortiz de Paz». *Espacio, tiempo y forma*. Serie IV. Hª Moderna. T. 13, 2000. Pp 273-318. Como se habrá advertido buena parte de los objetos regalados al pontífice tenían un origen americano, lo cual no es de extrañar ya que en ese momento eran los más apreciados.
30. Son varios los autores que han estudiado de las exequias reales, pudiendo citarse para el caso sevillano, Baena Gallé, J. M.: *Exequias reales en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVII*. Sevilla, Diputación, 1992. De carácter más genérico son, Allo Manero, M. A.: *Exequias reales de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*. Zaragoza, Universidad, 1993 o Varela, J.: *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*. Madrid, Turner, 1990.
31. Urbano VIII: A.C.S. Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1644. Fs. 33 vto., 34, 34 vto., 35; Fábrica. Mayordomía. Leg. 09.490. Año 1644. F. 11; F. H. G. Leg. 11.156. Exp. 14. F. 22 vto.-25 vto., Leg. 11.313. Exp. 5 y Varios. Historia. Leg. 10.767. F. 108-109 vto. (impreso) y 317 (croquis). Inocencio XI: A.C.S. Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1689. Fs. 100, 102-102 vto., Fábrica. Mayordomía. Leg. 09.530. F. 2 vto. y F.H.G. Leg. 11.302. Exp. 3. Fs. 98, 2-3, 99-102. Inocencio XII: F.H.G. Leg. 11.302. Exp.3. Fs. 110-112 vto., 105-108. Alejandro VII: Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1667. Fs. 27, 28. 28 vto. y 30. Fábrica. Mayordomía. Leg. 09.511. F. 9 y F.H.G. Leg. 11.264. Exp. 14. Clemente IX: Secretaría. Auto Capitulares. Año de 1670. Fs. 2 vto.-3 vto. y F.H.G. Leg. 11.257. Exp. 7.

noticias suministradas por los autos capitulares para las de Clemente VIII (1605), Pablo V (1621) y Gregorio V (1623), no existiendo referencias para las de León XI[32].

Según la descripción de las honras de Urbano VIII, la máquina catedralicia se ponía en marcha al recibirse la noticia de la muerte del papa. Se reunía el cabildo después de la misa de las nueve y leída la noticia, todos se levantaban y con la cabeza descubierta y las mangas bajadas, el deán recitaba el responso, asistido por el maestro de ceremonias y por un colegial que sostenía el misal.[33] Una de las dignidades rezaba el Padre Nuestro y se decía el verso «Et ne nos inducas in tentationem. Colocet eum dominum cum principibus. Requiescat in pace» y la oración «Deus qui inter Summus Sacerdotes». Acto seguido se informaba al cabildo sobre lo realizado en tales circunstancias en ocasiones precedentes y el deán ordenaba el tañido de las campanas; avisar a las parroquias y conventos para que hiciesen las réplicas al toque de la catedral y celebrar esa misma tarde el primer responso. En esa misma sesión o en las siguientes se decidía los días de celebración de las honras, se nombraba la comisión que informaba al ayuntamiento y al arzobispo, presentándose su respuesta sobre si oficiaría el funeral o si simplemente asistiría. Al mismo tiempo el deán señalaba las capillas donde las parroquias y las distintas órdenes religiosas debían realizar sus oficios y se establecía que en todas las misas se dijeran las preces por la elección del nuevo pontífice. A partir de la muerte de Clemente X en 1676, el deán mandó que las suplicas «pro electione Summi Pontificis», terminaran con el verso «pro vitanda mortalitate tempore pestilentiae»[34]. El toque de campana comenzaba a las doce de la mañana, después de haber informado al arzobispo del fallecimiento del papa y de conocer si este diría el responso de la tarde o si sólo estaría presente[35]. El tañido consistía en sesenta toques con la campana mayor muy despacio y con el mismo intervalo, lo que se tardaba en recitar un Padre Nuestro, durando casi dos horas. Seguían tres golpes con todas las campanas, o al menos con cuatro medianas, y uno con la mayor. Otro toque con dos ó tres campanas, uno con la segunda mayor, otro con la mediana, otro con dos ó tres y uno con la mayor. Terminado este se volvían a repetir todos los toques constantemente durante veinticuatro horas seguidas[36].

Cerrado el templo, el veedor mandaba preparar el espacio del crucero y la capilla mayor. En el primero, se quitaban las barandillas de la *via sacra*, colocándose en ese lugar la alfombra

32. Inocencio X: Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1655. Fs. 21 vto., 22 vto. y 25 y F.H.G. Leg. 11.315. Exp. 8. F. 28 - 29 vto. Clemente X: Secretaría. Auto Capitulares. Año de 1676. Fs. 63 vto., 64, 65 vto. 66 y 66 vto. y F.H.G. Leg. 11.301. Exp.3. F. 80 – 80 vto. y S/f. Alejandro VIII: Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1691. F. 34; Fábrica. Mayordomía. Leg. 09.532. F. 3 vto. y F.H.G. Leg. 11.302. Exp.3. Fs. 103. Clemente VIII: Secretaría. Cuaderno de autos capitulares antiguos. Leg. 07284. F. 218. Pablo V: Secretaría. Autos Capitulares. Año de 1621. Fs. 17 vto., 18 vto., 20, 21, 21 vto. y Secretaría. Borradores de Autos. Leg. 238. Fs. 414, 414 vto. Gregorio XV: Secretaría Autos Capitulares. Año de 1623. F. 183, 184 y Secretaría. Borradores de Autos. Leg. 239. F. 126.
33. Así es como aparece recogido para Clemente X e Inocencio XI. Respectivamente, A.C.S. Secretaría. Auto Capitulares. Año de 1676. Fs. 63 vto. y F.H.G. Leg. 11.302. Exp. 3. Fs. 98.
34. A.C.S. Secretaría. Auto Capitulares. Año de 1676. Fs. 64.
35. Esta primera visita al arzobispo, la realizaba indistintamente el deán o el maestro de ceremonias.
36. A.C.S. Liturgia. Servicio de altar y coro. Leg. 09.258. *Normas de los Sagrados Ritos... Op. cit.* F. 130

grande, con los lados menores fronteros al altar y al coro. Sobre ella, el paño rico de difuntos y, dejando vistas las cenefas bordadas de este, el dosel amarillo[37]. Encima dos almohadas blancas, lo más próximas a la capilla mayor, que hacían de cabecera, con la tiara pontificia y las llaves[38]. Delante de éstas, con el pie blanco y la base de plata, la cruz de Merino en un varal de plata y en las esquinas de la alfombra los cuatro blandones, llamados gigantes, con velas blancas. Cerraban este espacio por los laterales unos escaños, que eran controlados por un colegial con sobrepelliz para que la gente no pasara ni se sentara en ellos. En la capilla mayor se cubría el retablo y, con fundas negras, el sagrario y los atriles. Sobre las gradas del presbiterio se colocaba una alfombra grande y se repartían en los escalones los blandocillos y cuatro blandones delante de los mismos. En el llano de la capilla mayor se colocaban los blandones «de palo negro»[39]. En el altar se ubicaban los seis candeleros, regalados por el cardenal Zapata, y el frontal de color negro bordado. Delante, dos almenaras y los candeleros conocidos como segundillos. Todas las velas eran amarillas. En el lado evangelio, junto al altar, se colocaba la cruz con velo y en el de la epístola la silla de arzobispo sobre una tarima y tres taburetes para sus asistentes, todos con paños morados. En el altar se ponían las vestimentas del prelado, la capa pluvial, el alba, el cíngulo, la cruz pectoral, la estola, el amito y la mitra, ya que el anillo y los guantes o quiroteca los traería consigo. Concluida las oraciones de la tarde, el deán y el cabildo recibían al arzobispo en la llamada Puerta de Palos, acompañándolo hasta la capilla mayor. Allí se revestía y salía de la capilla, haciendo primero una genuflexión al altar, sobre un almohadón[40]. Ya entre coros, y situándose en la cabecera del túmulo lo asperjaba e incensaba girando entorno a él. Al llegar nuevamente a la cabecera decía la oración *Deus qui inter summus sacerdotes,* nombrando al papa difunto y finalizaba cantando el *Requien aeterna,* bendiciendo la mitra. La música, situado a la entrada del coro, respondía *Requiescant in pace* y el *amen*. Acabado el acto, volvía al altar mayor donde se desviste y se marcha acompañado del deán, el cabildo y el maestro de ceremonias. Al día siguiente, hasta las doce de la mañana, eran los sacerdotes los que al terminar sus misas ordinarias iban al crucero y recitaban sus respectivos responsos.

Para las honras se señalaban dos días, aunque solamente se utilizaba la tarde del primero y la mañana del segundo. Días antes, los diputados elegidos por el cabildo informaban al ayuntamiento y al arzobispo, quienes mandaban a sus representantes el día antes para confirmar su asistencia. Asimismo, se comenzaba a confeccionar y forrar las diferentes partes

37. El dosel amarillo que se colocó en las honras de Urbano VIII fue el que se hizo en 1624, para cuando el rey visitó Sevilla.
38. A partir de las honras de Clemente X, desde 1676, se utilizaban las almohadas blancas que regaló el arzobispo de Sevilla, Antonio Payno Osorio, 1663-1669.
39. En las honras de Urbano VIII, los blandones de palo no se pusieron por comentar el mayordomo de fábrica «ser cosa de frailes».
40. Por decisión del deán, en la de Urbano VIII, se llevó al arzobispo en procesión por delante de la Capilla Real hasta la Sacristía Mayor donde se vistió de pontifical para el responso. A.C.S. F.H.G. Leg. 11.313. Exp. 5. S/f.

del túmulo en la sala de rentas[41]. El primer día de las honras, terminada la misa y el coro, se cerraba la catedral desde las diez de la mañana hasta la tres de la tarde, para realizar los preparativos. En el altar mayor se colocaba el mismo aparato que el del día del primer responso. En el crucero se quitaban las barandas de la *vía sacra* y se delimitaba el espacio, desde los púlpitos hacia el coro, colocando los asientos para el ayuntamiento, «cuatro bancos y dos cabeceras por cada lado» y la silla del asistente, con almohada morada, situada lo más cercana a la reja del coro[42]. Hacia el centro del crucero, se tendían dos alfombras grandes, dejando entre ellas el espacio para el túmulo. En la zona que quedaba sin cubrir, desde el túmulo hasta las gradas de la capilla mayor y desde este a las del coro, se disponían dos alfombras medianas o paños amarillos. El túmulo, al contrario de lo que sucedía con los reales, era mucho más sencillo y menos aparatoso, posiblemente por razones económicas, ya que éstos eran costeados directamente por la fábrica de la catedral y aquellos por el ayuntamiento, mostrando su respeto, veneración y homenaje a la monarquía por la suntuosidad de los mismos. De hecho, esta austeridad obligaba a utilizar elementos preexistentes o túmulos pertenecientes a las cofradías o la Hermandad de la Ánimas del Sagrario[43]. En esta misma línea, se empleaban las colgaduras del cabildo para forrarlos, pero al no ser suficientes prestaban las suyas la capilla de la Antigua o el Sagrario. De planta casi cuadrada, se componía de dos cuerpos, el de Urbano VIII y Alejandro VII, o de tres desde Clemente IX. Sólo en el de Alejandro VII sus cuerpos estuvieron articulados por elementos arquitectónicos, pilastras cajeadas y entablamentos, mientras que la ornamentación de los restantes era un galón de oro de tres dedos de ancho que perfilaba las aristas de las distintas caras[44]. Al centro de éstas,

41. Aparece así en las descripciones de Inocencio XI y Alejandro VIII. En la primera intervinieron el sastre y dos oficiales, que cobraron 24 reales. A.C.S. F.H.G. Leg. 11.302. Exp. 3. S/f.

42. Aunque en todas las descripciones se refieren a los escaños de la ciudad, la composición de éstos aparece solo en la de Inocencio XII. A.C.S. F.H.G. Leg. 11.302. Exp.3. S/f.

43. El de las cofradías fue utilizado en las honras de Clemente X e Inocencio XI y el del Sagrario en las de Alejandro VIII e Inocencio XII. A.C.S. F.H.G. Leg. 11.301. Exp.3. S/f.

44. Ver dibujo, A.C.S. F.H.G. Leg. 11.264. Exp. 14. N. 14. Sobre el segundo cuerpo se colocó una especie de bóveda esquifada plana, decorada con gallones, que recibía la tumba o la cama y las almohadas con la tiara y las llaves encima. En la de Urbano VIII se utilizaron dos cornisas de las que colgaban flecos de oro. A.C.S. F.H.G. Leg. 11.313. Exp. 5. El 24 de septiembre de 1635, el cabildo decidió crear una fiesta anual en honor a Urbano VIII por los favores recibidos, entre ellos la canonización del rey Fernando III, estableciéndose el 15 de Abril. Ésta comenzó a celebrarse a partir de 1638. En el archivo catedral se conserva un impreso, sin fecha, describiendo el túmulo que se levantaba en tales ocasiones. Éste era de cuatro cuerpos articulados mediante pilastras y entablamentos. Su decoración se completaba, entre los candeleros, con jarras y vasos de oro y plata que servían de floreros. Cruz Isidoro lo identifica como obra de Pedro Sánchez Falconete. Posiblemente, algunos de estos cuerpos fueron utilizados posteriormente para el túmulo de Alejandro VII, en 1667, ya que es el único en el que aparecen pilastras y entablamentos, aunque, según Cruz, para 1664 dicha maquinaria se había simplificado considerablemente. A pesar de ello, en la Biblioteca de la Universidad de Granada existe un ejemplar del mismo impreso que ha sido fechado hacia 1660 tomando como referencia el resto de los documentos con los que aparece encuadernado. http://hdl.handle.net/10481/12405 (02/05/2012). A.C.S. Varios. Historia. Leg. 10.767. F. 108-109 vto. y Cruz Isidoro, F.: *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros mayores de la Catedral y del Consejo Hispalense*. Sevilla, Universidad, 1997. Pp 96 y 97. Dicho impreso no aparece recogido en Dominguez Guzmán, A.: *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII: catálogo y análisis de su producción, 1601-1650*. Sevilla, Universidad, 1992.

en el primer cuerpo, se ubicaba un paño bordado con el escudo de la catedral, las jarras de azucenas y la Giralda. En el segundo, también bordado, el paño con el escudo de Urbano VIII, cuyas armas eran tapadas con paneles pintados con las del pontífice difunto. En el tercer cuerpo, el escudo pontificio con la tiara y las llaves, siempre pintado, a pesar de que en repetidas ocasiones se solicitó pasarlo a bordado. Bajo este, en tarjetas era colocado el nombre del papa correspondiente, o bien abreviado o completo. Así, en el lateral del coro, estaba el nombre; en el de la Lonja, el número y «pontífices», en el de la capilla mayor, «máximo», y el «R.I.P», en el del Patio de los Naranjos. El túmulo era completado con la tumba sobre un banco, previamente forrado, y cubierta con el paño blanco del Cardenal Payno o, desde 1689, con el del arcediano Francisco Ponce. Encima, hacia el altar mayor, para que sirviera de cabecera, se emplazaban las dos almohadas, de Payno o de Ponce, con la tiara y las llaves, sujetas con alambres. La iluminación estaba compuesta por los cuatro gigantes, en las esquinas de las alfombras, los cuatro blandones del Cardenal Zapata, en el primer cuerpo, los cuatro candeleros medianos, en el segundo, y los cuatro blandones de la capilla de la Antigua, en el tercero. La cera utilizada era de color blanco. Por último, la cruz de Merino, con peana y vara de plata, se situaba delante de la capilla mayor, frente al túmulo.

Ese mismo día, el primero de las honras, se comenzaba a repicar a las doce de la mañana, continuándose durante veinticuatro horas. Por la tarde, hacia vísperas, las dieciocho horas, empezaban a llegar las parroquias y las distintas órdenes religiosas dirigiéndose cada una a las capillas asignadas por el deán. A las parroquias le correspondían las del Sagrario, mientras que las de la catedral eran utilizadas por los diferentes conventos. El reparto que se hizo para las exequias de Urbano VIII, por decisión del deán Juan Gómez de Sandoval el 3 de marzo de 1655, se siguió utilizando durante más de cien años[45]. Así, a los basilios les correspondió la capilla de los Cálices; a los franciscanos la de San Francisco; a San Antonio la de San Antonio; a San Diego la del Pilar; a los terceros la de los Evangelistas; a los dominicos, la de la Antigua; a los agustinos, la del San Hermenegildo y a los descalzos la de San Laureano; a los trinitarios la de Escalas y a los descalzos la de San Andrés; a los carmelitas la de Santiago y a los descalzos la de San Blas, actual San José; a los mercedarios la de las Doncellas; a los jesuitas la de San Pedro y a los clérigos menores, la de San Pablo. A los mercedarios descalzos y a los capuchinos les fueron asignadas las capillas de San Isidoro y la del Mariscal, respectivamente, pero en las honras de Inocencio XI pasaron a los altares de los Cataño y del Descendimiento de la Cruz, que estaban situados en las cercanías de la del Bautismo y que hoy no existen. Las comunidades de los conventos, al igual que las parroquias, venían en procesión desde sus respectivos templos, con la cruz en alto, el preste, los ministros y el capero. Al llegar a la catedral, esa tarde decían la vigilia y a la mañana siguiente la misa de difuntos, pasando luego al túmulo para cantar sus responsos. Para administrarles

45. A.C.S. F.H.G. Leg. 11.322. Nº 6. En las honras de Benedicto XIV, en 1758, se seguía utilizando prácticamente dicho reparto de capillas.

el agua bendita, en el crucero se encontraba un acólito, vestido con sobrepelliz, con el acetre y el hisopo.

Para cuando terminaba la oración de completas, ya habían llegado los representantes de la ciudad y el arzobispo. Aquellos hacían el trayecto en coche de caballos, vestidos con traje de golilla negro. Ya en la catedral, eran recibidos por el cabildo que los acompañaba a las tribunas, repartiéndose del lado de evangelio y de la epístola, según su jerarquía, los integrantes de la justicia, los veinticuatro, los jurados y los escribanos y el asistente en su silla correspondiente, en el evangelio junto al coro. El resto de la comitiva, los porteros, alguaciles y músicos y los sustitutos se colocaban en la capilla mayor[46]. El arzobispo entraba directamente al coro, en el que además de su silla, ricamente adornada, se le colocaba un tapete y cojín delante del facistol para realizar la oración. El resto de la ceremonia era muy parecida a la del primer responso y a las practicadas en las exequias de los reyes, aunque mucho más solemne. El oficiante asperjaba e incensaba el túmulo ayudado por el sacristán mayor y un acólito, mientras que los seis caperos, que habían dicho las oraciones, dos dignidades y cuatro canónigos, se situaban en los laterales del monumento de tres en tres. A la mañana siguiente, se decía la misa del día en la sacristía mayor, pasándose posteriormente al coro. Acto seguido se iniciaba la misa en el altar mayor, que era la primera del día de difuntos y terminaba con la oración *Deus qui inter summus sacerdotes*. Duraba aproximadamente una hora, al igual que el sermón, que se realizaba a continuación, siendo el encargado el arzobispo, algún miembro del Cabildo o un sacerdote o religioso importante[47]. A su conclusión, se vestían en la sacristía alta el deán, con capa rica negra y mitra blanca, y cuatro dignidades, con amito, estola, capa morada y mitra blanca, y se decía el último responso, cuyo ceremonial volvía a durar otra hora. En el mismo eran las dignidades, situados en las cuatro esquinas del túmulo, y el deán, en la cabecera, los que cantaban los responsos y lo asperjaban e incensaban circundándolo. Tras la bendición y el *Requien eterna*, el *Requiescant in pace* y el A*men* terminaba el oficio.

La reforma que introdujo el Concilio de Trento en la liturgia, intentando unificar los ritos y ceremoniales, no fue óbice para que en la catedral de Sevilla se realizara una adaptación del Pontifical Romano según sus propios usos y costumbres, dotándolos de una peculiar identidad. Esta adecuación fue realizada por los maestros de ceremonias de la catedral y, en especial, de Sebastián Vicente de Villegas, personaje que aún continúa sin estudiar y sin ser valorado. Aunque no por ello hay que infravalorar en este aspecto las decisiones y mandatos de los deanes que iban cambiando a su gusto pequeños detalles, en un principio sin importancia, pero que otorgaba a los actos una mayor suntuosidad. Ejemplo de ello sería, entre otros, el colocar el sitial para el asistente de la ciudad con independencia de su asistencia o

46. A.C.S. Varios. Impresos. Leg. 10.875. Ceremonial del Ayuntamiento de Sevilla. F. 36.
47. Las pláticas fueron realizadas por el prior de San Isidoro del Campo en las honras de Urbano VIII, el prior de San Agustín en la de Clemente X; el padre Juan Navarro, provincial de los Menores, cuyo tema fue el primer verso del capítulo 50 del Eclesiástico, en la de Inocencio XI y el padre Francisco Acevedo, rector del Noviciado de San Luis, al que le sirvió de inspiración el versículo 13 del Eclesiástico, 51, en la de Inocencio XII. A.C.S. F.H.G. Leg. 11.313. Exp. 5. S/f.; Leg. 11.301. Exp.3. S/f. y Leg. 11.302. Exp. 3. F. 101 vto.

la incorporación de determinados acólitos para ayuda de las dignidades en diferentes momentos del ceremonial o determinar quienes tenían que portar la mitra o sujetar la capa del arzobispo[48]. Estas fiestas no sólo servían para ensalzar la figura del pontífice como cabeza visible de la Iglesia, sino que además proclamaba el poder de la institución sobre el orbe cristiano. El ceremonial hacía de éstas un espectáculo sensorial, junto a la música, ya fuera de órgano o a canto llano, y la diversidad de olores, cera, incienso, flores, que envolvía e impregnaba al público asistente y lo transportaba a un plano supraterrenal donde la presencia de lo divino era fácilmente perceptible.

48. A.C.S. F. H. G. Leg. 11.156. Exp. 14. Fs. 22 vto-25 vto.

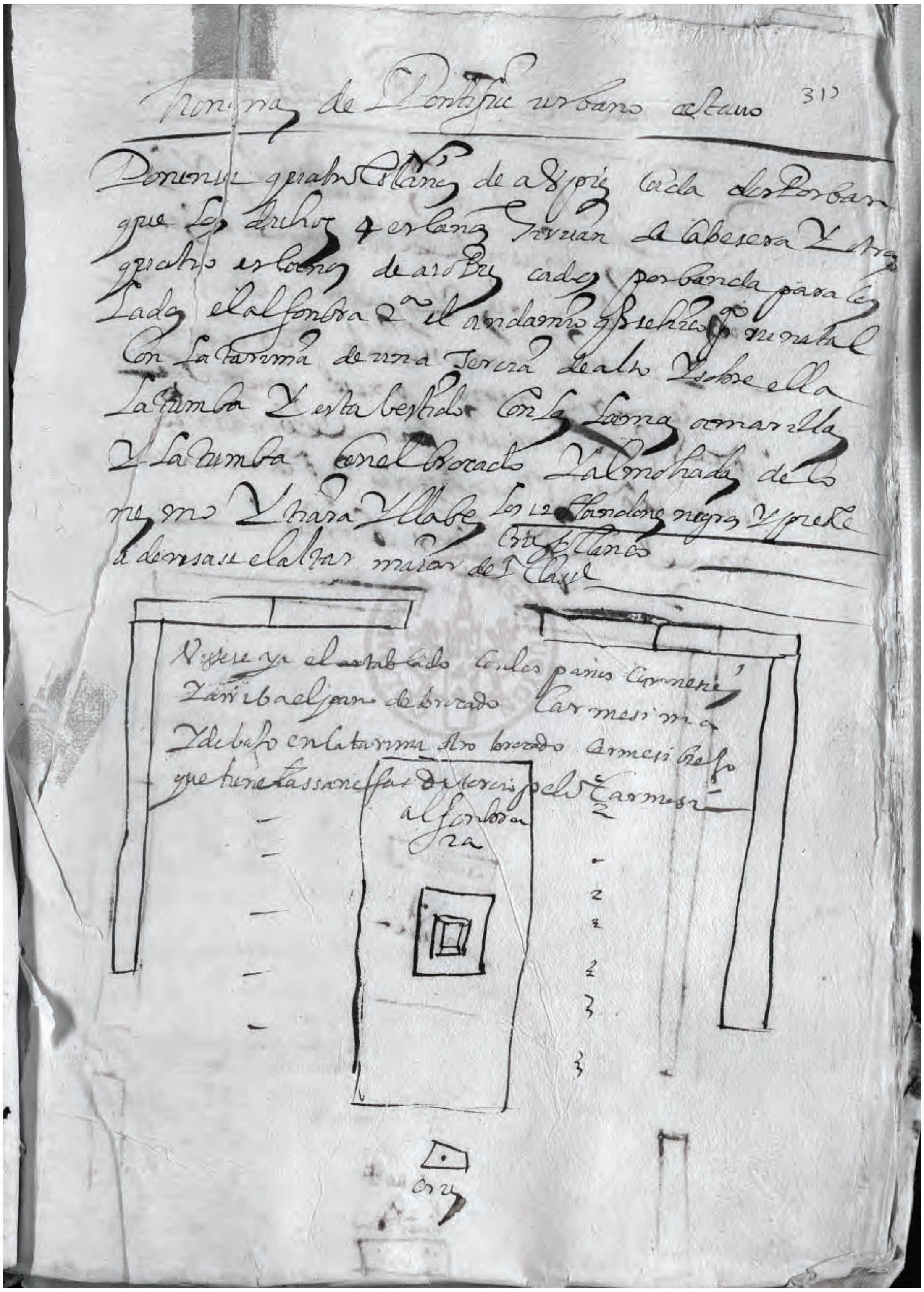


Fig. 1. Distribución del catafalco, en el crucero de la catedral, durante el funeral de Urbano VIII, en 1644

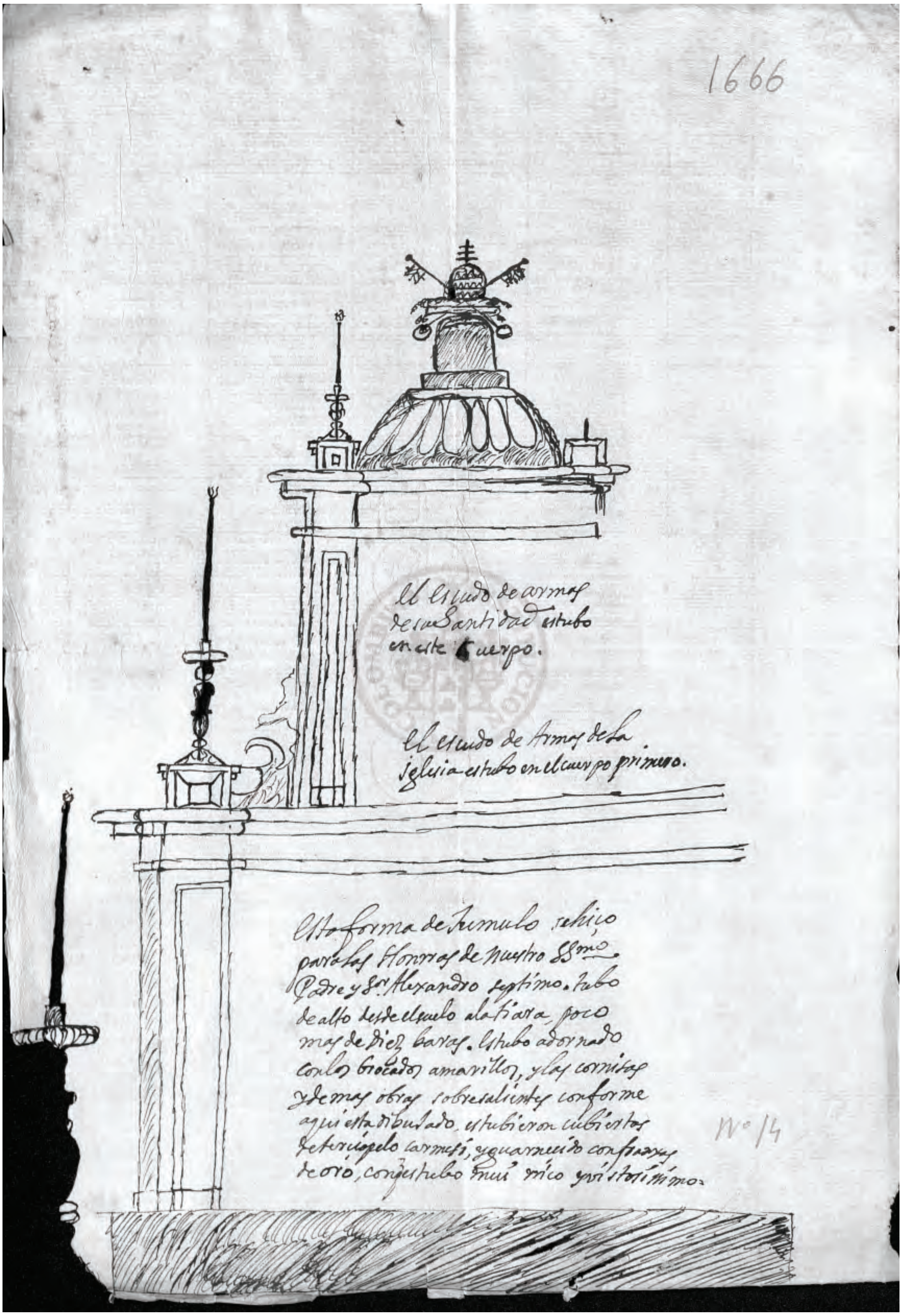


Fig. 2. Túmulo levantado en las exequias de Alejandro VII, en 1667

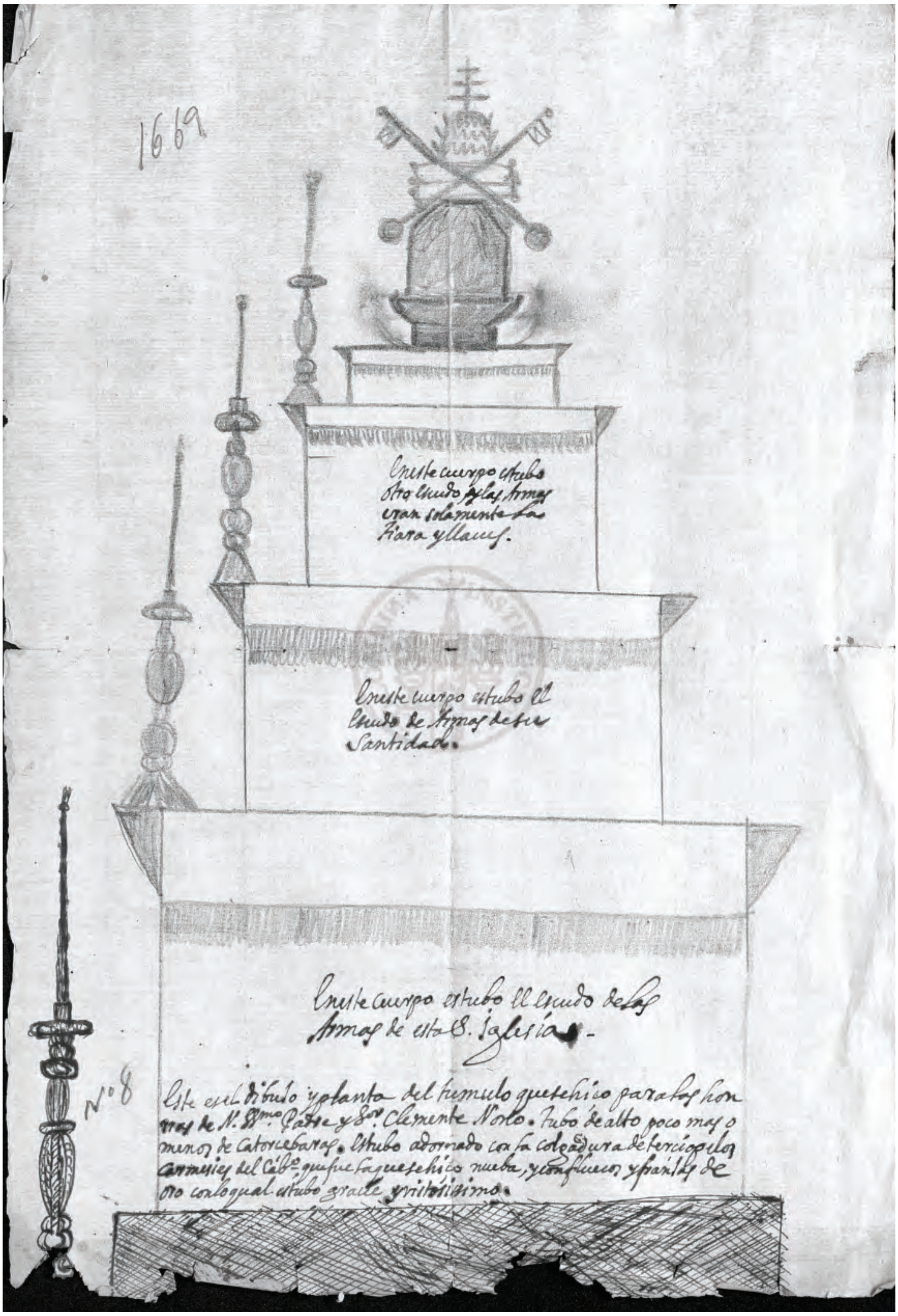


Fig. 3. Túmulo levantado en las exequias de Clemente IX, en 1670

La gran Duquesa Victoria. Iconografía y fiesta para la última Della Rovera[1]

Juan Chiva Beltrán
Universitat Jaume I, Grupo IHA

Los della Rovere, familia noble del Renacimiento italiano originaria de Savona (Liguria),[2] hacen enraizar su genealogía con los duques de Vinovo, tomando de ellos su conocido emblema: el roble dorado sobre fondo azul. La familia ganará rápidamente importancia a partir de la rama de Leonardo Beltramo de Savona, muerto en 1430, padre tanto de Francisco della Rovere, futuro papa Sixto IV, constructor de la Capilla Sixtina,[3] como de Rafael. Éste último, es padre a su vez de Giuliano, el papa Julio II, y Juan della Rovere, cuyo hijo Francisco María, casado con Leonor de Gonzaga, inaugura una nueva línea de la casa al conseguir elevarse como duque de Urbino, sucediendo a la casa de Montefeltro en esta ciudad, una de las cabezas artísticas del temprano Renacimiento italiano.[4] En los años siguientes, tres de sus sucesores serán duques de Urbino, y establecerán relaciones matrimoniales con las grandes casas nobles italianas: el conde Guidobaldo II della Rovere se casa con Victoria Farnesio, su hijo Francisco María II primero con Lucrecia de Este y más tarde con su prima Livia della

---

1. El presente estudio se engloba dentro del proyecto de investigación La Fiesta Española en la Roma Barroca (P1IA2011-01) financiado por la Universitat Jaume I.
2. Ian Verstegen (ed), Patronage and Dynasty. The Rise of the della Rovere in Renaissance Italy, Truman State University Press, 2007.
3. Andrew C. Blume, *«The Sistine Chapel, Dynastic Ambition, and the Cultural Patronage of Sixtus IV», en* Ian Verstegen (ed), Patronage and Dynasty. The Rise of the della Rovere in Renaissance Italy, Truman State University Press, 2007.
4. Ian Verstegen , *«Francesco Maria and the Duchy of Urbino, between Rome and Venice» en* Ian Verstegen (ed), Patronage and Dynasty. The Rise of the della Rovere in Renaissance Italy, Truman State University Press, 2007.

Rovere, y el hijo de éstos, Federico Ubaldo, con Claudia de Medici. Sin embargo, los problemas sucesorios se agravan con los años, y tanto Francisco María II como Federico Ubaldo tienen un solo hijo. Al morir este en 1623, con solo dieciocho años y a los pocos meses del nacimiento de su hija, la línea de los della Rovere duques de Urbino se extinguirá, firmando la cesión al Papado en 1626.

La fabricación iconográfica de una princesa santa

El siete de febrero de 1622 nacía Victoria della Rovere, la única hija del duque Federico Ubaldo y Claudia de Médicis. A la muerte de su padre, pocos meses más tarde, dejará Urbino junto a Claudia, partiendo hacia Florencia, casalicio del linaje materno. Poco tiempo después, esta se casará con Leopoldo del Tirol, viajando a Innsbruck y dejando a su pequeña hija al cuidado de su tía, la gran duquesa María Magdalena de Austria, esposa de Cosme III, y de su abuela Cristina de Lorena, consorte del anterior gran duque Fernando I.

Este traslado es de enorme importancia, pues muestra como los Medici entienden y atienden desde el primer momento a la enorme importancia de la pequeña, como último miembro legítimo de los della Rovere y posible heredera de un ducado. El mejor ejemplo de ello es que, ya en 1623, se aseguran el compromiso de la pequeña con su primo Fernando, heredero del trono toscano, cuando él contaba con solo trece años, y ella con uno recién cumplido. Desde su llegada a Florencia, las grandes duquesas educarán a su sucesora de un modo austero, conservador y claramente devoto, que impregna toda la iconografía de la Victoria infante, con la rigidez las formas de la religiosidad católica. Buenos ejemplos de esta iconografía infantil son el retrato de *Victoria della Rovere a los tres años* (Galeria de los Uffizzi, Florencia) o *Victoria della Rovere infante* (Palacio Pitti, Florencia). En ambos se muestra con grandes galas, cortinajes muy barrocos y flores de pureza en sus manos. En la primera, el cachorro alude a la fidelidad dinástica. Más interesante es *Victoria della Rovere niña,* de Justus Sustermans (Palacio Pitti, Florencia), pintor belga de la corte florentina que retratará en multitud de ocasiones a Victoria y a toda la estirpe medicea. Se trata de un nuevo retrato de infancia, que posteriormente fue alterado, quizá a petición de la propia Victoria, para incluirse en el mismo la corona, la aureola y el dragón, que junto con el crucifijo en su mano derecha convertía a la pequeña duquesa en Santa Catalina de Antioquía, en un recurso iconográfico que utilizará con asiduidad a lo largo de su juventud.

En 1631 muere su abuelo Francisco María II, y Victoria será, a los nueve años, la única heredera de uno de los linajes más importantes del Renacimiento italiano. Como ya se había acordado años antes, el papa Urbano VIII conseguirá el gran éxito diplomático de la cesión de Urbino, aunque en algunos documentos y relaciones festivas se cita constantemente a Victoria como gran duquesa de Toscana y duquesa de Urbino, pero los Medici obtendrán las grandes riquezas de los della Rovere, y entre ellas una extensísima colección de obras maestras que hoy forma parte de la Galería de los Uffizi y otros museos florentinos, así como de la colección ducal conservada en el Palacio Pitti.

Durante su juventud, será también retratada en cantidad de ocasiones y actitudes, constantemente por Justus Sustermans. Sin embargo, destaca la serie de retratos en que se muestra a la duquesa como santa, toda virtud y castísima religiosidad, entre los que deben mencionarse sobre todo *Victoria della Rovere como Santa Catalina* (Schloss Ambras, Inssbruck, Austria), *Victoria della Rovere como Santa Margarita* (Palacio Pitti, Florencia, de Sustermans) de nuevo con crucifijo y dragón a sus pies, *Victoria della Rovere como Santa Victoria* (Palacio Pitti), mártir paleocristiana que muestra como atributos la espada clavada en su cuerpo y la palma del martirio, o *Victoria della Rovere como Santa Elena de Constantinopla* (Palacio Pitti), portando la Vera Cruz y el cáliz, incluso en ocasiones utiliza retratos alegóricos, aparecido figurada como Tuccia, o la propia Flora.

La última Della Rovere se sienta en el trono de los Medici

En 1628, con la mayoría de edad, Fernando II se convierte en gran duque de la Toscana de forma oficiosa. En 1634 se celebrará el enlace de los primos de forma privada, y en 1637 tendrán lugar las grandes fiestas y celebraciones oficiales, que certificaban de forma definitiva la absorción de la casa della Rovere por parte de la Medici. Son dos los libros festivos más relevantes para estudiar las ceremonias que se producen para este enlace, además de opúsculos, poemas, alegorías, epitalamios y sonetos que se publican por toda la Toscana. A saber: *Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de serenissime spose Fedinando II, gran duca de Toscana, e Vittoria, principessa d'Urbino* (Florencia,1637) [5]y *Relazione delle nozze degli dei. Favola del abbate Giovanni Carlo Coppola alla Serenissima Vittoria, principessa d'Urbino, Gran duchesa de Toscana. In Firenze, Stamperia del Massi e Landi* (Florencia, 1637).[6]

Grandes artistas e intelectuales de la Florencia barroca participarán en la organización y celebración de los festejos, así como en las relaciones festivas que nos dejan recuerdo de los mismos: el grabador Stefano della Bella, el diseñador, ilustrador y escenógrafo Luigi Parigi el Joven, el coreógrafo Agnolo Ricci, el escritor Francesco di Rafaello Rondivelli, el libretista Giovanni Carlo Coppola o los impresores Amadore Massi y Zanobi Pignoni, entre muchos otros.

El segundo de los libros anteriormente indicados, es un magnífico libreto ilustrado de una mascarada alegórica de las bodas de Venus y Vulcano, celebrada en el patio del Palacio Pitti, con diseños de Luigi Parigi. El magnífico grabador Stefano della Bella nos muestra en los grabados que acompañan al libreto diferentes escenas de la velada. El patio del Palacio Pitti va cambiando progresivamente de un ambiente boscoso toscano, con Florencia al fon-

5. Ferdinando Bardi, *Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de serenissimi sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana, e Vittoria principessa d'Urbino*, Florencia, 1637.
6. Giovan Carlo Coppola, *Relazione delle nozze degli dei. Favola del abbate Giovanni Carlo Coppola alla Serenissima Vittoria, principessa d'Urbino, Gran duchesa de Toscana. In Firenze, Stamperia del Massi e Landi*, Florencia, 1637.

do, a la Selva de Diana, una escena marina, la Gruta de Vulcano, un palaciego infierno, el soporte de los frondosos jardines de Venus o la escena que enmarca el cielo mientras se baja el telón, con la estructura escenográfica siempre clara y reconocible, enmarcando las escenas principales y mostrando una de las grandes celebraciones para estas nupcias florentinas.[7]

Uno de los grabados más interesantes que conservamos de esta ceremonia es la *Festa a cavallo* (1637) de Stefano Della Bella,[8] en la que se muestra un desfile ecuestre en el famoso anfiteatro de los Jardines del Bóboli, carrusel que mostró la historia de Armida, extraída de *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso,[9] y que en diferentes viñetas nos muestra los movimientos coreográficos ejercidos por jinetes. También participaron diferentes carros en el mismo: en la parte inferior se muestra el Carro de Armida, y en la superior el Carro del Amor, amor verdadero y casto siempre triunfante sobre el de la hechicera. En el centro, con una preciosa vista del anfiteatro abarrotado, se representa el momento culminante, la transformación del carro de Armida en un monte en el que se abren tres cavidades vomitando fuego, momento de enorme espectacularidad, tras el que aparecerá el castillo y se mostrará la huida de Rinaldo de la isla. En la *Descrizione delle feste fatte in Firenze*[10] se describe con detalle esta mascarada y el resto de procesiones, ceremonias y festejos para celebrar el matrimonio realizado tres años antes de la publicación del tomo.

Sin embargo, la vida matrimonial no será sencilla, ya que tras el nacimiento de dos niños muertos, por fin llega el futuro Cosme II en 1642, cuya educación enfrentará la pareja. El segundogénito, Francisco María, no nacerá hasta dieciocho años más tarde, en 1660. Esta gran separación entre maternidades es muestra para muchos autores del alejamiento de la pareja.[11] Pese a ello, son multitud los retratos que muestran, bien a la pareja, bien a la madre con su primogénito, e incluso a toda la familia como la mismísima Sagrada Familia (Palacio Pitti, Florencia).

Ya convertida en Gran Duquesa, uno de los viajes más relevantes que realiza Victoria es el que la lleva en 1639 a la ciudad de Pisa. Para la visita, se organiza un magnífico desfile evocando la grandeza y triunfos de la medieval República de Pisa, recogida en la relación festiva *Alfea Reverente* (Pisa, 1639),[12] refiriéndose al legendario origen griego de los fundadores de la ciudad, llamada Alfea por ser sus pobladores originarios del griego valle del río Alfeo. De este festival se conserva un interesantísimo grabado, del toscano Ercole Bazziacaluva, que

7. Giovan Carlo Coppola, *Relazione delle nozze degli dei. Favola del abbate Giovanni Carlo Coppola alla Serenissima Vittoria, principessa d'Urbino, Gran duchesa de Toscana. In Firenze, Stamperia del Massi e Landi,* Florencia, 1637.
8. Stefano della Bella, *Figvre della festa a cavallo, rappresentata nel teatro del ser.mo gran dvca di Toscana il di. 15, luglio 1637*, Florencia, 1637.
9. Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Venecia, 1581.
10. Ferdinando Bardi, *Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de serenissimi sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana, e Vittoria principessa d'Urbino*, Florencia, 1637.
11. Ian Verstegen (ed), Patronage and Dynasty. The Rise of the della Rovere in Renaissance Italy, Truman State University Press, 2007.
12. *Alfea reverente : rappresentata nella seconda venuta della serenissima Vittoria della Rovere, gran duchessa di Toscana in essa città l'anno 1639*, Pisa, 1639.

muestra una procesión terrestre de carros y una fluvial de barcazas acercándose a la Piazza San Nicola. Como referentes, el centro de la composición lo ocupa un grandioso Palazzo Granducale, en el cual podemos ver colgaduras y gente asomada a sus balcones, además de la estatua del Gran Duque Fernando II en la puerta que da directamente al Arno, donde observamos un cortejo de barcazas acercándose enmarcadas por el Ponte a Mare. Al fondo, sobre los tejados pisanos, podemos observar la fachada del Duomo, la gran cúpula del Baptisterio y la ya inclinada torre. En primer plano, el cortejo terrestre se acerca al muelle de la plaza de San Nicolás, con gran movimiento y presidido por varios carros con trofeos militares y el Carro de Alfea, la mítica Pisa de los orígenes. Toda la escena se encuentra enmarcada por un parapeto arquitectónico, con dos pilastras de las que surgen sendos estandartes con cruces pisanas. En la base de este parapeto, se muestra una composición esquemática del magnífico desfile triunfal para la bienvenida de Victoria della Rovere.

La duquesa viuda y sus exequias florentinas. El fin de un linaje

En 1670 muere el gran duque Fernando II, y Victoria mutará radicalmente su aspecto e iconografía, convirtiéndose en una princesa viuda, enlutada, con vestido y capuchón negro, siempre recatada, piadosa y austera, como muestran algunos de sus últimos retratos, como Carlo Dolci, *Victoria della Rovere viuda* (1680, Musée des Beaux Arts de Chambéry). Sin embargo, mantendrá enorme influencia sobre el nuevo duque, Cosme III, aunque también se ausentará cada vez más de Florencia.

A inicios de 1694 se extienden ya por toda Toscana las noticias de la enfermedad de la gran duquesa madre, con muestras de dolor y ruegos, frecuentes visitas a iglesias, ermitas y reliquias, rogativas y procesiones. En Pisa se expone el cuerpo de San Raniero, y en Florencia se producen constantes rogativas ante las santas reliquias de la ciudad desde el día trece de febrero al cinco de marzo de 1694, cuando, a los 72 años, definitivamente muere.[13]

El cuerpo procesionará desde Pisa a la capital toscana, donde será recibido en la Puerta de San Frediano por el clero, reglas y nobles, y conducido de forma solemne a la Real Basílica de San Lorenzo,[14] donde se celebrarán las exequias oficiales, en un templo profusamente decorado con arquitecturas efímeras de Antonio Ferri, arquitecto de la corte medicea. El día once será expuesto públicamente el cuerpo, coronado de perlas y joyas de enorme valor, portando un medallón con su propio retrato en el anverso y una vista de un *Triunfo de Galatea* en el reverso, con el que será enterrada.

Para estas exequias florentinas, trabajarán dos de los artistas más importantes de la corte medicea tardobarroca. El arquitecto y decorador Antonio María Ferri (1651 - 1716), que

13. Domenico Moreni, *Pompe fvnebri celebrate nell'imp. e real basilica di san Lorenzo, dal secolo ..., Ed. Facsimilar, Nabu Press, Florencia, 2012.*
14. *Ibidem.*

siguiendo la escuela de los Parigi o Ferdinando Tacca compaginará sus trabajos en grandes palacios toscanos, como los de los Franceschi o Corsini, con la labor de planificación y proyección de numerosísimos festejos, entre los que destacarán los grandes monumentos funerarios, decoraciones y enmascaramientos de fachadas, y el grabador Pietro Santi Bartoli (1635-1700), conocido por los magníficos grabados arqueológicos del *Admiranda Romanorum Antiquitatum* (Roma, 1693) para Cristina de Suecia,[15] y por su participación en la excavación de la Domus Aurea.

El primero de los grabados conservados, muestra una vista de la revestida e irreconocible fachada de la Basílica de San Lorenzo. Un enmascaramiento de enorme clasicismo cubre toda la fachada, en cuya parte superior el frontón escalonado se ha cubierto con un gran cortinaje negro con borlas, ocupando el centro el escudo de la duquesa Victoria, rodeado por dos calaveras, signo luctuoso por excelencia. Bajo el escudo, la cartela dedicatoria que indicará el personaje honrado en las exequias. El primer cuerpo se cubre con una gran decoración clásica, siendo visibles los tres accesos a las naves, rematado el central con frontón triangular y los laterales con frontones semicirculares. En el central, dos calaveras recostadas flanqueando un pebetero que muestra la llama de la eternidad, eternidad de la duquesa muerta. Como en otros grabados de esta misma etapa, se muestra personajes caminando que ayudan al espectador a imaginar la escala del monumento, y a través de las puertas abiertas observamos la enorme asistencia de público. Este pórtico central está enmarcado por columnas jónicas pareadas, en cuyos pedestales observamos alternamente la muerte triunfante, coronada de laurel, y las cornucopias entrelazadas, signo de la abundancia.

El segundo grabado, muestra una vista del interior de la iglesia, en un recurso, perspectiva e imagen repetido por distintos autores para mostrar diferentes ceremonias realizadas en el interior de San Lorenzo durante la era barroco, con la acasetonada bóveda y las luctuosas colgaduras negras. Pendiendo de las claves de los arcos y en medallones sobre la cornisa, observamos un claro programa alegórico que muestra gobernantes, césares y princesas coronadas, y colgaduras, que representan alegorías en alusión a las virtudes de la princesa muerta, como la equidad y religiosidad. También podemos observar todo tipo de adornos, calaveras, gentes procesionando, candelas y cirios que aumentaban el efectismo de estas decoraciones luctuosas, o el sitial preparado para la asistencia de los grandes duques. En la cúpula, de la que cuelga el dosel que cubrirá el catafalco central, las pechinas heráldicas muestran a las claras el roble de los Della Rovere, cuyo linaje desaparece con estas exequias y queda integrado dentro de las casa Medici.

El templo se adornó con dos grandes monumentos funerarios, también grabados por Bartoli: un altar lateral y el gran catafalco funerario. El altar, repleto de cirios y hachones, con dos calaveras como atlantes y, en el centro, un pequeño cráneo coronado sobre un el cojín que sostiene la cruz para los oficios. Todo el conjunto se rodea con dos grandes candelabros, dosel y pañería.

---

15. Pietro Santo Bartoli, *Admiranda Romanorum Antiquitatum*, Rome, 1693.

En otro grabado, se muestra el gran túmulo funerario ducal, de gusto muy barroco, con un pabellón central y cuatro alas laterales, dosel sobre todo el conjunto y escalinata de acceso. El pabellón central, de forma circular, muestra volutas y calaveras sosteniendo la cornisa, sobre la que otras dos volutas forman un espacio en que la muerte se descubre tras una tela, uno de los recursos barrocos más repetidos, rematando el conjunto la urna funeraria sobre la que reposa la corona, marcando que nos encontramos ante el catafalco de la gran duquesa. Las cuatro alas que surgen radialmente del centro son de mayor altura, complejidad y barroquismo. Arrancan sobre una base curva, con balaustrada y matronas presidiendo la composición, con las que se alude de nuevo a la iconografía del Triunfo de Galatea. Sobre ella, una gran pilastra con columnas jónicas adosadas, que en la parte frontal muestra una calavera sosteniendo el entablamento, decorado con emblemas y jeroglíficos. Se remata el conjunto con volutas, jarrones y candelabros.

Estamos en definitiva ante la última de las ceremonias en honor a Victoria della Rovere, una mujer que desde su nacimiento es requerida por la corte florentina como consorte del futuro gran duque, con lo que los Medici se aseguraban la absorción del relevante linaje, y de las riquezas del mismo.

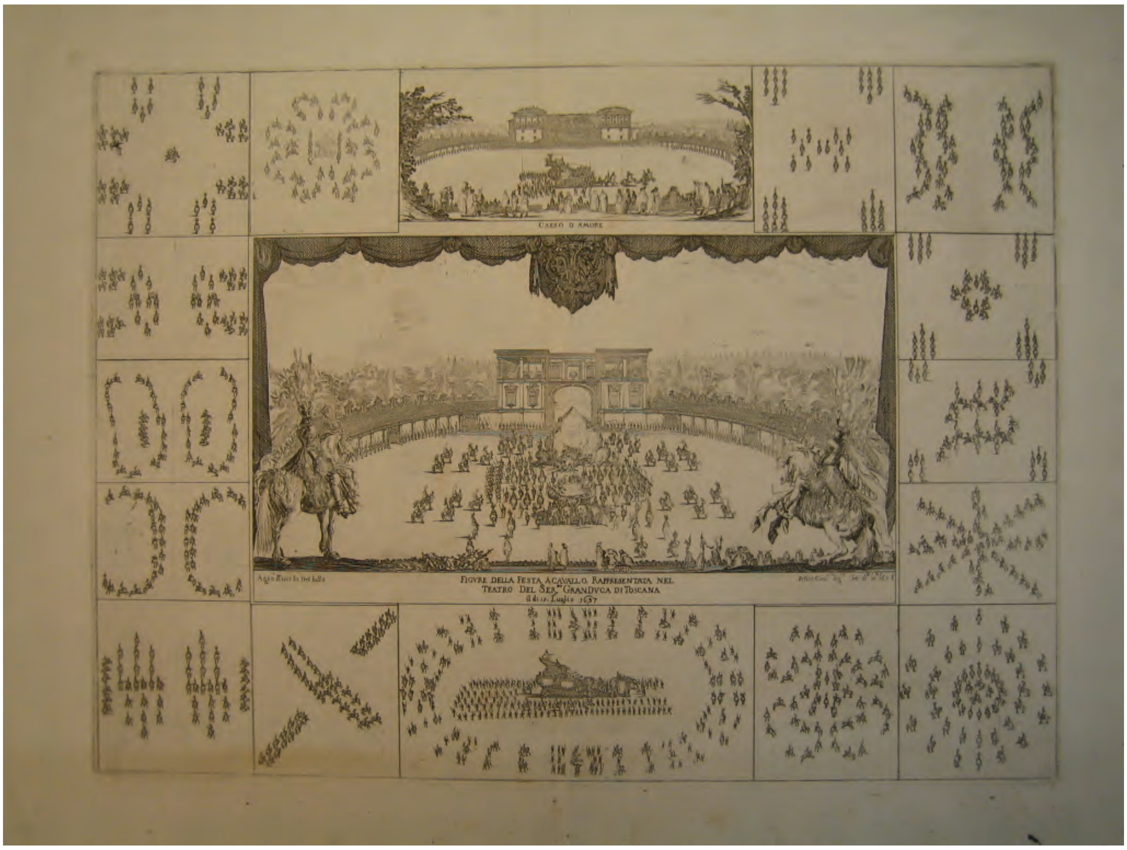


Fig. 1. Stefano della Bella, *Figure della festa a caballo*..., Florencia, 1637

Fig. 2. Ercole Bazziacaluva, *Alfea reverente*, Pisa, 1639

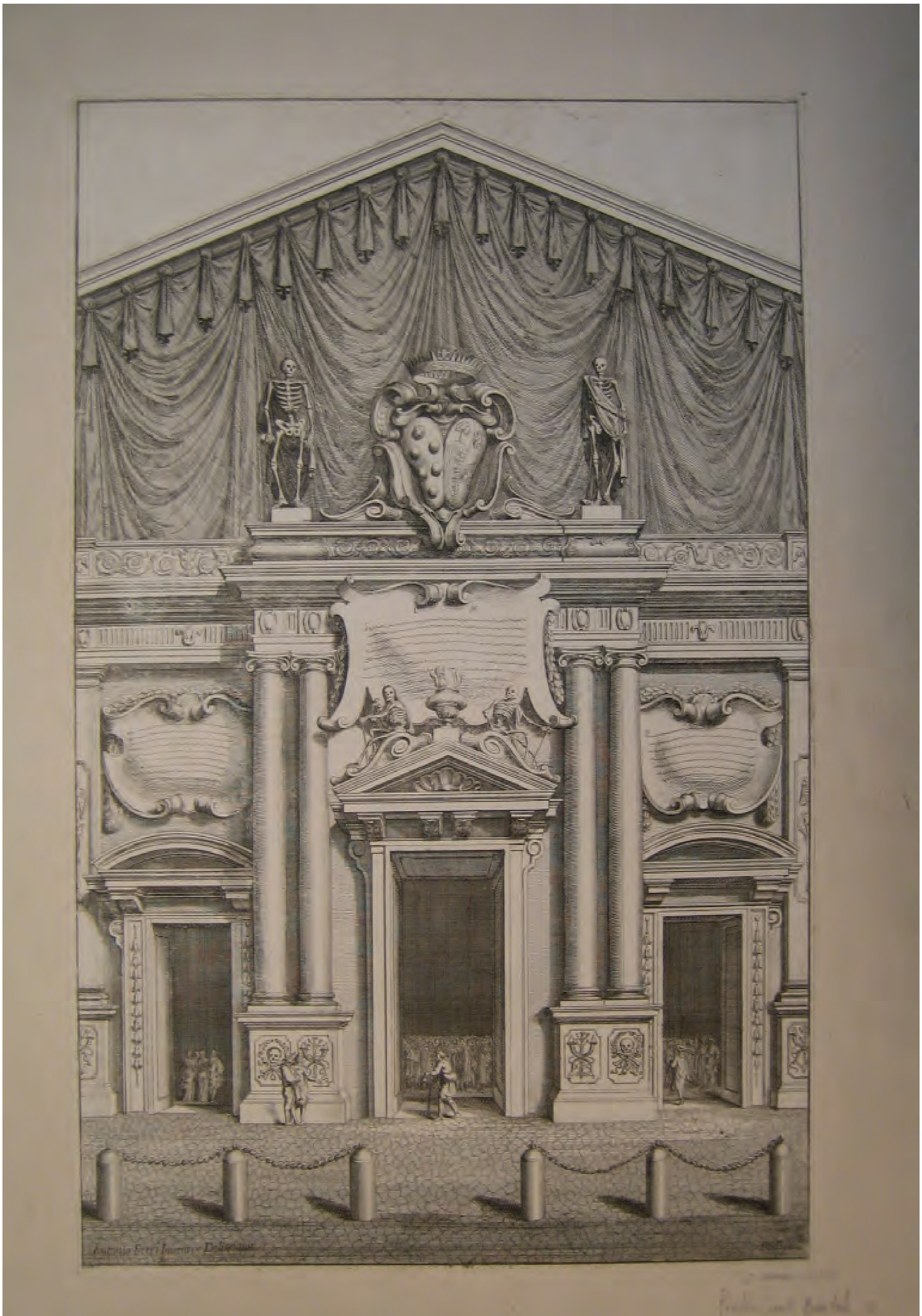


Fig. 3. Pietro Santi Bartoli, *Fachada de la Basílica de San Lorenzo para las exequias de Victoria della Rovere*, Florencia, 1694

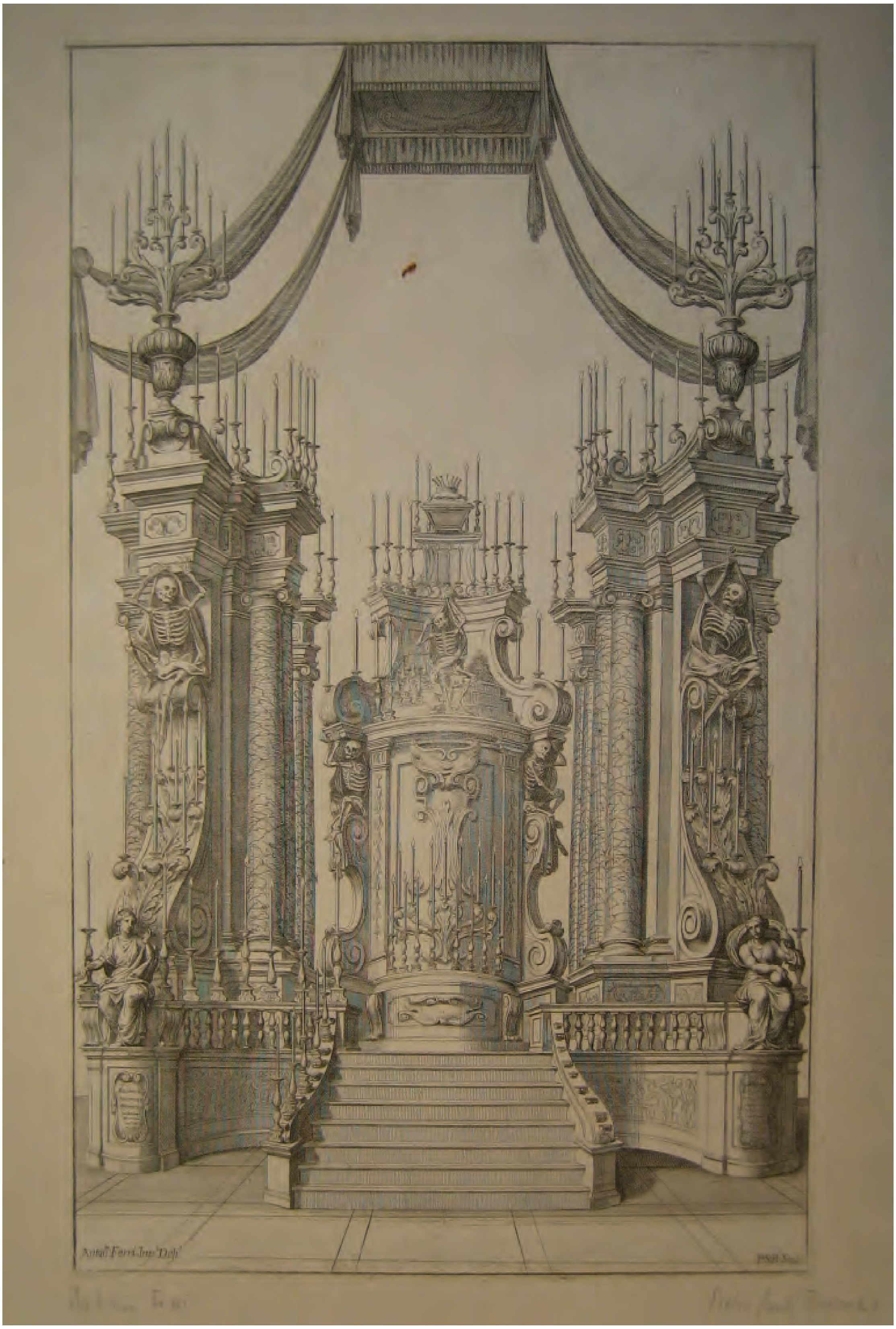


Fig. 4. Pietro Santi Bartoli, *Catafalco en la Basílica de San Lorenzo para las exequias de Victoria della Rovere*, Florencia, 1694

Propaganda política y arte: usos de lo efímero en momentos de guerra en torno a la toma de Orán en 1732

María José Cuesta García de Leonardo
Universidad de Castilla La Mancha

Resumen: Nuestro objeto es reflexionar sobre el uso de la iconografía de la fiesta y de sus decoraciones y arquitecturas efímeras –en especial en túmulos de soldados– en épocas de guerra –aquí: la toma de Orán en 1732–, buscando la justificación bélica ante la ciudadanía. Si Felipe V, con apoyo de la Iglesia, presenta la acción como recuperación para la fe cristiana de territorios perdidos, con el aval legitimador de la propia historia –la Reconquista–, las instituciones locales añadirán sus intereses particulares –reconciliación con un rey al que se habían opuesto (Palma de Mallorca), solicitud de prerrogativas y afirmación de su poder local (Fábrica de Paños de Segovia)... Y los túmulos de los soldados los presentarán como héroes y mártires por la fe, merecedores de la bienaventuranza eterna. Todo se traducirá en una iconografía muy estudiada.

Palabras clave: Toma de Orán en 1732; arquitectura efímera; túmulos de soldados; castillos de fuegos artificiales; carros de representación; fiestas de moros y cristianos; Palma de Mallorca; Segovia; Sevilla; Felipe V; unicornio del Oratorio de la Virgen de la Victoria (Palma); Fábrica de Paños de Segovia; José Dardanone; Smarich Pre.; Pasqual Cucó; Ignasi Valls; Antonio Campedroni.

Abstract: Our goal is to reflect on the use of the iconography of the celebration and its decorations and ephemeral architecture –especially in ephemeral catafalque of soldiers– in times of war –here: the taking of Oran in 1732–, looking for the justification of war to citizens. If Philip V, with support from the Church, presented the action like recovery

for the Christian faith of lost territories, with the endorsement of legitimizing own history –the Reconquest–, local institutions added their particular interests -reconciliation with a king to which they had been against (Palma de Mallorca), petition for affirmation of their prerogatives and local power (Segovia Textile Factory) ... And the ephemeral catafalques of the soldiers present them as heroes and martyrs for the faith, worthy of eternal blessedness. All will result in a very studied iconography.

Keywords: Taking of Orán in 1732; ephemeral architecture; ephemeral catafalque of soldiers; fireworks castles; representation chariots; celebrations of Moors and Christians; Palma de Mallorca; Segovia; Sevilla; Felipe V; unicorn of the Oratory of the Virgen de la Victoria (Palma); Segovia Textile Factory; José Dardanone; Smarich Pre.; Pasqual Cucó; Ignasi Valls; Antonio Campedroni.

La situación estratégica de Orán y la defensa de las rutas comerciales en la zona frente a los ataques salteadores de origen fundamentalmente norteafricano, impulsa a Felipe V a la recuperación, en 1732, de esta plaza, la cual estaba en manos turcas desde que se perdió en 1708, durante la contienda de la Guerra de Sucesión. Dado que el poder absoluto se fundamenta en Dios y en la defensa de su fe que haga el monarca que lo ostente, cuando Felipe V quiera recuperar Orán, justificará la acción bélica como fruto de su celo paternal en el cuidado de sus súbditos, con la reintegración al ámbito cristiano de unos territorios que la Providencia le habría dado en custodia: su obligación es –ya que se perdieron– restablecerlos a la Fe[1]. Así se presenta a la opinión pública una futura guerra para la que se requerirán vidas humanas; y, para divulgar tal mensaje, se utilizarán las movilizaciones urbanas como método efectivo de atraerse voluntades, teniendo en cuenta que el poder vinculante de la religión en las conciencias contemporáneas es muy fuerte y que, en esas movilizaciones, la separación de lo laico y lo religioso es imposible[2]. Por eso, el rey comenzará anunciando

1. Decreto de Felipe V enviado a las distintas poblaciones: «Siendo mi real ánimo no dejar separada del Gremio de la Iglesia y de nuestra Católica Religión, parte alguna de los dominios que la Divina Providencia entregó a mi cuidado cuando me colocó en esta Monarquía y que la superioridad y multiplicidad de mis enemigos arrancó después de mi obediencia ...he resuelto no dilatar ...recobrar la importante plaza de Orán ... considerando muy principalmente que estando esta plaza en poder de los Bárbaros Africanos, es una puerta cerrada a la extensión de mi Sagrada Religión y abierta a la esclavitud de los habitadores de las inmediatas Costas de España ...Para el logro de este importante fin he mandado juntar en Alicante un Ejército ... y ... embarcados ... pasen inmediatamente a la recuperación de la plaza de Orán. Y porque todas las prevenciones humanas no pueden sin los auxilios de la Divina Omnipotencia asegurar el logro de empresa alguna; he venido en que en todos mis reinos se hagan públicas Rogativas... En Sevilla, a 6 de Junio de 1732». Citado por Sánchez Doncel, Gregorio, *Presencia de España en Orán (1509-1792)*. Toledo, 1991, p. 256.
2. «Justifica la guerra santa fray Pedro de Velasco, cuando en Sevilla comenta la batalla de Orán (1732) dirigiéndose a Felipe V: «No sea la principal mira reintegrar a nuestra Corona de Castilla esta pequeña piedra caída, sino sujetar bajo el Apostólico Anillo de la Iglesia esta desgraciada provincia... Quiera el Cielo que se vea cumplido tan cristiano y santo intento. Destrúyanse las bárbaras fuerzas, disípense las enemigas tropas, caigan por tierra las lunas africanas, asáltese la plaza y quítense de sus altas almenas sus infames estandartes...»».Aguilar Piñal, Francisco, «Predicación y mentalidad popular en la Andalucía del siglo XVIII», en: Álvarez Santaló, Carlos; Buxo Rey, Mª Jesús; Rodríguez Becerra, Salvador (coords.): *Vida y Muerte: La imaginación religiosa*, Barcelona, 2003, p.69.

la guerra y pidiendo que se hagan rogativas a Dios por la victoria, en toda España; luego, con tal victoria conseguida, vendrán las acciones de gracias y las fiestas, como forma de constatar la legitimidad y el poder de la corona fundadas en el beneplácito divino, por cuya protección se ha vencido al enemigo. La corona queda así fuertemente realzada ante sus súbditos. Además, no se olvidan los funerales por los soldados fallecidos –héroes por la patria y casi mártires por la fe–, aspecto en el que el vínculo del monarca con el pueblo es más emotivo y paternal. Hay que señalar la importancia de los túmulos hechos a los soldados en muchas de sus honras fúnebres: el honor que esto supone era algo reservado a los estamentos elevados; con esas honras se les equipara –al menos en esos momentos– con las altas jerarquías nobiliarias y eclesiásticas; y las conocemos desde la época de Felipe IV, promovidas por el propio rey[3]. Pero no sólo conllevan el prestigio del túmulo sino también todos los actos religiosos, como las numerosas misas, con las que las garantías de alcanzar la bienaventuranza en el más allá son mayores y, por cuestiones económicas, ningún súbdito del estado llano se las podría permitir. Es la fórmula más convincente de la época para pagar a los fallecidos el sacrificio de su vida y este mecanismo de atracción, será convenientemente usado por la corona.

También utilizarán las movilizaciones ciudadanas las distintas instituciones locales patrocinadoras: con ellas afirman y realzan su estatus a nivel urbano, de cara a sus convecinos, al tiempo que se congratulan con el rey, ahora en especial, aquellas que se hubieran opuesto al gobierno de Felipe en la cercana Guerra de Sucesión.

En los actos urbanos siempre interviene toda la ciudadanía, emocionalmente arrastrada, ya que conseguir la victoria es un requisito para la fe y, su logro, se llega a presentar como milagroso gracias a la intervención divina: la gente a penas tiene capacidad de reacción ni frente a la contundencia del hecho religioso –tal y como se presenta– ni frente a los designios de sus gobernantes; y la fiesta urbana cumple así un papel fundamental propagandístico, adoctrinante y movilizador. Precisamente en circunstancias bélicas, donde el sacrificio requerido a la población es mayor, el uso de tal mecanismo proselitista –rápido de ejecución– es más usado.

Según la literatura contemporánea referida a la batalla de Orán (fig. 1) –sermones y literatura áulica–, tal guerra se planteará prolongando el espíritu medieval de la cruzada contra el infiel, cruzada que se tenía como eje central del propio pasado histórico. Y precisamente, el aval que en este sentido proporciona ese pasado, conocido popularmente, va a ser elemento central en la iconografía de estas fiestas; el pasado musulmán de las poblaciones españolas vencido por la Fe Cristiana, incluidas las intervenciones «milagrosas», es el paralelo perfecto

3. Cuesta García de Leonardo, María José, «La guerra y sus héroes en la arquitectura efímera: desde los primeros túmulos por los soldados fallecidos hasta los de las víctimas del 2 de Mayo». *Arte en tiempos de guerra.* Madrid, 2009, pp.183-195.

que justifique y dignifique esta acción[4] , en la que también se verá la protección divina e incluso el milagro.

Según el esquema mencionado, en torno al 17 de julio llega la noticia de la victoria a los distintos lugares. Ahí, la movilización urbana había empezado días antes por la llegada de la carta regia en la que solicitaba hacer rogativas por el triunfo y anunciaba –y justificaba en lo divino- su campaña bélica. Podemos suponer que los actos festivos –luminarias, juegos artificiales, corridas de toros, procesiones y acciones de gracias...-, se dieron en toda España[5]. Conocemos algunos, como la significativa referencia de lo que hubo en Alicante, lugar de donde habían partido el 15 de junio, en dirección a Orán, todas las naves (en torno a 600); allí hubo fiestas de moros y cristianos[6] que, aunque no son novedad en ese momento ya que datan del siglo XVI –siendo especialmente importantes en el XVII y el XVIII[7]–, sin duda tienen un sentido especial uniendo, al originado en las actuales circunstancias, el recuerdo de la victoria de la «cruzada» contra el musulmán, en la España medieval, razón bélica incuestionable que ahora se renovaría en la mente de los contemporáneos. Tal sentido se repite en las mascaradas semejantes habidas en Madrid –donde, incluyendo la sugestión del milagro, se dice que la Virgen de Atocha, su patrona, «arrojó la media-luna que a sus pies tiene, anticipando la gloria de la empresa, con clara, distinta demonstración de su soberano Patrocinio»[8]- o Alcalá de Henares: cuadrillas disfrazadas como «Tropas Christianas, sugetando a las Moriscas, llevandolas prisioneras, y rendidas, publicando las glorias de nuestra invencible Catholica Religion»[9]. En Alcalá de Henares se añade una representación en la que el cabecilla turco apodado «Bigotillos» es encadenado y se quema un castillo de fuegos donde estaba representada su mujer y los «Moros con Alfanges y Cuchillos»[10].

4. Como se ve en el paralelismo que establece Pedro de la Cueva en *Iconismos, Encomiasticon, o verdadera descripcion, y elogio de la expedición de Africa, en que las Reales Armas de S. M. El Sr. D. Phelipe V recobraron a Marzaquivir, Oran y sus Castillos, con una breve noticia destas Plazas, su situación, País y primera Conquista por el Rey Católico D. Fernando el V*. Granada [1732]; es un texto áulico en el que se justifica la acción bélica en la defensa de la religión y se compara a Felipe V en esta batalla con Fernando el Católico, primero que tomó Orán, aunque la toma de Felipe se habría producido en inferioridad de condiciones y de forma más rápida, efectiva, extensa en territorio, etc.; pero las dos tomas habrían estado dirigidas por la mano divina. Otra obra que tuvo muchas impresiones en distintos lugares es el poema sobre la contienda de Eugenio Gerardo Lobo, quien asistió como combatiente a ella: *Rasgo Épico de la Conquista de Orán*, cuya impresión en Valencia por Antonio Baile, en 1732, incluye un grabado calcográfico anónimo con la ciudad de Orán, la disposición de sus principales enclaves y una detallada explicación en el pie de página: ver figura 1.
5. También nos consta su celebración en distintos lugares del Nuevo Mundo, como era costumbre hacer en este tipo de hechos, con los consiguientes réditos para la corona, afianzadores de su poder.
6. Sánchez Doncel, Gregorio, *op. cit.*, 1991, p.265.
7. Domene Verdú, José Fernando, «Síntesis Histórica de las Fiestas de Moros y Cristianos» [en línea]. (Undef. Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos).Murcia, 2002. http://www.undef.es [Consulta:23/03/2012]. .
8. *Breve compendio y sucinta expresión de la ternura y amor con que en gloriosas, plausibles demonstraciones de regocijo celebro con obsequiosos jubilos de su alegría la muy Noble... villa de Madrid por la felicidad de sus armas en el Africa contra el Barbarismo, toma de Oran, sus Castillos y el de Mazarquivir.* S.a., s.l., p.3.
9. *Breve compendio... op. cit.* p.5.
10. *Relación nueva en la que se da quenta de los festivos regocijos que ejecutaron la Ciudad y Vecinos de Alcalá de Henares, por la restauración de Orán*. S. a., s. l., s. p.

En Baleares, dada su ubicación y la importancia de la seguridad de sus naves en las rutas marítimas comerciales[11], esta victoria tiene especial importancia. En Palma se le dio esa importancia y, además, se usó su celebración para congratularse con la corona, ya que, en la cercana Guerra de Sucesión, la mayoría de este pueblo habría sido partidaria del Archiduque Carlos de Austria. La celebración contó, al menos, con dos descripciones impresas: una[12], espléndida, incluye tres grabados y, en especial, narra y elogia lo hecho por los dominicos, sin omitir lo del resto de instituciones o particulares; el homenaje a Felipe V es continuo, explicitando incluso la defensa de la legitimidad de su gobierno[13]. La otra, frente al protagonismo dominico, intenta resaltar lo hecho por las escuelas del «Beato Raymundo Lullio, del Sutil Escoto y [del] Eximio Suarez»; incluye una calcografía de la Inmaculada, a quien se dedican tales actos[14].

La celebración tuvo un importante componente teatral con representaciones urbanas en carros –forma de representación teatral tradicional desde la Edad Media– hechas por y para los propios ciudadanos, insistiendo reiterativamente en los argumentos referidos a la historia de la reconquista de Mallorca por las tropas cristianas, en paralelo a la circunstancia actual, a través de sus escenografías y personajes. Tales argumentos se extienden también en las arquitecturas y decoraciones efímeras. Desde el día de S. Pedro, 29 de junio, se habían iniciado las procesiones de rogativas, promovidas por las distintas instituciones (cabildos municipal y catedralicio, nobleza, gremios, parroquias, conventos...), a las que asisten las altas jerarquías civiles y religiosas con la totalidad de la población. Tales actos se extienden hasta el 17 de julio en que llega la noticia de la victoria, enlazando con las celebraciones que se inician entonces. Así, se sabe que el «feliz desembarco» se había hecho justo el día de S. Pedro y que en los tres días siguientes habían tomado «Orán, sus Castillos y Fortalezas...». El 25 de julio, día de Santiago «Patron de España que sabe esgrimir su Espada contra los

11. «Se avecinan tanto entre las costas marítimas las dos distantes (siempre enemigas) África y Europa, que... no reparan en molestarse entre sí hasta usar del cruel medio de cautivarse unos a otros, y de venderse como si fuesen brutos...» *Demonstraciones devotas y afectuosas con que en la recuperacion de la importante Plaça de Oran manifesto su Pio y Leal Animo la fidelissima Ciudad de Palma y sus Nobles Patricios. Verdadera y sucinta relacion de todas las rogativas y fiestas que al referido fin se hizieron en los meses de Junio, Julio y Agosto de 1732*. Palma de Mallorca, s.a., p.3.

12. *Demonstraciones devotas... op. cit.*

13. Probablemente, su autor anónimo es un dominico y habría que recordar al dominico Tomás Barceló –fallecido en su convento de Palma el 28 de septiembre de 1723–, conocido gran defensor del Archiduque Carlos con sus textos, en la reciente Guerra de Sucesión. Bover de Roselló, Joaquín Mª. *Biblioteca de escritores baleares*, vol. I., Palma, 1868, p. 60.

14. *Epilogo breve de los piadosos desvelos con que las tres escuelas del iluminado dotor y martir el beato Raymundo Lullio, del Sutil Escoto y Eximio Suarez, rindieron las gracias al Dios de las Vitorias por la que consiguieron contra Oran las Armas Catolicas de nuestro Magnanimo Monarca Don Felipe Quinto que Dios guarde*. Barcelona, 1732. La Inmaculada representada combina los atributos de la Tota Pulcra con los de la Mujer Apocalíptica, sobre una nube, con la media luna y pisando una serpiente que muerde una manzana; con las palmas de las manos unidas orando, el cuerpo girado sobre sí mismo y el manto flotando, recoge el modelo tradicional del siglo XVII. Firma *Ignasi Valls ft. Bª.* (fecit , Barcelona), quien trabaja en Barcelona en los años 30 y 40 del siglo XVIII. (Muñoz, Juan Miguel, «Iconografía urbana de Cataluña (siglos XVI-XVIII). Una aproximación tipológica y teórica», *D'Art 1997 Imatges de la Ciutat.* Barcelona, 1999, pp.135-161.

Moros»[15], siguen tales celebraciones. Por la tarde, la cofradía de san Jorge –quien habría sido visto sobre un caballo blanco combatiendo contra «moros» en la toma de la ciudad de Mallorca[16]–, cofradía compuesta por la nobleza, sale a caballo, vestida de gala y con antorchas encendidas. También sale la cofradía de san Pedro, en procesión, como lo había hecho el 29 de junio, dando gracias ya que, «milagrosamente», cuando ella hacía esta rogativa, comenzaba la batalla victoriosa. Por la noche salvas, iluminaciones, repiques de campanas y una mojiganga de «los Escolanes y Sacristanes de la Catedral... hasta sesenta parejas...»[17], a caballo, presididas por un clarín y un sacristán que lleva un pendón, con las llaves de san Pedro y el texto: «Lo llevamos porque lo ganamos... [significando] que por haver tenido principio la empresa en el día de San Pedro por sus llaves tomó el Rey nuestro Señor las de Orán»[18]; finaliza un carro triunfal sobre el que va «la Musica cantando el triumpho de la Fe, expressado en una Custodia Eucaristica sobre una columna todo bien iluminado»[19]. Tal imagen triunfante de la Eucaristía se repite en dos ocasiones más; por eso, es significativo como, a propósito de una de ellas, el narrador dice: «Triumpho de la Santa Fe conseguido en Orán, assí como dicen algunos que le vieron en el cielo al tiempo de la Conquista»[20], sugiriendo la intervención de lo milagroso.

El día 26 de julio, día de Santa Ana, «amaneció abierto el Oratorio o antigua Iglesia de la Virgen de la Victoria contigua a la del Real Convento de Predicadores, su primera fundación, y del serenissimo Señor Rey Don Jayme el Conquistador, donde mandó celebrar la primera Missa después de la Conquista de Mallorca, en sufragio de los que perdieron sus vidas en tan gloriosa empresa, por lo que mandó que sus Cadaveres fuessen en él sepultados: como se conoce por su Epitafio»[21]. Así se evidencia el origen de esta fundación y su uso honrando a los soldados fallecidos frente a los musulmanes en la reconquista, para insistir en el paralelismo con lo actual; de igual forma, ahora, a los fallecidos en Orán también se les celebran honras en la iglesia de los Dominicos: en definitiva, todo formaría parte de la misma empresa divulgadora y defensora de la fe cristiana. Insistiendo en ello, la Iglesia de la Victoria se adorna colocando en su altar una «perspectiva [de] la Historia de la Conquista de Mallorca, con muchos Moros de bulto por tierra y a la Virgen Purissima en medio del Rey, y del Venerable Fr. Miguel de Fabra Religioso Dominico, que assistió con S. M. a la

15. *Demonstraciones devotas... op. cit.* p.7.
16. Jaume I, *Llibre dels fets. Conquestes de Mallorca i Eivissa i Submissiò de Menorca* [en línea]. (Introducció i edició: Enseñiat Pujol, Gabriel) [Palma de Mallorca], 2005, p.84. http://www.conselldemallorca.cat/media/6355/llibre.pdf [Consulta:14/04/2012].
17. *Demonstraciones devotas... op. cit.* p.8.
18. *Demonstraciones devotas...* po.cit. p.8.
19. Entre otras letrillas que se cantan, se dice: «Phelipe fia en los dos [refiriéndose a san Pedro y Santiago]/ Y todo a bien lo encamina: / Rey que por la Iglesia choca, / Reyne, vença, triunfe y viva».También se arrojan desde el carro redondillas impresas con contenidos semejantes en castellano y mallorquín. El carro sale de la Plaza de la Catedral, va al Palacio Real, al Palacio Episcopal, al Ayuntamiento y luego a toda la ciudad, paseando hasta el amanecer. *Demonstraciones devotas... op. cit.* p.9.
20. *Demonstraciones devotas... op. cit.* p.30.
21. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.10.

recuperación de esta Ysla»[22]. También se adorna con tapices y con el «Unicornio que dio de limosna al Convento Andrés Sescalla Mercader, por el año de 1384, como lo explica la inscripción que a sus pies se lee, cuyo destino es siempre en medio de la Iglesia y... acostumbra llevar los mejores papeles para su vejamen y dar razón de todo el festejo» El texto de la descripción incluye un grabado del unicornio (fig.2)[23].

En el día 26 se suceden las procesiones. Por la noche, después de salvas y campanas en toda la ciudad, de la Capilla de la Virgen de la Victoria salen estudiantes y profesores tomistas a caballo y con antorchas, en un «Passeo», precedidos por un clarín, timbales, y el pendón llevado por estudiantes; estos estudiantes, con banderas y bandas de distintos colores según la materia (gramáticos, retóricos, humanistas, filósofos, teólogos, maestros de artes), se intercalan entre quince carros triunfales con músicos, aludiendo a los quince misterios del rosario. Por eso, el último carro se refiere al último misterio, el de la Coronación de la Virgen, que es equivalente al triunfo o corona de la Fe y también de Felipe V. Dentro del carro se hace una representación con seis personajes vestidos según les corresponde; sin título específico –«Cómico poema»[24]-, sus personajes son: África, América, Asia, Europa, el rey Felipe V y el Capitán General Conde de Montemar[25], junto con coros y música. En el argumento, África está dolida de que su suelo se haya alejado de la fe cristiana, a partir de la pérdida de Orán; las letras de unas canciones le harán sospechar que algo cambia y pide consejo a Europa, Asia y América, en las que reina la fe católica, expandida principalmente por dominicos; éstas le dicen que gracias a la Virgen, santo Tomás, san Pedro, marineros mallorquines, Montemar y el rey Felipe V, se ha restaurado la Fe el día de la Visitación de la Virgen a Santa Isabel, visitando a Orán la Virgen del Rosario, nuevamente traída[26]. Termina de explicar la hazaña el propio Montemar que se la cuenta a Felipe V. Todos finalizan

22. *Demonstraciones devotas... op. cit.*,p.10
23. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.10. El unicornio era un facistol de bronce en el que aparece este sentado sobre sus patas traseras, apoyando rectas las dos delanteras, erguido, con barba de chivo; tiene un gran cuerno derecho, retorcido y afilado. Tal vez fue obra de Antonio Campedroni, «hijo de Francisco, que fue el autor de la estatua del ángel de bronce que corona el homenage del Castillo Real de Palma...». (Furió, Antonio. *Diccionario Histórico de los Ilustres Profesores de Bellas Artes en Mallorca*. Palma de Mallorca, 1839. p.27). El papel que porta el unicornio cuenta en verso la reconquista de la isla, la erección de la Capilla de la Virgen de la Victoria por mandato del rey Jaime y como su primera misa fue por los fallecidos en la conquista, allí mismo enterrados. Además, habla de la fundación del convento de los Dominicos, alabándolos, en especial a santo Tomás. Jugando con su nombre, con el de la Virgen, con el del Capitán General Montemar -quien manda traer de Lorca la imagen de la Virgen del Rosario, que antes estuvo en Orán para restituirla-, y con el nombre de Felipe, con acertijos, habla de la toma de Orán bajo la protección divina, el día de la Visitación de la Virgen a Santa Isabel, lo que añade la protección mariana; a causa de esto los tomistas harán estas fiestas. El grabado, en la página12 del texto, es una pequeña calcografía y no va firmado. Ver fig. 2.
24. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.16.
25. José Carrillo de Albornoz y Montiel (1671-1747), Conde de Montemar y Capitán General del ejército en Orán. Por su victoria, Felipe V en 1732, le hizo caballero de la Orden del Toisón de Oro, en Sevilla.
26. Inmediatamente después de la conquista, «el Exmo. Capitan General Conde de Montemar [había] hecho colocar en su antigua Capilla la devota Imagen de Na. Sra. Del Rosario llamada Virgen de África, que desde la perdida de Oran havia estado con devido culto en el Convento de Predicadores de Lorca». *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.6.

diciendo «Viva la Fe, viva España»[27]. De todos los carros se tiran versos impresos con los mismos temas y en relación con los misterios del Rosario, de los que cada carro es un símbolo; también arrojan confituras y anises.

Los días 26 y 27 continúan las procesiones. Por la noche del 27, el «Cabo de Guayta, que cuyda de la Guardia de los Esclavos Moros de esta Ysla»[28], dio una cena a esos esclavos, poniendo en mitad de la calle de la Bolsería, frente a su casa, una gran mesa con «servicio de plata y ropa fina»[29], y mucha comida. El Cabo de Guayta –«junto a un dozel con el Simulacro del Rey»[30]–, les repetía: «dezid Barbaros: Viva Phelipe Quinto, Viva la Fe, Viva la Iglesia de Jesu Christo, y al dezir ellos, viva.... les arrojava toda suerte de confitura ... Havía a los dos lados de la mesa sobre taburetes dos Esclavos ya Christianos bien vestidos, los que con su alfange en la mano les amenasavan, paraque fuessen promptos al dezir viva ...»[31] : terrible espectáculo de denigrante dominación para nosotros pero de aceptación en esas fiestas donde el Cabo de Guayta muestra y fundamenta su poder a sus convecinos con los mismos argumentos con los que el rey hace la guerra y que la Iglesia apoya. De las mismas características es otro espectáculo promovido por la nobleza y que entronca con una fiesta usada desde la Edad Media, que funda también sus raíces en la Antigua Roma: desfiló por la noche el «carro de los tontos» para el que personas deficientes, adoptadas por la nobleza, habían sido disfrazadas por sus dueños, sin más propósito que causar risa. Fueron vestidos de dioses del mito clásico; el acento en lo teatral –propio de estos carros–, se pone en los versos que cada personaje debía decir, desarrollando un argumento que cuenta como, esos falsos dioses y sus «hechizos», confabulados con «los Moros de Orán», nada habían podido frente a Felipe V. Acompañan la música –«Arpa, Violines, Violon y otros instrumentos»[32]– y algunas personas con otros disfraces también jocosos; circuló por toda la ciudad para mayor honra de los nobles que habían engalanado primorosamente carro y figurantes.

El Cabo de Guayta encabeza otra comitiva; preside un clarín a caballo, seguido de los «esclavos moros» de la cena; éstos tenían unos collares de oro con los que arrastraban la cabeza de Mahoma. Luego, los «gremios de Artistas y Menestrales» y los tenientes del Cabo de Guayta con espadas desnudas; esclavos cristianos vestidos de militares; compañías militares de turcos, el «rey Moro», y militares españoles cerrando la comitiva, con el estandarte de la ciudad de Palma, flanqueado por leones, aludiendo a la corona española. Todos van a

---

27. Esta representación se hace delante del Palacio Real, Palacio Episcopal, Ayuntamiento y otras calles y plazas «donde pareció conveniente». *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.23.
28. «Es este un empleo de poquísimo salario, pero de los de más honra de quantos en Palma tienen los Artistas; nombra quatro Thenientes, que llevan sus insignias; no le exerce ninguno mas que un año, y el día de la Conquista de Mallorca haze a la frente de las Casas de la Ciudad, y en su presencia, concertadas reverencias con sus passos contados. Lleva su insignia reducida a un pedazo de leño, como mitad de baston de General de Campaña».*Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.27.
29. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.27.
30. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.27.
31. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.27.
32. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.28.

caballo, con sus trajes e insignias correspondientes y hachas de cera. Detrás, un personaje que figura al Conde de Montemar, la música, dos reyes de armas y el carro triunfal que había salido el 25 de julio de la Catedral; en él, una columna sostiene la Eucaristía, manifestando el triunfo de la Fe conseguido en Orán. El carro es llevado por sátiros con antorchas y en él va la música y algunos de los personajes que, junto con otros de los que desfilan –mezclando personajes reales con figurados, confusión muy barroca–, harán una interpretación; son: Fervor, Tiempo, Antheros, España, Felipe V y tres «moros». Así, el Cabo de Guayta, sus cuatro tenientes que llevan la bandera de la ciudad y Montemar, alaban la victoria diciendo: «por la Iglesia, por los Santos / por el honor, patria y ley / Rendida queda oy Orán / Ya es despojo oy a tus pies / essa canalla, que sirve / de triumpho a la Santa Fe... Logre aplauso en todo el Orbe / Rey por quien triumpha la Fe»[33]. El que lleva la bandera turca y el rey «moro», se lamentan. Sobre el carro, música y canciones intervienen junto a los distintos personajes. El argumento desarrollado señala como el Fervor, movido por el amor divino o Antheros –que había brotado en África por la Fe cristiana-, se alegra de que llegue el Tiempo, avisándoles de que movilicen a España para que esta envíe a Montemar a luchar y tomar Orán. El propio Felipe V defiende con su espada la columna de la Fe –única escenografía del carro– frente a tres «moros» que la quieren derribar y les dice: «No sabeis que en su alta diestra / el gran Dios de las batallas / me exaltó desde el principio / para que en toda la España, / y lo que rige su imperio, / su fe se mantuviera intacta?»[34], por lo que les insta a que se rindan, como hacen[35].

«En el Convento de Santi-Espiritus se erigió un Altar, que acordava la victoria de Lepanto, contra el Moro; en el de la Merced... otro con la Virgen y el Rey Don Jayme el Conquistador...»[36]: insistencia constante, en la iconografía de estos altares, en los mismos valores justificados por la historia.

Y prosiguen acciones de gracias patrocinadas por distintas instituciones. «En el día uno de Agosto quiso demostrar la Capilla de Musica del Maestro Miguel Suau Presbítero, el fino y leal afecto con que se precia de obsequiar a nuestro legítimo y natural Monarcha...y... que tiene S.M. de su parte al brazo del Altíssimo, que le exalta desde su devida coronación; dando por tan milagrosa conquista gracias al Dios de los Exercitos, cuyos Angeles sin duda pelearon en tan señalada victoria»... [Para ello] procuró formar con la Historia de David y Goliath un suave armonioso y dilatado Oratorio, explicando este assumpto...»[37].

El 2 de agosto, como final de fiestas, se quema un castillo de fuegos artificiales levantado dentro del mar, «sobstenido de Toneles, o Botas, unidas artificiosamente a distancia de

33. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.30.
34. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.34.
35. La representación se hace delante del Real Palacio, del Episcopal, del Ayuntamiento y otros lugares. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.34.
36. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.34.
37. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.36.

doscientas y veinte varas de la tierra a la frente de la Lonja y Atarazanas»[38]. Era de planta cuadrada, medía de lado algo más de 20 metros[39] y tenía en sus cuatro esquinas torreones sobre los que ondeaban banderas; los torreones se unían por un lienzo de pared a modo de muralla, imitando piedra; en cada frente había seis cañones que imitaban el bronce. Dentro de esta muralla, en el interior, se levanta otro castillo con escudos inidentificables y torres en sus esquinas con banderas; tiene otra torre más elevada y ancha, central, y la altura del total es de algo más de 16 metros[40]. En la torre central se apoya una columna corintia sobre la que hay una gran hostia «llena de rayos, que illuminando dentro causava su reverberación la vista que no puede esplicarse»[41]. En su interior se dibuja el Crucificado. Tal columna era depositada en esa cima del castillo por dos ángeles voladores, señalando de esa forma el triunfo de la Eucaristía sobre los moradores del castillo, supuestamente enemigos herejes, como los de los castillos de Orán, también vencidos. Y habría que recordar la alusión a lo milagroso ya señalada por la pretendida «visión» de ese triunfo eucarístico por parte de algunos soldados en el momento de la toma. El primer nivel del castillo tiene una gran puerta en cuya parte superior dos angelitos sostienen un escudo que quizás puede ser el de España ya que por esa puerta sale un león –símbolo de la corona española– «con espada en la una mano y en la otra un farol con luz»[42]. El león se dirigió a la galería de la casa del ingeniero jefe de la obra del castillo, Martín Gil de Gainza, donde estaba el Gobernador, «como a pedir licencia para poner fuego al castillo»[43]; ahí se prendió el león que se dirigió otra vez al castillo y lo incendió: símbolo del triunfo de la corona española sobre los moradores enemigos del castillo. A la vez y para mayor espectáculo, se juega con la iluminación de sus distintas partes al quemarse, y con los distintos tipos de cohetes. También en el mar se colocan barcas con músicos. Dada la importancia arquitectónica de esta construcción, se realiza un grabado en el que se constata su medida con una escala en palmos en la parte inferior. El autor del grabado fue José Dardanone[44]; (fig. 3).

Además, los estudiantes tomistas preparan unas honras por los soldados difuntos el 5 de agosto, en la Iglesia de los Dominicos, con asistencia de todas las instituciones; hubo

---

38. En su interior tenía 80 arrobas de pólvora. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.37.
39. Según el texto, medía 100 palmos. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.37.
40. Según el texto, medía 80 palmos. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.37.
41. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.37.
42. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.38.
43. El «Ingeniero en Gefe Don Martín Gil de Gainza» invita a la galería de su casa, para ver el espectáculo, a las más altas autoridades de la isla. *Demonstraciones devotas... op. cit.*, p.38.
44. José Dardanone (o Dardarón), pintor y grabador de origen milanés, está documentado en Mallorca desde 1712, época en que hace el grabado del túmulo levantado por Luis XIV, que ilustra *Honras Funerales que en generosa, magnífica correspondencia de su amor, y de su gratitud, consagró a las Augustas Zenizas del Gran Luis XIV Rey... de Francia la... Ciudad ...de Mallorca.*(Mallorca, Miguel Capó, 1716). También es pintor de frescos, destacando los del Palacio Vivot en Palma. (Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Bermúdez*, Madrid, 1889, tomo 2, p.146; Páez Ríos, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1981, tomo I, p. 276.; Carrete, J., Checa Cremades, F., Bozal, V., *El grabado en España (siglos XV-XVIII). Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid, 1987, t. XXXI, p. 625. El grabado del castillo es una calcografía). Ver fig. 3.

toque de campanas en muchos conventos e iglesias desde el día anterior; en la iglesia de los dominicos se iluminó el altar y se colocó un túmulo –de autor desconocido–, probablemente de planta cuadrada, de tres cuerpos y un alto féretro, todo iluminado con grandes antorchas; (fig. 4). De tal túmulo el grabador Smarich Pre.[45] hizo una calcografía en la que se incluye una escala en palmos. Por ella deducimos que tendría una planta de cerca de ocho metros de lado y una altura de casi diez; los tres primeros niveles, forrados de bayeta negra, miden cerca de dos metros de altura; el primero se decoró con calaveras y huesos; el segundo con poemas fúnebres latinos, intercalados con calaveras, huesos y láminas con escudos de la corona española; el tercero, junto a los huesos y a los escudos tiene cuatro jeroglíficos, uno en cada lado. Sobre este cuerpo, un ataúd de cerca de tres metros de alto, forrado de terciopelo negro con «las Armas Reales, bastón, espada y sombrero; insignias propias de los militares difuntos»[46]. El altar y espacio que rodea al túmulo también se forran de bayeta negra y láminas con poemas fúnebres. Se celebraron varias misas para dar más solemnidad, interviniendo la música.

Los jeroglíficos son: «I: Pintese un relox de muestra, que señale las doze, con este lema: *Ubi mors inde vita. Aresc. n. 15.* Terceto: Si tocó a alguno en Orán / su hora y su día acabó, / si acabó uno, otro empezó».

«II: Pintense unos doblones dentro de un crisol, con este lema: *Non pereunt, sed mutant in melius. Eccl. In Off. Mort.* Terceto: Al crisol de Orán los muertos / no perecieron cuytados,/ mudaronse en acendrados»[47].

«III: Pintese una Ave Fenix, que dentro de un fuego renace con este lema: *Morior, sed sicut Phenix multiplicabo dies. Job, 29, v. 18.* Terceto: De Orán al fuego de guerra / si en el Santo alguien murió,/ Phenix fue, que renació».

«IV: Pintese una Luna, que eclipsa a un Sol, con este lema: Demit nil mihi, sed orbi. Piscineli lib.1 num.211. Terceto: Sobre Orán la Turca Luna / si algún sol-dado eclipsó,/ nada de luz le quitó»[48].

Como se ve, los cuatro jeroglíficos aluden a un renacer a otra vida mejor, después de la muerte, debido a la muerte heroica en defensa de la Fe: convicción muy útil a la corona, por cuya importancia propagandística se repite en todos los túmulos dedicados a soldados[49].

En Segovia, el 7 de julio de 1708, Felipe V había creado la Diputación compuesta por doce fabricantes de paños, nombrados por el mismo, para gobernar la Fábrica («la Noble Fábrica de la Ciudad de Segovia» de paños de lana) de forma vitalicia y con una serie de prerrogativas que, aunque suponen un intento por evitar la decadencia en la que esta producción tradicional segoviana se iba internando, no hicieron más que asentar como oligarcas sobre sus compañeros a esos doce privilegiados, que se pudieron favorecer frente a los demás.

45. Ver Páez Ríos, Elena, *op. cit.,* 1981, tomo III, p.156.
46. *Demonstraciones devotas... op. cit.,* p.39.
47. *Demonstraciones devotas... op. cit.,* p.40.
48. *Demonstraciones devotas... op. cit.,* p.41.
49. Cuesta García de Leonardo, M. J., *op. cit.* 2009, pp.183-195.

Por eso, agradecidos a su fundador y en un momento en el que solicitan del rey la exención de impuestos[50], se implican en honrarle, de forma protagonista en el contexto urbano, en el que tienen un gran peso social y económico. Promueven, según dicen, a imitación de Felipe V, actos religiosos en acción de gracias a Dios por la victoria de Orán y honras por los soldados fallecidos, «Héroes de la Fama y de la Fe Divina»[51], en el convento de San Francisco. Tales actos se inscriben en un conjunto de celebraciones que durante siete días lleva a cabo la ciudad, pero de los que sólo se costea la publicación de lo que hizo dicha Fábrica, lo que revela el interés de la misma en hacer llegar al rey su actuación. La intervención de la Fábrica sería equivalente a la del resto de las instituciones ciudadanas[52], excediéndoles en las honras y el túmulo a los soldados fallecidos. La ciudad distribuye los siete días de celebración entre esas instituciones y a la Fábrica le corresponden el 1°, el 3° y el 7°. El 1° –7 de septiembre–, con fuegos artificiales la noche anterior, dispone solemne misa de acción de gracias; el día 9, la «bizarra juventud de la misma Fabrica... [organiza] un VICTOR y se lo dedicó A MARIA SANTÍSIMA DE LA PAZ, Titular de la Santa Iglesia Cathedral»[53]. Los componentes se visten de soldados en traje de gala, a caballo –«ricamente enjaezados»– y a pie, formando un escuadrón que imita a los vencedores en Orán; les precede el disparo de salvas y, a lo largo del paseo, hicieron «repetidas cargas», evocadoras de la batalla. El día 13 comenzó antes del amanecer con numerosas misas a los soldados fallecidos, en el convento de S. Francisco, dichas por miembros de distintas comunidades religiosas. Ahí se levanta un túmulo que consistiría en una pirámide truncada recubierta de paños luctuosos y hachas. A cada uno de sus cuatro lados le corresponde un jeroglífico. En el que mira al coro, lado Oeste, lado principal, se pintó «una hermosa Doncella... con las manos abiertas, manifestando que tenía la liberalidad por gracia. Rodeabanla diversas almas, matizadas con tal primor en lo devoto, que movían a compassión á los que las contemplaban»[54]. Tal doncella representa a la Fábrica –dejando constancia de su protagonismo– identificada iconográficamente con «diversos Instrumentos de la Fabrica»[55] que le acompañan; se muestra «piadosa y caritativa» y confía, con «los sufragios y ceremonias Religiosas que liberal ofrecía», poder llevar a las almas de

50. Mosácula María, Francisco Javier. *Real Fábrica de Paños Superfinos de la Compañía y Fábrica Real de Paños de Ortiz de Paz. Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, 2000, pp. 273-318.
51. *Demonstraciones católicas y piadosas: imitaciones de los exemplares de Nuestro Catholico Rey D. Phelipe Quinto, que hizo la Fabrica Segoviana en acción de gracias al Smo. Sacramento del Altar por la feliz restauracion de Orán y sus castillos, y honras de los soldados que fallecieron en la conquista.* [Segovia, 1732].
52. La Fábrica se sumó a los actos que el resto de las instituciones locales hicieron por este mismo suceso. Era una forma de constatar su prestigio a nivel urbano: «Grande es, y ha sido siempre la Nobilísima Fabrica de la Ciudad de Segovia, acompañando a lo generoso de su liberalidad, la discreción en la disposición de sus festejos: En otras ocasiones, como elevación de sus Reyes al Trono, de desposorios de sus Príncipes y de Aclamaciones semejantes, se ha acreditado de lucida en lo liberal, lucida en lo generoso, y lucida en lo vistoso de sus inventivas; ...el dia de oy... para resucitar el nombre glorioso de los Soldados fallecidos con la exaltación de este incruento Sacrificio».*Memoria fúnebre de los soldados que murieron en la celebre conquista de la Plaza de Oran y sus Castillos. Segovia* [1732]. p.7.
53. *Demonstraciones cathólicas...op. cit.*, s. p.
54. *Memoria funebre... op. cit.*, s. p.
55. No se especifican cuales pero serían bien reconocidos por todos. *Memoria funebre... op. cit.*, s. p.

los soldados a la bienaventuranza eterna. Lleva un texto en latín sacado de Proverbios 31, 13, 18 y 20; es una alabanza a la bíblica mujer fuerte –que trabaja con sus manos la lana y es generosa con el desvalido, al que extiende sus palmas–, con la que se identifica a la Fábrica. Es de notar el juego equívoco que se establece con la palabra «palmas», de las manos y del triunfo en el más allá. Por eso, el texto castellano dice: «La fabrica abre sus manos /A pobres Benditas Almas / Y ellas consiguen las palmas»[56].

En el lado Norte se representó al ejército español y al turco en combate; sobre ellos, un león «despedazando valerosamente con sus garras a la media Luna». Con el león se representa a la corona española, aquí, de forma concreta, a su ejército, a cuyos soldados heroicos se les compara con Judas Macabeo, en el texto latino que acompaña; de este se elige lo que habría dicho antes de morir en la batalla: «Muramos valerosamente por nuestros hermanos y no empeñemos nuestro honor»[57]. Y el verso castellano: «Por la Ley y por el Rey / Morir es la mayor gloria, / Que eterniza la memoria». Hay que destacar la referencia a «la media luna» que recupera connotaciones que vinculan la actual batalla con la medieval, asumiendo así, para las dos, el papel de cruzada, santificado desde la religión.

Al Sur se pintaron dos ángeles dando palmas y coronas a multitud de almas. La muerte estaba «á sus pies rendida, por trofeo de su valor». Tales almas se muestran muy alegres ya que, por su heroísmo en la batalla, habrían triunfado de la muerte, «recibiendo por corona... la inmortalidad eterna». En tal tema se insiste en los textos latinos bíblicos (I. ad Corinth., 15, 55: «La muerte ha sido absorbida por la victoria. ¿Dónde está, muerte, tu victoria?»; Psalm., 8, 6-10: «Has coronado de gloria y honor [a los hombres]... Señor»; Sapient., 5, 5: «El destino [de los justos] está entre los santos»); y en los versos castellanos: «Quedó absorta la muerte en la Victoria, / De los Christianos no triunfó la muerte, / Pues de honra y gloria logran feliz suerte»[58].

En el lado que mira al Este, al Altar Mayor, se dibujan «Esqueletos, Manos y Palmas», con el texto latino de Ezequiel, 37,4: «Huesos secos, oíd la palabra de Dios», y el castellano: «Por Ley, por Patria, y por Rey/ Se debe esgrimir la Espada, / Essa aridéz, pues armada / Contra el Africano Grey: / Por Rey, por Patria y por Ley / Logre en la Palma el verdor, / Que la da el triunfo mayor; / Y pues la Fe le ha movido / Tenga un Esqueleto oído, / Que oyga la voz del Señor»[59].

Con tales jeroglíficos vemos nuevamente la insistencia en la inmortalidad y en la bienaventuranza, alcanzadas por los soldados como premio a su sacrificio por la Fe.

---

56. Proverbios, 31, 13: Ella se procura lana y vino/y hacen las labores con agrado sus manos;...18: Experimenta que es buena su ganancia;...20: Tiende sus palmas al desvalido/ y alarga la mano al menesteroso. *Memoria funebre... op. cit.* s. p.
57. I. Macabeos 9, 10. La cita completa habría sido: «Dios me libre de... huir ante ellos. Si nuestra hora ha llegado, muramos valerosamente por nuestros hermanos y no empeñemos nuestro honor». *Memoria funebre... op. cit.*, s. p.
58. *Memoria funebre...op. cit.*, s. p.
59. *Memoria funebre... op. cit.*, s. p.

En estos momentos, la corte está instalada en Sevilla desde 1729. A la celebración del Corpus Christi en Junio de 1732, se unen las rogativas por el éxito de la expedición de Orán, a las que luego se añaden las procesiones y actos de acción de gracias por la toma. Antes, el 14 de mayo de 1729, se había celebrado con gran solemnidad, el traslado del cuerpo de san Fernando a su nuevo emplazamiento (desde la Capilla Real al Altar Mayor de la Catedral), con una procesión general en la que habían participado miembros de la familia real -portando simbólicamente la urna- y todas las instituciones urbanas. San Fernando, conquistador a los musulmanes de Sevilla, es ahora otra vez protagonista en los actos que se realizan en torno a la Toma de Orán, estableciendo, intencionadamente, un paralelismo y, por tanto, una justificación de la conquista por la vía religiosa, algo en lo que ayuda la literatura de la época: «Tenía su Magestad mui altamente fixado en su corazon la perdida de este importante Baluarte de la Christiandad ... y aora le parecio la mas ajustada coyuntura a recobrarla ...en Sevilla, donde tanto havia obsequiado a el Conquistador Glorioso de la Morisma, Marte Católico, San Fernando, su Invicto Antecesor...»[60]. Tal paralelismo se establece incluso con semejanzas iconográficas entre la procesión general de la translación y la procesión de la celebración de la toma de Orán: «Conducían en este Religioso Acto la Espada y el Pendón de San Fernando, como declarandolo Numen Tutelar de esta guerra, los mismos Grandes que las llevaron de orden de el Rey en la Translación, los Duques de Escalona y de el Arco...»[61].

En definitiva, el despliegue iconográfico en la ciudad, traducido en representaciones más o menos teatrales, o inscritas en decoraciones y arquitecturas efímeras, es utilizado con el atractivo de lo festivo y de la aparatosidad sorprendente, como forma propagandística idónea y de rápida elaboración en momentos de especial urgencia, como la guerra. Cuando estas celebraciones se estaban realizando, el problema bélico con el Norte de África se había reanudado; pero, a pesar del coste de tal enfrentamiento, la justificación moral y emocional a nivel popular, estaría garantizada.

60. ¿Bautista de Zúñiga, Lorenzo/ Solis, P. Antonio, S. J.? *Annales Eclesiásticos i Seglares de la M. N. i M. L. Ciudad de Sevilla que comprenden la Olimpiada o Lustro de la Corte en ella. Sevilla,* [1748], p.192.
61. ¿Bautista de Zúñiga, Lorenzo/ Solís, P. Antonio, S. J.?, *op. cit.,* [1748], p.197.

Fig. I .Pasqual Cucó. *Mapa de Orán. Se estampa y se vende en la Porteria de la Sangre* (190 mm alto x 400 mm ancho).
(Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu)

Fig. 2. Anónimo.- Unicornio del Oratorio de la Virgen de la Victoria (Palma). *Demonstraciones devotas y afectuosas con que en la recuperacion de la importante Plaça de Oran manifesto su Pio y Leal Animo la fidelissima Ciudad de Palma y sus Nobles Patricios. Verdadera y sucinta relacion de todas las rogativas y fiestas que al referido fin se hizieron en los meses de Junio, Julio y Agosto de 1732.* (Pág.12; 80 mm. alto x 58 mm. ancho). (Archivo Histórico Municipal de Castellón de la Plana; Biblioteca Pública de Palma «Can Sales»)

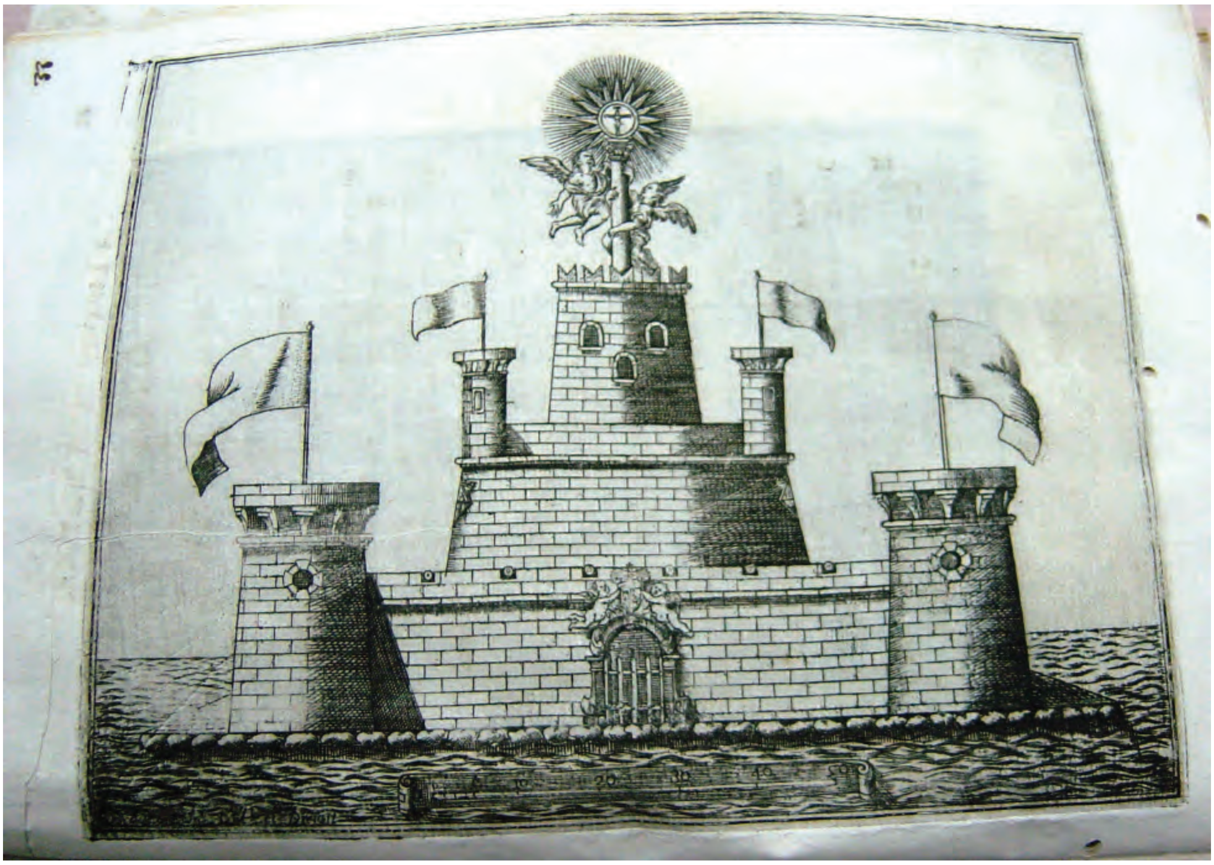


Fig. 3. José Dardanone. Castillo de fuegos artificiales (Palma). *Demonstraciones devotas y afectuosas con que en la recuperacion de la importante Plaça de Oran manifesto su Pio y Leal Animo la fidelissima Ciudad de Palma y sus Nobles Patricios. Verdadera y sucinta relacion de todas las rogativas y fiestas que al referido fin se hizieron en los meses de Junio, Julio y Agosto de 1732.* (175 mm. alto x 215 mm. ancho). (Archivo Histórico Municipal de Castellón de la Plana; Biblioteca Pública de Palma «Can Sales»)

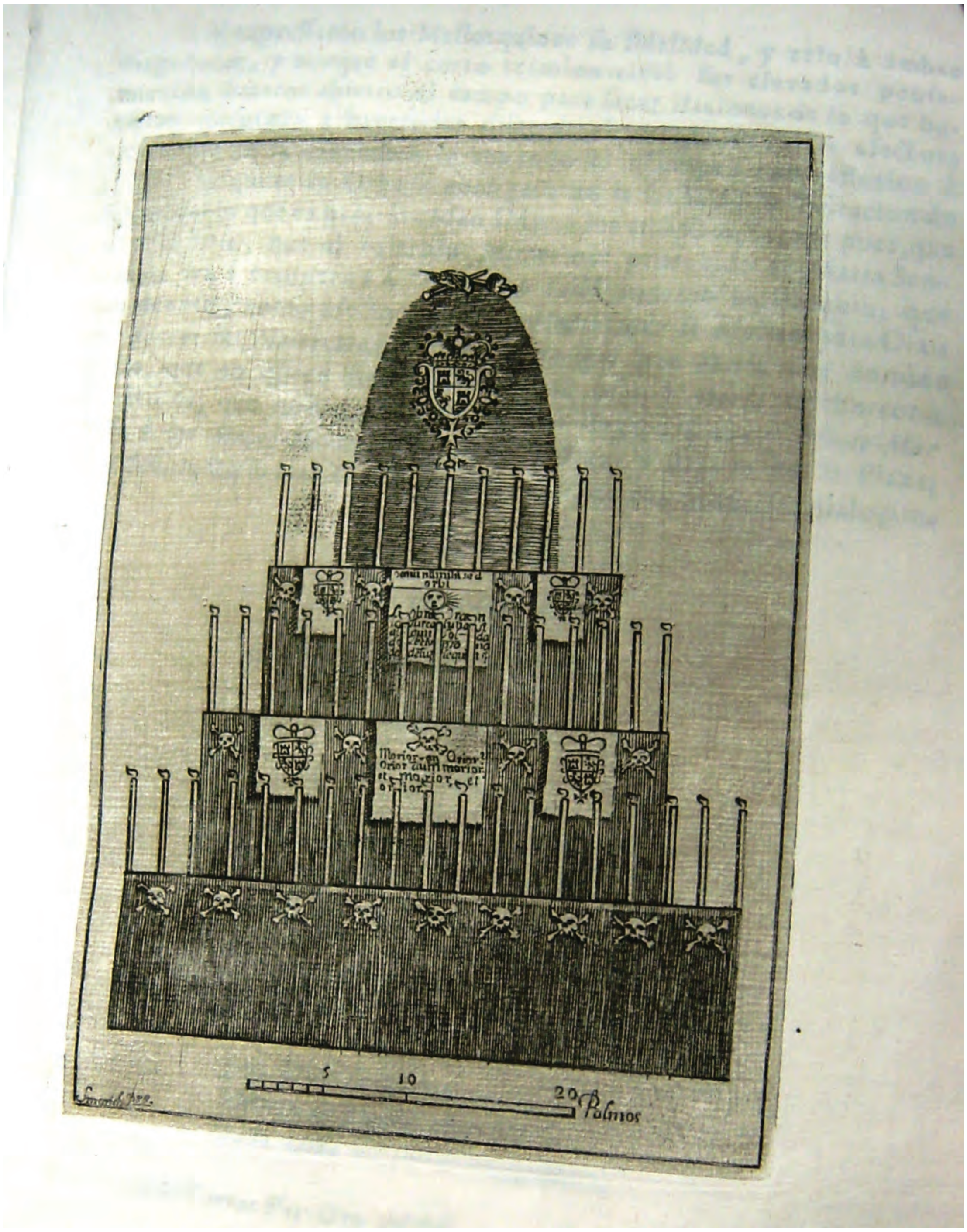


Fig. 4. Smarich Pre. Túmulo de los soldados en la iglesia de los Dominicos (Palma). *Demonstraciones devotas y afectuosas con que en la recuperacion de la importante Plaça de Oran manifesto su Pio y Leal Animo la fidelissima Ciudad de Palma y sus Nobles Patricios. Verdadera y sucinta relacion de todas las rogativas y fiestas que al referido fin se hizieron en los meses de Junio, Julio y Agosto de 1732*. (180 mm. alto x 120 mm. ancho). (Biblioteca Pública de Palma «Can Sales»)

Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal

Matilde Miquel Juan
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En la culminación del proceso constructivo y decorativo de la catedral de Toledo, el arzobispo Pedro Tenorio decide contratar en 1387 un gran retablo mayor a Esteve Rovira para la capilla mayor (o del Salvador), y poco después, en 1395, un paño pintado a Gherardo de Jacopo, conocido como Starnina. Con el encargo de estas obras parcialmente conservadas y destinadas al espacio más visible y significativo de la catedral, Tenorio reafirmaba así la primacía del poder episcopal frente al regio dentro del recinto de la catedral Primada de España.
Palabras clave: catedral Primada de Toledo, Esteve Rovira, Starnina, capilla del Salvador, altar mayor, retablo mayor

Abstract: At the end of the constructing and decoration process of the cathedral of Toledo, the archibishop Pedro Tenorio decided contract in 1387 a big major retablo to Esteve Rovira for the the main chapell (or the Salvator), and little after, en 1395, some pictures to Gherardo of Jacopo, named Starnina. With this contract of the paintings partially conservated and destinated to the more visible and important space of the cathedral, Tenorio reaffirm the primacy of the religious power in front of the royal inside of the cathedral of Toledo.

Keywords: Cathedral of Toledo, Esteve Rovira, Starnina, chapel of Salvator, main chapell, major retablo.

Introducción

La catedral de Toledo es un edificio rico en obras de arte, profusamente decorado, objeto de atención y trabajo de múltiples artistas a lo largo de su historia, y en definitiva un templo en el que confluyen muy variadas corrientes estilísticas, a veces incluso contradictorias, de forma simultánea. Esta intensa actividad ha producido que de manera constante el edificio sufriera reformas y cambios que han desvirtuado su aspecto primitivo, enriqueciéndolo, pero también dificultando la labor de los historiadores que observan piezas de muy diferente estilo y cronología[1]. Por ejemplo, en el altar mayor hoy en día conviven esculturas pertenecientes a las primitivas capillas del Salvador y la Santa Cruz fechadas entre los siglos XIII al XVI.

La capilla mayor es uno de los espacios más complejos del conjunto catedralicio, debido en primera instancia a la primitiva estructura doble realizada durante el reinado de Sancho IV el Bravo (1284-1295) y destinada a ser altar mayor del templo y a la vez capilla funeraria del monarca, y en segundo lugar a la reforma integradora llevada a cabo por el cardenal Cisneros, con el beneplácito de los Reyes Católicos desde finales del siglo XV y principios del XVI. La capilla mayor de la catedral de Toledo, diseñada desde los mismos inicios constructivos góticos del templo, se caracteriza por una disposición semicircular, rodeada por una doble girola, y erigida a imitación de los novedosos diseños de las catedrales de Paris, Bourges o Le Mans. En 1289 el rey Sancho IV decide ser enterrado en el altar mayor de la catedral de Toledo, culminando un proceso de aproximación de las capillas funerarias regias a los presbiterios de las iglesias. Para reafirmar su decisión trasladará los sepulcros de Alfonso VII el Emperador y Sancho III el Deseado, antes situados en la capilla del Espíritu Santo, al altar mayor, que organizará en dos niveles: la capilla inferior o cripta, y la superior a su vez subdividida entre la capilla del Salvador y la de Santa Cruz (o de los

1. Artículo realizado dentro del proyecto de investigación HAR2009-08901 aprobado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Agradezco a los investigadores Olga Pérez Monzón y Javier Docampo Capilla su ayuda, compañía y atención en la elaboración de este trabajo, y a mis compañeros de grupo de investigación haberme escuchado aportando sus conocimientos e ideas.
Como ejemplo de la riqueza artística de la ciudad de Toledo en el siglo XIII: Ruiz Souza, Juan Carlos, «Toledo entre Europa y Al-Andalus en el siglo XIII. Revolución, tradición y asimilación de las formas artísticas en la Corona de Castilla», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 1:2, 2009, pp. 233- 271. La más reciente monografía sobre la catedral de Toledo, con la principal bibliografía anterior: Gonzálvez Ruiz, Ramón, *La Catedral Primada de España. Dieciocho siglos de historia*, Toledo, 2010.

Reyes Viejos), en la zona más oriental[2]. Con la reforma del siglo XVI se unificaron las dos capillas y se construyó un nuevo retablo mayor (1498-1504), eliminando el antiguo que fue desmembrado, y disponiendo algunas de sus tablas en diferentes espacios catedralicios. El presente artículo tiene como objetivo conocer la ornamentación pictórica del altar mayor de la catedral de Toledo, tratando de identificar las obras hoy en día conservadas con aquellas que originalmente formaron parte de la capilla del Salvador, y destacar el mecenazgo del obispo Pedro Tenorio que reivindicaba para el cabildo catedralicio el espacio litúrgico de la capilla mayor en la catedral Primada de España.

El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal

Pedro Tenorio fue el arzobispo que emprendió las tareas de ornamentación del espacio presbiterial. Ocupó la sede episcopal entre 1377 y 1399, y durante estos ventiún años al mando de la catedral primada ejerció un activo gobierno que se tradujo principalmente en empresas centradas en reforzar los espacios propios del cabildo catedralicio, como es la construcción del claustro y en provecho propio la conocida capilla funeraria dedicada a san Blas[3]. Tenorio fue un intelectual de la época, formado en Bolonia donde conoció al cardenal Guido de Bolonia. Por desavenencias con el rey Pedro I fue desterrado a Aviñón, lo que le procuró primero el nombramiento de obispo de Coimbra y después de Toledo; y fue además embajador del reino de Castilla durante un periodo de inestabilidad con el reino de Portugal, y diplomático durante el periodo del Cisma de Occidente. Se sabe que durante su arzobispado, el taller arquitectónico-escultórico de la catedral terminó la capilla de san Ildefonso y el trascoro, la parte alta de la fachada principal, el claustro, la portada de santa Catalina, y la capilla de san Blas, principalmente. Mientras que en el campo pictórico se

2. Para una aproximación a la originaria disposición de la capilla mayor de la catedral de Toledo véase Pérez Higuera, Mª Teresa, «La catedral de Toledo en la época de la reina Isabel (1474-1504)», «El retablo mayor y su función eucarística», *Ysabel, la reina católica (Una mirada desde la catedral primada)*, Toledo, 2005, pp. 119-122, 385-391. Con una dimensión más amplia sobre el mecenazgo de Sancho IV: Gutiérrez Baños, Fernando, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo,* Burgos, 1997, pp. 163-194. El traslado de los enterramientos tuvo lugar el 21 de noviembre de 1289. En esta capilla fueron reubicados también los restos del rey Sancho II de Portugal, del arzobispo infante don Sancho de Aragón, y el del arzobispo don Sancho de Castilla (aunque no está del todo claro los de este último). Posteriormente fue enterrado aquí el infante don Pedro de Aguilar, hijo de Alfonso XI y doña Leonor de Guzmán. Sobre la cuestión de los dos niveles del altar mayor no hay una postura definida, puesto que mientras la documentación parece aludir a un único nivel, la experiencia y estructura de estos espacios funerarios y capillas mayores aluden a la existencia de dos espacios superpuestos, el inferior dedicado a cripta y el superior a capilla.
3. Las principales referencias sobre el mecenazgo del obispo Pedro Tenorio: Sánchez-Palencia, Almudena, *Fundaciones del Arzobispo Tenorio. La capilla de san Blas en la catedral de Toledo,* Toledo, 1985; Sánchez- Palencia, Almudena, *Vida y empresas del arzobispo don Pedro Tenorio,* Toledo 1988; Franco Mata, Ángela, «El arzobispo Pedro Tenorio: vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la Catedral de Toledo», *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media,* Santiago de Compostela, 1992, pp. 73-93.

puede confirmar documentalmente el encargo del retablo mayor de la catedral, unas pinturas en la capilla del Salvador, y la decoración de la capilla claustral de san Blas, principalmente.

Dejando de lado la capilla de la Santa Cruz que ya ha sido analizada dentro del contexto de capillas funerarias regias[4], sería interesante centrarse en el altar mayor, o capilla del Salvador, cuya decoración estuvo a cargo del cabildo catedralicio. Se trataba de un espacio rectangular abierto a la nave central, delimitado por el tramo del crucero, y en la zona oriental por la capilla de la santa Cruz. Era el área más significativa de la catedral Primada, el punto al que se dirigían todas las miradas en las ceremonias sacras, y el que en esas fechas reclamaba por parte del cabildo catedralicio una atención mayor. La construcción de la capilla de la santa Cruz como lugar de enterramiento regio había mermado tanto la superficie de los más importantes ritos episcopales como, sobre todo, la imagen del poder del obispo, que Tenorio pretendía reafirmar a partir de esta nueva decoración dentro del recinto de la catedral Primada de España.

Rovira y Starnina en el altar mayor de la catedral de Toledo

Los estudios sobre el mecenazgo del obispo Pedro Tenorio en la catedral de Toledo se han centrado principalmente en el análisis de su capilla funeraria en el claustro de dicha catedral. La atribución de las pinturas superiores, centradas en la iconografía del Credo de los Apóstoles, a un maestro de origen italiano han llamado la atención de historiadores españoles e italianos, atribuyéndolas a Antonio Veneziano o a Starnina, o incluso a sus discípulos en España, Nicolao d'Antonio y Simone di Francesco[5]. Su trascendencia atiende a

4. Ruiz Souza, Juan Carlos, «Capillas Reales funerarias catedralicias de castilla y León. Nuevas hipótesis interpretativas de catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, num. 18, 2006, pp. 9-30. Sobre la escultura de Sancho IV y algunas de la esculturas de la capilla de la santa Cruz, con referencias a la bibliografía anterior: Gómez-Calcerrada, María, «El yacente de Sancho en la catedral de Toledo: una promoción artística de tradición francesa», *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 67-82.
5. El italianismo de las pinturas ha sido confirmado por todo los historiadores: Vegue y Goldoni, Àngel, «Gerardo Starnina en Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, (en adelante: *AEAA*) 17 (mayo-agosto) 1930, pp. 199- 203 (nota 3), (lo considera de Starnina); Angulo Iñiguez, Diego, «La pintura trescentista en Toledo», *AEAA*, VII, 1931, p.23-29 (habla de la relación del Juicio Final con el del Campo Santo de Pisa); Tormo, Elias, «Gerardo Starnina en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1910, pp. 82-101 (los atribuye a Starnina); Bertaux, Emile, «La peinture giottesque en Castille et en Andalousie», *Historie d'Art*, (ed. A. Michel), III, 2, Paris, 1908, pp. 634-759 (Starnina); Almarche Vázquez, Francisco, «Mestre Esteve Rovira de Chipre, pintor trecentista desconocido», *Archivo de Arte Valenciano* (en adelante: AAV), año VI, 1920, pp. 5-8, pp. 4-20 (lo considera de Esteve Rovira); Piquero López, Mª Ángeles, *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)*, 2 vol., Toledo 1984 (capítulo 1), (Starnina el registro superior, y Rodríguez de Toledo el inferior); van Waadenoijen, Jeanne, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, Florencia 1983, (nota 3), (Starnina); Post, Chandler R., *A History of Spanish Painting*, vol. III, part 4, New York 1970, pp. 221-228 (Juan Rodríguez, de Toledo); Miquel Juan, Matilde, «Starnina ed altri pittori toscani nella Valencia medievale», *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Firenze, 2007, pp. 32- 43 (hipotiza sobre la participación de Nicolao d'Antonio y Simone di Francesco).

la presencia de estos maestros foráneos en Toledo y al inicio de una escuela local de pintura de tradición italianizante en la península con significativos ejemplos conservados[6]. El presente artículo no abordará la cuestión del italianismo, ni la atribución de estas pinturas de la capilla de san Blas, que extensamente han ocupado la atención de los historiadores, sino más bien, las obras decorativas emprendidas bajo el obispado de Pedro Tenorio en la zona de la cabecera de la catedral como el retablo mayor, encargado al pintor Esteve Rovira, de Chipre, y la decoración del muro de dicha capilla a Gerardo di Jacopo, también llamado Starnina.

Esteve Rovira, conocido como procedente de Chipre, es un pintor que se considera de formación italianizante, activo en los territorios de la Corona de Aragón de Zaragoza, Barcelona en 1384-1385, y desde enero de 1387 consta como vecino de Valencia. La importancia de este pintor del que se tienen escasos datos lo corroboran las noticias conservadas referidas al acuerdo para confeccionar el retablo mayor de la catedral de Toledo por encargo del obispo Pedro Tenorio el 17 de julio de 1387 en Brihuega[7]. La documentación fechada en Valencia se refiere a la solicitud por parte de las autoridades eclesiásticas de Toledo del viaje de Esteve Rovira, vecino de Valencia, a Toledo para realizar el retablo mayor de la catedral Primada según estipulaba el contrato firmado en Brihuega. El análisis de este documento publicado por Almarche en 1920 es un poco compleja: en Valencia, el 14 de abril de 1388 el notario Francesc Çaidía, en la casa del mercader florentino, Johan Esteve, hace lectura del requerimiento hecho al maestro Esteve Rovira de Chipre el día 31 de marzo de 1388 (en la población de Montesa, además, parece que no fue la primera vez que se solicitaba su presencia), aludiendo al convenio firmado en Brihuega el 17 de julio de 1387 por el que el pintor Esteve Rovira, vecino de Valencia, se comprometía con el arzobispo de Toledo a la confección de un retablo para el altar mayor de la catedral de Toledo. Al recordar el pacto se aluden a las dimensiones, condiciones de pago, y obligaciones de cada una de las partes, pero con la indicación de que llegado el momento se llamaría a Esteve Rovira para que en 15 días como máximo se trasladase a Toledo (seguramente cuando estuviera la madera confeccionada), y especifica que con todo aquello necesario para iniciar la tarea, es decir, tanto los materiales como los aprendices o aquellos que quisieran trabajar con el maestro.

6. Piquero López, Mª Ángeles, *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, Cuadernos de Arte Español, Madrid, 1992.
7. Almarche Vázquez, Francisco, *Op. cit.*,1920, pp. 5-8; Sanchis Sivera, José, «Pintores medievales en Valencia», *AAV*, 1928, pp. 20-21. Las noticias del periodo valenciano del chipriota, con nuevas aportaciones revisadas, y donde se publica íntegro el requerimiento de regreso a Toledo: Company, Ximo; Aliaga, Joan, et alii, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1238-1400)*, vol. I, Valencia, 2005, pp. 289, 302-306 (Toledo), 322-323. En 1387 seguía manteniendo relaciones en Barcelona, como referencia: Madurell Marimón, José María, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I. Texto apéndice documental. Índices», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (en adelante ABMAB), vol. VII, 1949, p. 58; vol. VIII, 1950, p. 77.

Resulta llamativo que además se comprometiera en exclusividad la labor de Rovira hasta que finalizase la pintura. El arzobispo Tenorio debía proporcionar casa en Toledo para el maestro el tiempo de realización del retablo. Se establecía una multa de 1.000 florines de oro de Aragón a quien no cumpliera, y la posibilidad de acudir a cualquiera de los instrumentos de poder del rey de Aragón para que cliente y pintor se atuvieran a la alianza firmada. En dicho acto de requerimiento en el que no estaba presente Esteve Rovira, es el mercader florentino, Johan Esteve, quien se ofrece para transmitírselo al pintor, que finalmente se hizo efectivo por el dicho notario el 4 de mayo de 1388. Esteve Rovira contesta que no va a responder a dicha carta, ni obedecerla a no ser que se demuestre que es cierto lo expuesto por el arzobispo de Toledo (esta parte del manuscrito no se encuentra en muy buenas condiciones). Se desconocen cuáles fueron las razones que motivaron la negativa de Rovira a trasladarse a Toledo, tal y como detallaba el escrito, y quizás se pueda aventurar algún detalle incumplido por parte del arzobispado como el ofrecimiento de la casa, la oposición a trabajar en exclusividad hasta que termine la obra, la entrega de la madera preparada por mazoneros de Toledo y proporcionada ya tallada al pintor, o cuestiones más importantes como el segundo pago del conjunto.

Aunque no se haya conservado el contrato donde se estipularían todas las condiciones técnicas y pecuniarias del retablo, en el requerimiento se detallan algunos datos muy interesantes que ayudan a comprender la estructura del primitivo altar mayor de la catedral Primada. El políptico de unas dimensiones de 66 palmos de ancho y 20 de alto, lo que supone aproximadamente unos 13 por 4 metros de alto, debía tener 19 historias, y sobre estas medidas se añadirán 8 «puntas», o tablas cimeras, con una imagen en cada una de ellas, un guardapolvo que rodearía y protegería el conjunto, y debía de situarse a espaldas del altar mayor. La calle principal superaría en 5 palmos la altura del resto del conjunto. Entre las obligaciones del maestro se encontraba la de proporcionar todo aquello que fuera necesario para confeccionar unas bellas figuras, el uso de azul de lapislázuli y fino oro, y sobre todo a permanecer en Toledo todo el tiempo que requiriera la obra, aunque con ciertas licencias para regresar a su «casa» los días de fiesta, un máximo de 20 días. De esta descripción se deduce que el conjunto debía tener una estructura apaisada de 8 calles con dos escenas cada una, más la calle central más elevada, todas coronadas por una punta que albergaría el busto de un santo. Además de incidir en el uso de buenos colores y materiales, el precio del retablo fue de 1.500 florines de oro de Aragón (y equivalentes, por tanto, a 16.500 sueldos valencianos), una cantidad muy considerable, y muy superior a los grandes retablos valencianos, cuyos precios máximos oscilaban entre los 5.000 y 6.000 sueldos. Dicha desorbitante cantidad podría ponerse en relación con otros grandes retablos destinados al altar mayor de catedrales o grandes centros conventuales, como podría ser el caso del retablo para el monasterio de Santes Creus contratado inicialmente a Pere Serra por 10.000 sueldos, o el retablo mayor de plata de la catedral de Valencia a Bertomeu Coscolla por 1.000 florines (11.000 sueldos), pero teniendo en cuenta que se trataba de una pieza de orfebrería.

El dicho requerimiento soslaya el tema y la iconografía general del retablo, pero considerando que se trataba del altar mayor de la catedral y que se ubicaba en la capilla del Salvador,

entre los dos pilares que seguramente marcarían la separación de esta capilla con el espacio funerario de la capilla de la santa Cruz, y que actualmente se identifican con los del Pastor y el Alfaquí, es posible que se centrara en la infancia y vida de Cristo. Además la estructura apaisada se correspondería con este espacio especialmente ancho, permitiría la visión de la capilla de la santa Cruz situada detrás (y en la que se seguían celebrando ceremonias y ritos por los monarcas difuntos), y entroncaría con otros conjuntos de la escuela de pintura de Toledo de estos años, que se comentarán, y otros polípticos mayores confeccionados en el siglo XIV y caracterizados por esta distribución rectangular, como es el caso del retablo mayor de plata de la catedral de Girona, o el de la Cinta de la Catedral de Tortosa, o dentro del territorio castellano, y en un ámbito más reducido, el políptico de Quejana (Art Institute of Chicago), de esas mismas fechas.

Aunque se desconoce si este retablo mayor fue finalmente realizado por Esteve Rovira, puesto que la documentación nada informa de su traslado a Toledo, y más bien al conocer el maestro el requerimiento se muestra muy reticente a cumplir este acuerdo, debe de ser tenido en cuenta que el 4 de septiembre de 1389 establece dos contratos de aprendizaje en Valencia con los jóvenes Arnau de Camprodón y Alfonso de Córdoba, hijos de los pintores Bernat de Camprodón y Alfonso de Córdoba[8], que deben de aludir a una intensa vida de obrador, que quizás sólo la documentación indique si es a la confección de este gran retablo. El hecho de que el convenio con estos jóvenes se realice por un año, y no por cuatro años, como es habitual en un compromiso de aprendizaje, además de que fueran hijos de pintores, apunta más bien a un contrato de oficialato, y a una labor que se centraría en actividades de mayor responsabilidad, como podrían corresponder a la confección de un retablo de estas características. Ninguna otra noticia se conoce de Esteve Rovira, ni en Valencia, que ayudaría a despejar dudas, ni en Toledo, que reafirmaría la hipótesis de relacionar el retablo, o al menos algunas de las tablas conservadas actualmente, con Esteve Rovira.

Poco tiempo más tarde, el 22 de diciembre 1395, Pedro Fernández de Burgos, consejero del obispo Pedro Tenorio, abona la cantidad de 40 florines de oro de Aragón (440 sueldos) por la pintura de un «panno de la Pasion de Jhesucristo» para la capilla del Salvador de la catedral de Toledo[9]. A pesar de la importancia del documento no parece clara la ubicación

8. Company, Ximo; Aliaga, Joan, et alii, *Op. cit.*, 2005, pp. 322-323. 4 de septiembre de 1389. Valencia. Sobre los contratos de oficialato: Miquel Juan, Matilde, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional,* Valencia, pp. 166- 182.
9. Torroja, Carmen, «Pintores florentinos en Toledo», *Historia y Vida,* vol. 74, 1979, pp. 94-97; Vegue y Goldoni, Angel, «La dotación de Pedro Fernández de Burgos en la catedral de Toledo y Gerardo Starnina», *AEAA,* 18 (septiembre-diciembre), 1930, pp. 277- 279). El documento dice así: «*Yo, Gerardo Jacopo, pintor de Florencia, procurador que so de Nicolai de Antonio, otrosi pintor de Florencia, otorgo e conosco que reçibi de vos, Pero Ferrandez de Burgos, reçeptor del arçobispo de Toledo, quarenta florines de oro, del cuño de Aragón, los cuales dichos quarenta florines vos me distes e yo de vos recibi por razón de que yo e el dicho Nicolao de Antonio vos pintamos un panno de la Pasión de Jhesucristo que vos tenedes puesto en la vuestra capilla de Sant Salvador, que vos fezistes dentro de la eglesia cathedral de santa Maria de aquí, de Toledo....*».

dentro de la catedral de este encargo y la la técnica empleada. Teniendo en cuenta el tema de la Pasión de Cristo y que se trataba de un paño, seguramente una tela pintada sería pausible que se emplease como una cortina que cubriese el retablo mayor en determinadas festividades pasionales, acompañando a las celebraciones litúrgicas de la catedral en las que se rememoraba la pasión de Cristo. Aunque la referencia a un «panno» también podría aludir a una pintura mural[10], las palabras «vos tenedes puesto» más bien inciden en la posibilidad de que fuera una tela pintada, lo que podría estar corroborado por el pago de 40 florines, una cifra bastante reducida[11]. La hipótesis de que se trate de un paño o colgadura que se podría emplear en las fiestas de Pascua para cubrir el altar mayor u ornamentar un espacio significativo del altar mayor parece una opción bastante probable, primero por la tradición existente de cubrir el retablo mayor en determinadas fiestas, que encontramos así mismo documentado en el libro de ceremonias de la catedral de Toledo escrito por el racionero Juan Chaves de Arcayos entre 1589 y 1643[12]. Y, por otra parte, por la existencia de unas telas, procedentes de un convento toledano y conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, con escenas de la vida y pasión de Cristo que bien pudieron tener la misma función que el encargo confeccionado por Starnina[13].

10. Piquero López, Mª Angeles, *Op. cit.*, 1984, vol. I, p. 306. Vuelve a citarse «paño» en 1499 a la decoración de una de las paredes del ábside de la capilla mayor, con motivo de la decoración de Juan de Flandes (Pérez Higuera, Mª Teresa, «El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo», *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor don José María de Azcárate*, iv, 1994, pp. 471-481; especialmente 472, 477, nota 4). La denominación de paño a una porción de pared extensa y lisa era frecuente en la Edad Media, como indica el diccionario histórico de la Real Academia de la Lengua (Y otras referencias que lo apoyan: Fullana, Miquel, *Diccionari de l'Art i dels oficis de la construcción*, Mallorca, 1999, p. 268; Gómez-Ferrer, Mercedes, *Vocabulario de arquitectura valenciana, siglos XV al XVII*, Valencia, pp. 176-177.
11. Tampoco hay que descartar que se tratase de una parte del total, puesto que no se vincula con el abono inicial en la firma del acuerdo, ni con la ápoca final.
12. ACT, Juan Chaves de Arcayos, (en adelante Arcayos), *Casos sucedidos en diversos tiempos en la S.I.C.T. desde el año 1435, sacados de los libros capitulares, sig. 42-29*, fol. 39r, 295, 416v-417. Por ejemplo, en la fiesta del Jueves santo si no hay obispo por ejemplo no se descubre el altar ni las imágenes, el ceremonial de Todos los Santos se detalla en fol. 390v-391, y también se narra para san Nicolás (fol. 405v), San Ambrosio (fol. 405v-406), o santa Leocadia (fol. 409v-410). Se puede recordar el paramento de Narbona, uno de los paños más bellos confeccionados en el periodo gótico, y empleado en la fiesta de Pascua (Markschies, Alexander, «Monocromía y grisalla: una perspectiva europea», *Jan Van Eyck. Grisallas*, Borchert, Till-Holger (coom.), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2009, pp. 85-117, esp. 111-113), y dentro de la propia catedral las barras que coronan el retablo de Santiago en la capilla Luna de la catedral de Toledo que tendrían como misión servir de sostén para unas cortinas, o colgaduras, que ocultarían el políptico en determinadas festividades.
13. Sobre esta propuesta: Miquel Juan, Matilde, «Pintura, devoción y Piedad en Toledo a principios del siglo XV», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº 8, 2014, (en prensa).

Identificación de las tablas conservadas del retablo mayor. Propuesta de reconstrucción

La documentación del siglo XVI precisa que en la confección del nuevo retablo mayor algunas tablas del antiguo fueron reubicadas en otros espacios catedralicios: en 1508 Francisco de Amberes adapta la mazonería del antiguo políptico mayor a uno destinado a la capilla mozárabe por 5.000 maravedís, que en 1510 Juan de Borgoña, y su colaborador Villoldo, se encarga de repintar, por las que percibe 14.996 maravedís[14]. Más curioso resulta el caso del retablo de la capilla de san Eugenio por lo dilatado del proceso, puesto que en 1500 el maestro entallador Pedro se ocupa de confeccionar un retablo[15], que es dorado ese mismo año por Francisco de Amberes[16], en 1509 Copín de Holanda realiza la caja y tabernáculo para la figura de san Eugenio[17], y en 1515 el mismo Copín se ocupa de hacer unos pilares para el nuevo retablo de san Eugenio según un modelo proporcionado por Juan de Borgoña[18], pintor que en 1515-1516 será el encargado de volver a pintar las tablas del retablo mayor que se

---

14. Pérez Sedano, Francisco, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. I, Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1914, p. 39; Zarco del Valle, Manuel R., *Datos documentales para la historia del arte español. V. II, Documentos de la catedral de Toledo*, Madrid, 1916, tomo I, nº 103, p. 120; Arellano García, Mario, *La Capilla Mozárabe del Corpus Christi*, Toledo, 1980, doc. 3-5, pp. 116, 117, 119-121; Viver-Sánchez, Jesusa, *Documentos sobre arte y artistas en el archivo de obra y fabrica de la catedral de Toledo: 1500-1549*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1990, vol. II, p. 993. Sobre la reforma de la mazonería del retablo: ACT (Archivo de la Catedral de Toledo, en adelante: ACT), Libro de la Obra, sign. 802 (1507-1508), fol. XCVII. 3 de octubre de 1508 «*... el señor Juan Ruyz, canonigo reçebtor de la obra, a maestro Francisco de Anvuvres, pyntor, çinco mill maravedís para el pago del retablo que adoba para la capilla de los moçarabes, que era de el altar mayor de antes*». Y en la documentación relativa a la pintura del retablo procedente del retablo mayor de la catedral: ACT, Libro de la Obra, sign. 804 (1509-1510), fol. 85v y ss (véase especialmente los días 29 de mayo, 5 de septiembre y 4 de diciembre de 1510). Aunque los repertorios documentales de Francisco Pérez Sedano y Manuel Zarco del Valle son fundamentales, únicamente a partir de la tesis de Jesusa Viver-Sánchez es posible conocer toda la documentación y el proceso evolutivo de estas piezas, encargos, repintes, día a día y fecha por fecha, por lo que voy a optar por aludir todas las referencias, incluidas las de archivo que no he revisado por estar ya publicadas por varios autores.
15. Pérez Sedano, Francisco, *Op. cit.*, 1914, p. 22; Zarco del Valle, Manuel R., *Op. cit.*, 1916, tomo I, nº 29, p. 29; Viver-Sánchez, Jesusa, *Op. cit.*, 1990, vol. II, p. 871. ACT, Libro de la Obra, sign. 795 (1499-1500), fol. 193 y 211. Originariamente el retablo fue encargado al entallador Oliver que se marchó de Toledo sin confeccionarlo, pasando el encargo por el mismo precio de 9.000 maravedís al maestro Pedro.
16. Pérez Sedano, Francisco, *Op. cit.*, 1914, p. 23; Zarco del Valle, Manuel R., *Op. cit.*, 1916, tomo I, nº 29, p. 29; Viver-Sánchez, Jesusa, *Op. cit.*, 1990, vol. II, pp. 987-988. ACT, Libro de la Obra, sign. 795 (1499-1500), fol. 211.
17. Pérez Sedano, Francisco, *Op. cit.*, 1914, p. 34; Zarco del Valle, Manuel R., *Op. cit.*, 1916, tomo I, nº 110, p. 124; Viver-Sánchez, Jesusa, *Op. cit.*, 1990, vol. II, pp. 780-781, documento fechado el 21 de noviembre de 1509. (ACT, Libro de la Obra, sign. 803 (1508-1509), fol. LXXXVIIIv.
18. Viver-Sánchez, Jesusa, *Op. cit.*, 1990, vol. II, pp. 783. ACT, Libro de la Obra, sign. 809 (1514-1515), fol. 79 y 93v. Documentos de pago fechados el 4 y 16 de julio de 1515. La cantidad de 4.500 maravedís abonada por estos pilares parecen indicar unas labores de confección y dorado significativas.

transformarán en este conjunto de menores dimensiones de san Eugenio[19], que actualmente se conservan en la capilla del mismo nombre. El traslado del primitivo retablo mayor a la capilla mozárabe y a la de san Eugenio guarda relación con la importancia de estos espacios dentro del templo catedralicio: la capilla mozárabe fundada por el cardenal Cisneros tenía como finalidad preservar el antiguo rito cristiano, y su decoración con el primitivo retablo mayor refrendaba su importancia como principal centro religioso de la antigua comunidad cristiana de la península[20]. En el otro caso, debido a la construcción de la capilla de Santiago a partir de 1430 como enterramiento de don Álvaro de Luna, la devoción a san Eugenio quedó sin capilla, y reunido el cabildo el 4 de noviembre de 1496 se dispuso que la antes llamada capilla de san Pedro, o del Corpus Christi por guardar la eucaristía de los parroquianos enfermos, pasase a titularse de san Eugenio, recordando así al primer obispo de la diócesis de Toledo y discípulo de san Pablo, y mereciendo a su vez albergar las tablas del retablo mayor de la catedral[21].

Pero, además, los registros de obra aunque no citen expresamente que las tablas procedían del antiguo retablo mayor, también pudieron ser empleadas en tres retablos que entre 1506 y 1507 Francisco de Amberes tuvo que hacer; uno destinado a la capilla de la Magdalena, y los otros dos a la capilla del Bautismo (referida como capilla de la Pila) llamados del Crucifijo y de Nuestra Señora, uno de los cuales podría identificarse con el retablo del Crucifijo, en cuya predela se disponen cuatro tablas, de similar factura a las conservadas en el conjunto de san Eugenio, y que siempre se han relacionado con el políptico de san Eugenio[22].

19. Pérez Sedano, Francisco, *Op. cit.*, 1914, p. 44; Viver-Sánchez, Jesusa, *Op. cit.*, 1990, vol. II, p. 1063-1064. ACT, sign. 809 (1514-1515), fol. 80; ACT, Libro de la Obra, sign. 810 (1515-1516), fol. 91. Pagos a Juan de Borgoña fechados el 7 de febrero de 1516, y este del 5 de diciembre de 1516 que hace una alusión expresa al retablo mayor desmembrado: «*... por renovar e pintar unos tableros del retablo viejo del altar mayor para el retablo que se puso en la capilla del señor sant Eugenio en esta santa yglesia*». La cantidad total abonada a Juan de Borgoña por estas pinturas fue de 22.000 maravedís.

20. Meseguer Fernández, Juan, «El cardenal Jiménez de Cisneros, fundador de la capilla mozárabe», *Historia Mozárabe*, Primer congreso Internacional de Estudios Mozárabes (1975), Toledo, 1978, pp. 149- 245; Gonzálvez Ruiz, Ramón, «El cabildo de la capilla mozárabe», Gonzálvez Ruiz, Ramón, *Op. cit.*, 2010, pp. 112-119.

21. Franco Mata, Ángela, «Las Capillas», Gonzálvez Ruiz, Ramón, *Op. cit.,* 2010, pp. 202-203.

22. Pérez Sedano, Francisco, *Op. cit.*, 1914, p. 32; Zarco del Valle, Manuel R., *Op. cit.*, tomo I, 1916, nº 65, p. 80; Viver-Sánchez, Jesusa, *Op. cit.*, 1990, pp. 989-991. ACT, Libro de la Obra, sign. 800 (1505-1506), fol. LXXXV; ACT, sign. 801 (1506-1507), fol. LXXV. En este caso solamente participa Francisco de Amberes, y no Juan de Borgoña, lo que refuerza la teoría de tratarse de una obra de mazonería y adaptación del antiguo retablo mayor a otros de menores dimensiones ubicados en diferentes capillas de la catedral. El trabajo de Francisco de Amberes en estos tres conjuntos fue tasado en 20.812 maravedís, mientras que para el retablo de la capilla mozárabe recibió 5.000 maravedís y Juan de Borgoña en tareas de pintura 14.996 maravedís. Debe tenerse en cuenta que el retablo original contratado en 1387 por Esteve Rovira medía 4 metros de alto y 13 de ancho, sin contar las tablas superiores y el guardapolvo.

Finalmente, en la capilla del Sepulcro se hallan dos pinturas de los apóstoles Simeón y Juan, similares a un san Judas Tadeo, actualmente en el Vassar College Art Gallery- the Frances Lehman Loeb Art Center (Poughkeepsie, Nueva York), que conservan una mazonería parecida a la confeccionada en el retablo de san Eugenio (concretamente la tabla del Bautismo que conserva casi integra la mazonería). Además en la capilla mozárabe se conservan dos pequeñas tablas de santa Magdalena y san Lorenzo[23] que si nos atenemos al requerimiento de Esteve Rovira en 1388 podrían disponerse en las puntas, o tablas cimeras. Aunque en estos casos nos movemos en el campo de las hipótesis por las coincidencias de datos vale la pena referirlas y tenerlas presentes en futuras investigaciones que puedan clarificar las tablas que originariamente formaron parte del retablo mayor de la catedral de Toledo.

Todas las tablas referidas y conservadas en la catedral de Toledo presentan hoy en día unos repintes que dificultan e impiden la observación de la primitiva pintura, pero que delatan unas más que otras su tradición italianizante de finales del siglo XIV. La iconografía general de las piezas conservadas en la capilla de san Eugenio se refiere a escenas relativas a la infancia y a la pasión de Cristo: la adoración de los magos, la huida a Egipto, la circuncisión, Jesús entre los doctores, Bautismo de Cristo y en la predela la oración en el huerto, el prendimiento, la negación de san Pedro, Cristo ante Pilatos y el camino del calvario (en la capilla de san Eugenio). En la capilla del Bautismo, y de un tamaño y calidad pictórica sensiblemente menor se representa la curación del ciego, san Pedro andando sobre las aguas, la expulsión de los mercaderes del templo y la transfiguración. Estas diferencias hacen más difícil que inicialmente estas tablas formen parte del primitivo retablo, por lo que no se contemplarán dentro de la hipótesis de reconstrucción, aunque su iconografía con hechos de la vida pública de Cristo permiten su inclusión en el primitivo retablo mayor.

Atendiendo a la estructura expuesta en el documento de requerimiento de Esteve Rovira, y al hecho de que la mazonería ya debía de estar confeccionada, es posible vincular y establecer una propuesta de reconstrucción con las tablas conservadas en el templo catedralicio de un retablo de estructura apaisada de 2 registros de 8 calles más la central, y santos en la parte superior. Igualmente teniendo presente las piezas existentes en la capilla de san Eugenio, la hipótesis de trabajo sería considerar que el primer registro se podría iniciar con la Anunciación y Nacimiento (estas piezas no se han conservado), seguidas por las pinturas

23. Nada se sabe del destino de las tablas que formaron parte del primitivo retablo mayor al ser trasladadas a la capilla mozárabe, puesto que el 8 de junio de 1620 la capilla se incendió, y en 1791 se eliminaron los altares y retablos antiguos y se dispuso un nuevo altar de mármol contratado al marmolista Juan Manzano (Arellano García, Mario, *Op. cit.*, 1980, pp. 17, 33-34, 39-41). Pero el hecho de que se encuentren en esta capilla estas dos tablas sueltas procedentes de la biblioteca del cabildo, o trasladadas originariamente de la capilla mozárabe debido a la reforma del siglo XVIII (véase p. 45), resulta al menos una hipótesis válida de trabajo (sobre estas tablas véase, pp. 63-66, 73).

de la Adoración de los Magos, la huida a Egipto, en la calle central la Crucifixión, seguidas por la Circuncisión, Jesús entre los doctores, el Bautismo, y quizás, por ejemplo, las bodas de Canaán (no conservada). En el segundo registro, o inferior, desde la izquierda: la oración en el huerto, el Prendimiento, el Lavatorio, Camino al Calvario, en la calle central la escultura de la Virgen con el Niño (que el canónigo de la catedral de Toledo González Ruiz identifica con la actual imagen escultórica de la Virgen del retablo mayor[24]), y la negación de san Pedro. Pudiendo considerar como hipótesis la representación de Pentecostés, Ascensión y bajada al Limbo, como últimas escenas no conservadas, y similares a las existentes en el retablo de la Virgen de Sancho de Rojas (Museo del Prado).

Uno de los problemas para tal disposición se debe a las diferentes dimensiones de todas tablas, cortadas con motivo de su nuevo destino en la capilla de san Eugenio el interior del templo, pero si se relacionan con la tabla del Bautismo de Cristo (1,38x 0.74 m) que parece mantener prácticamente las dimensiones originales se comprenderá el recorte de todas las tablas, la reducción considerable de las escenas y la fragmentación incluso de las figuras que han limitado al máximo cada una de las composiciones.

Verdaderamente se trata de un programa iconográfico especial al primar escenas como la negación de san Pedro o la Transfiguración por la Última Cena, por ejemplo. Pero en respuesta es interesante llamar la atención a la advocación de los altares y capillas de la catedral, y al elevado número de ellos dedicados a escenas de la vida de Cristo como la Natividad, la Santa Aparición, la santa Pasión, la santa Resurrección, la santa Ascensión y el santo Sepulcro. Y, por otra parte, la predilección por las escenas vinculadas a san Pedro dentro de la narración de la Pasión de Cristo se puede deber a la devoción del obispo Pedro Tenorio por el primer Papa de la Cristiandad, y de nombre homónimo, que igualmente se atestigua por las pinturas de la capilla de san Blas, cuyo segundo registro se dedica a la vida de san Pedro y san Pablo, y el frente de su sepulcro está ornamentado con las cabezas de los apóstoles, iniciándose concretamente con las de san Pedro y san Pablo.

El mejor paralelo del retablo mayor de la catedral de Toledo es el conjunto de la vida de Cristo, encargado por el obispo Sancho de Rojas, actualmente conservado en el Museo del Prado y procedente del monasterio de san Benito el Real, que originalmente pudo tener una disposición muy similar a la contratada por Esteve Rovira para el retablo mayor de la catedral de Toledo, basada en dos registros con 4 calles laterales por cada lado, más la central. Se trata de un políptico fragmentado que no conserva su disposición original, pero que podría tener una narración en zig-zag partiendo del lateral izquierdo con las escenas del Nacimiento y la Adoración de los Magos, y a los que se podría añadir la huida a Egipto

24. Gonzálvez Ruiz, Ramón, «La devoción mariana», Gonzálvez Ruiz, Ramón, *Op. cit.*, 2010, p. 579. Sobre la escultura: Pérez Grande, Margarita, «Anónimo. Virgen con el Niño, <del Retablo>», *Ysabel, la reina católica (Una mirada desde la catedral primada)*, Toledo, 2005, pp.

y Jesús entre los doctores (o la circuncisión) que actualmente no se conservan, le seguiría el registro inferior izquierdo con las escenas conservadas de la Presentación en el templo, los Improperios, la Flagelación y Cristo con la cruz a cuestas, la calle central arriba con la Crucifixión, en el registro superior derecho, la Piedad y el Entierro de Cristo, y se podría añadir la Resurrección y en Encuentro con las Marías (no conservadas), mientras que en la parte inferior en el centro la imagen de la Virgen con el Niño, santos, ángeles y donante, seguida por la Ascensión, Pentecostés, la Misa de san Gregorio y la Bajada al Limbo[25]. El otro paralelo es posible establecerlo con el llamado Maestro de Horcajo (o de Cuenca), autor del retablo de Horcajo de Santiago, hoy en día ubicado en la capilla del seminario conciliar de san Julián de Cuenca. Es un políptico de al menos 7 calles de único registro, más imágenes de profetas en las tablas cimeras, cuyas piezas conservadas proporcionan una estructura que se inicia con la Anunciación, el Nacimiento, la Adoración de los Reyes, la central de la escultura de la Virgen con el Niño, el camino a Egipto, Jesús entre los Doctores, y la pieza que falta podría ser la Circuncisión o el Bautismo (dependiendo del tema iría antes o después de Jesús entre los doctores). Lo coronarían las representaciones de los profetas Daniel, Isaías, Oseas, Abacuc, Zacarías y Jeremías y la crucifixión en la parte central (no conservada).

Volviendo a las tablas conservadas en Toledo, mayor problema presenta la ubicación de las tres tablas de los apóstoles san Juan, san Simón y san Judas Tadeo (aproximadamente 1,92 –con mazonería– o 1,65x 0,74 cm), por su temática y posible disposición dentro del conjunto del altar mayor. La representación de estos apóstoles alude a la existencia de todo un apostolado. El gran tamaño de estas piezas impide vincularlas a la zona de la predela, o incluso como puertas del retablo mayor, y quizás no formen parte del retablo mayor, aunque pudieran proceder de algún otro espacio del altar mayor, o de la cripta. Los restos de la mazonería original son similares a los conservados en las piezas conservadas del retablo mayor, pero la disposición de todas estas piezas en un único conjunto no parece verosímil. Ciertamente el estilo de los apóstoles Juan, Simón y Tadeo, parece diferir de las otras escenas, pero tanto los repintes sufridos en el siglo XVI como la mutación que han sufrido las escenas impide ser más precisos. Se sabe que en el siglo XVI se sacaban en determinadas fiestas, como Navidad, san Esteban, Anunciación, Ascensión, san Juan de Letrán, Pentecostés, Trinidad, Corpus Christi, san Juan Bautista, san Pedro Pedro y Pablo, y otras muchas, unas esculturas de plata de los apóstoles al altar mayor en el siglo XVI, que quizás tuvieron como

25. Esta propuesta de reconstrucción está avalada por su mazonería y las medidas de las piezas conservadas, con unas dimensiones ligeramente mayores el registro inferior, al que correspondería la Presentación en el templo y la Bajada al Limbo que hoy en día aparecen en el registro superior.

precedentes estas tablas más grandes a lo largo del siglo XV, y que con la reforma del altar mayor se sustituyeron por estas figuras de carácter móvil[26].

Los problemas de atribución

La atribución de dichas piezas es bastante problemática, principalmente por la transformación de las tablas en un nuevo retablo de dimensiones más reducidas, y los repintes que presentan la mayor parte de las composiciones. Algunas pinturas han sido atribuidas, retomando la tesis de Vasari a Antonio Veneziano, especialmente las de los apóstoles Simón, Juan y Tadeo. Más recientemente, a la presencia documentada de Starnina en Toledo algunas de las tablas del retablo de san Eugenio, concretamente las tablas del Prendimiento, Negación de san Pedro, Cristo entre los doctores y algunos detalles repintados. Y finalmente el resto de pinturas del retablo de san Eugenio a otro maestro principal que se relaciona con Rodríguez de Toledo, autor de las pinturas de la capilla de san Blas y del retablo de Sancho de Rojas (Museo del Prado)[27]. Actualmente, y pesar de que la hipótesis de considerar a Starnina como el iniciador de la escuela de pintura de Toledo es la que ha gozado de mayor predicamento, las posturas relativas a Starnina son más difusas, puesto que las publicaciones monográficas del florentino no contemplan dentro de su producción estas tablas toledanas, como sucede en el último, y más exhaustivo, estudio de la figura de Starnina realizado por Alberto Lenza[28]. Es por ello que atendiendo al contrato de 1387, y que se reclama en 1388,

---

26. ACT, Arcayos, sig. 42-29, fol. 39r. No hemos encontrado ninguna otra alusión a la representación de los apóstoles en la capilla mayor que nos pudiera orientar sobre su posible uso, o incluso, existencia dentro del espacio litúrgico.
27. La pintura del trecento en Toledo fue abordada por Piquero López, Mª Angeles, *Op. cit.,* 1984, 2 vols (sobre las citadas piezas: vol. I, pp. 229-310); Piquero López, Mª Ángeles, *Op. cit.,* 1992, pp. 11-13. Más recientemente: Piquero López, Mª Angeles, «Gherardo Jacopo Starnina. Retablo de san Eugenio», *Ysabel, la reina católica (Una mirada desde la catedral Primada),* Toledo, 2005, pp. 447- 448. Otra vía de investigación sobre los citados apóstoles: Bologna, Ferdinando, «Un altro panello del retablo del Salvatore a Toledo: Antonio Veneziano o Gerardo Starnina?», *Prospettiva,* nº2 (julio), 1975, pp. 43-52, que aluden por una parte a la diversa factura de las tablas de los apóstoles, y a la posible presencia de Antonio Veneziano en España, que fue apoyada por: Boskovits, Miklos, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400,* Edam, Firenze, 1975, pp. 69-73, 152-157, y al año siguiente por: Sricchia Santoro, Fiorella, «Sul soggiorno spagnolo di Gerardo Starnina e sull'identitá del Maestro del Bambino Vispo», *Prospettiva,* nº 6, 1976, pp. 11-29.
28. Lenza, Alberto, *Gherardo Starnina e il gotico internazionale tra la Spagna e Firenze,* Università degli Studi di Siena, Scuola di Dottorato in Logos e Rappresentazione, Tesis doctoral inédita. Resulta además bastante difícil aceptar que el autor del retablo de los Siete Sacramentos (Museo de Bellas Artes, Valencia), y representativo de la actividad de Starnina en Valencia fuera el autor de las piezas del retablo de san Eugenio, incluso es posible comparar las escenas del Bautismo en ambos retablos y comprobar el diferente estilo y personalidad artística de sus autores. El mejor estudio sobre el retablo de fray Bonifacio Ferrer: Strehlke, Carl B., «Gherardo Starnina. Retablo de Bonifacio Ferrer», *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia,* Valencia, 2002, pp. 22-33.

lo más lógico sería relacionar las pinturas conservadas a Esteve Rovira, de Chipre, quien percibió cierta cantidad por las pinturas, y dotó a su obrador de dos oficiales que perfectamente podrían participar en esta gran empresa. Sin embargo no se conserva nada de la actividad pictórica de Esteve Rovira que permitiera atribuirle estas piezas con mayor fiabilidad. Sin duda, el maestro debió de haberse formado dentro de la corriente italianizante, y atendiendo a su procedencia, Chipre, es bastante probable que hubiera sido en la misma Italia donde podría haber entrado en contacto con la pintura florentina, coincidiendo con el estilo de las piezas toledanas[29]. En 1395 se confeccionan unas cortinas encargadas a Starnina, y en 1418 se abona al platero Alonso García de Valladolid una cantidad «por la imagen de santa María del altar mayor», que debe referirse a su trabajo por chapar en plata las vestiduras de esta imagen que se considera del siglo XIII. Este último dato podría aludir a la terminación del retablo mayor en estas fechas, y por tanto a un considerable retraso, que podrían denotar la finalización del retablo por un discípulo de Esteve Rovira, o un pintor de su círculo, entre los que se podría aventurar al maestro Rodríguez de Toledo, respondiendo así a las concomitancias entre las tablas del retablo de san Eugenio, el conjunto de Sancho de Rojas, fechado entre 1415-1416[30], y las pinturas murales de la capilla de san Blas, que llevaban su firma.

Pero entre la documentación de archivo de principios del siglo XV aparecen otros pintores como Alfonso González (1395), Juan García (1403), Juan Alfonso (1418, 1424) y Pedro García (1424), además Esteve Rovira tuvo como ayudantes a Alfonso de Córdoba y Arnau de Camprodón, y Starnina a los artistas Nicolao d'Antonio y Simone di Francesco. No sabemos nada de la personalidad estilística de estos pintores (a excepción de Starnina), ni el grado de actividad que pudieron desarrollar en Toledo, pero todos ellos deberían tenerse en cuenta para estudiar en profundidad la pintura toledana de estos años. A pesar de la notable falta de documentación, las obras de arte conservadas denotan la presencia de más de un artista, lo que debería hacer replantear el estudio de la pintura internacional en Toledo a partir de la existencia de un gran taller con varios maestros activos durante el primer tercio del siglo XV.

La importancia del encargo en 1387 del retablo mayor de la catedral Primada fue la de marcar el origen y trayectoria de la escuela de pintura de ascendencia italiana en la ciudad

29. Además de ser la corriente estilística imperante, y atendiendo a la categoría de maestro de Esteve Rovira en esas fechas, su formación debió de hacerse dentro del estilo italogótico. Igualmente debe tenerse muy en cuenta que es en casa del mercader florentino Joan Esteve donde se lee el requerimiento solicitado por el obispo Pedro Tenorio, y es el mismo mercader el que se ofrece a hacerle llegar este documento.

30. En esa primera década del siglo XV también se debieron confeccionar las pinturas murales de la capilla de san Blas, cuya construcción se finaliza en 1399. Esta cronología además rechaza la participación de Starnina tanto en la capilla como en el retablo que regresa a Florencia entre 1401-1402.

de Toledo, que tuvo su continuidad en la figura de Rodríguez, de Toledo[31], y los nombres de laboratorio del Maestro de Horcajo (o de Cuenca)[32], y el Maestro de la Piedad[33].

Conclusiones

La nueva decoración del altar mayor tenía su paralelo en el coro dispuesto inmediatamente después del crucero, y ocupando los dos tramos siguientes de la nave central. Parece que las obras del nuevo coro se habían iniciado hacia 1370 y entre los varios autores de los relieves, el principal y de mayor calidad, se considera a un maestro de ascendencia italiana, conectado con las obras de Andrea Pisano[34]. La combinación de estas dos áreas vinculadas

31. Polo Benito, José, *Las pinturas murales de la capilla de san Blas de la Catedral Primada de Toledo,* Toledo, 1925. José Polo Benito en su discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes aludía a la inscripción que identificó como «*... Rodrigez, de Toledo, pintor, lo pinto*», interpretando la palabra anterior a Rodríguez como Joan o Maestro. En 1930 Chandler R. Post le parecía más correcto leer «maestro» (Post, Chandler R., *A History of the Spanish Painting. The italo-gothic and international styles,* vol. III, Cambridge, (reprinted, Nueva York, 1970), 1930, p. 226). En el repertorio de datos de archivo de la catedral de Toledo, Pérez Sedano localizaba a un miniaturista llamado Juan Rodríguez, lo que ha hecho que se identificase con el autor de la inscripción. Pero primero habría que matizar que el miniaturista está fechado en 1459 (Pérez Sedano, Francisco, *Op. cit.,* 1914, p. 13-14), y que las pinturas se consideran posteriores a la terminación de la capilla (según la documentación en 1399-1400), lo que todavía podría alargarse un poco más. Por otra parte, uno es miniaturista, y el otro pintor está especializado en pintura sobre tabla y muro. Con la obra que nos resta no es posible establecer una línea tan directa entre dos artistas de posible mismo nombre pero cronología y especialidad diversa. Hoy en día dicha inscripción ha desaparecido, por lo que sería adecuado denominar a este pintor Rodríguez, sin aludir a ningún nombre que bien podría desvirtuar las posteriores investigaciones. A favor de la posible identificación de este maestro Rodríguez con Juan Rodríguez hay que decir que se documenta en Valencia un pintor llamado Juan Rodríguez el 22 de mayo de 1423, cobrando 21 libras y 15 sueldos por unas obras realizadas en la sala Dorada de la Casa de la Ciudad (Tolosa, Lluïsa; Company, Ximo; Aliaga, Joan, *Op. cit.,* 2011, pp. 650-651, 665).
    Sobre la relación de las pinturas de la capilla de san Blas y el retablo Sancho de Rojas: Piquero López, Mª Ángeles, «Relación del Retablo del Arzobispo don Sancho de Rojas con la capilla de san Blas de la catedral de Toledo y sus influencias italianas», *España, entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte,* Granada, 1973, tomo I, pp. 441-448. El último estudio sobre el retablo de Sancho de Rojas, con bibliografía actualizada: Herráez Ortega, Mª Victoria, «Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas», *Goya. Revista de Arte,* 334, 2011, pp. 5-19.
32. Angulo, Diego, «Nuevas pinturas trecentistas toledanas», *Archivo Español de Arte,* 1942, pp. 316-319; Piquero López, Mª Ángeles, «Retablo de Horcajo de Santiago», *Cuenca,* nº 21-22, 1983, pp. 7-42; Ibáñez Martínez, Pedro Miguel, «Anónimo. Maestro de Horcajo y taller de Rodríguez de Toledo. Cuatro tablas de un retablo procedente de Horcajo de Santiago (Cuenca)», *Arte en el Tiempo. Obra restaurada del patrimonio diocesano conquense,* Cuenca, 2004, pp. 76-81.
33. Luna, Juan J., «Maestro de Horcajo. La Natividad, y Cristo atado a la columna y Piedad», *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939,* Madrid, 1989, pp. 30-32; Sureda, Joan, «Maestro de la Pietà», *Capolavori dal Museo di Bellas Artes di Bilbao,* Padova-Roma, 1991, pp. 21- 23, 56.
34. Pérez Higuera, Mª Teresa, *Escultura gótica toledana: la catedral de Toledo (siglos XIII-XIV),* Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1976, pp. 549 y ss. Más recientemente ha abordado el tema de la cerca exterior, con bibliografía actualizada: Franco Mata, Ángela, «El coro de la catedral de Toledo», *Abrente,* 42-43, 2010-2011, pp. 113-165. Agradezco enormemente a la siempre atenta doctora Mª Jesús Gómez Bárcenas darme a conocer este artículo.

con el arte italiano proporcionaba un espacio singular al cabildo catedralicio que celebraba sus ceremonias y a la vez desde el coro podía observar con atención la ornamentación que se exponía en el altar mayor, que ahora sí respondía a la imagen que debía proporcionar la catedral Primada de España. La preferencia de maestros italianos por parte del arzobispo Tenorio se vincula tanto con su formación académica como, y sobre todo, por la admiración que procesaba a uno de sus predecesores, el cardenal Gil de Albornoz, un prelado que había reforzado el poder y la presencia de los obispos en la catedral a través del mecenazgo artístico[35].

Tras poco más de cien años de existencia en el altar mayor, el retablo auspiciado en el obispado de Pedro Tenorio fue sustituido por uno nuevo que respondería a la ambición y exigencias del cabildo; suponía la eliminación la capilla real de Sancho IV y la ampliación del espacio litúrgico. Y tras esta victoria no es de extrañar que en 1520 en presencia de Carlos V y ante la solicitud de su capilla real de celebrar misa en el altar mayor en memoria de sus antepasados, el cabildo rechazase tal posibilidad[36], negando así las prerrogativas que la monarquía hispánica había gozado durante más de trescientos años en la Catedral Primada de España.

35. Rebollo, Carmen, «El patronazgo de los prelados castellanos. La influencia italiana en la pintura cortesana en torno a 1400», *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 127-141, especialmente pp. 134-141.

36. ACT, Arcayos, sig. 42-29, fol. 163v-164. «...y acabada la Procesión, el Arzobispo se subió al choro del Altar mayor, y con él las Dignidades, y se vistió de Pontifical, y vestido, vino el emperador, y se puso donde estaban sus cortinas en lo alto, y los cantores, y Capilla Real del Emperador querían oficiar la Misa en el choro, y el Arzobispo, y Cabildo no lo consintió, y se fueron al Choro a oficiar, y allí los cantores de la Iglesia, el oficio de la Misa, y los Cantores del Emperador los Kyries, y los de la Iglesia la Gloria, Alleluya, y Prosa, y los del Emperador el Tracto, Credo, y Agnus, y no más. En el Altar mayor se hicieron ceremonias al Emperador: el Diacono, luego que acabó el Evangelio fue al Emperador, y se le llevó abierto y le besó, aunque su capellán mayor quisiera llevársele, pero no se lo consintieron, más de quanto le hizo cierta salva, y después que hubo el Prelado incensado el Sacramento, y Altar, el Diácono fue a incensar al Emperador, y después a dar la Paz».

Fig. 1. Visión actual del altar mayor tras la unificación de la capilla de la Santa Cruz y del Salvador a finales del siglo XV. Ambas capillas estaban separadas por un muro que discurría entre el pilar del Alfaquí y el del Pastor, y que albergaría en la capilla del Salvador el retablo mayor de la catedral y la parte superior las pinturas de la Pasión de Starnina

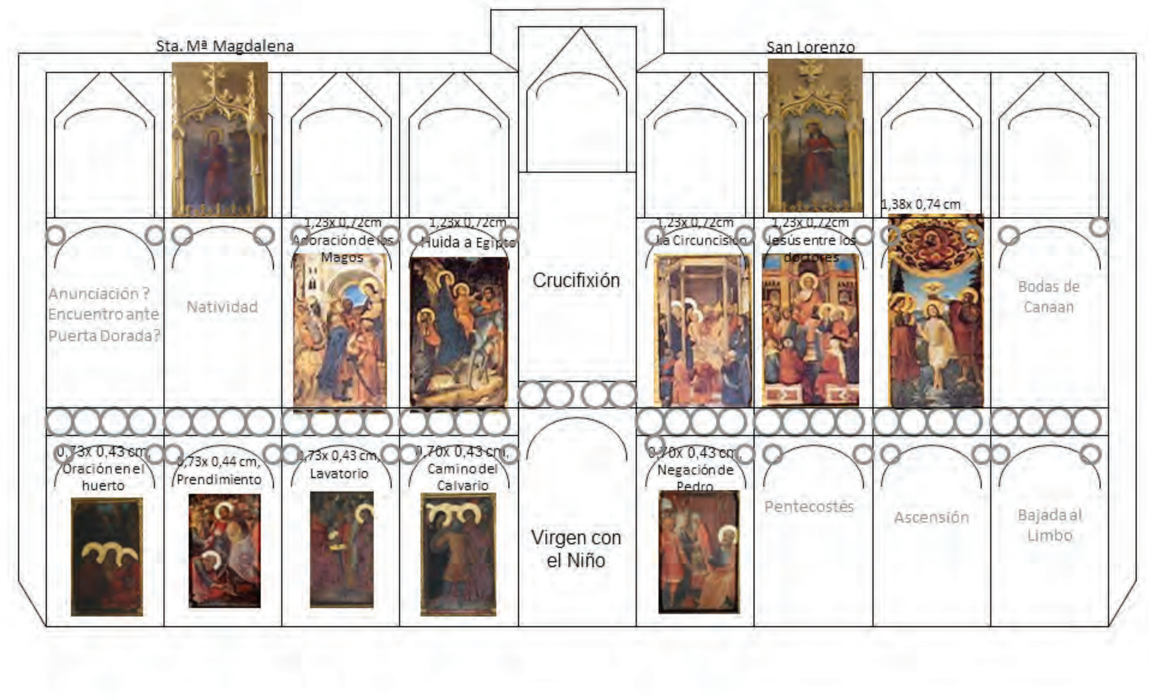


Fig. 2. Esteve Rovira y taller (atribuido), Reconstrucción hipotética del retablo mayor de la catedral de Toledo, *ca.* 1387- 1418, temple y oro sobre tabla, Catedral Primada de Toledo

Fig. 3. Rodríguez de Toledo (atribuido), Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, *ca.* 1415- 1416, temple y oro sobre tabla, 532x127cm, procedía del convento de san Benito el Real de Valladolid, actualmente en el Museo Nacional del Prado

Fig. 4. Anónimo, Apóstol san Judas Tadeo, *ca.* 1387-1418, temple y oro sobre tabla, 170,2x 87,3 cm, Vassar College Art Gallery- the Frances Lehman Loeb Art Center (Poughkeepsie, Nueva York)

La procesión de los peces de Santiago de Compostela. Fiesta y ceremonia como ostentación del poder religioso

Paula Pita Galán
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: Durante los siglos XVII y XVIII se celebró en Santiago de Compostela la Procesión de los peces, una vistosa celebración que tenía como protagonistas a las comunidades religiosas franciscana y benedictina de la ciudad. Los ceremoniales conservados la describen como una fiesta solemne que tanto frailes como monjes incorporaron a los programas que elaboraron para difundir sus respectivas imágenes de poder religioso.
Palabras clave: procesión, imagen de poder religioso, franciscanos, benedictinos, Santiago de Compostela

En una ciudad santa como Santiago de Compostela las procesiones formaban parte de su devenir cotidiano. La Catedral, monasterios y conventos, y las muchas cofradías que estas instituciones y templos parroquiales acogían, animaban periódicamente la vida de compostelanos y peregrinos con procesiones que tenían lugar con motivo de la fiesta de su santo titular, u otras festividades del año litúrgico como la Semana Santa o el Corpus. Entre ellas hubo una que destacó tanto por la pompa que la acompañaba como por la expectación que generaban su carácter único y celebración irregular: la llamada Procesión de los Peces, que tenía como protagonistas a las comunidades religiosas de San Francisco y a los benedictinos de San Martín Pinario. Con ella se conmemoraba la cesión de los terrenos por parte de los monjes de San Benito para la construcción del convento franciscano de la ciudad, y su origen se remonta a la tradición fundacional de la casa seráfica de Compostela, según la cual

el propio San Francisco había promovido dicha fundación durante su estancia en Santiago como peregrino, en el año 1214. Falto de una propiedad en la cual levantar su casa, el santo de Asís solicitó al abad de Antealtares –entonces la principal casa benedictina de la ciudad– la cesión de un terreno extramuros, entre los Valles de Dios y del Infierno, y dado que su voto de pobreza le impedía dar a los benedictinos renta alguna, les ofreció enviar anualmente una cesta de peces en calidad de foro[1]. La Procesión de los Peces rememoraba el pago anual de la cestilla de peces mediante una gran celebración barroca en la que se escenificaba el pago del tributo, y el encuentro de las dos comunidades presididas por las imágenes de sus patriarcas[2].

De esta fiesta, que tuvo su apogeo en el siglo XVIII, han quedado numerosos recuerdos literarios y documentales, algunos de los cuales fueron recuperados en el siglo XIX por los historiadores locales Neira de Mosquera, Fernández Sánchez y Freire Barreiro. El historiador franciscano Atanasio López también divulgó la existencia de la procesión en las primeras décadas del XX, dando a conocer dos ceremoniales que aportaban una precisa descripción de la misma. En el presente trabajo estudiaremos esta celebración a partir de la documentación hallada en los archivos franciscanos y benedictinos de Compostela, y de los textos generados por ambas órdenes, ofreciendo nuevos datos sobre su celebración y analizando la importancia que tuvo en la generación y difusión de la imagen de poder del convento de San Francisco, y del monasterio de San Martín Pinario.

Los vínculos entre franciscanos y benedictinos: de la cesión de la Porciúncula a la Procesión de los Peces de Compostela

En su trabajo sobre los orígenes de la orden seráfica, el padre Gonzaga señaló que el tributo de los peces se inspiraba en la cesión de la capilla de la Porciúncula, primera sede de los franciscanos en el entorno de Asís[3]. Según la narración de la *Compilatio Assisiensis,* al ver como aumentaban sus hermanos, San Francisco se decidió a obtener del obispo, de los canónigos de San Rufino, o del abad de San Benito de Subasio, una iglesia pequeña y pobre en torno a la cual instalar su primera comunidad. Obispo y canónigos rechazaron la petición del *Poverello,* pero no así el abad de Subasio quien, apiadándose de él, le cedió la iglesia de

1. La de Antaltares fue la primera comunidad religiosa que se estableció en la ciudad de Santiago. Aunque en origen se desconoce el tipo de regla seguida por sus habitantes, en su periodo de esplendor parecer regirse por la de San Benito. Con la reforma monástica iniciada por los Reyes Católicos el monasterio de Antealtares se convirtió en la principal casa femenina de la Orden de San Benito en Galicia, pasando a ser San Martín Pinario la primera masculina, además de uno de los monasterios más ricos y poderosos de la Congregación de Valladolid, de la que pasaron a formar parte. Rey Castelao, O.: «La Edad Moderna», Calvo Domínguez, M, Iglesias Diaz, C.: *Santiago. San Martín Pinario.* Santiago de Compostela, 1999, pp. 35- 44.
2. Gonzaga, F. (O.F.M): *De origine Seraphicae Religionis. Tertia pars. De conventu San Francisci Compostellae.* Roma, 1587; Cornejo, D. (O.F.M.): *Chrónica Seraphica, vida del glorioso patriarca San Francisco y de sus primeros discípulos...* Madrid, 1721.
3. Gonzaga, F.: Op. Cit., p. 736.

Santa María de los Ángeles de la Porciúncula, la más pobre de cuantas poseía su monasterio. A pesar de que los benedictinos no habían solicitado nada a cambio, Francisco les enviaba anualmente una cesta de peces que intercambiaban por una jarra de aceite[4]. Para Gonzaga, el acuerdo alcanzado en Italia habría servido de inspiración al de Asís a la hora de acordar la cesión de los terrenos compostelanos con el abad de Antealtares, que habría aceptado, en parte, por el precedente sentado por su orden. Sobre la peregrinación del santo de Asís al Finisterre europeo no existen pruebas concluyentes, y mientras algunos autores la dan por cierta otros no dudan en descartarla[5]. Sea histórico o no, el relato fundacional del convento franciscano de Compostela, su temprana fecha, y el tributo de la cestilla de peces, hunden sus raíces en la propia tradición de la orden franciscana y en sus primeros escritos. Y no nos cabe ninguna duda acerca de la voluntad expresa de los minoritas compostelanos de vincular la sede de Santiago con la figura de San Francisco, legitimándose en base a los principios de autoridad que le proporcionaban: su antigüedad, su fundación directa por parte del patriarca de la orden, y la inspiración de sus ritos fundacionales con los de la Porciúncula, la primera casa de frailes menores.

El origen de la Procesión de los peces es también es incierto. Uno de los testimonios más antiguos lo encontramos en las *Memorias del arzobispado compostelano* escritas en 1607 por Jerónimo del Hoyo[6]. Dicho autor dio por cierta la leyenda *«ansí por la antiquísima y fidelísima tradición»* como por la existencia de una *«escritura auténtica»* con la firma de San Francisco que los monjes de San Benito habían sacado del archivo para guardarla en el sagrario como «cosa

4. Frugoni, C.: «L'ombra della Porziuncola nella Basilica Superiore di Assisi», en *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institute in Florenz,* nº 45, 2001 (2002), pp. 345- 393. Por otro lado, el relato de la *Compilatio Assisiensis* no coincide con el de San Buenaventura en la *Leggenda Maior,* donde no habla de la cesión benedictina sino del viaje de San Francisco a Roma para solicitar al papa la fundación de la orden y de la elección de la Porciúncula como sede. Según otras fuentes medievales, la Porciúncula fue una de las tres iglesias que San Francisco restauró al inicio de su vida espiritual, junto con la iglesia de San Damián y otro templo sin identificar próximo a Asís. Rusconi considera que el santo se habría instalado en la capilla de Santa María de los Ángeles entre el 1205 y 1206, acabando de reconstruirlaLa plena cesión de la Porciúncula a los franciscanos se produjo después del 1240, ya que hasta esta fecha se conservan documentos que la presentan como propiedad del monasterio de Subasio. A finales del siglo XIII, esta capilla se convierte en centro de peregrinación. Cfr. Rusconi, R.: «Frate Francesco» en Rusconi, R. (dir.): *Francesdo d'Assisi. Storia e Arte.* Electa, Milano, 1982, pp. 19- 35; Pellegrini, L.: «Da dimora precaria a santuario: la complessa vicenda dell'insediamento minoritico alla Porziuncola. Dalla 'Chiesa piccola e povera' alla Basilica di Santa Maria degli Angeli». *Atti del Convegno di Studi Storici. Assisi 2-3 Marzo, 2007.* Porziuncola, Assisi, 2008, pp. 63- 105.
5. Las propias fuentes franciscanas no se ponen de acuerdo al hablar de su peregrinación. Según Celano en su *Vida primera,* fueron dos de sus discípulos los que viajaron a Compostela, mientras que afirma que estuvo en España y Marruecos. El hermano Francisco Sagués, uno de sus traductores, consideró que habría seguido el Camino de Santiago. Pero tampoco dice que hubiera completado la peregrinación. En la *Leyenda Mayor* (1262) San Buenaventura destaca sus viajes a Roma y Marruecos, pero nunca como peregrino. Y sólo las *Florecillas* (escrito en el siglo XIV), hace referencia a su presencia en Santiago. Manselli, uno de los principales estudiosos de la figura de San Francisco, resaltó que la finalidad de este era el martirio, de ahí sus viajes a Palestina y Marruecos, mientras que otros estudios sobre la difusión de la orden han puesto de manifiesto que el año de 1214 es excesivamente temprano para la creación de nuevas casas franciscanas. Cfr. Guerra, J. M. (ed.): *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época.* B.A.C., Madrid, 1978; Campagnola, S.: «Le prime 'biografie' del santo» en Rusconi, R.: Op. Cit., pp. 36- 52; Rusconi, R.: Op. Cit, p. 21; Manselli, R.: *Vida de San Francisco de Asís.* Madrid, 1997, p. 216.
6. Hoyo, Jerónimo del: *Memorias del arzobispado de Santiago.* 1607, fols. 69r.- 70v. (páginas 62 y 63).

digna de memoria», pero que ya no llegó a conocer de primera mano ya que había sido regalada al monarca Felipe II y se custodiaba en la Biblioteca de El Escorial[7]. Del Hoyo también apuntó que el pago del tributo acabó siendo perdonado, y no mencionó la Procesión de los Peces. Para encontrar noticias bibliográficas sobre ella debemos esperar hasta 1850, cuando Neira de Mosquera publicó el ceremonial de la procesión que en 1715 había redactado el benedictino fray José Rodríguez[8]. Ese mismo año los franciscanos también habían fijado por escrito el ritual. Su texto se conserva en el Archivo de la Provincia Franciscana de Santiago, y fue publicado por Fernández Sánchez y Freire Barreiro en *Santiago, Jerusalén, Roma,* en 1880[9]. A comienzos del siglo XX el padre Atanasio López publicó de nuevo ambos ceremoniales en la revista *Archivo Ibero Americano* y, más recientemente, Castro se refirió a ella en su obra sobre la Provincia franciscana de Santiago, pero a partir del relato de López[10].

Revisando los fondos del convento compostelano de San Francisco en el Archivo de la Provincia Franciscana de Santiago, encontramos algunos documentos vinculados a la Procesión de los Peces que aportan información sobre esta fiesta y las circunstancias que rodeaban su celebración. Según Castro, en el siglo XVIII la procesión tenía lugar al día siguiente de la fiesta del Apóstol los años jubilares compostelanos, esto es el lunes 26 de julio. Sin embargo, de los tres recibos entregados por los benedictinos a los frailes menores después de la ofrenda que hemos localizado, sólo uno confirma tal afirmación: el entregado por el abad de San Martín Pedro Magaña el 26 de julio de 1706[11]. Por el contrario, otro recibí del XVIII lleva la fecha de 21 de marzo de 1733[12], y la noticia documental más temprana que hemos hallado sobre la Procesión de los Peces es la petición del padre guardián de San Francisco a la Iglesia de Santiago para recuperar el pago del foro, y el consiguiente permiso concedido el 9 de noviembre de 1655 por Juan de Valcarce y Prado –cardenal provisor de la iglesia de Santiago–, para salir en procesión con la Cruz alta y ciriales, y toda solemnidad[13]. El 21 de marzo es el día de la festividad de San Benito, mientras que el permiso de 9 de noviembre podría responder a la voluntad de celebrar la procesión en torno al 11 de dicho mes, coincidiendo con la fiesta de San Martín de Tours. Esto nos mueve a descartar la existencia de una fecha fija para esta celebración, que creemos se llevaba a cabo coincidiendo con alguna

7. Este documento hace siglos que se halla en paradero desconocido.
8. Neira de Mosquera, A.: *Monografías de Santiago: Cuadros Históricos.- Episodios políticos.- Tradiciones y leyendas.- Recuerdos monumentales.- Regocijos públicos.- Costumbres populares.* Santiago de Compostela, 1850, (ed. Ara Solis, Consorcio de Santiago), pp. 73- 83
9. Fernández Sánchez, J., Freire Barriero, F.: *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación.* Tomo I. Santiago de Compostela, 1880, pp. 229- 239.
10. López, A (OFM): «Viaje de San Francisco a España», *Archivo Ibero Americano,* 1, 1914, pp. 36- 45; Castro, M.: *La Provincia Franciscana de Santiago. Ocho siglos de historia.* Santiago de Compostela, 1984, p. 17.
11. A.P.F.S., Carpeta 52, sin número.
12. *Ibídem.*
13. Ibídem, nº 14

solemnidad benedictina o compostelana. En 1743 el Padre Sarmiento también afirmó que se celebraba en año santo, lo cual sucedió en 1655 y 1706, pero no en 1733[14].

La noticia de 1655 nos informa de que medio siglo después de que Jerónimo del Hoyo escribiera sus *Memorias* se da un intento exitoso de recuperar la ceremonia del pago del tributo, que acabó por formar parte de las fiestas y procesiones de la ciudad de Santiago. El que se trata de la recuperación de un rito antiguo se entrevé en los términos empleados por el padre guardián en su misiva donde, además de explicar el origen fundacional del foro, indica las causas que motivaron el cese en el pago del tributo, y la voluntad de sus superiores por rescatar dicha práctica[15]. Recobrado el rito, era necesaria la solicitud de permiso a la Curia arzobispal antes de la celebración. Atanasio López publicó la petición realizada en 1733 para la procesión del 21 de marzo y la respuesta positiva del Provisor: «Concédesse con gran gusto la más amplia liçençia que se puede dar para la proçesión de tan devoto y tierno effetto»[16]. Según el ceremonial franciscano, ocho días antes de la salida de la procesión, el guardián de San Francisco señalaba dos o más frailes para que convidasen a los vecinos de la ciudad a engalanar sus casas con colgaduras y tafetanes, y a las comunidades religiosas a que participasen en ella y la anunciasen a toque de campana la víspera a mediodía, al llamar a la oración y a la salida del cortejo.

Descripción de la Procesión de los Peces según los ceremoniales de 1715

La importancia que esta celebración tuvo para ambas comunidades, y el impulso que le quisieron dar cristalizar cristalizaron en 1715. Este año, franciscanos y benedictinos pusieron por escrito la descripción del ritual seguido por ambas comunidades, desde su preparación los días previos, hasta su finalización con la recogida de los frailes menores en su convento. Como señaló Atanasio López, los textos aportan información complementaria, pues inciden en aquellos elementos que concernían a su comunidad[17]. Aunque ya han sido publicados, es imprescindible reflejar aquí la solemnidad que rodeaba la Procesión, sin la cual no se podría comprender la expectación que generaba entre la población ni contextualizar las manifestaciones artísticas que derivaron de ella o a las cuales fue vinculada.

14. Sarmiento, M. (O.S.B.): *Manifiesto del recibo de rentas de los monasterios de la Religión de San Benito y en qué se emplean.* Madrid, 1743, pp. 51- 54.
15. «[La] escritura [...] con lo prolongado del tiempo se dejó perder, con que sesó el pagarse dichos peses, lo qual bisto por los prelados, superiores, de mº sagrada religión me hordenaron y mandaron bolbiese a continuar la paga de los peces por ser cosa que nuestro Seráfico padre hordenó. Por tanto a Vuestra Merced suplico, para que se aga con la solenidad y autoridad que se requiere, de lisensia para que, con crus levantada, en procesión, se pueda salir por las calles desde nuestro Convento al de San Martín a ofreser la paga del dicho fuero y cumplir con lo mandado por nuestro santo padre, y que sea en edificasión del pueblo que desde luego, protesto, no sea en perjuisio del derecho de los Curas...» Ibid.
16. López, A.: «Viaje de San Francisco...», *Archivo Ibero-Americano,* nº 1, 1914, p. 40.
17. Lopez, A.: Op. Cit, 1914, pp. 41- 45.

La víspera de la celebración, las campanas de San Martín Pinario y San Francisco repicaban a las doce del mediodía, a las llamadas al rezo, y a las ocho de la noche, momento en el cual se encendían fuegos y luminarias desde las torres de ambos conventos, acompañadas de salvas de chirimías o clarines[18]. La procesión se iniciaba en el convento de San Francisco, de donde partía a las tres de la tarde, después de reunir una gran comitiva compuesta por la comunidad franciscana, los miembros de la Orden Tercera, los franciscanos del convento de San Lorenzo –situado a las afueras de la ciudad-, y los representantes de las restantes comunidades religiosas compostelanas. Según el ceremonial franciscano, el cortejo se organizaba en dos columnas y lo encabezaban los terciarios, seguidos por las comunidades de San Francisco, San Lorenzo, las restantes casas regulares invitadas, y los devotos del santo cerrando el elenco[19]. En el centro avanzaba la imagen de San Francisco, portado por cuatro religiosos, engalanado y llevando en su brazo izquierdo el tributo del cestillo de peces. Delante de él caminaba el novicio franciscano más joven; detrás el Padre Guardián –con capa pluvial– acompañado de diácono y subdiácono, y entre las comunidades franciscanas el Cantor[20]. Desde el convento franciscano el cortejo discurría por la calle de San Francisco hasta el arco del arzobispo, desde aquí subían la Azabachería hasta la Plaza del Campo (hoy de Cervantes) y, pasando por la Algalia de Arriba, bajaban por delante de la iglesia de San Miguel hacia la plaza de San Martín, donde salían a recibirlos los benedictinos. Además de con colgaduras y tapices, el recorrido se jalonaba con luminarias y fuegos artificiales: los primeros cohetes y ruedas se disparaban desde la *«casilla de la huerta de San Martín»*; los siguientes fuegos desde el balcón alto de Pinario, al paso de la procesión por el Hospital Real, y lo mismo se repetía en la Puerta Real cuando alcanzaba la fachada monástica. Por último se erigían dos castillos a ambos lados de la fachada de la iglesia de San Martín que se disparaban uno al entrar y otro al salir la comitiva del templo. La pirotecnia acompañaba las danzas que precedían al recibimiento del cortejo por parte de los benedictinos, que esperaban en el interior del templo monástico engalanado en blanco e iluminado para la ocasión, el altar mayor ornado de velas y flores como en las minervas ordinarias, y el presbiterio alfombrado.

El ceremonial benedictino disponía que en primer lugar saliera un monje ataviado con dalmática portando la cruz y dos juniores con ciriales, que esperaban en el lado izquierdo de la reja del presbiterio. A continuación la comunidad, cada miembro con su vela, seguidos por dos acólitos con incensarios, cuatro niños de la sacristía con hachas, y los cuatro monjes que portaban la imagen de San Benito, que esperaba en el lado izquierdo, con el rostro

18. Según el ceremonial franciscano, los fuegos se los enviaba la comunidad de San Benito.
19. Los asistentes portaban velas y hachas encendidas, y en medio del séquito de la V.O.T. caminaba la imagen de San Luis Rey de Francia, su patrón.
20. Éste caminaba junto a otro religioso entonando el cántico *Benedicte omnia opera Domini,* acompañados por música de chirimías.

vuelto hacia la puerta. Tras la imagen seis caperos con cetros y por último el abad vestido de Pontifical, con asistentes, diácono, subdiácono y caperos *«de mitra y báculo».* El abad y sus ministros esperaban junto al primer escalón de la escalera del lado izquierdo lo cual significa que lo hacían dentro del templo, dado que entonces sólo existía la primitiva escalera interior de madera. En el momento en que el guión entraba en la iglesia se tocaba el órgano y la comunidad de San Francisco pasaba entre la de San Martín hasta emparejarse ambas cruces; franciscanos a la derecha y los benedictinos a la izquierda. El cantor de Pinario entonaba el *Benedictus Dominus Deus Israel* al descender la imagen de San Francisco, y al llegar a la altura de la imagen de San Benito ambas imágenes se proferían las debidas *«cortesías».* Posteriormente, ambas comunidades avanzaban hacia el presbiterio, cerrando la comitiva los dos Prelados.

En el coro los franciscanos ocupaban las sillas altas, quedando las bajas para los benedictinos. La imagen de San Francisco se depositaba sobre una mesa en el lado del Evangelio y la de San Benito en el de la Epístola. Tras una breve oración, guardián y abad se dirigían a sus respectivos puestos: el abad en un sitial con dosel en el lado del Evangelio, y el guardián en una silla en el de la Epístola. La ceremonia se iniciaba con un villancico, que precedía al cantor de San Martín entonando la antífona *Similabo eum* y el verso *Amavit eum,* y tras él el prelado de San Martín rezaba la oración de la festividad de San Francisco. A continuación era el cantor franciscano quien cantaba la antífona *Hic vir despiciens* y el verso *Iustum deduxit,* a los que seguía la oración de San Benito – *Excita Domine*– rezada por el padre guardián. Tras estas conmemoraciones se escenificaba el pago del tributo: el abad se situaba en el altar mayor, en el lado de la epístola mientras esperaba a que se retirase la cestilla de peces de la mano de San Francisco y, puesta en una fuente, se llevase al padre Guardián. Éste, arrodillado ante el abad hacía su ofrenda explicando el origen y motivo del foro. El benedictino expresaba la estimación de la oferta y otorgaba al Guardián un recibo que con unos alfileres se ponía en manos de la imagen de San Francisco, que así lo portaba de regreso a su convento. La cesta de peces quedaba a los pies de San Benito. Acabada la función se organizaba de nuevo el cortejo, que abandonaba el templo al canto del salmo *Laudate Dominum de coelis.* En el primer escalón se representaba la despedida simbólica de los dos santos, que se repetía con la despedida de los prelados. Una vez fuera se disparaba el segundo castillos de fuegos y la procesión regresaba siguiendo el mismo recorrido, pero ahora encabezada por los danzantes que la habían recibido en su llegada a Pinario y acompañada por doce monjes de San Martín. A su vuelta se lanzan de nuevo fuegos artificiales, en los mismos puntos citados a la ida y el guardián de San Francisco agasajaba a los benedictinos y demás autoridades.

La Procesión de los Peces como parte de la imagen de los franciscanos de Compostela: el poder de los orígenes

Los ceremoniales describen una procesión magnífica en la que la pompa y el esplendor material que la rodeaban contribuían a hacer de ella un acto multitudinario. Tanto franciscanos como benedictinos fomentaron la deslumbrante imagen que esta fiesta les permitía

mostrar y la contextualizaron de distinto modo para proyectar ideas muy concretas sobre sus respectivas órdenes. Para los franciscanos la Procesión de los Peces suponía la rememoración de la presencia de San Francisco en Santiago de Compostela, y la conmemoración de la fundación del convento gallego por deseo expreso del santo, las ideas principales sobre las cuales los frailes menores sustentaron su imagen moderna. Cuando en la segunda mitad del siglo XVII los monasterios y conventos compostelanos iniciaron la reconstrucción de sus complejos, pusieron especial cuidado en hacer de sus nuevos edificios un símbolo de su riqueza temporal y espiritual. Los franciscanos comenzaron una paulatina renovación de su antiguo convento medieval en el último tercio del XVII, pero las transformaciones más importantes se dieron en la siguiente centuria y culminaron con la construcción de un nuevo y magnífico templo. El siglo XVIII fue el elegido por los franciscanos de Compostela para elaborar su imagen de poder, no sólo mediante el uso retórico de la arquitectura sino con la creación de una nueva representación de San Francisco vinculada a su paso por Compostelano, eligiendo para ellos el momento de la revelación angélica que tuvo mientras oraba ante la tumba del Apóstol, y en la cual se auguraba la expansión de su orden por voluntad divina.

El relato de la peregrinación del santo a Compostela apareció por vez primera en la obra del primer tercio del siglo XIV *Actus B. Francici et sociorum,* que recopila distintas tradiciones franciscanas del siglo XIII. Su divulgación se extendió al ser incluido en *I Fioretti di Santo Francesco* y en la *Crónica de los XXIV Generales* –igualmente escritas en el siglo XIV–[21], y a partir de estos textos se incorporó a las crónicas hispanas de la orden, como *De Origine Seraphicae Religionis* del padre Gonzaga o la *Chronica Seraphica* de fray Damián Cornejo, publicada en 1721[22]. Esta escena se reproduce en el retablo del refectorio del convento franciscano de Santiago y en uno de los lienzos de la sacristía, siendo las únicas imágenes que conocemos en las que se representa el pasaje de la revelación. Como señaló Folgar de la Calle, el retablo del refectorio [fig. 1] debió de realizarse una vez concluida la construcción de este espacio por quien fue su arquitecto: el compostelano Simón Rodríguez[23]. La fecha se puede ajustar entre 1728 y 1735, año, este último, en que realizó los retablos laterales de la Capilla del Santo Cristo de Conxo o de San Francisco de Borja, que presentan el mismo tipo de remate. Pero no interesa aquí detenerse en la tipología del retablo –estudiado por la profesora Folgar– sino en las imágenes y su fecha de realización, a finales del primer tercio del XVIII. La iconografía de la revelación nos presenta a San Francisco arrodillado ante una imagen del Apóstol Santiago, omitiéndose toda referencia a la manifestación divina. El de Asís viste el hábito de su orden pero porta los atributos de los peregrinos: el tradicional morral y una esclavina jalonada de

21. López, A.: *Viaje de San Francisco por España.* Ed. Ibero-Africano-Americana, Madrid, 1927, pp. 14 y 15.
22. Gonzaga, F.: Op. Cit. y Cornejo, Damián: *Chrónica Seraphica, vida del glorioso patriarca San Francisco, y de sus primeros discípulos...* Madrid, Imprenta de la viuda de Juan García Infaçon, 1721, pp. 114 y 115.
23. Folgar de la Calle, M. C.: *Simón Rodríguez.* Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1989, p. 120.

conchas[24]. La imagen de Santiago es una réplica de la escultura gótica que preside el camarín del altar mayor de la Catedral compostelana, reproducida tal y como se encontraba después de una paulatina transformación que a comienzos del XVIII convirtió al Santiago en cátedra original en un Santiago peregrino[25]. La representación vulnera en parte la tradición franciscana según la cual en el momento de la revelación el santo se encontraba orando ante la tumba del Apóstol. Sin embargo, se ajusta a la realidad del siglo XVIII, cuando el acceso al sepulcro se encontraba sellado; de ahí que se represente a San Francisco ante la imagen del altar.

La inspiración de la imagen de Santiago en aquella que preside el altar mayor de la metropolitana es todavía más evidente en el gran lienzo de la sacristía del convento de San Francisco, pues la escena se desarrolla en el presbiterio de la Catedral [fig. 2]. Esta obra fue realizada por un artista del círculo del pintor Juan Antonio García de Bouzas hacia el segundo tercio del siglo XVIII, y creemos que es posterior al retablo del refectorio. Como en este conjunto escultórico, el autor omite la intervención divina y presenta a San Francisco arrodillado ante el tabernáculo de la Capilla Mayor. El *Poverello* ya no viste la esclavina y el morral, siendo el bastón que reposa junto a él el único atributo de peregrino. El tipo de bastón se aleja del bordón tradicional –que es el que porta la escultura del Apóstol del altar mayor– pero imita al que presenta la escultura del patriarca franciscano en el altar de San Benito en la iglesia de San Martín Pinario, de la cual hablaremos más adelante. Señala un documento donde se rememora la revelación divina pero aludiendo a la fundación de la casa compostelana y la dirección de la obra por parte de Cotolay. A nuestro parecer, el escrito da la clave para la interpretación de esta iconografía, cuya intención no es otra que conmemorar la antigüedad del convento compostelano y su directa fundación por parte de San Francisco. Jugando incluso con la tradición de la orden y mezclando, como sucede en esta cartela, la revelación ante el sepulcro de Santiago –de tipo apostólico pues declaraba la expansión de la orden seráfica–, con la que tuvo el santo mientras rezaba a las afueras de la ciudad instándole a levantar una casa en Compostela.

24. No es la primera vez que encontramos a San Francisco como peregrino. El Museo de la Catedral de Santiago custodia un relieve datado hacia 1425 en el cual San Francisco y Santo Domingo acompañan al Apóstol Santiago en calidad de peregrinos y como nuevos apóstoles; una iconografía que, como señaló Manso Porto, tuvo cierto predicamento en la escultura bajomedieval compostelana y gallega. Manso cita presencia de San Francisco y Santo Domingo junto a los apóstoles en los conventos dominicos de A Coruña y Pontevedra, en Santiago de Compostela en la portada del Colegio de San Xerome, en la desaparecida Capilla de Don Lope de Mendoza en la Catedral, o en el programa escultórico de la Capilla del Hospital Real de Santiago. Moralejo Álvarez, S.: «Relieve con escultura de Santiago entre San Francisco y Santo Domingo de Guzmán» en *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela.* Monasterio de San Martín Pinario, Santiago, 1993, pp. 430- 431; Manso Porto, C.: Op. Cit., pp. 91 y 92.

25. Únicamente se echa en falta la cartela que la imagen del camarín sostiene con su mano derecha. En la escultura del refectorio la mano se vuelve hacia San Francisco, en un gesto que ambas figuras interactúan. Taín Guzmán, M.: «Los tres Santiagos de la Capilla Mayor de la Catedral de Santiago. Iconografía, culto y ritos» en *Visitandum est Santos y Cultos en el Codex Calixtinus.* Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos (Santiago de Compostela 16- 19 de diciembre de 2004). Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, pp. 289- 303.

Los frailes franciscanos culminaban así la elaboración de una imagen de prestigio religioso que tenía una vertiente pública: la celebración de la Procesión de los Peces, y otra privada: la iconografía de la revelación. La recuperación de la Procesión de los Peces en 1655 fue el primer paso dado por los franciscanos de cara a aumentar y consolidar el prestigio de la casa compostelana y hacerlo público. En su favor corría la posibilidad de presentar como verídico el viaje de San Francisco a la ciudad santa, su fundación directa de la casa de Santiago y el hecho de que fuera aquí donde inició su labor apostólica mediante la creación de nuevas casas seráficas. Así se extrae de la carta del Guardián al provisor de la Iglesia de Santiago, en la cual se recuerda que el pago del tributo fue ordenado por el propio fundador de la orden, y de ahí la importancia de recuperar la ceremonia. Por el contrario, la representación de la revelación divina a San Francisco se limita a espacios concretos de la casa compostelana, por lo que debió de concebirse como recordatorio para los frailes de la casa y para aquellos miembros de la orden que morasen temporalmente en el convento, quienes reconocerían en ella la historia relatada en los textos seráficos. La vertiente apostólica de la visita compostelana es la que se potenció en el siglo siguiente con la creación de la iconografía de San Francisco ante el Apóstol, al tiempo que se repetía en la Procesión de los Peces, cuando se producía el encuentro con otro patriarca: San Benito de Nursia.

La visión benedictina de la Procesión de los Peces y la propaganda de San Benito como «Padre de las religiones»

La revitalización de la Procesión de los Peces se dio por iniciativa de los franciscanos, pero los monjes de San Martín Pinario también incorporaron esta celebración a su discurso de exaltación benedictina. Por este motivo pusieron gran interés en impulsar la vistosidad de la procesión engalanando su casa con colgaduras, financiando los fuegos de artificio y las danzas, y adornando ricamente su iglesia. La comunidad se aprovechó del ceremonial para materializar y difundir una de las ideas más elaboradas por los teólogos de la orden tras la Reforma católica: la defensa de su patriarca como Padre de todas las religiones, resaltando su preeminencia sobre otros santos fundadores, en este caso San Francisco. Así se comprende la incorporación del santo de Nursia como anfitrión y el encuentro entre patriarcas, que no formaba parte de la base histórica y literaria del rito. Uno de los textos que contribuyó a difundir esta idea fue la obra de Alonso de San Vitores *El Sol de Occidente,* publicada en el siglo XVII[26]. La importancia de San Benito como padre de las órdenes regulares fue uno de los argumentos esgrimidos por los benedictinos en su defensa cuando la poderosa orden fue

26. San Vitores, Alonso de(O.S.B.): *El Sol de Occidente, Nuestro Glorioso Padre San Benito... patriarca de las religiones todas.* Madrid, 1645.

puesta en entredicho desde ciertos círculos ilustrados de la Península[27]. El tributo de los peces también sirvió a los monjes para conmemorar la antigüedad y larga tradición de la Orden de San Benito en Santiago de Compostela. Suyas son las casas más antiguas de la ciudad: Antealtares y Pinario, y de ahí que San Francisco tuviera que recurrir a ellos antes de instalar su convento, en 1214.

Tanto la reivindicación apostólica de San Benito como padre de las religiones, como el carácter pionero de los benedictinos en Compostela quedaron expresados en los programas iconográficos de los retablos del templo de San Martín Pinario, muy especialmente en las máquinas del crucero, dedicadas a la Virgen y al santo de Nursia[28]. Ambas coronan sus calles laterales con las imágenes de los patriarcas de las principales casas regulares masculinas de la ciudad: Santo Domingo y San Ignacio en el retablo del Evangelio, y San Agustín y San Francisco en el de la Epístola. No es casualidad que la imagen del *Poverello* esté ubicada en el altar de San Benito, como tampoco lo es que presente una iconografía sin precedentes, bautizada por Otero Túñez como de «San Francisco Forero» [fig. 3]. La imagen se basa en la tradición fundacionacional del convento franciscano de Santiago[29], de ahí que aparezca vestido con el hábito de su orden y porte como atributos el bordón de peregrino –en alusión a su viaje a Compostela–, y en la mano izquierda una cesta o canasto con el tributo; tal y como concurría a la Procesión de los Peces. La talla fue realizada hacia 1742 por un escultor del taller de Miguel de Romay denominado por Folgar de la Calle y López Vázquez como la «primera mano» de los retablos del crucero[30]. Dichos autores señalan que fue Fernando de Casas y Novoa quien, como tracista de la obra, dejó dispuestos en el contrato la iconografía y los atributos portados por los santos. Pero lo más posible es que Casas no hubiera hecho sino transmitir un programa sugerido por alguna autoridad del monasterio[31].

27. Este fue el caso del Padre Sarmiento y del cisterciense José de Vera. Sarmiento, Martín(O.S.B.): Op. Cit. 1743; Vera, J. (O.Cist.): *Justo desagravio de la autoridad agraviada y de la Verdad ofendida...* Valencia, 1758.
28. Así lo señaló Otero Túñez en: Otero Túñez, R.: «Los retablos del crucero de San Martín Pinario», *Boletín Universidad Compostelana*, nº 64 (1956), 277- 285 y lo refrendaron Folgar de la Calle y López Vázquez en sus trabajos: Folgar de la Calle, M. C., López Vázquez, J. M.: «Los retablos» en Calvo Domínguez, M. y Iglesias Díaz, C. (coord.): Op. Cit. 1999a, pp. 251- 281; López Vázquez, J. M.: «Mentalidad barroca y plástica monástica: el conjunto retablístico de San Martín Pinario como síntesis de la ideología postridentina» en Sabik, K., Kunicka, E. (ed.): *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo.* Varsovia, 2010, pp. 427- 436.
29. Otero Túñez, R.: «El San Francisco Forero de San Martín Pinario», en *Homenaje al profesor Hernández Perera,* Madrid, 1992, pp. 569- 576. Otros trabajos donde se habla de esta pieza son Sánchez Cantón, F. J.: *San Francisco de Asís en la escultura española.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1926, pp. 50 y 51, que fue el primero en hablar de su particular iconografía; Otero Túñez, R.: Op. Cit., 1956; Folgar de la Calle, M. C., López Vázquez, J. M.: Op. Cit., 1999, pp. 266 y 267; Manso Porto, C.: Op. Cit., pp. 83- 99.
30. Estos autores desmienten la existencia del escultor Benito Silveira, citado por vez primera por Ceán Bermúdez y que Otero Túñez creyó era uno de los discípulos de Miguel de Romay. Cfr. Otero Túñez, R.: «Los retablos del crucero de San Martín Pinario», *Boletín Universidad Compostelana,* nº 64 (1956), 277- 285, y Folgar de la Calle, M. C., López Vázquez, J. M.: Op. Cit. 1999, pp. 266 y 267.
31. Ibídem, pp. 262 y 263 a partir de Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX.* Santiago, 1932, pp. 245- 247; A.H.U.S., Protocolos de Miguel Liz, leg. 4007, fols. 14r.- 17v.

Fernández Castiñeiras y Monterroso Montero calificaron la iconografía de «San Francisco forero» como «compostelana o benedictina»[32]; nosotros creemos que es posible ir un paso más allá y afirmar que es ambas cosas: compostelana y benedictina. El componente compostelano se demuestra al comprobar que esta imagen es exclusiva de la ciudad. A pesar de que el tributo de los peces se inspira en el acuerdo que San Francisco había alcanzado con el abad del monasterio benedictino de Subasio, este pasaje no llegó a tener repercusión artística en Italia. Ni los monjes de San Benito ni los franciscanos registraron el pago de este foro en sus muchos ciclos pictóricos y retablos, que podría haber sido rememorado como encuentro entre ambas religiones, como señal de gratitud hacia los benedictinos por cederles su primera sede, o como ejemplo de sus humildes orígenes y de la vida de pobreza que regía la orden, que pasaba porque sus comunidades no tuvieran casas en propiedad (algo que se descartó en el siglo XIII pero manteniéndose un modo de vida poco materialista). Por ejemplo, en los frescos de la Capilla de la Porciúncula no se hace referencia al pacto, ni tampoco en la basílica de Asís. En la Baja Edad Media las tablas franciscanas representaron pasajes destacados de la vida del patriarca y sobre todo de sus milagros, pero sin mencionar nunca la cesión de la Porciúncula, a la que sólo se hizo referencia con la representación del milagro del rosal[33]. El pasaje, a pesar de constar en las historias de la orden, fue igualmente obviado en las representaciones de Época Moderna –más interesadas en la representación mística del santo–, incluido el ciclo de grabados de Hans Collaert II *Historia de San Francisco,* donde entre las dieciséis escenas la única en la que se alude a la primera casa franciscana es la del encuentro de Clara con el santo. El hecho de que se trate de una representación compostelana, y por tanto sumamente rara, explica que Louis Reau no la incluyese en su compendio de iconografía cristiana entre otras imágenes del santo[34].

San Francisco como Forero aparece representado de nuevo en un lienzo del Museo del Monasterio benedictino de San Paio de Antealtares [fig. 4][35]. Esta pintura ha sido atribuida por Fernández Castiñeiras y Monterroso Montero al círculo de Antonio García de Bouzas, estimándose su datación hacia el segundo tercio del siglo XVIII y siendo posterior a la escultura citada. En ella vemos al *Poverello* ante un abad benedictino pagando el tributo y encabezando una comitiva de peregrinos formada por un fraile minorita y tres seglares con vestimenta moderna. Porta el bordón colgado del brazo izquierdo mientras que con las dos manos extiende el canasto hacia el prelado, que lo recibe sentado en un sitial con dosel, acompañado por dos diáconos y un monje que le sostienen el báculo y la mitra. Además

32. Fernández Castiñeiras, E., Monterroso Montero, J. M.: «A idade moderna. A Pintura», en Calvo Domínguez, M., Iglesias Díaz, C. (coord.): *Santiago. San Paio de Antealtares.* Santiago de Compostela, 1999, pp. 204- 205.

33. También conocido como la tentación de la Porciúncula.

34. Reau, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F.* Tomo 2, Vol. 3. Barcelona, 2000 (1ª ed. 1997), pp. 544- 564.

35. De esta obra hay una copia, posiblemente decimonónica, en la sacristía del convento de San Francisco con la única diferencia de que en este caso se optó por pintar la escena en un formato de desarrollo vertical para que hiciera pareja con otro lienzo que presenta a San Francisco ante el Apóstol Santiago, en la otra iconografía de tradición compostelana.

de desarrollarse en el interior de la iglesia de San Martín Pinario[36] –reconocible en las interpretaciones del retablo de San Benito y del crucero cupulado–, la escena se inspira en el ceremonial del pago del tributo tal y como quedó registrado en los escritos de 1715: el abad espera a San Francisco que, actuando como correspondería al guardián de su convento, le entrega el cestillo de peces mientras inicia una genuflexión que parece ser detenida por el gesto del abad, a cuya derecha se dispone una mesa con el recibo que los benedictinos entregaban como certificado del cobro del foro. No obstante, hemos de destacar la ausencia de la imagen de San Benito, que hace que el significado de la obra varíe respecto al programa iconográfico visto para los retablos de Pinario. Ahora ya no se alude al papel patriarcal de Benito de Nursia dentro de la Iglesia militante sino que se resalta la función de su orden como benefactora e impulsora de otras religiones. Concretamente sus monjes compostelanos, los primeros regulares que se asentaron en la ciudad. Los franciscanos no hicieron uso de esta particular imagen de su patriarca, que sólo encontramos en una copia del lienzo de Antealtares dispuesta la sacristía de su convento. Se trata de un lienzo realizado en el siglo XIX que pudo ser encargado para rememorar la fundación de la casa y hacer pareja con el de la *Revelación.*

Tras este análisis vemos que la creación y uso de la iconografía del San Francisco forero es exclusivamente benedictino y sólo se comprende vinculada a los monasterios de Santiago de Compostela[37]. La iconografía cayó en desuso en la segunda mitad del XVIII, momento en el cual dejó de festejarse la Procesión de los Peces. El cese de esta celebración pudo estar motivado por el pleito que monjes y frailes libraron por la construcción de la nueva y monumental iglesia de San Francisco, que enfrió las relaciones entre ambas comunidades. Pero para entonces, tanto franciscanos como benedictinos habían elaborado sendos programas conmemorativos pensados para exalzar la grandeza religiosa de sus casas y rememorar sus orígenes.

36. Freire Naval, A. B.: «San Francisco representado como foreiro ante o abade de San Martíño Pinario» en Calvo Domínguez, M., Iglesias Díaz, C. (coord.): Op. Cit. 1999b, pp. 228- 230.
37. Existe una copia del lienzo de San Paio en la sacristía del convento de San Francisco, adaptada a un formato vertical para hacer pareja con el lienzo de la Revelación que analizamos en este trabajo. Sin embargo, se trata de una obra del siglo XIX donde los franciscanos, lejos de hacer suya la iconografía de su patriarca, se limitaron a recordar tanto la desaparecida procesión como la historia fundacional de la casa.

Fig. 1. Simón Rodríguez. *Retablo del refectorio del convento de San Francisco en Santiago de Compostela* (detalle). Ca. 1730

Fig. 2. Anónimo, círculo de Juan A. García de Bouzas. *La revelación de San Francisco ante el Apóstol Santiago*. Segundo tercio del XVIII

Fig. 3. Anónimo, círculo de Miguel de Romay. *San Francisco Forero*. Ca. 1742

Fig. 4. Anónimo, círculo de Juan A. García de Bouzas.
San Francisco como forero ante el abad de San Martín Pinario. Segundo tercio del siglo XVIII

El valor del objeto artístico signo de poder en la arquitectura de la sociedad: el báculo y cruz pectoral del obispo Mateo Múgica (1870-1968)

Rosa Martín Vaquero
Universidad de A Coruña

Resumen: A través de dos objetos artísticos como el báculo y la cruz pectoral del obispo Mateo Múgica Urrestarazu, nos proponemos en primer lugar, darlos a conocer y estudiar desde el punto de vista histórico artístico e iconográfico, por la singularidad de los objetos y por la simbología que conllevan. No están destinados al uso litúrgico ni a la devoción religiosa sino que el báculo es un símbolo de poder, por ello tiene un aspecto digno y noble, para tal función y a la vez nos ayuda a comprender, junto con otras obras que él Obispo Múgica promovió, la conformación de la «arquitectura del poder» de 1924 a 1937 en una sociedad y en una época cambiante y no pocas veces ambivalente.
Palabras claves: báculo, cruz pectoral, obispo, Mateo Múgica, 1924-1937, exilio, Vitoria.

Abstract: With the study of two artistic objects, Mateo Múgica Urrestarazu bishop's staff and pectoral cross, we propose to come to light the pieces, after a deep analysis from the historical artistic and iconographic point of view. That's because of the singularity of the objects and for the symbolism they entail. Neither are destined for the liturgical use nor to the religious devotion but the support staff is a symbol of power, as it it has a worthy and noble aspect, for such a function. At the same time, it helps us to understand, together with other works that he Bishop Múgica promoted, the conformation of the « architecture of the power « from 1924 to 1937 in a time of change and evolving society not rarely ambivalent.

Keywords: support staff, staff, crosier, pectoral cross, bishop, Mateo Múgica, 1924-1937, exile, Vitoria.

En la Historia del Arte, los objetos artísticos, ya desde sus orígenes han tenido la capacidad de trascender los límites de la necesidad inmediata a estar unidos por un lucimiento a la arquitectura del poder. Su representación ligada a los valores que la sociedad consideraba supremos como el culto divino, manifestado en las creencias y veneración de las reliquias, a través de objetos portados por distintas personas, más acusado, cuando estas personas tienen una representación divina en la tierra como es el caso de los obispos que son los sucesores de los apóstoles y, por institución divina, están colocados al frente de las iglesias que gobiernan con potestad ordinaria bajo la autoridad del Papa[1].

Ello ha significado y contribuido a arrojar luz sobre las relaciones artísticas y expresiones del poder mediante símbolos representados por extraordinarios objetos de arte. Esto contribuye a un mejor conocimiento de las relaciones artísticas y expresiones de poder aportado por las artes plásticas en su conjunto, tanto individualmente como en su conjunto, configura una «arquitectura del poder» cambiante y ambivalente.

El ejemplo significativo que aquí presentamos a través de estas piezas artísticas, el báculo y la cruz pectoral del Obispo Mateo Mújica Urrestarazu, pertenecientes al culto divino, y ligadas a la autoridad y poder del obispo en la iglesia, su vida y la trascendencia del binomio arte y poder, en cuanto a la autoridad que la sociedad le confiere manifiesta abiertamente la relación entre las obras de arte y expresiones del poder. En nuestro caso, veremos consolidar esa persuasión retórica hasta la aversión que minaron los cimientos del poder del obispo Mújica, cuya vida fue cambiante y no pocas veces ambivalente por las circunstancias históricas en las que le tocó ejercer su ministerio y que contribuyeron a cambiar los cimientos del poder eclesial que le había sido conferido al ser consagrado obispo y destituido por el poder civil, al estar ligadas las relaciones políticas y religiosas[2].

A través de este estudio pretendemos valorar y dar a conocer, estos dos objetos artísticos como símbolos de poder y las relaciones que estas manifestaciones artísticas y expresiones del poder tienen con la contribución que las artes plásticas han aportado individual o en conjunto a la arquitectura de la sociedad y al arte. Hemos articulado el trabajo en tres apar-

1. Esta autoridad de los obispos como sucesores de los Apóstoles, es recogida en el Código de Derecho Canónico en el canon 329. Véase: Aldea Vaquero, Q., Marín Martínez, T., Vives Gatell, J., *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. t. III. Madrid, 1973, p. 1790.
2. Las relaciones entre el gobierno de un Estado y la Santa Sede se recogen en el Concordato, que es un tratado o Convenio entre las potestades eclesiásticas y civiles, mediante el cual se ordenan estas las relaciones en materias que de alguna manera conciernen a ambas potestades. Este tema lo tratamos ampliamente en: Martín Vaquero, R., «La consagración de los obispo. Báculos y bastones: nobles piezas artísticas del siglo XX en Vitoria». *Ondare*, nº 25, (2006), pp. 333-353.

tados: el primero: La consagración del Obispo Mateo Múgica en la Catedral de Vitoria y su nombramiento como obispo del Burgo de Osma; el segundo: El Obispo Mateo Múgica y Urrestarazu y los acontecimientos históricos significativos que se sucedieron en el ejercicio de su obispado y sus dos exilios; y el tercero: Los signos del poder del Obispo: báculo y cruz pectoral. La aportación de estas obras artísticas en la arquitectura de la Sociedad.

La consagración del obispo Mateo Múgica en la catedral de Vitoria y su nombramiento como obispo del Burgo de Osma

El obispo Mateo Múgica Urrestarazu, nace en Idiazábal (Guipúzcoa) en 1870. Empezó su sacerdocio en Usúrbil, sirviendo en una coadjutoría. Ya en el Seminario de Vitoria desempeñó varias cátedras de latín, Retórica y Filosofía, las que ganó por oposición, también la Lectoralía en la Iglesia Catedral de su Diócesis en 1903. Fue en distintas épocas Director del Boletín Oficial del Obispado de Vitoria. Llevó a cabo numerosos cargos como Secretario de Cámara, Examinador Sinodal, Director Diocesano de la Adoración Nocturna del Apostolado de la Oración y de la Peregrinaciones a Tierra Santa y Roma, y fue honrado por el Papa con distinción de Protonotario eclesiástico[3].

Siendo canónigo electoral de Vitoria fue nombrado obispo de Osma. La preconización de don Mateo Múgica para la Sede de Osma se recoge en el «Acta Apostólicae Sedis» correspondiente al uno de abril que aparece publicada la relación de Iglesias provistas por su Santidad el Papa Benedicto XV, por decreto de la S.C. Consistorial figura entre ellas la de Osma y refiriéndose a esta Sede, dice la mencionada relación:

> 22 FEBRUARII.- Cathedrali e ecclesiae Oxomensi R.D. Matthaeum Mugica et Urrestarau, presbyterum dióecesis Victoriensis, ibique canonicum lectoralem cathedralis ecclesiae, in sacra theologia doctorem[4].

El 19 de mayo de 1918, tuvo lugar el acto de Consagración del nuevo Obispo de Osma en la Catedral de Santa María de Vitoria, lugar que don Mateo Múgica Urrestarazu eligió para este importante día en su vida eclesiástica. Este acto es la base en la que se asienta el poder conferido por el Papa y la conformidad del poder civil perceptiva en el Concordato español de 1851 entre el Papa Pío IX y la reina Isabel II, vigente en este momento, aunque no siempre observado fielmente por los Gobiernos, hasta la venida de la República en 1931[5].

3. Boletín Oficial del Obispado de Vitoria (BOOV) Nº 13, p. 312. Número Extraordinario. Dr. D. Mateo Múgica y Urrestarazu.
4. Boletín Oficial del Obispado de Vitoria (BOOV) 3 de Mayo de 1918, p. 250.
5. *Enciclopedia de Historia de España.* Dirigida por Miguel Artola. T. 3. Iglesia. Pensamiento y Cultura. Garcia de Cortaza, F., «Iglesia», pp. 11 y ss. Martín Vaquero, R., «La consagración..., op. cit, pp.340-341.

La publicación de la noticia de que el Romano Pontífice le preconizaba para la Sede del Burgo de Osma, constituyó para la Diócesis de Vitoria y para el pueblo en general un motivo especial y de júbilo haber elegido un hijo de este pueblo. La ciudad de Vitoria le recuerda por lo mucho y bien que trabajó en los diversos cargos que en ella ejerció, y él lo supo agradecer eligiendo a Vitoria y a su Catedral para su Consagración Episcopal. La recibió de manos del Nuncio, Monseñor Ragonesi, asistido por don Prudencio Melo y Alcalde, obispo de Madrid-Alcalá ; y el prelado actual de Vitoria don Leopoldo Eijo y Garay[6].

El esplendor que dieron a la ceremonia de Consagración del nuevo Obispo por parte de las autoridades eclesiásticas, civiles y militares de Vitoria, supuso un gran acontecimiento. De todo ello, se hicieron eco ampliamente los dos periódicos más grandes de la época: *La Libertad* y *El Heraldo Alavés*, durante varias fechas –días previos a la Consagración y posteriores–, en los que dieron cumplida información de los hechos que se iban sucediendo y los que se iban a llevar a cabo, constituyendo una fuente importante de información por lo detallado de estas crónicas[7].

El Heraldo Alavés, el jueves 2 de mayo de 1918, daba la primera información sobre «La Consagración de Monseñor Mújica», el acto de consagración episcopal de Monseñor don Mateo Mújica, obispo electo de Burgo de Osma, tendrá lugar el domingo 19 del corriente, Pascua de Pentecostés». Continua con los detalles del acto y da a conocer al consagrante, señor nuncio de su Santidad en España, auxiliado por los obispos de Madrid-Alcalá y Vitoria. Recoge también: «A la ceremonia asistirán otros prelados que han sido invitados a ella y serán padrinos de Monseñor Mújica los excelentísimos señores duques de T'Serclaes»[8].

En la Sesión Ordinaria de 15 de mayo de 1918, celebrada por el Ayuntamiento de la Ciudad de Vitoria, en el apartado de mociones se recoge: «Diose lectura de una atenta comunicación del Ilmo. Sr. Don Mateo Múgica, obispo preconizado del Burgo de Osma y de

---

6. El Obispo de Madrid-Alcalá, don Prudencio Melo Alcalde, había sido antes obispo de la Diócesis de Vitoria (1913-1917) y don Leopoldo Eijo y Garay, era el prelado actual de Vitoria (1917-1923).
7. El *Heraldo Alavés*, jueves 2 de mayo de 1918, portada. Recoge puntualmente toda la información desde principios del mes de mayo dando la noticia con amplios titulares: «La Consagración de Monseñor Mújica». (el apellido Mújica en este periódico aparece escrito con «j» en lugar de «g» en todos los días sucesivos hasta el día 16 de este mes que lo corrige con «g»). Van ampliando las noticias, referentes a las autoridades asistentes, así como a los actos a celebrar, como el referente a la música que acompañará en la ceremonia, actuará la Schola Catorum de San Sebastián, con más de 100 voces, además de los valiosísimos elementos musicales de la Catedral y Seminario, entre otros. *Heraldo Alavés,* Vitoria, viernes 3 y sábado 4 de mayo de 1918.
8. Los señores Juan Pérez de Guzmán y Boza casado con la excelentísima señora doña Dolores Sanjuán y Garvey, duquesa de T'Serclaes. El ducado de T'Serclaes, es un título nobiliario español creado el 3 de agosto de 1856 por la reina Isabel II. Anteriormente el título de príncipe de T'Serclaes de Tilly había sido creado en Flandes por el rey Carlos II en 1693 y conferido a este título la Grandeza de España por el rey Felipe V en 1705. AHN. Sección Nobleza. 130. Archivo de los Duques de T'Serclaes. http://www.mcu.es/archivos/MC/AHN/FondosDocumentales.html.

una tarjeta de los Excmo. Señores Duques de T'Serclaes, padrinos que serán del acto de la consagración de dicho Sr. Obispo, invitando al acto que tendrá lugar a las 9:30 *ca.* de la mañana del día 19 del corriente en la S.I. Catedral; y S.E. acordó asistir en Corporación a la indicada ceremonia»[9]. También se hace eco de esta invitación al Ayuntamiento de la ciudad en las noticias que aparecen en el *Heraldo Alavés*[10].

El Boletín Eclesiástico del Obispado de Vitoria del mes de mayo de 1918 recoge: «Crónica diocesana. La consagración del ilustrísimo señor don Mateo Múgica». Aludiendo al recuerdo que será imperecedero y muy grato para la diócesis de Vitoria de la consagración de uno de sus hijos más preclaros. Hechos como la llegada del Señor Nuncio y del señor Obispo de Madrid, las comisiones y personalidades, especialmente la ceremonia de la Consagración, así como la afluencia de sacerdotes y fieles de todas las clases sociales, que mostraban su alegría y contento; y como coronamiento de esta gran fiesta, la Misa de Comunión celebrada por el nuevo Obispo y la Peregrinación al venerado e histórico Santuario de Santa María de Estíbaliz, como testimonio y acción de agracias a toda la diócesis, de la que es deudor de su vida espiritual y de su formación acabada para el cargo pastoral[11].

La prensa diaria, de las tres capitales de la diócesis, interpretando fielmente el deseo de sus lectores ha dedicado a la Consagración del nuevo Obispo, dando cuenta de todos y cada uno de los actos llevados a cabo[12]. El lunes 20 de Mayo, recoge en portada: «Los actos de ayer. Solemne Consagración de Monseñor Mateo Múgica», da detallada información de cómo transcurrió la ceremonia, a la que asistieron además de las autoridades eclesiásticas, civiles y militares, sus familiares más íntimos, su madre, hermanos y demás personas allegadas. Da cuenta de que Monseñor Múgica ha recibido y está recibiendo infinidad de felicitaciones por su Consagración. En su casa se reciben por millares los despachos telegráficos entre los que figuran de los cardenales Guisasola, Almaraz y otras altas personalidades de España.

9. A.M.V. Lib. de Actas del Excmo. Ayuntamiento de Vitoria. Sesión ordinaria de la Comisión Municipal. Año 1918, 15 de mayo, fol. 23 v.
10. El *Heraldo Alavés*, días 16 y 17 de mayo de 1918, primeras páginas. El jueves 16 de mayo: «La Consagración de Monseñor Múgica», en la sección Comunicaciones, recoge: «Se leyó una comunicación de Monseñor Múgica, invitando al Ayuntamiento a la consagración, acto que tendrá lugar el domingo próximo, acordaron asistir en Corporación». Y el viernes día 17 de mayo, se anuncian para el día siguiente, entre otras noticias, la llegada del Nuncio: los actos del domingo: Recepción y banquete en Palacio: En la Catedral: La Schoka Catorum. Veladas: en el Centro Católico y en el Seminario Conciliar
11. BOOV. Mayo de 1918, pp. 281-285 y ss. Destaca además de la llegada del señor Nuncio y del señor Obispo de Madrid-Alcalá a los que les ofrecieron un entusiasta recibimiento. Las comisiones y personalidades. La ceremonia de la Consagración. El canto. La recepción. El banquete. Audición sacra, entre otras.
12. Ibidem. Así recoge el Boletín Eclesiástico la información de la prensa: ...columnas y columnas en las que con prolijidad de detalles, ha ido dando cuenta de todos y cada uno de los acontecimiento ha consignado «ad perpetuam rei memoriam», todas las circunstancias de tan solemnes actos, al que además se unía el haber tenido el honor de que el nuevo Obispo ha sido Director de dicho Boletín hasta los meses previos; y pide al clero y fieles de esta diócesis de Vitoria y a la del Burgo de Osma fervientes votos por el Pontificado del nuevo Prelado.

En lo que a nosotros nos interesa, respecto a las piezas del obispo que estudiaremos más adelante, es de señalar lo recogido a continuación: «Igualmente ha recibido numerosos regalos, destacamos los de su padrino Duque de T'Serclaes que consisten en su pectoral, pensamos es el que se conserva, y magnifico anillo. También señala: «Dos báculos preciosísimos adquiridos por suscripción popular en San Sebastián»[13].

Por último el martes día 21 de mayo, el *Heraldo Alavés,* sigue dando noticias con el titular: «Después de la consagración del Monseñor Múgica», señala la Velada celebrada «el día de ayer» en el Seminario Conciliar, con la que el claustro de profesores y alumnos el mismo obsequiaron a don Mateo Múgica Urrestarazu, nuevo Prelado de la diócesis del Burgo de Osma. Entre las personalidades asistentes estuvo también acompañado por su padrino de ceremonia, el duque de T'Serclaes[14].

El obispado del Burgo de Osma lo ejerció de 1918 a 1924 que fue nombrado obispo de Pamplona. Durante los seis años que rigió esta su primera Diócesis, destacó por su aplicación solícita y apasionada labor pastoral que plasmó en sus numerosos escritos. El 16 de julio de 1918 al poco de tomar posesión, dirigió a sus fieles la Pastoral de entrada sobre *Jesucristo, Camino, Verdad y Vida, la Eucaristía y la Oración*. A esta siguieron otras seis más; engarzadas con ellas, *exhortaciones pastorales y cartas circulares que no publicó, escritos* sobre el *mes del Rosario, Adviento, Misiones Extranjeras,* entre otras. A más de su Carta sobre la «Visita ad Limia»[15]. *Asistió al XXVI Congreso Eucarístico Internacional de Roma*. De sus *circulares* destacan: las que a principios del año dirigía a los arciprestes, párrocos, religiosos y cofradías, y a su pueblo sobre diversos abusos que había que extirpar y las que excitaba al clero a formar en las filas de la Unión Apostólica y a los labradores a constituirse en Sindicatos Agrícolas Católicos.

Desde el púlpito de su iglesia catedral, pronunció infinidad de sermones y a los cuatro años de gobernar su Diócesis había hablado a sus fieles en más de 300 pueblos durante la Visita Pastoral constante que realizó hasta recorrer uno por uno todos. En sus *empresas* abarcó la fundación de varias instituciones, como la *Unión Misional del Clero y la Acción Católica del hom-*

---

13. El *Heraldo Alavés,* lunes 20 de mayo de 1918, portada y páginas siguientes. Señalan además que su domicilio es un verdadero jubileo, desfile de todas las clases sociales. De los regalos recibidos de su padrino el Duque T'Serclaes, pensamos que el pectoral es el que se conserva y estudiamos más adelante; y de los dos báculos que se adquirieron por suscripción popular en San Sebastián, nos despista el que se digan dos, ignoramos si el que se conserva, respondería a uno de ellos. Al no estar marcado no nos aporta datos con los que podamos identificarlo. Añaden que el valor de los regalos recibidos pasan de la respetable suma de 60 mil pesetas.
14. El *Heraldo Alavés,* martes, 21de mayo de 1918.
15. La visita «ad limia» es la visita que todos los obispos diocesanos deben realizar a la tumba de los apóstoles San Pedro y San Pablo, pero además su misión es la de informar al Papa, cada cierto tiempo, del estado de la diócesis que gobiernan. Esta visita está regulada por el Código de Derecho Canónico en los cánones 399 y 400. Eclesiología católica.

bre y la mujer, consolido las Obras Pontificias con sus Consejos Diocesanos y directores regionales para la Santa Infancia. *Inauguró el Congreso Español de la Unión Misional del Clero en Pamplona*. Hizo que su médico acudiera a los pueblos más castigados por la epidemia de 1918, visitando y consolando a los enfermos[16].

En 1924, es nombrado Obispo de Pamplona. Sede que ocupó hasta 1924, que fue trasladado a la Diócesis de Vitoria. Su Pontificado en esta Diócesis se inauguró con la *Carta Pastoral* de entrada el 7 de mayo de 1924, y que versó sobre la grandeza histórica de Navarra y Pamplona y la de su responsabilidad por la constancia de los navarros en profesar la fe católica. En ella además exponía la misión del clero y su actitud en orden a las organizaciones obreras no confesionales, extendiéndose en tratar acerca de la confesionalidad de las obras sociales. Dirigió multitud de *circulares al clero y fieles sobre asuntos diversos:* la *Unión Apostólica, el retiro sacerdotal,* condenaba las modas indecentes y proscribía el uso de la lengua extranjera en los colegios y cohibía la propaganda protestante, siempre atento a conservar la integridad de la fe.

Su labor pastoral en Navarra, se refleja no sólo en las *cartas pastorales y varias Circulares* en las que impulsó y favoreció la labor desarrollada por el Seminario Diocesano. Fue *nombrado Presidente General del la Unión Misional del Clero en España*. Durante su gobierno de la Diócesis de Pamplona, hizo múltiples obras de organización y apostolado católico: *Asociación Diocesana de Fomento de Vocaciones Eclesiásticas, las Juntas de Acción Católica,* la *fundación de Casas Religiosas*; a lo que podemos añadir que en 1926 *promulgó un Reglamento de Culto y Clero*. Realizó la *Visita Pastoral a toda la diócesis* que comprende 561 parroquias y 257 filiares y promovió la piedad hacia el Sagrado Corazón de Jesús y María[17].

El obispo Mateo Múgica y Urrestarazu y los acontecimientos históricos significativos que se sucedieron en el ejercicio de su obispado y sus dos exilios

Importante y extraordinario fue el acontecimiento de la Preconización por el Papa Benedicto XV y la Consagración como Obispo de don Mateo Múgica en la Catedral de Santa María de Vitoria, y no fue menos diez años después que Pío IX, le nombrara Obispo de la Diócesis, a la que él había pertenecido y en la que desarrolló su labor formativa y ahora ve-

16. Para los datos de su Pontificado en el Burgo de Osma, nos remitimos al Boletín Oficial del Obispado de Vitoria. Número Extraordinario. Nº 13. Año LXIV, 22 de Junio de 1928, pp. 313-314.
17. Ibidem. En los que se refiere al Gobierno de la Sede de Pamplona de 1924 a 1928. Boletín Oficial del Obispado de Vitoria. Número Extraordinario. Nº 13. Año LXIV, 22 de Junio de 1928, pp. 314-317.

nía de nuevo para regir la Diócesis de Vitoria[18]. Fue un hecho recibido con gran beneplácito por parte del Clero y Autoridades, así como por los fieles en general.

El historiador Carlos Ortiz de Urbina, el 15 de mayo de 2012, inauguró el Ciclo de Conferencias, organizado por las Sociedades culturales: Landazuri, Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vasco y Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, con motivo de la efeméride del 150 aniversario de la Diócesis de Vitoria, pronunció una conferencia que versó sobre «El primer Obispado de Álava: tres siglos de existencia (IX al XI) y ocho de reivindicaciones (XII al XIX)», el dato que aporta según la documentación histórica es que la primera diócesis vitoriana, tuvo dos sedes, una en Iruña Veleia y otra en Armentia». La invasión musulmana marcará los años oscuros –desde el año 883 a 1087– y muy poco conocidos que acabarán con la integración de la sede catedralicia en Calahorra. Tras la pérdida del Obispado, Álava trata durante ocho siglos de recuperar su sitio como sede catedralicia, y finalmente en el siglo XIX se consigue[19].

El nombramiento y toma de posesión de la sede Episcopal de Vitoria, llegó el día 10 de marzo de 1928, por la Bula Pontificia dada en Roma por Pío XI, en que fue nombrado obispo de la Diócesis de Vitoria,

> Pío Obispo, Siervo de los Siervos de Dios./ A nuestros amados hijos, Cabildo de la Iglesia Catedral y Pueblo de Vitoria, salud y apostólica bendición. Hoy Nos, con el consejo de nuestros Venerables Hermanos los Cardenales de la Santa Iglesia Romana, hemos trasladado a la Iglesia Catedral de Vitoria, ahora vacante, sufragánea de la Iglesia Metropolitana de Burgos, y que reconocemos ser derecho de patronato del Serenísimo Rey Católico de las Españas, el cual en nada se ha derogado hasta el presente, al venerable Hermano Mateo Múgica y Urrestarazu hasta ahora Obispo de Pamplona y de Tudela [...]

18. Sociedad Landazuri. *El Correo.com.* Noticias de Álava, 13-02-2012. «Un aniversario importante (1). Hace 150 años se creó la diócesis de las Provincias Vascongadas» La Diócesis de Vitoria, en este año 2012, está celebrando los 150 años que se creo la diócesis de las Provincias Vascongadas, también llamadas Provincias exentas, que no tuvieron diócesis propia hasta 1862, hasta entonces habían pertenecido a la Diócesis de Calahorra-La Calzada y Pamplona, aunque en tiempos más remotos también formaron parte de la de Burgos, Santander y Bayona. En 1851, en el Concordato con la Santa Sede se tuvo en cuenta esta aspiración vasca y en 1862, se materializó, no sin antes tener que superar varias dificultades, fue difícil de asimilar esta separación para la Diócesis de Calahorra-La Calzada que perdía más de 533 parroquias, muchas de ellas económicamente florecientes y por otro lado la insidias vertidas sobre la lengua de los párrocos vascongados que podían hacer una nacionalidad distinta y una base de separación política. En este sentido se pronunciaba el memorándum, cargado de razonamientos demagógicos carentes de apoyo, enviaba Justo Barbagero al ministro de Gracia y Justicia en 1861 pero el apoyo de Isabel II, fue importante para llegar a conseguir la Sede tanto anhelada. Posteriormente en 1954, la Sede vascongada, se vuelve a separar, dividida en tres diócesis, se crea la Diócesis de Bilbao, la de San Sebastián y la de Vitoria, una por cada provincia, cómo continúan en la actualidad.
19. Francisco Góngora. Vitoria. «El primer Obispado alavés tuvo sedes en Veleia y Armentia». Un ciclo de conferencias analiza desde hoy la historia y la gran repercusión política y cultural que tuvo la diócesis para el territorio. La última de las conferencias que será el 31 de mayo, será impartida por el profesor Santiago Martínez, sobre «Las tribulaciones del clero vasco (1936-1939), en: www. *El Correo.com.* Noticias de Álava, 15-05-2012.

El documento pontificio, fue leído al pueblo en la misa conventual del mismo día y después del Evangelio, en latín y en castellano. La ceremonia de la toma de posesión, tuvo lugar el día 17 de junio de 1928 en la Sala Capitular, ante el Ilustrísimo Cabildo reunido con todas las Autoridades invitadas al acto. Una vez el Sr. Presidente accidental del Cabildo declaró a los presentes el objeto de la reunión, que era el de proceder a la toma de posesión de la Sede Episcopal de Vitoria por el Ilmo. y Rvmo. Sr. Dr. Mateo Múgica Urrestarazu, hasta hoy obispo de Pamplona[20].

La entrada solemne en la capital de su Diócesis, tuvo lugar el 24 de junio de 1928, festividad de San Juan Bautista, se dirigirá desde el Convento de los Padres Carmelitas de esta Ciudad en procesión a la Catedral. Anteriormente las Comisiones irán a recibirle a Alsasua, dónde se despedirá de las autoridades y fieles de la diócesis de la que hasta entonces había sido su prelado. En cuanto tomó posesión de la Sede de Vitoria, hizo los primeros nombramientos, para su Vicario General y Provisor, con atribuciones de Gobernador Eclesiástico en su ausencia a don Jesús Echevarría y Mayoral, canónigo Doctoral, y para su Secretario de Cámara y Gobierno al licenciado don Jaime Verástegui y Fernández de Navarrete[21].

El acontecimiento de volver después de diez años de su Consagración como Obispo del Burgo de Osma y de Pamplona, a su regreso a su diócesis vitoriana, como Prelado, fue recibido con claras muestras de afecto y alegría en las tres capitales vascas dónde los diocesanos veían a un obispo nacido en su tierra y además vasco parlante que conoce su lengua. En su primera *Carta Pastoral*, el obispo Múgica muestra su gratitud por las brillantes y cariñosas bienvenidas recibidas[22]. Al igual que su consagración, la prensa de las tres provincias vascas, *La Liberta* y el *Heraldo Alavés*, especialmente volviera a volcarse en dar toda la información de todos y cada uno de los actos que se llevaron a cabo[23].

En el Archivo Municipal de Vitoria, se conserva un Expediente, con el Nº 2, Año 1928, en cuya portadilla se lee: «Se felicita a Dr. Don Mateo Múgica por su nombramiento de Obispo de Vitoria». En su interior, se conserva el acuerdo de la Sesión ordinaria de la Permanente de cuatro de enero de 1928, que dice lo siguiente: «El señor Alcalde dio cuenta de cómo dirigió telegrama al actual Obispo de Pamplona Dr. Mateo Múgica, felicitándole en

20. BOOV. Número extraordinario. Año LXIV, nº 13, 22 de Junio de 1928, pp. 308-311. se reproduce el Documento Pontificio, traducido a castellano. El envío del Saludo y adhesión. Primeros nombramientos. Y fecha de 24 de Junio para la entrada solemne.
21. BOOV. Número extraordinario. Año LXIV, nº 13, 22 de Junio de 1928, pp. 311.
22. BOOV. Año LXIV, nº 14, 15 de Julio de 1928, p. 428.
23. En el Boletín Eclesiástico de 22 de Junio de 1928, se recoge el Edicto, de don Jesús María Echeverría y Mayoral, Gobernador Eclesiástico (S. P.) de la Diócesis de Vitoria, en el que hacer saber que el día 24 de junio, domingo, a las cinco de la tarde, hará, su entrada solemne en esta ciudad de Vitoria, capital de la diócesis Vascongada don Mateo Mújica Urrestarazu, nuestro prelado y en consecuencia, ordena y manda a los sacerdotes, seminaristas, Clero regular, Cofradías, Asociaciones y pueblo fiel, acudan para dicha hora a la iglesia de los PP. Carmelitas con el fin de recibir y acompañar dignamente al nuevo Prelado. A continuación marcas las pautas a llevar a cabo en el transcurso de la procesión hasta la Catedral, ordena que se lea este Edicto al pueblo fiel, el mismo día 24 domingo y suplica también se extienda a los Superiores de las Casas Religiosas e incluso se fijé en los tableros de anuncios de las iglesias de Vitoria. Fechado y firmado en Vitoria el 20 de junio de 1928.

nombre propio y de la Corporación por su nombramiento para regir esta Diócesis, y S.E. acordó hacer constar en acta la satisfacción por dicho nombramiento. Por acuerdo de S.E. firmado y rubricado por el Secretario»[24].

En el recibimiento que el Ayuntamiento hizo al nuevo Prelado, el Alcalde con una Comisión de Concejales en nombre del pueblo de Vitoria, le esperaba en Matauco (Álava), límite de su jurisdicción, anteriormente había publicado un bando para que se engalanaran los balcones por dónde desfilaba la comitiva de la procesión del Obispo a la Catedral, en señal de homenaje. Como obsequio el Ayuntamiento levantó un arco de Triunfo para el recibimiento, y se mantuvo iluminada la fachada del Casa Consistorial.

El día 21 de junio, el periódico *La Libertad,* destaca en sus páginas con grandes titulares: Preparando la entrada del Nuevo Prelado», y ese mismo día *El Heraldo Alavés,* recoge: «Hacia un grandioso recibimiento. Una iniciativa simpática». En los día sucesivos siguen apareciendo avances de los actos que se van a celebrar con tal motivo, el día 22 viernes titula: «Surgen nuevas iniciativas» y el día 23 sábado: «Hacía un nuevo recibimiento triunfal». El lunes 25, ambos periódicos se hacen eco del desarrollo del acontecimiento: *La Libertad,* en grandes titulares resalta: «El nuevo prelado de la Diócesis Vascongada, con la foto del Obispo en el centro, y a ambos lados: «Don Mateo Múgica hizo ayer su entrada» y «El pueblo de Vitoria lo recibe afectuosamente»[25].

También en la portada del *Heraldo Alavés*, publica su foto y titula: «Vitoria y su nuevo prelado. Ayer entró, triunfal, en la capital de la Diócesis el ilustrísimo Señor doctor Mateo Múgica», en las páginas 4 y 5 se hace eco de los diversos actos que se celebraron con minucioso detalle, primero en Alsasua, dónde acudió la Diputación a recibirle cumplimentándole con un banquete, aquí se despedía de las autoridades y del Clero de la que había sido su diócesis; se preparó la comitiva hacía su nueva Sede, a su paso por los diversos pueblos de Álava en los que le tenían preparado recibimiento; y la llegada a Vitoria a la iglesia de Padres Carmelitas, en la que revestido con los ornamentos pontificales, partió por las calles de la ciudad acompañado, por autoridades, comisiones, clero y fieles, en procesión hasta la Catedral[26].

Una vez en su diócesis, el obispo Múgica se entrega a una intensa labor pastoral: visita a las parroquias; Acción Católica: peregrinaciones a Roma, Lourdes y Tierra Santa; le otorgan el cargo de presidente de la Unión Misional del Clero. Entre sus realizaciones figuran: la Obra de Escuelas Católicas y la organización del IV Congreso Nacional de Música Sagrada,

24. AMV. Sección Expedientes. Grupo Varios. Año 1928. L-I. Leg. 10-2.
25. *La Libertad.* El diario más antiguo de Vitoria, 25 de Junio de 1928. Recoge las publicaciones del Alcalde: Bando, Edicto y acuerdos del Ayuntamiento de la Ciudad de Vitoria, referentes a este acontecimiento. Así mismo se hace eco de la publicación de un Número extraordinario del Boletín Eclesiástico del Obispado de Vitoria dedicado a don Mateo Múgica Urrestarazu.
26. *Heraldo Alavés.* Diario de mayor circulación en la capital y en la provincia. Vitoria, jueves 25 de junio de 1928. Publica además que se ha enviado a las autoridades eclesiásticas los nombres de los exalcaldes que portaran las varas del palio bajo el cual irá el Obispo Múgica hacia la Catedral. Una vez allí, se dirigió desde el púlpito y a continuación hizo oración ante el sepulcro del obispo Piérola, su antecesor que le ordenó sacerdote y a quién sirvió como capellán familiar en alguna de sus visitas pastorales.

celebrado en Vitoria, del 19 al 22 de Noviembre de 1928. De su importancia y el eco que tuvo, asistencia de autoridades y congresista, recibimientos y los actos complementarios que se realizaron para el evento, recoge amplia crónica el Boletín Eclesiástico. Destacar la asistencia del Cardenal Primado Dr. Segura y la misiva enviada por el Papa Pío XI, por promover la Música Sacra, que su antecesor Pío X, promulgó en su «Motu Propio» la nueva ley sobre la Música que debe usarse en los templos.[27].

La obra más importante de su obispado en Vitoria fue, sin duda, la inauguración del nuevo Seminario Diocesano en 1930, construcción llevada a cabo por el arquitecto y sacerdote D. Pedro de Asúa (1890-1936+). Fue iniciado por su predecesor Fray Zacarías Martínez en 1926[28]. El día 28 de septiembre de 1930, fue inaugurado solemnemente con la asistencia del rey Alfonso XIII; el delegado del Papa Pío XI, cardenal Ruffini, el nuncio apostólico, Mons. Tedeschini y numerosos arzobispos y obispos. El obispo Múgica bendice el gran órgano de la iglesia, arrancando a sus teclados las primeras notas «sentado delante del órgano, con todo el religioso boato de su mitra y capa pluvial, interpreta la Marcha Real Española –como homenaje a Cristo Rey– y la Marcha de San Ignacio –como himno secular de nuestro pueblo–»[29].

Son varios los escritos que publicó el obispo Mateo Múgica Urrestarazu, aunque otros muchos no vieron la luz, entre ellos: «La Santificación de las fiestas. Carta Pastoral (1928); «Panegírico de San Agustín, pronunciado en la Real Basílica de El Escorial» (1931); Reglamento del Seminario Diocesano de Vitoria (Aprobado en 1933 por el Excmo. Y Rvdmo. Dr. D. Mateo Múgica, Obispo de Vitoria). [s.a]. «Imperativos de mi conciencia. Carta abierta al Presbítero D. José de Barandiarán (1945)[30]. Así como los escritos que le han

---

27. El cartel para este IV Congreso de Música Sagrada a celebrar en Vitoria, fue obra de Obdulio López de Uralde, se conserva en el Museo de San Telmo de San Sebastián: en López De Uralde Garmendia, I., *Obdulio López de Uralde. El pintor de Vitoria*. Madrid, 2011, p. 56. En cuanto a la Misiva del Papa Pío XI, está «Dada en Roma, en San Pedro, día dieciocho del mes de Octubre en el año mil novecientos veintiocho, séptimo de Nuestro Pontificado. Pío Papa XI: BOOV. Año 1928. 26 de noviembre, pp. 726-726.
28. Fray Zacarías Martínez Núñez O.S.A., ocupó la Diócesis Vascongada de 1923 a 1928, en que fue nombrado Arzobispo de Santiago de Compostela, dónde murió en 1933. AMV. Sesión Nº 12, celebrada por la Comisión Permanente del día 9 de abril de 1928.Y en la Sesión Nº 13 celebrada por la Comisión Permanente del día 18 de abril de 1928, se recoge: «Comunicación del Ilmo. Sr .Obispo - Fray Zacarías Martínez-Quedó enterado de la comunicación y da las gracias, se lleva otro grato recuerdo de la ciudad de Vitoria. Una de las obras de nuestro entusiasmo y cariño del Nuevo Seminario cuya terminación no se hará esperar para gloria de Vitoria. El Sr. Izarra, hizo uso de la palabra manifestando su adhesión al acuerdo adoptado de dar a la Calle del Seminario el nombre del Ilmo. Obispo Fray Zacarías Martínez». El nombre de la calle se conserva en la actualidad.
29. BOOV. 6 de Octubre de 1930, p. 728. Véase: Múgica Urrestarazu, Mateo. Biografía, pp 1-4. Hamaika Bide Elkarte. La cultura de los exilios vascos/Euskal erbesteen kultura. Nace en el año 2000, Hamaika Bide, Asociación para el Estudio de la Cultura de los Exilios Vascos, sin ánimo de lucro. www.Hamaikabide.org/info.php?id=34&letra= (consultada 6-02-2012).
30. Múgica Urrestarazu, Mateo, «La Santificación de las fiestas. Carta Pastoral». Pamplona, 1928, 22 p.; «Panegírico de San Agustín, pronunciado en la Real Basílica de El Escorial». Vitoria, 1931, 32 p.; Reglamento del Seminario Diocesano de Vitoria (Aprobado en 1933 por el Excmo. y Rvdmo. Dr. D. Mateo Múgica, Obispo de Vitoria). [s.a], 64 p.; «Imperativos de mi conciencia. Carta abierta al Presbítero D. José de Barandiarán» Cambo, 1945, 21 p.

dedicado sobre su persona y los dos exilios que sufrió durante su obispado, en el último renunció a su Diócesis, de entre estos últimos son de destacar los realizados por Arbeola: «La expulsión de Monseñor Mateo Múgica y la captura de documentos al Vicario General de Vitoria» o «Don Mateo Múgica en el exilio» y Cárcel Ortí «los dos exilios del Obispo Múgica»[31]. También sobre el Obispo Mateo Múgica, el historiador Santiago Martínez «Las encrucijadas del obispo Mateo Múgica en la Guerra Civil»[32].

La última etapa de su obispado, está marcada por una situación compleja, en la que se implicaban y complicaban los problemas económicos, los políticos suscitados sobre todo por el nacionalismo vasco y las actitudes muy personales de un obispo en el exilio, con un talante temperamental muy peculiar a través de toda su actuación. De ahí que el obispo de Vitoria, Mateo Múgica, se ha considerado como una figura emblemática del Episcopado español del siglo XX, porque fue víctima de dos persecuciones políticas, que le obligaron a dejar la diócesis y vivir fuera de España durante bastantes años. La primera fue provocada por el Gobierno de la Segunda República en 1931, y el exilio del obispo duró dos años. La segunda ocurrió en octubre de 1936, cuando el obispo marchó a Roma y se vio obligado a renunciar al gobierno de su diócesis en 1937. Después residió en el extranjero, hasta que varios años después de la guerra se le permitió regresar a España y vivir retirado en su pueblo, murió en Zarautz (Guipúzcoa), sepultado en la Catedral de Vitoria el 29 de octubre de 1968[33].

Importante es la publicación: *Identidad cristiana, comunidad eclesial y misión evangelizadora en nuestra Iglesia diocesana. Carta Pastoral del Obispo de Vitoria en el 150 aniversario de la creación de la Diócesis,* de don Miguel Asurmendi, su actual obispo. En lo que a nuestro estudio, señalamos lo referente a la construcción del Nuevo Seminario, inaugurado por el obispo Mateo Mújica en 1930, destaca que si, aún hoy, su estructura y calidad material todavía son llamativas,

31. Arbeola, Victo Manuel, «La expulsión de Monseñor Mateo Múgica y la captura de documentos al Vicario General de Vitoria» *Scriptorium Victoriense*, nº 19 (enero-abril, 1972), pp. 84-92 o «Don Mateo Múgica en el exilio (1931-1933)» *Scriptorium Victoriense*, nº 20 (1973), pp. 296-329, aporta transcritos nueve documentos; Vicente Cárcel Ortí «Los dos exilios del Obispo Múgica. Cartas inéditas del Obispo de Vitoria (1931-1937)». Separata de *Scriptorium Victoriense*, nº 57 (2010), pp. 425-562.
32. Martínez, Santiago, «Las encrucijadas del obispo Mateo Múgica en la Guerra Civil», conferencia dada en Vitoria en diciembre de 2010, en el ciclo dedicado a la Memoria Histórica, que organizó la Sociedad Landazuri. El Correo, Jueves 9 de diciembre de 2010, sección Ciudadanos, p. 6. y «Las tribulaciones del clero vasco (1936-1939)», que dará el 31 de mayo en Vitoria en el Ciclo de Conferencias, organizado por las Sociedades culturales: Landazuri, Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vasco y Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, con motivo de la efeméride del 150 aniversario de la Diócesis de Vitoria. Este profesor de la Universidad de Navarra, es especialista en la historia de la Iglesia española en el siglo XX.
33. Seguimos para esta última parte los trabajos de Víctor Manuel Arbeloa y Muro (1973) y de Vicente Cárcel Ortí (2010), este último publica la correspondencia inédita del obispo con el cardenal Pacelli y el nuncio Tedechini y documenta su doble tragedia personal, provocada por las autoridades políticas y militares que agraviaron su valiosa figura de pastor con acusaciones insidiosas, que no tuvieron fundamento, pero demostraron la condición espiritual y humana del obispo injustamente perseguido. Sus restos reposan, actualmente, en la cripta creada para panteón episcopal en la capilla del Santo Cristo de la Catedral de Santa María de Vitoria, junto con los obispos: Ramón Fernández de Piérola, Carmelo Ballester y José María Larrrauri.

mucho más importante fue, sin duda, lo que en él se llevaba a cabo: el desarrollo científico y apostólico de los seminaristas, gracias a los sucesivos claustros de profesores, y una biblioteca constantemente enriquecida, y dinámicas e iniciativas internas al mismo Seminario».

Nos parece interesante señalar, a modo de resumen, las circunstancia en las que el obispo Múgica regentó la diócesis de Vitoria (1928-1937), dentro de un clima socio-político particularmente complicado y dramático: la segunda República, la Guerra Civil «una guerra entre católicos» y de la posguerra, que resume: «Los acontecimientos que se fueron sucediendo convulsionaron, sin duda, al conjunto de la vida diocesana, afectando a todas las gentes y con consecuencias que todavía nos alcanzan; y por no destacar más que dos nombres emblemáticos de aquella tragedia social, que forman parte de nuestra historia diocesana, el obispo D. Mateo Múgica (doblemente exiliado de su Iglesia) y D. Pedro Asúa, asesinado en plena contienda civil y cuyos restos están recogidos en la capilla mayor del Seminario Diocesano»[34].

En este año 2012, en que se cumple el 150 Aniversario de la Diócesis de Vitoria –primeramente Diócesis de las Provincias Vascongadas-. Se están realizando una serie de actos con este motivo, por parte de la Diócesis de Vitoria, el acto más importante fue el llevado a cabo el pasado día 29 de abril que consistió en una Solemne Misa Pontifical en la Catedral de María Inmaculada de Vitoria, oficiada por su actual obispo don Miguel Asurmendi, que se acompañó de catorce prelados, entre los que se encontraban los arzobispos de Burgos, Pamplona y Valladolid, y de la curia Romana, en una homilía a la que asistieron primeras autoridades políticas y militares, así como más de dos mil vitorianos que acudieron a escuchar a su obispo. En la ceremonia llevada a cabo con gran boato se estrenaron varias piezas musicales y una exposición retrospectiva de la sede[35].

Los signos del poder del Obispo: báculo y cruz pectoral. La aportación de estas obras artística en la arquitectura de la sociedad

Las insignias pontificales que lleva el obispo, según se recoge en el Concilio Vaticano II. Constituciones de la Sagrada Liturgia, *Sacrosanctum Cocilium* son: el anillo, el báculo pastoral, se conserva el del obispo Mateo Múgica Urrestarazu, la mitra, la cruz pectoral, del mismo obispo, que ha llegado hasta nosotros; y de las cuales haremos su estudio histórico-artístico,

---

34. Asurmendi, M., *Identidad cristiana, comunidad eclesial y misión evangelizadora en nuestra Iglesia diocesana. Carta Pastoral del Obispo de Vitoria en el 150 aniversario de la creación de la Diócesis*. Obispado de Vitoria, 2011, 44 p. edición digital (4-11-2011). En lo que concierne a los dos exilios del obispo Múgica remite a Vicente Cárcel Orti 2010).
35. «La Diócesis reúne a 2.000 feligreses en la catedral. Tras un siglo y medio de existencia». *El Correo.com.* Noticias de Álava, 30-04-2012.El obispo, primera autoridad eclesiástica de la provincia dedicó por entero su sermón a repasar la trayectoria de la sede. Señalar, entre otras, la labor encomiable que había realizado el Seminario, que inauguró el obispo Múgica, como centro de formación de párrocos y su cuerpo docente.

y, además, el palio si le corresponde por derecho. En este apartado nos ocuparemos solamente de dos de ellas, el báculo y la Cruz Pectoral[36].

El báculo es un objeto muy singular por la simbología que conlleva. No está destinado al uso litúrgico ni a la devoción religiosa, sino que se trata claramente de un símbolo de poder, bien episcopal o abacial; y por este mismo motivo, suele tener un aspecto exterior digno y noble, para tal función[37]. Es la insignia episcopal más específica y símbolo de la triple potestad que, en sus atribuciones, le corresponde al obispo: gobernar, enseñar y santificar[38]. El prelado siempre lo lleva en la mano cuando asiste a ciertas ceremonias, como las que nos ocupan, o cuando bendice a los fieles sin imposición de manos. Según se prescribe en los textos antiguos y en la reglamentación del *Ceremonial Episcoporum* lo cede al presbítero asistente al sentarse en su trono en algunos momentos de la celebración litúrgica o, si por alguna circunstancia, necesita tener las manos libres[39].

El báculo y la cruz pectoral del obispo Múgica, son dos extraordinarias piezas artísticas que damos a conocer. La documentación que, hasta ahora, hemos encontrado sobre ellas es más bien escasa. En los documentos de archivo no se especifican alusión alguna a estas obras, y al ser inéditas tampoco han sido recogidas por los especialistas del tema; pero si tenemos otras fuentes en las que hemos encontrado referencias y podemos constatar que la cruz pectoral pertenecía al obispo Múgica, como son las fuentes escritas de las hemerotecas que recogen los periódicos de la época: «*La Libertad*» y el «*Heraldo Alavés*» que se hicieron eco de su Consagración en la Catedral de Vitoria en 1918 y su toma de posesión como obispo de la Diócesis Vascongada, diez años más tarde en 1928, y que además del texto escrito se acompañan de fotografías del obispo Mújica, revestido de pontifical, y en las que porta estas insignias[40].

En otras fuentes artísticas como son la pintura y escultura, también podemos estudiar estas piezas. En pintura tenemos un cuadro, pintado al óleo, con su imagen que forma parte

36. Queremos dar las gracias a Zoilo Calleja, Delegado del Patrimonio Diocesano, por la facilidades dadas para estudiar y fotografiar estas obras. Así mismo como Director y al personal del Museo de Arte Sacro, especialmente a Aintzane e Itziar su amabilidad y facilidades en nuestras visitas y consultas.
37. Ceremonial de Obispos: Liturgias, celebración de Sacramentos y del Año Litúrgico. Los Misionero. Cap. I. Vestiduras e insignias, nº 57. Cf. Conc. Vat. II, Const. de Sagrada Liturgia, *Sacrosanctum Concilium, n.* 34. http://www.mscperu.org/liturgia/praenotanda/CeremonialObispos.htm.
38. Hasta mediados del siglo XII también lo llevaba el Papa. Tiempo más tarde el pontífice sustituirá el báculo por la cruz. Cabrol, F. y Leclerq, H.: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, 15 vols., 1924-1953. Martigny, Abate. (traducción de la última edic. francesa por Rafael Fernández Ramírez) *Diccionario de antigüedades cristianas.* Madrid, 1894, p. 572. M. Righetti, *Historia de la Liturgia*. T. I, Madrid, 1955.Galvan Freire, F., La decoración miniada en el Libro de Estampas de la Catedral de León. León, 1977, pp.56-57. Tratamos este tema en: Martín Vaquero, R., «La consagración...(2006) y en: «El poder de la santidad: El obispo San Alvito en la Catedral de León en la Edad Media, sepulcro, báculo e imagen». *Imágenes del poder en la Edad Media.* T. II. León, 2011, pp. 303-324
39. Trinidad Lafuente, I, *Tesauro y diccionario de objetos asociados a ritos, cultos y creencias*. Madrid, 2011. Recoge que los báculos pintados en el *Liber* son todos iguales: reproducen el modelo generalizado de voluta dorada que se enmanga en un astil de madera.
40. En *La Libertad*, 25 de junio de 1928, p.4.; y en la portada del *Heraldo Alavés*, 25 de junio de 1928. También en el *Heraldo Alavés* de 29 de septiembre de 1930, con motivo de la inauguración del Seminario Diocesano.

de la galería de retratos de los obispo de la Diócesis de Vitoria, que se exponen en la pared de sala galería de la parte baja del Seminario Diocesano. Está representado sentado, de tres cuartos, revestido de pontifical, en él nos muestra claramente la cruz pectoral que aquí nos ocupa[41]. En las fotos que aparecen en los periódicos de la época, anteriormente citados. Así como en el Busto de mármol, que junto con su predecesor el del Obispo Fray Zacarías Martínez que proyectó y empezó las obras del nuevo Seminario en 1926 y que él en 1930 inauguró, están colocados en la galería que presiden el final de la magnífica escalera de acceso al primer piso del Seminario, en él se aprecia con todo detalle la cruz pectoral.

El detalle y minuciosidad de estas representaciones artísticas –bustos y retratos–, hacen posible el reconocimiento de la obra de arte, que además en nuestro caso, la cruz pectoral, la podemos comparar con el propio objeto que ha llegado hasta nosotros. El báculo al ser un símbolo, que el obispo sólo usa en las ceremonias específicas, no aparece representado en estos retratos, pintura y escultura. No obstante, nos consta en ellas su escudo, el cual está en la callada del báculo, sustentado por dos ángeles. Este símbolo propio también aparece idénticamente, representado con los mismos detalles, en la parte superior del altar monumento rematando la capillita que aloja su busto y en la vidriera a él dedicada, con idénticos colores que el esmalte engarzado en la pieza artística.

El báculo del obispo Mateo Múgica: estudio histórico-artístico

El báculo o cayado del obispo Mateo Múgica Urrestarazu, con su escudo sustentado por dos ángeles alados y el correspondiente varal, es de metal sobredorado, con aplicaciones de plata sobredorada, y piedras de colores en la macolla y esmaltes –verde, rosa y azul– los ángeles que portan el escudo en el centro del roleo y con tres piedras rosas en la callada que alterna los motivos decorativos lisos con fondos y granulados, enmarcado en un círculos que forma doble aro con remate de cruz pometeada en la parte superior y un bonito roleo, a base de cogollos y hojas de vegetales fundidos. Todo él está cubierto con una extraordinaria ornamentación fundida, grabada y cincelada. Mide 150 cm, la encorvadura con esmaltes 61 cm. y la linterna o macolla 29 cm, el primer cañón 45 cm. y los dos cañones lisos, que se le acoplan, forman el palo o varal 50 y 55 cm respectivamente (Fig. 1 y 2).

El nudo octogonal con cuatro capillas prismáticas con doseletes y tracería calada gótica con pináculos fundidos, alojando en su interior cuatro peanas sobre las que tiene colocadas las figuras fundidas de cuatro santos con sus atributos y cuyo nombre aparece grabado en la peana: San José con el Niño en brazos, San Telmo con báculo y nave en las manos, San

41. El cuadro está elaborado con gran realismo, minuciosidad y detalle, por lo que podemos analizar la cruz pectoral y ver su relación con la propia obra, hemos de considerar que la fuente principal para su estudio la constituyen las propias piezas. Además el cuadro está firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo, por el pintor Antonio P. de San Román/ agosto, 44.

Pedro de Cluny con mitra, le falta el báculo (perdido) y San Pelayo con capa y la palma[42]. Se asienta sobre una pieza semiesférica de perfil hexagonal, a la que sigue un pequeño cuello y un subnudo achatado. Lleva una extraordinaria decoración fundida, grabada, cincelada y calada, a base de bellos motivos vegetales de cardinas, roleos, con alcachofas y hojas de parra que se alternan, y hojarasca más pequeña formando pequeña cenefa en la pieza circular[43].

El escudo está realizado con una gran minuciosidad en cada uno de los detalles, con los esmalte prolicromados en colores muy vivos para sus armas; se remata con cruz trilobulada en el centro y a ambos lados, los símbolo de su dignidad: la mitra y el báculos. Está bordeado por el capelo y el cordón con las seis borlas, que corresponden a su cargo y en la parte inferior leva una cartela con el lema: VENI DOMINE JESU. Este símbolo propio también aparece idénticamente, representado con los mismos detalles, en respaldo de su trono –cuadro de su retrato–, en la parte superior del altar monumento rematando la capillita que aloja su busto y en la vidriera a él dedicada –enfrete del monumento que da luz a la escalera principal–, con idénticos colores que el esmalte engarzado en la pieza artística.

La pieza es realmente bella y de gran calidad artística y técnica. Sin embargo, al carecer de las marcas reglamentarias de la platería no es posible precisar la localidad dónde se labró, ni tampoco quién fue su artífice. Tenemos que en el interior del estuche dónde se guarda, en el forro de la tela blanca de la tapa se lee en letras doradas: «P. Anitua/ Dato 7/ Vitoria». Creemos, con_ciertas reservas, que pudo ser realizada por el platero Pedro de Anitua en Vitoria, para regalo cuando fue Consagrado Obispo de Osma en la Catedral de Vitoria el 20 de mayo de 1918, pero no existe documentación del taller Anitua de Vitoria de esa época. Por otra parte en el estudio que hicimos sobre este platero, sabemos que Pedro de Anitua, cuando tenía encargos importantes y él no podía realizar en el taller recurría a platerías importantes, como tenemos constatado con los plateros Durán de Madrid[44]

---

42. Réau, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*, 5 vols., Paris, 1955-1959; trad esp., *Iconografía del arte cristiano*, 5 vols., Barcelona, 1995-2000. Recoge los santos representados con los atributos por los que se le identifican.
43. Los estudios de los báculo no son muy abundantes, ademas de los recogidos en nuestro estudio: La Consagración... (2006), p. 339, entre otros: Kawamura, Y. y Sáez González, M., *El arte de la Platería en la Mariña Lucense siglos XVI, XVII y XVIII*. Lugo, 1999, pp.156 171, 183. Cat. 151,152, 183, 196. Sáez González, M, La platería en la Diócesis de Tuy. A Coruña, 2001, p. 119 y 226. Del siglo XVII y XVIII. VV.AA. Pedro Durán 112 años diseñando en plata y joyas 1886-1998. Madrid, 1998, p. 59 Esteras Martín, C., «Platería virreinal novohispana. Siglos XVI-XIX». *El Arte de la platería mexicana. 500 años*. México, 1989, cat. 37, p. 200. Más en la línea y época del aquí presentado, son famosos los báculos regalados al obispo de Tuy y al de Gerona (1904 y 1907), verdaderas joyas de arte litúrgico, proyectadas y ejecutadas en Barcelona por Luis Masriera, y en los que se combinan artísticamente la plata, el oro el marfil, el esmalte y pedrería.
44. VV.AA. Pedro Durán 112 años diseñando en plata y joyas 1886-1998. Madrid, 1998, p. 59. Martín Vaquero, R., «Los Anitua, cuatro generaciones de joyeros- plateros en Vitoria (Siglo XIX-XXI)». Inédito. Nos presenta también la dudala nota que recoge el períodico *Heraldo Alavés*, 20 de mayo de 1818, sobre los regalo que le hicieron al obispo en su Consagración: «Dos báculos preciosísimos adquiridos por suscripción popular en San Sebastián».

La cruz pectoral del obispo: símbolo, significado y arte

La llamada cruz pectoral o pectoral es la cruz que lleva el Papa, los obispos, abades y otros prelados colgada del cuello, como signo de dignidad. Martigny en su *Diccionario de antigüedades cristianas* dice de ella ...[45]Esta insignia es recogida desde antiguo, con las dos denominaciones, en los diccionarios de la lengua y de la liturgia. Covarrubias en el diccionario de *Tesoros de la lengua castellana o española*, en 1611, anota:

Pectoral= «La cruz pontificia que los prelados traen sobre el pecho»[46].

En el *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, la asienta como Cruz Pectoral, igual que en los diccionarios más recientes: *Tesauro y diccionario de objetos asociados a ritos, cultos y creencias*[47]. También en la Enciclopedia Universal ilustrada, se dice de la Cruz Pastoral: «La que por insignia pontifical traen los obispos y otros prelados sobre el pecho colgando del cuello por un cordón...»[48]. Se distinguen dos tipos de cruces pectorales, la sencilla y la pontifical. La sencilla que es de la que aquí nos vamos a ocupar a continuación, es la que habitualmente usan los obispos, sujeta de una cadena. Algunos Obispos y Cardenales, llevan también esta Cruz en la Ceremonias Solemnes[49].

Actualmente el obispo puede llevarla siempre y en todo lugar, mientras que los prelados inferiores, que han obtenido el privilegio, sólo pueden hacerlo durante las funciones sagradas. El origen de la Cruz Pectoral, según Gregori Maria, en su escrito *Domus Ecclesiae,* debemos encontrarlo en los *enkolpía* (de «enkolpos» seno, pecho...) especie de medallas que los antiguos cristianos llevan en el pecho o en el cuello. Su uso se encuentra documentado ya desde el siglo IV. Esta piadosa costumbre la encontramos viva y en uso en la Edad Media, especialmente por los obispos. Llevaban esas medallas, entre otros, San Gregorio de Tours y San Gregorio Magno[50].

La cruz pectoral como ornamento litúrgico del Papa es mencionada por vez primera por Inocencio III que, observa, la llevaba sobre el pecho. A su tiempo era ya usada por obispos, aunque no de manera obligatoria, ya que un Pontifical del siglo XII enumerando los orna-

45. Martigny, Abate. (traducción de la última edic. francesa por Rafael Fernández Ramírez) *Diccionario de antigüedades cristianas.* Madrid, 1894, p. 572.
46. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española.* 1611. Edic de Martín Riquer. Barcelona, 1998, p. 858. Los diccionarios de uso actual recogen más Cruz Pectoral...
47. Cabrol, F. y Leclerq, H.: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie,* Paris, 15 vols., 1924-1953. Trinidad Lafuente; I, *Tesauro y diccionario*...op. cit, p.144.
48. *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana.* t. VIII. Madrid, 1957, p.630.
49. La cruz pontifical la usan en ceremonias solemnes, suele ser adornada, a veces con joyas, y se sujeta con un cordón. Este cordón es de oro o de seda, o de ambas materias juntas. El color de este cordón varía según la dignidad del que la lleva, para el Papa es dorado, para los cardenales es rojo con dorado, y para los arzobispos y obispos es verde con dorado. (Ver fuente:. *Historia de la liturgia, Rúbica.*).
50. Eran generalmente sutiles láminas de metal o pequeñas cajitas, a menudo en forma de cruz, que contenían reliquias de mártires o cosas santas, sentencias del Evangelio, invocaciones a Dios o astillas de la Vera CruzDom Gregori Maria «El anillo y la cruz pectoral» en *Domus eclesiae,* cap.60. 2012. http://www.germinansgerminabit.org/domus2012/domus2012.htm (28/04/2012).

mentos, dice de esta: «Crux pectorales si quis ea uti velit», es decir si alguien quiere servirse de ella. Actualmente el obispo puede llevarla siempre y en todo lugar, mientras los prelados inferiores, que han obtenido el privilegio, sólo pueden hacerlo durante las funciones sagradas[51].

El uso de la Cruz pectoral por los Obispos es muy antiguo. Durante los primeros siglos, eran común que los fieles de ambos sexos, llevaran una crucecita al cuello. Para perpetuar esa costumbre, la Iglesia ha querido que sus Pontífices, lleven una cruz sobre el pecho, especialmente al celebrar los santos misterios. Esa cruz, colocada como una coraza sobre el pecho del Obispo, le recuerda a Cristo, que murió en ella y a los mártires que sellaron con su sangre la fe que profesaban.

La cruz pectoral del obispo don Mateo Múgica Urrestarazu

La cruz pectoral de obispo Mateo Mújica, es un estuche en forma de cruz latina que tiene colocada en el centro otra cruz latina, más pequeña, de oro lisa con los bordes a bisel, anverso y reverso ricamente adornada. En el anverso, esta segunda cruz latina, sin crucificado, está enmarcada a su vez por un fino cordón sogueado en el que lleva incrustadas treinta y nueve piedras preciosas, brillantes blancos finamente tallados y engarzados a modos de flor (le falta una en la esquina del brazo izquierdo horizontal), y que forman una rica y original tercera cruz. Mide 11,8 x 7,4 cm (Fig. 3).

Esta cruz pectoral latina está realizada a base de motivos fundidos y cincelados. Los brazos de la cruz, de talla rectangular adornados por rombos que alojan en su interior motivos calados, flor de cuatro lóbulos en el centro de estos, y motivos geométricos, a base de hojas entre los triángulos de los rombos a modo de cenefa. Toda ella está enmarcada por doble cordón, y remarcada donde se aloja la cruz sobrepuesta, sin crucificado. Los cuatro lados exteriores de los brazos, se remata, a modo de punteado, con siete puntas de diamante. Se continúan con bellas terminaciones de remates trilobulados a base de roleos que formas bonitos motivos vegetales y florales, dos ces contrapuestas flanquea una flor octopétala en el centro, de la que salen hermosos motivos que simulan un capullo del que surgen dos piñas, una a cada lado, y otra de mayor tamaño en el centro como remate.

En el centro, en la unión de los ángulos que forman el cuadrón, salen bellos flameros formados por motivos geométricos de ces enroscadas, con hojas y botones a modo de perlas, dispuestos a modo de los capullos de las terminaciones de los remates de los brazos pero más sencillos. En la parte superior del brazo vertical, de la piña de remate emerge una bola

51. Esta cruz es de forma latina y en cuanto al material noble en el que es realizada, es de oro, generalmente, en ocasiones hueca en su interior para guardar reliquias de santos o mártires, entre las cuales o puede mezclarse el *lignum crucis* Ibidem (2012). Algunos metropolitanos, como el patriarca de Lisboa o el arzobispo de Armagh, primado de Irlanda, la usan con dos barras trasversales, según el modelo de la cruz de Lorena, cap. 60. Sobre la cruz pectoral, véase también: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana.* t. VII, p.630.

horadada que aloja una arandela de la que penden la cadena para ser colgada. En los remates del reverso, la cruz presenta la misma decoración que en los del anverso; e incluso la cruz del centro, está tratada con la misma técnica y cuidado, solamente no lleva los brillantes que bordean esta crucecita central en el anverso.

La cadena de la que pende la cruz, mide 64 cm, es de oro y responde al tipo denominado «cadena barbada», de eslabones unidos[52]. Se guarda también en la caja otra cadena de oro de eslabones más grandes, se le denomina de tipo «cadena inglés», de eslabón más largo y suelto que la anterior, mide 124 cm. La que lleva la cruz pectoral que aquí nos ocupa, responde al tipo denominado «sencilla» que es la que usan habitualmente[53]. La «pontifical» la usan en Ceremonias Solemnes, que generalmente está adornada con joyas y se suele utilizar con cordón de distinto color según la dignidad del que la lleva[54].

El retrato del obispo Mateo Múgica de la Galería de los Obispos de la Diócesis de Vitoria (1862-2012)[55], que se conserva en el Seminario Diocesano de Vitoria, donde se expone, el obispo está revestido con varios de los símbolos de su ministerio, nos muestra claramente la cruz pectoral con la cadena que aquí nos ocupa, si bien hemos de decir que no apreciamos que las joyas que rodean la cruz interior del anverso, es posible que cuando se lo hicieron aún no las tuviera y este fuera un añadido posterior[56] (Fig. 4).

La pieza carece de marcas, sabemos que fue el regalo de su padrino para su Consagración en 1918, por lo que en cuanto su cronología se realizaría entorno a esa fecha. En cuanto a quién fue su artífice, pensamos, aunque con ciertas reservas, que pudo ser realizada por el platero Pedro de Anitua en Vitoria. Del taller Anitua de Vitoria de esa época no se conserva documentación, pero sabemos que trabajaba muy bien las piezas de joyería, faceta artística y diseño, e incluso era considerado a nivel nacional un platero importante del País Vasco que participó en la Exposción de joyería de Barcelona. Si bien pensamos que la joyería que adorna la cruz central, si pudo ser realizada, posteriormente en este taller, pues a Pedro, le siguió su hijo Ricardo a su muerte y conocemos varios trabajos suyos de joyería y platería

52. Ibarra, R. http://www.raulybarra.com/notijoya/archivosnotijoya9/9cadenas_oro_plata_fabricacion.htm. Ver joyería Anitua. Vitoria
53. La denominación dada a estos dos tipo de cadenas que tiene esta cruz pectoral en: Ibarra, R. http://www.raulybarra.com/notijoya/archivosnotijoya9/9cadenas_oro_plata_fabricacion.htm.Ver joyería Anitua. Vitoria
54. En muchos casos suelen utilizar la misma cruz pectoral y es posible que en vez de cordón, en las ceremonias solemnes por estar revestido con los ornamentos litúrgicos fuera necesario utilizar la cadena más larga. Sobre el color asignado a la dignidad de quien la lleva nos hemos referido anteriormente: Enciclopedia..., T. XVI, (1986), p. 630.
55. Este año se conmemora el 150 aniversario de la creación de la Diócesis de Vitoria (1862-2012), con tal motivo el 29 de abril de 2012, el obispo de Vitoria D. Miguel Asurmendi, se acompañó de catorce prelados en una homilia Solemne Misa Pontifical de Acción de Gracias,. fue concelebrada por cuatro arzobispos, nueve obispos, y varios sacerdotes y diáconos diocesanos y religiosos, a la que asistieron primeras autoridades políticas y militares y que reunió a más de dos mil feligreses en la Catedral de María Inmaculada de Vitoria. De ello hizo notable eco en la prensa y medios de comunicación. www.elcorreo.com. Noticias de Álava, 27, 30.04.2012 (consultada 30/04/2012)
56. Se nos presenta la duda, si el pintor obvio este detalle, aunque se ve muy meticuloso con los detalles, también lo apreciamos sin estas joyas en un busto de mármol, junto con el obispo que comenzó las obras flanquean la placa conmemorativa de su inauguración; o por el contrario cabe pensar que cuando se lo hicieron aún no las tuviera y este fuera un añadido posterior. Comprobar cuadro y busto seminario.

salidos del taller, bocetos y obras, y por la forma que está trabajadas las piedras, nos lleva a pensar que pudo ser su artífice[57].

En cuanto al estilo, se trata de una cruz pectoral de incuestionable valor artístico. De estilo romántico, la combinación de sus formas rectas, su decoración neogótica y los remates y los brazos y los florones en los flameros de los ángulos, a base de flores y motivos vegetales que se alternan con los geométricos, nos están hablando de una personalidad que además de joyero es, como otros artistas de la época, forjador y platero, a veces ecléctico, de desigual diseño pero siempre avalado por una gran maestría técnica. Prueba de ello son los calados entre la decoración que le ofrecen ligereza y claridad a la pieza, resuelta con gran dignidad y destreza.

57. Martín Vaquero, R. «Micaela portilla y los estudios en la orfebrería alavesa...» Op. cit, p. 179. Revisamos las Actas del Ayuntamiento de Vitoria, por si nos podían proporcionar algún dato, que como en otras ocasiones -al obispo Peralta- le regalaron el bastón de mando, pero en este caso, no consta que el Ayuntamiento le hiciera un obsequio de estas características. A.M.V. Lib. Actas: «Ayuntamiento de Plenos de 9 de enero de 1928 a 18 de Octubre de 1930». Sig: L. 6-42.

Fig. 1. Báculo del obispo D. Mateo Múgica Urrestarazu (c.1918). Cabildo Catedral de Vitoria. (Foto autora)

Fig. 2. Detalle. Cayada del báculo con el Escudo del obispo Múgica, esmaltado y flanqueado por dos ángeles. (Foto autora)

Fig. 3. Cruz pectoral, anverso, del obispo Múgica. (c.1918). Cabildo Catedral de Vitoria. (Foto autora)

Fig. 4. Retrato del obispo Mateo Múgica Urrestarazu. Óleo de A. P. de San Román, agosto 94 (1944). Galería de Obispos de la Diócesis de Vitoria. Seminario Diocesano de Vitoria-Gasteiz. (Foto autora)

Marketing *urbano* *y arquitectura contemporánea en Barcelona*

Agustín Cócola Gant

Resumen: Existe un mercado internacional de ciudades que compiten unas con otras para atraer inversiones, turistas y nuevos residentes cualificados. Con una sociedad actual en donde el capital financiero está desterritorializado, las ciudades compiten para localizar dicho capital en su territorio y, por este motivo, se han convertido en marcas que han encontrado en el mundo empresarial las herramientas para la gestión urbana, hoy llamada *city marketing* o *marketing* de ciudades. En Barcelona, la arquitectura contemporánea es la principal imagen corporativa, y se ha convertido, además, en un elemento clave de su planificación estratégica. En este sentido, el texto propone estudiar la función de estos nuevos iconos de la ciudad, centrando la atención en las políticas de regeneración del centro histórico y en las consecuencias sociales que esta práctica ha conllevado, es decir, en la gentrificación o desplazamiento de las clases sociales que tradicionalmente habitaban en dicho espacio.

Palabras clave: *marketing* urbano, arquitectura, gentrificación, centro histórico.

Abstract: In the global world, investors and tourists choose their markets and their destinations based on competitive conditions and attractive features of the territory. Today cities compete with every other in order to attract flows of capital, tourists and new residents, so urban management has copied traditional companies' tools. Actually urban marketing has created brands with cities, and it has associated one image and values. The article analyses the function of the postmodern architecture in the branding of the city, and how it influences the city image and the cultural values associated. The paper also studies the gentrification that cultural urbanism created in Barcelona, that is about

the expulsion of marginal people from the city centre. It analyses, so, the planning of cultural resorts created like competitive advantages.
Keywords: city marketing, architecture, gentrification, city centre.

Introducción

Existe un mercado internacional de ciudades que compiten unas con otras para atraer inversiones, turistas y nuevos residentes con alto poder adquisitivo. Si el capital financiero está desterritorializado, las ciudades compiten para localizar dicho capital en su territorio, y por este motivo, si el espacio no se adecua a esta nueva necesidad del sistema productivo, quedarán fuera del circuito de localización de empresas, inversiones y turistas. En este contexto, se han convertido en marcas, y como tales, han encontrado en el mundo empresarial las herramientas para la gestión urbana, hoy llamada citymarketing o marketing de ciudades. La política ya no planifica nada, y es el mercado quien decide la evolución de cada territorio.

Al igual que todas las cosas, las ciudades también son una mercancía, y ahora el espacio urbano es un producto que se promociona y se vende como cualquier otro. De esta manera, por medio del diseño urbano y la arquitectura contemporánea la ciudad debe proyectar una imagen de marca espectacular, lo que supone una ventaja competitiva al escenificar estéticamente el producto, presentándolo como atractivo y seductor. En el modelo de transformación al sector terciario que la Barcelona pre y post-olímpica ha aplicado, la arquitectura contemporánea es la principal imagen corporativa, y se ha convertido, además, en un elemento clave de su planificación estratégica.

Buscamos indagar la función que cumplen estos nuevos iconos en la promoción de la ciudad. Nos centraremos en las políticas de regeneración del centro histórico por medio de la introducción de edificios contemporáneos y en las consecuencias sociales que esta práctica ha conllevado, es decir, en la privatización del espacio público y en la gentrificación o desplazamiento de las clases sociales que tradicionalmente habitaban en dicha zona. ¿Es posible construir una ciudad terciaria que respete el tejido social de los barrios antiguos o, sin embargo, es una consecuencia directa e inevitable derivada del dominio de las leyes del mercado?

Competencia entre ciudades

La estructura económica heredada del período industrial –Fordismo– ha sido profundamente reformada a partir de la crisis de 1973. El pacto social entre capital y trabajo fue estable mientras la actividad productiva se localizaba en Occidente, alcanzando niveles de pleno empleo en las zonas más desarrolladas. La fórmula iniciada por Henry Ford –jornada laboral de ocho horas y altos salarios– daba al trabajador el tiempo y los recursos necesarios para poder consumir. La estabilidad del estado del bienestar propiciaba que la política na-

cional regulase todas las facetas de la vida social, desde el mercado laboral hasta la planificación urbanística. Eran los tiempos de las viviendas sociales, del uso público de los espacios urbanos o de la educación y la sanidad gratuitas.

La crisis de los años setenta, junto con el desarrollo de los sistemas de comunicaciones, aceleró la deslocalización de las grandes industrias, que pudieron trasladarse a otros puntos del planeta en donde los costes de producción eran menores. A partir de entonces, se potenciaría el sector servicios y la especulación financiera, cuya consecuencia en Barcelona fue que el barrio del Poble Nou perdiera 1.326 industrias entre 1963 y 1990[1] y que en el 2002 el sector terciario representara en la ciudad el 68,9 % de la población ocupada[2]. La estabilidad y el rígido pacto entre capital y trabajo no eran ya posibles. La mano de obra se devaluó precipitadamente –20% de desempleo en Barcelona a fines de los setenta–, y el capital, para permanecer, ahora exigía desregulación, flexibilidad laboral o subvenciones públicas. Era el inicio del neoliberalismo, y del dominio del mercado sobre la política.

El sector terciario se basa en ofrecer a empresas servicios de todo tipo: financieros, legales, inmobiliarios, publicitarios, logísticos, gestorías, de seguridad, etc. La característica común y más importante consiste en que casi todos son servicios de información y conocimiento, y que con un sistema desarrollado de telecomunicaciones podrían localizarse en cualquier lugar del planeta. Con la disminución de los costes de transporte y las barreras espaciales al movimiento de información, dinero, personas y mercancías la importancia de las cualidades del lugar ha cambiado. El capital es móvil. Para la ubicación de la inversión ya no importa dónde están las materias primas o el mercado de consumo. Por lo tanto, si los flujos de capital están desterritorializados, las empresas no invertirán en donde vayan a prestar su servicio, sino en aquella ciudad en la que producir el servicio sea más rentable.

Por consiguiente, las ciudades compiten unas con otras para que dichos capitales se localicen en su territorio, ofreciendo un espacio barato, seguro y atractivo. Los recursos de la urbe ahora se transforman en atractivos con los que competir en el mercado global de ciudades y, de esta manera, el territorio ha dejado de ser un lugar donde colocar actividades productivas para pasar a ser un factor de producción en sí mismo. La ciudad tiene que crear condiciones de competitividad para atraer capital y, al mismo tiempo, saber promocionarse en el mercado internacional de ciudades. Y por este motivo la gestión urbana se asimila cada vez más al de una gran empresa. «Las ciudades y regiones deben hacer aquello que el mundo empresarial ha aprendido y viene realizando desde hace mucho tiempo»[3], es decir, crear una marca, asociarle un valor y difundir su imagen, sirviéndose para ello de una disciplina específica: el marketing.

---

1. Maldo, T., «Barcelona en la *glocalització*», en Unió Temporal d'Escribes (eds.), *Barcelona: marca registrada. Un model per desarmar*, Barcelona, Virus, 2004, pp. 13-26, p. 18.
2. Maldo, T., op. cit., 2004, p. 18.
3. Paz, S., «Marca territorial. Cómo construir y administrar la marca de ciudades y regiones», en Fernández, G. and Leva, G. (eds.): *Lecturas de economía, gestión y ciudad*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2004, pp. 119-137, p. 120.

El marketing urbano permite identificar y promocionar cada recurso de la ciudad como ventaja competitiva. «Como cualquier producto, las características de la ciudad son un instrumento para competir y diferenciarse de otras ciudades»[4]. Más allá de la promoción de un territorio determinado, las ventajas competitivas que ofrezca pueden ser varias. En primer lugar, es necesario que exista una mano de obra bien formada, pero a la vez barata y flexible, fácil de despedir, de forma que las empresas no corran con riesgos si deciden marcharse. En general, se trata de subvencionar costes de instalación, como regalar suelo público a multinacionales, facilitar el crédito a bajo interés o reducir la fiscalidad que deberían aportar. Este tipo de ventajas competitivas incluye poseer infraestructuras de comunicación veloces, de manera que modificando el área metropolitana con carreteras, tren de alta velocidad o aeropuertos se consiga reducir el tiempo de desplazamiento. Son necesarias también infraestructuras logísticas, entre las que destacan los parques tecnológicos, así como crear un mínimo clima de seguridad urbana para la localización de empresas, de manera que los conflictos sociales, si existen, deben ser escondidos. Aunque el abanico es amplio, todas tienen en común que son impulsadas con dinero público. Abonan el terreno para la inversión privada y para que ésta recoja los beneficios, realizando todas estas inversiones que, por si solas, no son productivas y, por consiguiente, ninguna empresa asumiría. Por este motivo, y por el tipo de condiciones que crean, las ventajas competitivas de una ciudad tienen un alto coste para sus habitantes, ya que sus consecuencias se traducen en trabajos precarios, segregación espacial, desaparición de ayudas sociales, control social o destrucción del entorno natural. Esta alianza entre el sector público y el privado vendría a ser como una subvención para que consumidores con alto poder adquisitivo, multinacionales y élites dirigentes permanezcan en la ciudad a expensas del consumo colectivo local del resto de la población. En la atracción de capital, generando condiciones previas para la inversión rentable, el gobierno local asume parte de los costes de producción, o como dice Harvey, «la inversión adopta cada vez más la forma de una negociación entre el capital financiero internacional y poderes locales que hacen lo posible para maximizar el atractivo del espacio local como cebo para el desarrollo capitalista» .

Este tipo de ventajas competitivas dependen en gran medida de políticas locales y, por este motivo, se genera la paradoja de que en el mundo globalizado el gobierno local adquiere cada vez más importancia en detrimento del Estado-nación, sobre todo desde la eliminación de aranceles para las mercancías y de fronteras nacionales para las inversiones. La marca es de ciudad, y por eso, además, la cohesión social se estimula por medio del patriotismo ciudadano en vez del obsoleto concepto de patria nacional.

Políticas como las que hemos descrito son obligatorias para competir en el mercado, pero son, al mismo tiempo, similares en muchas ciudades. Por este motivo, se buscan ventajas competitivas únicas y no reproducibles fácilmente. Para desarrollar este objetivo es donde el marketing ha ofrecido a las ciudades mayores herramientas, sobre todo por medio de la

4. Elizagárate, V., *Marketing de ciudades*. Madrid, Pirámide, 2003, p. 54.

imagen de marca y el valor de marca. «La ciudad se puede identificar y diferenciar formalmente de su competencia mediante la marca y sus símbolos, que son un activo intangible que permitirá a los clientes manifestar sus preferencias»[5]. La venta de la ciudad como ubicación para la actividad depende de la creación de un imaginario urbano atractivo. Toda marca que quiera ser competitiva debe asumir una imagen corporativa y proyectarla internacionalmente. Dicha imagen será uno de sus rasgos identificativos y, como tal, será también un factor de competitividad. Esta promoción urbana no informa, sino que potencia deseos y gustos por medio de una imagen sugerente, y que en realidad tiene poco que ver con el producto que se pretende vender. La planificación social de la ciudad ha sido sustituida por el diseño urbano, y es por este motivo que la creación de iconos monumentales capaces de fijar la atracción de cualquier visitante constituye una cita obligada en toda política de regeneración urbana.

Por otro lado, la marca deberá crear un valor asociado a la misma, ya que la lealtad del consumidor aumentará si el valor coincide con el suyo. Este valor debe generar una conexión emocional con el consumidor porque «los beneficios serán más altos cuanto más cercanos se encuentren de los valores y las creencias de los clientes»[6]. Las mercancías que poseemos son una extensión de nuestra personalidad y, por eso, cuando elegimos entre dos productos nos decantamos por aquél que vaya más acorde con nuestros ideales, estilo o imagen que queramos transmitir. En la actualidad, la sostenibilidad es un valor «obligatorio», así que existen grupos financieros que especulan con este valor y sólo invierten en marcas que proyectan una imagen respetable con el medio ambiente. Pero en la gestión urbana existe otro aún más importante: el valor cultural. La cultura constituye un factor determinante en la configuración de la identidad de las personas. Sin embargo, cada ciudad puede institucionalizar su propia cultura, de manera que como valor de marca, al ser un recurso intangible no puede ser reproducible por la competencia. De esta manera, la identidad cultural ha pasado de ser un elemento clave en la construcción de los estados nacionales a constituir una ventaja competitiva en el mercado internacional de ciudades. El valor añadido que ofrece la identidad cultural y que diferencia el producto representa uno de los elementos claves del modelo Barcelona. Pero, además, se da el caso de que imagen y valor se funden en un todo, ya que la mayoría de los iconos arquitectónicos con los que se ha regenerado el centro histórico son infraestructuras culturales.

Las características que hemos descrito, aunque en general van dirigidas a la captación de inversiones, también influyen directamente en la atracción turística y en la de nuevos residentes con alto poder adquisitivo. Las ciudades que no atraen el suficiente número de empresas aprovechan toda la infraestructura e imagen creada para estirar al límite la capacidad turística. Este es el caso de Barcelona, superada a nivel financiero por ciudades europeas de su misma talla como Múnich, Fráncfort o Milán, y por supuesto, por París, Londres o Berlín.

5. Elizagárate, V., op. cit., 2003, p. 54.
6. Paz, S., op. cit., 2004, p. 123.

La vuelta al centro

La llegada de la industrialización a Barcelona en el siglo XIX vino acompañada de un gran número de inmigrantes en busca de un puesto en las fábricas, así como de un aumento general de la población, que pasó de 34.000 habitantes en 1718 a 120.000 en 1833 y a 300.000 a finales del siglo[7]. La ciudad, sin embargo, no se amplió más allá de sus murallas hasta 1860, por lo que en un principio se levantaron construcciones en los solares vacíos (patios y huertos) y las viviendas existentes pasaron de una o dos plantas a cinco o seis, con lo que se perdió el equilibrio del antiguo trazado medieval. Desde entonces las calles eran muy estrechas para edificios tan altos, generando, de esta manera, insalubridad y hacinamiento, así como una gran cantidad de conflictos y enfrentamientos sociales.

Con la destrucción de las murallas y la llegada del ensanche la burguesía huyó del centro y con ella se marchó el mercado inmobiliario, que pasó a invertir en las nuevas zonas residenciales. La atención que la clase obrera recibió del estado se tradujo en barriadas periféricas, por lo que ni el capital privado ni el público invirtieron en la mejora de un centro histórico ya degradado. Solo se actuó en el centro religioso y administrativo[8], mientras que el residencial fue abandonado (Raval, Santa Caterina). La consecuencia de este histórico abandono se tradujo en que hasta los años ochenta gran parte del centro fue la zona más marginal de la ciudad y con peores condiciones de vida. Calles estrechas y sin servicios, edificios viejos sin mantenimiento, grandes densidades de edificación y de ocupación, insalubridad y falta de aireación. En una de las publicaciones del Ayuntamiento se decía que «no fue hasta la aparición del fenómeno del consumo de drogas y su comercio ilegal en las zonas donde se concentraba la prostitución cuando la conjunción de estos factores produjo un fuerte impacto negativo sobre los niveles de seguridad y convivencia ciudadana, hasta el punto que acabarán definiendo la imagen negativa que durante muchos años ha acompañado a Ciutat Vella»[9].

Por otro lado, la sociedad de servicios genera polarización social. De un lado se encuentran los puestos de mando y de gestión, altos cargos que dirigen y toman decisiones. Dada la importancia que tienen para las empresas se les ha definido como burguesía asalariada, y en la actualidad es el grupo social con mayores ingresos. En el lado opuesto la gran masa de precarios que, como vimos, son necesarios para que la ciudad sea competitiva. En el medio suelen ubicarse funcionarios y profesionales liberales. La diferencia entre los tres grupos es el conocimiento que posean para aplicar a su fuerza de trabajo, pero en cualquier caso son asalariados. Este hecho implica que sea necesario matizar el tradicional concepto de clase

7. López Guallar, P., «Evolució demogràfica», en Sobrequés i Callicó, J. (ed.), *Història de Barcelona. El desplegament de la ciutat manufacturera: 1714-1833*, Vol. V (VIII Vols.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1993, pp. 109-166, p. 113.
8. Me refiero a la recreación del Barrio Gótico: Cócola Gant, A., *El Barrio Gótico de Barcelona. Planificación del Pasado e Imagen de Marca*, Barcelona, Madroño, 2011.
9. Abella, M., «Ciutat Vella. El corazón antiguo», en VV. AA., *Barcelona: 1979-2004*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1999, p. 109.

dominante y dominada, o la relación que existe entre capital y trabajo. Pero lo que es seguro, es que los diferentes grupos sociales ocupan el espacio según su capacidad económica. Los que más pueden pagar son los primeros en elegir su lugar de residencia, y esta elección no depende de categorías postmodernas como la raza o el género[10].

El hecho de que durante todo el siglo XX las clases con altos ingresos se marcharan a zonas residenciales del extrarradio también generó huida de capital, en forma de menos consumo y en forma de impuestos que no eran pagados en la ciudad. Por el contrario, los gastos sociales para mantener a la población sin recursos que permanecieron en el centro urbano iban en constante aumento. Es decir, atraer a altos cargos, profesionales liberales y funcionarios, motivarles para que vuelvan al centro, constituye uno de los principales objetivos de la gestión urbana actual. Significa atraer a empresas cuyos gestores buscan un lugar para establecerse en la ciudad. Al ser grupos con elevada formación, la manera de hacerlo es potenciando la oferta cultural, sea en forma de exposiciones, cines, teatros, restaurantes exóticos, o en general con una amplia gama de ocio artístico y espectacular. Los contenedores de estas actividades suelen ser iconos arquitectónicos de última generación y, además, hay que sumar la existente herencia patrimonial e histórica, la cual es necesario rehabilitar. Por estos motivos el centro es el lugar preferido de la burguesía asalariada y, como explica Bourdieu, «los sujetos sociales que pueden distinguirse por su vida cultural son los que poseen unas condiciones materiales de existencia superior al resto»[11], es decir, las personas con un mayor grado de consumo cultural son, al mismo tiempo, las que en general más consumen.

Estos grupos sociales que se pretenden atraer constituyen lo que Florida llama la «clase creativa»: personas bien formadas, con talento, creadores, diseñadores o artistas, pero con una gran capacidad de consumo. Por este motivo, su sola presencia generaría crecimiento económico y una atmósfera urbana positiva para la captación de ideas innovadoras[12]. Debido al desarrollo de las telecomunicaciones, estos grupos sociales primero deciden donde residir y luego desarrollan su carrera en ese lugar. La capacidad de las ciudades para atraer a estos profesionales depende en gran medida del diseño de ambientes agradables que potencien un entretenido y exótico consumo –cities are fun!, como Ward lo ha definido[13]–, así como una impresión general de calidad de vida.

Si como hemos dicho, la situación del centro histórico hasta los años ochenta fue el abandono, la marginalidad y los conflictos sociales, eliminar esta realidad fue una condición necesaria si se quería atraer a los grupos que hemos descrito. Esta característica ha sido una constante en las políticas urbanas de Barcelona desde inicios del siglo XX cuando la ciudad comenzaba a promocionarse con el fin de atraer turismo. El banquero Gonzalo Arnús ya

10. Ver el estudio sobre la ciudad de Sevilla de Díaz, I., *Sevilla, cuestión de clase. Una geografía social de la ciudad*. Sevilla, Atrapasueños, 2010.
11. Bourdieu, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, París, Minuit, 1979, p. 56.
12. Florida, R., *The Flight of the Creative Class*, Nueva York, Collins Books, 2007.
13. Ward, S., «Cities are fun!: inventing and spreading the Baltimore model of cultural urbanism», en Monclús, J. and Guàrdia, M (eds.), *Culture, urbanism and planning*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 271-286.

advertía en 1908 que Barcelona era percibida como un «centro revolucionario sumamente desagradable y algunas veces peligroso, [con lo que] este cuadro, como se comprenderá, no tiene nada de atrayente»[14], o en 1915, cuando un conjunto de empresarios locales pedía al Ayuntamiento que retirase la Comisaría de los Pobres del centro, ya que aquella zona era frecuentada por turistas, a quienes les debería producir un pésimo efecto «el espectáculo de nuestras miserias sociales»[15]. Esta gentrificación planificada se ha potenciado en las últimas décadas, y constituye una característica común a todas las ciudades que compiten por la clase creativa[16]. La seguridad, la apariencia de calidad de vida y la negación de la pobreza también constituyen ventajas competitivas. La vuelta al centro de unos supone la expulsión de otros.

La recolonización del centro no hubiese sido posible sin una previa inversión inmobiliaria. La degradación del centro histórico había devaluado el valor del suelo, y esta devaluación es una condición necesaria para inversiones inmobiliarias rentables. Por este motivo, Smith sostiene que el espacio no se produce según las preferencias de los consumidores, sino según las necesidades del capital, que constantemente necesita devaluar espacios para poder reinvertir en ellos[17]. La gentrificación, por lo tanto, sería el proceso natural de la producción del espacio capitalista, aunque es necesario determinar los casos en que esta devaluación se realiza de forma intencionada.

Por lo tanto, la regeneración del centro histórico ha sido uno de los procesos más importantes para adaptar la ciudad al nuevo sistema social y productivo. Estas características de la regeneración urbana coinciden con la imagen y el valor de marca que posicionan a Barcelona en el mercado internacional de ciudades. Pero son, además, elementos buscados por el turismo urbano, atraído también por una gran oferta cultural, edificios monumentales y una herencia histórica espectacular. En Barcelona se da la paradoja de que si bien el objetivo principal fue la atracción de inversiones, la realidad es que mayoritariamente solo se atraen turistas. Esta sobrecarga de visitantes y de infraestructuras que posibilitan el viaje ha llevado al propio Ayuntamiento a intentar corregir su política de los últimos treinta años prohibiendo la construcción de nuevos hoteles en su actual Plan Estratégico de Turismo[18]. El objetivo en este caso sería apostar por un turismo de calidad, menos numeroso, pero más elitista. En cambio, si por sí mismo el turismo aumenta el precio del suelo y de los servicios básicos de consumo, el futuro que se planifica negaría, aún más, «el derecho a la ciudad» a la población tradicional del barrio, obligándoles a que marchen al extrarradio.

---

14. Citado por Cócola Gant, A., op. cit., 2011, p. 149.
15. Citado por Palou i Rubio, S., *Barcelona, destinació turística. Promoció pública, turismes, imatges i ciutat, 1888-2010,* tesis doctoral dirigida por Llorenç Prats, Universidad de Barcelona, p. 222.
16. Ver Peck, J., «Struggling with the Creative Class», *International Journal of Urban and Regional Research,* 24(4), 2005, pp. 740-770.
17. Smith, N., «Toward a theory of gentrification: a back to the city movement by capital, not people», en Lees, L.; Slater, T. and Wyly, E. (ed.), *The gentrification reader,* London and New York, Routledge, 2010, pp. 85-96, (1ª ed., 1979).
18. Ver *Pla Estratègic de Turisme de Barcelona 2015,* Ajuntament de Barcelona, 2010, disponible en www.turismebcn2015.cat., consultado 16 abril 2012.

Cultura, arquitectura y gentrificación en El Raval

Desde finales de los años setenta, con la nueva situación política y con una economía cada vez más terciaria, comenzaba a plantearse la transformación urbana de Barcelona con el fin de mejorar su posición competitiva en el mercado internacional de ciudades. El urbanista Jordi Borja fue uno de los gestores de la transformación, y para una conferencia de las Naciones Unidas en 1995, junto con Manuel Castells prepararon un documento sobre gestión urbana. En el mismo hablaban de diferentes actuaciones estratégicas capaces de potenciar el objetivo final. Los Juegos Olímpicos formaron parte de este proceso como evento que aceleraba la circulación de capital y colocaba la ciudad en el centro de miras mundial. A pesar de que sirvieron de lanzadera aún quedaban zonas que no habían podido adaptarse al nuevo sistema productivo. Para completar la transformación, los autores hablaban de oportunidades que había que aprovechar: «la oportunidad puede darse de antemano o puede «inventarse». En las grandes ciudades, las diversas administraciones toman decisiones puntuales que son potencialmente estratégicas. Se producen eventos que si se prevén y se promocionan pueden ser palancas transformadoras»[19]. Después de que a Barcelona se le negase ser Ciudad Europea de la Cultura para el 2001, la oportunidad adquirió forma en el 2004 con el Forum Universal de las Culturas.

En este marco, la transformación de Ciutat Vella constituye un elemento estratégico en la nueva función terciaria de la ciudad. Hablamos ahora de «regeneración urbana» y, como decía el texto, «una zona obsolescente es una oportunidad, incluso de centralidad»[20]. «Basta insertar algunos edificios de nueva arquitectura o rehabilitar alguno ya existente de reconocido mérito arquitectónico, y añadir algún parque o plaza de diseño, para que la zona en cuestión se ponga de moda, atrayendo nuevos proyectos de compañías constructoras y aumentando el valor del suelo. La aportación «artística» en esos proyectos es asegurar un cambio de imagen, a través de arquitecturas postmodernas, instalaciones de arte público y hasta algún museo o centro de arte firmado por un arquitecto internacionalmente famoso. (...) También en estos proyectos suelen desempeñar los museos y el arte público un papel importante, pues aparte de mejorar la imagen del entorno urbano pueden atraer al mismo bastantes visitantes, que dejan dinero en las tiendas de recuerdos, restaurantes, bares y demás negocios de la vecindad. Como cuesta siglos reunir una colección de grandes obras maestras de arte antiguo, los favoritos de estos proyectos son los centros de arte contemporáneo»[21]. Este texto pertenece a un estudio que presenta quince ejemplos del estado español sobre cómo los espacios de cultura contemporánea se utilizan como recursos para la regeneración de áreas urbanas deprimidas o marginales. Joan Clos, cuando era alcalde de Barcelona, lo

19. Borja, J. y Castells, M., *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Madrid, Taurus, 1997, p. 254.
20. Borja, J. y Castells, M., op. cit., 1997, p. 254.
21. Lorente, J., «Focos «artísticos» de revitalización urbana, espacios para el sincretismo», en Lorente, J. (ed.), *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 11-27, p. 11.

explicó así: «la cultura es nuestro principal recurso. Nosotros ahora vendemos cultura, pero no se trata de incentivar la creación, sino de crear infraestructuras culturales»[22].

El proceso de regeneración urbana que ha sufrido el centro histórico de Barcelona –especialmente El Raval– se ha basado en la multiplicación de edificios contemporáneos que albergan actividades culturales en donde antiguamente se concentraban los principales focos de marginalidad. En general, se han llevado a cabo derribando algunas manzanas de viviendas para crear plazas alrededor de estos nuevos iconos monumentales. A finales de los años ochenta se comenzó a intervenir en la zona norte del Raval, construyendo el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)[23], el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), el Patí Manning, la Facultad de Filosofía, Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona y la Universidad Rovira i Virgili. La intención fue aplicar este tipo de regeneración urbana en dirección hacia el mar. Con este objetivo se abrió la Rambla del Raval en donde se sitúa el hotel de lujo Barceló y en donde se está trasladando la Filmoteca de Cataluña[24]. El proceso finalizará con la definitiva transformación del Raval Sur, en donde el Ayuntamiento ha anunciado 34 puntos de actuación en las calles más degradadas, y cuyas medidas consisten en limpiar fachadas, arreglar aceras y calles e instalar nuevo mobiliario urbano, pero en ningún caso se prevé mejorar las viviendas de los habitantes del barrio. Más bien al contrario, lo que se pretende es motivar el mercado inmobiliario con actuaciones que aumenten el valor del suelo, sin atender las necesidades de los habitantes que no podrán pagar sus viviendas en el futuro. En la gestión empresarial de la ciudad se abandonan los programas sociales y la intervención directa, sobre todo en el marco de las viviendas públicas. Las prestaciones sociales se privatizan, generando mercado allí donde antes había un servicio para la ciudadanía.

Un estudio sobre la transformación de Ciutat Vella reconocía en 1996 que «el sector privado tiene que ser quien recoja el impulso originado por la intervención pública, creados por unos fondos públicos que hayan actuado como motor»[25], ya que «el objetivo último es

22. Cito textualmente un fragmento de la conferencia que el ex alcalde de Barcelona Joan Clos pronunció el 26 de mayo del 2005 como inauguración del congreso sobre Turismo Cultural celebrado en La Pedrera (Barcelona) los días 26, 27 y 28 de mayo del 2005. La conferencia no ha sido publicada.

23. Para un análisis más detallado sobre este museo y la especulación urbanística que creó en el barrio ver Cócola Gant, A., «El MACBA y su función en la marca Barcelona», en *Ciudad y Territorio,* 159, 2009, pp. 87-101.

24. Se han levantado diversas voces críticas contra el «lenguaje» de estos proyectos. Capel sostiene que «la ciudad se va convirtiendo en una yuxtaposición de artefactos arquitectónicos, sin sentido del paisaje urbano en el que deben integrarse. Es lo que ocurre con el hotel Barceló Raval, de doce plantas y 38 metros de altura (que en el proyecto inicial se elevaba a 48), construido en la Rambla Nova del Raval; o con actuaciones próximas como la nueva Filmoteca que se inagurará en marzo de 2011. En este último edificio, que es una especie de bunker de cemento, se intenta conseguir que todo se vea «tectónico y ligeramente primitivo», una declaración que, unida a la visión de otros edificios que se han construido o se construyen en el Raval y en el sector del Gótic, suscita dudas sobre si ese es el tipo de construcción apropiado para un centro histórico urbano»: Capel, H., «¿En qué ha fallado Barcelona?», *Finisterra,* 90, 2010, pp. 173-204, p. 183.

25. VV. AA., *Anàlisi económica de les actuacions urbanístiques a Ciutat Vella,* Barcelona, Departament d'Economia Aplicada de la UAB, 1996, p. 66.

el establecimiento de un marco de seguridad para la inversión privada»[26]. En última instancia, como afirmaba el estudio, «la degradación provoca la huida de las familias con suficiente poder adquisitivo, sustituidas progresivamente por población cada vez más marginal»[27], dejando claro que es un problema para la ciudad que en el centro no habite una clase media estable, ya que ésta daría la imagen de seguridad necesaria para el comercio y para atraer inversiones y turistas, mientras que al mismo tiempo aseguraría un elevado nivel de consumo.

Por lo tanto, sustituir la base social de la población existente no es una consecuencia desafortunada, sino que forma parte de los objetivos de este tipo de planes. Cuando se decía que se apostaba por «mejorar las condiciones de vida en el distrito, afrontando prioritariamente las bolsas de marginación y de pobreza»[28], y que «la degradación del barrio atraía como residentes a personas en situación no regular»[29] no se refería a que llevarían a cabo una actuación que influyera positivamente sobre los habitantes de la zona, sino que implicaba la expulsión de dichos habitantes para ser sustituidos por otros con mayor poder adquisitivo. Mejorar las condiciones de vida en al distrito no significa expresamente que los residentes vayan a vivir mejor, sino que dichos residentes dejarán de habitar en el barrio, marginándolos aún más en otras zonas periféricas y menos equipadas, pero en donde no influya tanto para la imagen de la ciudad. Conllevaba, por lo tanto, lo que hoy se conoce como gentrificación, que pocas veces se lleva a cabo por las fuerzas de seguridad del Estado, sino que más bien se produce por las leyes del mercado[30].

De esta manera, antes de que comenzaran las actuaciones (1986), el valor de la vivienda nueva en el Raval era de 550 € el m^2. En 1993 costaba 1300 €, y después de todas las transformaciones, el precio en 2007 era de 5000 €. Para la construcción del CCCB, el MACBA, la Universidad de Barcelona y la Universidad Rovira i Virgili se derribaron 1384 viviendas y 293 locales comerciales, suponiendo la expropiación y desalojo de 600 familias[31]. En 1986 la población total en esta zona era de 42.009 habitantes, mientras que en 1991 eran 37.109. Como vemos existe un déficit de 5000 personas, aunque la valoración de las intervenciones por parte del estudio sobre el que nos basamos es positiva ya que, tomando como baremo el consumo en la zona, éste aumenta de forma considerable en energía eléctrica, gas canalizado, líneas telefónicas y número de vehículos[32].

26. VV. AA., op. cit., 1996, p. 69.
27. VV. AA., op. cit., 1996, p. 61.
28. VV. AA., op. cit., 1996, p. 65.
29. VV. AA., op. cit., 1996, p. 335.
30. Esta misma conclusión se obtiene de la lectura de otros trabajos que han analizado el caso del Raval desde otras disciplinas. Ver Fiori, M., *El impacto de la transformación urbana en la estructura residencial de Ciutat Vella*, Tesis Doctoral dirigida por Ferrán Sagarra, Universidad Politécnica de Catalunya, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2011; Sargatal, M., «La vivienda en el centro histórico de Barcelona. El caso de la Rambla del Raval», en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, VII (146): 69, 2003; y Tabakman E., «El casc antic de Barcelona: actuación urbanística o limpieza social»?, en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona, 94 (67), 2001.
31. VV. AA., op. cit., 1996, p. 99.
32. VV. AA., op. cit., 1996, p. 332.

Las actividades culturales, la arquitectura contemporánea de diseño y los hoteles de lujo son frecuentados por un sector muy específico de la sociedad, especialmente por la burguesía asalariada, la clase media y los turistas. «La cuestión que debemos valorar es cómo unos nuevos equipamientos pueden incidir en la zona y qué fenómenos son capaces de suscitar (...). El primer efecto de un nuevo equipamiento cultural se mide en el estímulo de un proceso de ósmosis integral entre los usuarios de las nuevas instalaciones y los recursos que las mismas pueden suministrarles. Es propiamente la presencia e interacción del público que utiliza aquellos servicios culturales»[33]. El mercado ha comprendido que este proceso de ósmosis excluye espacialmente al resto de la población, que comprende que no tiene nada que hacer allí. Como dice Davis en relación a Los Ángeles, «los espacios pseudopúblicos de clase alta contemporáneos están llenos de señales invisibles que prohíben el paso al otro de clase inferior. Aunque los críticos arquitectónicos normalmente no prestan atención al modo en que el entorno urbano contribuye a la segregación, los parias, ya sean latinos pobres, jóvenes negros o ancianas blancas sin hogar, sí que comprenden de inmediato su significado»[34].

La regeneración urbana destruye el espacio público de la antigua clase trabajadora, es decir, la vida en la calle, ocio al aire libre con un escaso nivel de consumo, y que ahora, con las ordenanzas cívicas, son vistas como actividades delictivas. «Cómo vencer el miedo a la delincuencia en los centros urbanos» era precisamente el título de un artículo de la revista *Urban Land*, en el que se afirmaba que «se puede diseñar el centro para hacer sentir a sus visitantes que es un sitio agradable y la clase de lugar que le gusta frecuentar a las «personas decentes» (...). Las actividades que se ofrezcan en esta zona determinará el tipo de gente que paseará por sus aceras: situar oficinas o viviendas de clase media y alta en o cerca del centro garantizará un alto porcentaje de peatones «decentes», respetuosos con la ley. Una zona renovada de forma tan atractiva debe ser lo bastante grande como para determinar la imagen de conjunto del centro de la ciudad»[35].

Debido al sobreconsumo que generan tanto los turistas como la burguesía asalariada son los preferidos tanto por la administración como por los comerciantes para que vuelvan al centro. Sus altos ingresos determinan unos intereses propios y una forma particular de ocupar el espacio en la ciudad. Si anteriormente la burguesía se había alejado del centro, la burguesía asalariada retorna a la ciudad buscando vivir cerca de los centros de trabajo, de ocio y de consumo, y provocando, de esta manera, el inicio de la gentrificación. Si, por un lado, esta nueva clase social adquiere viviendas en el centro como inversión y, por otro, los comerciantes de la zona desean atraer al mayor número de turistas, sus intereses coinciden en expulsar a las «personas indecentes» del barrio. A pesar de que son las que siempre han vivido allí, tanto inmigrantes, jóvenes precarios o en general grupos con escasos recursos desvalorizan el espacio y por lo tanto desvalorizan la mercancía vivienda, creando, además,

33. VV. AA., op. cit., 1996, p. 312.
34. Davis, M., *Ciudad de cuarzo. Arqueología del futuro en Los Ángeles*, Madrid, Lengua de Trapo, 2003, p. 196.
35. Citado por Davis, M., op. cit., 2003, p. 202.

un clima de inseguridad para el paseo del turista. Al igual que ha sucedido en otras ciudades, esta alianza de intereses se ha movilizado contra esta realidad, y en Barcelona han lanzado la campaña «queremos un barrio digno». Un comerciante del Raval se encarga de proporcionar banderolas con la citada frase para colgar en los balcones. En el fondo se trata de eliminar la vida social y el uso común del espacio público, borrando de la faz de la ciudad a aquellas personas y tipos de relaciones que para el mercado no son deseables.

Conclusión

En las últimas décadas, la transformación de los centros urbanos de las llamadas ciudades postindustriales ha consistido, mayoritariamente, en impulsar la regeneración de barrios degradados introduciendo nuevos iconos arquitectónicos que, en general, suelen ser o bien infraestructuras culturales como museos y filmotecas, o bien espacios de ocio y de consumo como hoteles o centros comerciales. Durante la industrialización, el mercado inmobiliario se concentraba en barrios residenciales periféricos, mientras que el centro histórico sufrió un paulatino abandono, convirtiéndose en el lugar de residencia de la población con menos recursos. Pero si en la actual sociedad de servicios es necesario atraer turismo y nuevas inversiones, el centro urbano constituye uno de los principales atractivos. En la regeneración de estos espacios, la función de la cultura y de los nuevos iconos arquitectónicos ha radicado en cambiar la imagen del lugar y las actividades que en él se desarrollaban, atrayendo a nuevos sectores de población con mayor poder adquisitivo. Barcelona constituye un claro ejemplo de esta tendencia que, en última instancia, marca el paso de la modernidad a la postmodernidad, es decir, la adaptación del espacio urbano a las condiciones impuestas en el capitalismo tardío.

La infraestructura cultural y el edificio de diseño actúan en este caso como capital simbólico[36]. Es una inversión inmobiliaria que se presenta como valores añadidos, pero que esconde que solo grupos sociales con altos ingresos pueden hacer uso de ella. Aunque el espacio público sea de entrada libre, la distinción cultural niega el acceso a grupos con escasa formación y, por lo tanto, oculta la dominación material por medio de la cultura o el gusto. La privatización del espacio urbano no solo se refleja en el aumento del precio del suelo o en la sustitución de bancos para sentarse por terrazas de bares, sino también, como decía Davis, porque los grupos sociales con escasos recursos comprenden inmediatamente que allí no tienen nada que hacer.

El control arquitectónico de las fronteras sociales se ha convertido en el principal objetivo de la regeneración urbana, y es una muestra del poder que las leyes del mercado ejercen en

---

36. El concepto de capital simbólico ha sido desarrollado por David Harvey tomando como referencia los trabajos de Pierre Bourdieu. Ver Bourdieu, P., op. cit., 1979 y Harvey, D., *The condition of postmodernity*, Cambridge and Oxford, Blackwell, 1990.

la producción del espacio. De todas maneras, el panel publicitario del *city marketing* esconde la realidad social que existe dentro de la ciudad. La solución para mantener un crecimiento económico continuo representa el problema para la población con menos recursos. Esta ecuación es irreconciliable, y es la tendencia general del desarrollo de la sociedad capitalista.

Las imágenes de la monarquía española como símbolo del poder en la Puebla de los Ángeles

Dr. José Antonio Terán Bonilla
Dirección de Estudios Históricos del
Instituto Nacional de Antropología e Historia
México

Resumen: En este trabajo se muestra la manera en que se hizo alusión a la monarquía española como imagen del poder tanto el la arquitectura efímera levantada en la plaza Mayor de la Puebla de los Ángeles en determinados eventos como en la fachada norte de la catedral, que miraba hacia este espacio público, y un obelisco, monumento conmemorativo que se levantó al centro de ese lugar, y la manera en que impactó a la sociedad poblana de la época virreinal.

Palabras clave: imagen del poder, Puebla, plaza Mayor, arcos de triunfo, catedral, obelisco, monarquía española.

Summary: This article explains the way that the Spanish monarchy was referred as an image of power in the temporary architecture built in the «Plaza Mayor» of Puebla de los Ángeles in some events like the north face of the cathedral and an obelisk (a commemorative monument built in the centre of the plaza), and the way it impacted the society of the colonial times.

Para poder entender las formas de vida de otras épocas se deben estudiar y analizar tanto los hechos históricos como los documentos de archivo y las manifestaciones plásticas efectuada para un acontecimiento. Este trabajo muestra la manera en que la plaza Mayor de la Puebla de los Ángeles en Nueva España, jugó un papel especial como imagen del poder, al estar presentes en ella obras arquitectónicas y escultóricas alusivas o vinculadas a la monarquía española, así como la forma en que dicha imagen se enfatizaba en ciertos eventos, repercutiendo en la forma de vida de los poblanos.

Puebla de los Ángeles se fundó como un proyecto de República de Españoles, para lo cual se escogió un lugar que presentaba muchos beneficios para la explotación de la agricultura, ganadería, obtención de materias primas, era surcado por ríos, se encontraba cerca de asentamientos indígenas importantes y se hallaba en un punto intermedio, casi inmediato, a la ruta principal que iba de la ciudad de México al puerto de Veracruz,, haciéndolo un lugar estratégico para el comercio y la actividad económica entre las dos poblaciones. Con el tiempo Puebla llegó a ser la segunda ciudad de Nueva España.

Se fundó el 16 de abril de 1531; se hizo el trazo y repartición de los suelos entre los primeros pobladores.[1] Sin embargo, meses después, para evitar que las inundaciones llevaran al proyecto al fracaso, el asentamiento tuvo que trasladarse al margen poniente del río San Francisco, volviéndose a trazar. Las características topográficas del nuevo terreno permitieron un trazado de tipo reticular o en «damero», siguiendo el modelo clásico, «a escuadra y compás» y tirando las calles a cordel, lo que dio como resultado una retícula uniforme, regular y con calles alineadas geométricamente (todas ellas de catorce o catorce y media varas castellanas de ancho). Las manzanas eran rectangulares, de doscientas varas castellanas de largo por cien de ancho; cada una de ellas contuvo ocho solares de cincuenta por cincuenta varas castellanas.[2] Se designó una de las manzanas centrales como plaza Mayor, siendo este espacio el más relevante de la ciudad al servir como centro generador de la misma; la plaza medía doscientas diez y siete varas de largo por ciento veintiocho de ancho,[3] dando un espacio de gran amplitud.

Con el correr del tiempo la plaza Mayor sería el lugar donde se concentrarían diversas actividades cotidianas de la sociedad poblana. Se le dotó de una fuente, en la que la mayoría de los pobladores se abastecían de agua potable, y un espacio para el «tianguis» o mercado. Ahí acudirían los vecinos y forasteros a las celebraciones religiosas y civiles, a presenciar otros eventos como los Autos de Fe, las ejecuciones y castigos públicos impuestos a delin-

1. Benavente, Fray Toribio de (Motolinía). *Historia de los Indios de la Nueva España.* Vol. I, México, 1979, p. 188.
2. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su Descripción y Presente Estado.* Libro I, Puebla, 1963, p. 76 y 218. Para la fundamentación de ese hecho, véanse pp. 76-89. Alcalá y Mendiola, Miguel de. *Descripción en bosquejo de la Imperial Cesárea, muy noble y muy leal ciudad de Puebla de los Ángeles.* Puebla, 1992 p. 103. Castro Morales, Efraín. *Noticia histórica de la fundación de la ciudad de Puebla de los Ángeles*. Puebla, 1987, p. 2
3. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *op. cit.*, Libro I, 1963, p. 222.

cuentes, pues en ella se colocaron tanto la picota como la horca, o a escuchar al pregonero dar lectura a los edictos reales y las ordenanzas.

Los edificios sede de las autoridades civiles y religiosas se dispusieron en el perímetro de la plaza Mayor –a la usanza indígena[4] y como producto de las teorías renacentistas que aportaron los conquistadores ibéricos–. Al norte, las Casas de Cabildo, la cárcel y el corral del Consejo. La manzana que daba al sur se destinó a la iglesia principal y el resto de los solares, al poniente y oriente de plaza, para las casas de los principales pobladores. A partir de 1537 en tres de los costados de este espacio público se comenzaron a construir soportales en la parte frontal de las construcciones que delimitaban dicha plaza.[5]

Al construir alrededor de la plaza mayor dos de los edificios más importantes de la población: las casas de Cabildo, en el lado norte, la iglesia principal, al sur de la plaza, misma que a partir de 1539 funcionaría como la primera catedral (puesto que las autoridades eclesiásticas viendo el desarrollo y relevancia que iba adquiriendo la Puebla de los Ángeles como un importante centro urbano, decidieron trasladar a esta ciudad la sede del obispado de Tlaxcala, acción que quedó confirmada por Cédula Real en 1543[6]), así como la presencia en esta plaza de la picota y la horca, propiciaron que este espacio urbano adquiriera un fuerte significado como imagen del poder desde comienzos de la época virreinal, el cual se fue acentuando e incrementando tanto por servir de marco y escenario en ciertas festividades y otros actos relacionados con acontecimientos de la monarquía española, como por la presencia, a partir del siglo XVII, de ciertas imágenes reales en la portada norte de la catedral actual que mira a este espacio público y la construcción, en el siglo XVIII, de un obelisco levantado en la plaza Mayor en honor de Carlos III con motivo de su entronización, monumento desgraciadamente desaparecido.

El uso de la plaza Mayor en los eventos vinculados con acontecimientos de la monarquía española

La plaza Mayor fue el espacio urbano que sirvió, entre otras cosas, para que la sociedad poblana recibiera a las nuevas autoridades novohispanas –tanto civiles como religiosas, virreyes y obispos– que llegaban a tomar posesión de cargos, ofreciéndoles recepciones organizadas con gran solemnidad, en las cuales fue frecuente la edificación de arcos de triunfo efímeros. También en ella se festejaban acontecimientos vinculados con la casa real española: el nacimiento y el matrimonio de un príncipe o heredero de la corona, la entronización de un nuevo monarca haciendo la jura correspondiente. A ella también se acudía para

---

4. Chanfón Olmos. Carlos, et. al. Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos. El periodo virreinal. El encuentro de dos universos culturales. Vol. II, tomo I. México, 1977.
5. Leicht, Hugo. *Las calles de Puebla. Estudio Histórico*, Puebla, 1980. pp. 295, 339, 470-471.
6. Toussaint, Manuel. *La catedral y las iglesias de Puebla*. México, 1954. pp. 53-55. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *op. cit.* tomo II, 1963, p. 40.

presenciar escenas luctuosas como era la procesión y las exequias por el fallecimiento del rey. Estos eventos, constituyeron «... un complejo discurso simbólico que se orienta hacia la exaltación...»[7] del personaje motivo del acontecimiento que se debía celebrar. En estas festividades eran frecuentes los adornos en las casas, los arcos de triunfo y otras arquitecturas efímeras construidos con motivo de la ocasión, corridas de toros, así como diversos juegos.

Por documentos de archivo, se sabe que los poblanos celebraron, desde noviembre de 1605 a enero de 1606, el nacimiento del príncipe Felipe IV. Las festividades incluyeron una encamisada, luminarias y cohetes en toda la plaza Mayor, así como una corrida de 100 toros, sortijas y juegos de caña llevados a cabo en este espacio público,[8] festividades que se dieron en obedecimiento de una carta otorgada por el rey, fechada en Valladolid el 30 de abril de 1605, en la que «comunica a la ciudad de los Ángeles el nacimiento del príncipe y por ello manda se realicen los regocijos y fiestas necesarias».[9] Entre otras cosas, se prohibió a todos los vecinos, sin importar su condición y estado, llevar luto.[10] Para sufragar los gastos el Cabildo tuvo que arrendar por un año unas canteras en el cerro de san Cristóbal.[11] En 1709, con motivo del nacimiento del príncipe Luis, hijo de Felipe V, el bachiller Antonio de Heredia, fue el poeta y autor del carro triunfal con el que la ciudad de los Ángeles festejase ese acontecimiento.[12]

También hubo fiestas con motivo del matrimonio de Felipe II, rey de España con la princesa Isabel de Valois, hija de Enrique II de Francia (como fruto del Tratado de Cateu-Cambresis que establecía la paz entre España y Francia), acontecimiento para lo cual hubo juegos de caña en la plaza Mayor.[13]

Otro acontecimiento era el levantamiento del pendón para la jura a favor de un monarca por su ascensión al trono. Dicho pendón salía en procesión desde la catedral, acompañado por el tocar de las trompetas y el repicar de las campanas de todas las iglesias de la ciudad, luego iba por diversas calles para finalizar en un tablado colocado en la plaza Mayor frente a las Casas de Cabildo, donde se efectuaba el último alzamiento a la vez que se decía tres veces: «Castilla, Nueva España, por el Rey, D (ómino) N (uestro), Nuestro Señor».[14] Así, en 1557 se llevó a cabo la ceremonia respectiva para la jura de Felipe II, festividad que se acompañó con juego de cañas con libreas y lidia de toros en la plaza Mayor.[15] En 1599

7. Rodríguez Hernández, Dalmacio. «La imagen de Carlos II en la Nueva España: festejos reales en 1676», en *La producción simbólica en la América Colonial,* México, 2001, p. 173.
8. Archivo Municipal de la ciudad de Puebla, (en adelante A. M. de c. P.), *Actas de Cabildo,* Vol.13, doc. 886, 9/20/1605, f. 313v; Vol. 13, doc. 892, 10/29/1605, f.317 y Vol. 13, doc. 897, 12/06/1605, f. 321.
9. A. M. de c. P. *Actas de Cabildo,* Vol. 13, doc. 897, 12/06/1605, f. 321.
10. A. M. de c. P. *Actas de Cabildo,* Vol. 13, doc. 897, 12/06/1605, f. 321.
11. A. M. de c. P. *Actas de Cabildo,* Vol. 13, doc.888, 9/30/1605 f. 315.
12. Maza, Francisco de la. Mitología clásica en el arte colonial de México. México, 1968. p. 142.
13. A. M. de c. P. *Actas de Cabildo,* Vol. 8, doc. 118, 5/4/1560, f. 97v y 98.
14. Leicht, Hugo. *Las calles de Puebla. Estudio Histórico,* Puebla, 1980. p. 474.
15. A. M. de c. P. *Actas de Cabildo,* Vol. 8, doc.10, 6/25/1557.f.9 Leicht, Hugo, *op. cit,* 1980, p. 473.

la correspondiente a Felipe III.[16] El miércoles 8 de septiembre de 1621 se llevó a cabo el alzamiento del pendón a favor del rey Felipe IV. Para este acontecimiento y fecha, el Cabildo ordenó, mediante pregón, que los vecinos de la ciudad adornaran sus pertenencias y ventanas, se quitaran el luto, pusieran luminarias, so pena de 10 pesos de oro común y seis días de cárcel.[17]

En esa festividad solían haber arcos de triunfo, que eran los objetos artísticos más importantes de estos espectáculos, escenografías arquitectónicas efímeras, creadas ex profeso para la exaltación del personaje festejado, expresión plástica vinculada con la literatura y teniendo gran carga simbólica en la que se mezclaba lo sagrado y lo profano, *«decorados con programas iconográficos de imágenes efímeras, conmemorativas y retrospectivas, en las que con emblemas y empresas se destacaban las virtudes y hechos más sobresalientes del personaje en cuestión»*,[18] fabricados con materiales perecederos.

Los arcos de triunfo eran mandados construir por las autoridades civiles o religiosas, los gremios de artesanos, las asociaciones de comerciantes, las cofradías o por particulares, contratando para su diseño y elaboración a un arquitecto conocido, a un escultor famoso, a un pintor afamado o a un equipo de personas formado por estos artistas y otros «... artesanos, al frente de los cuales estaba el programador, que era normalmente un intelectual, perteneciente a la iglesia, a la universidad, o a las dos instituciones»;[19] este intelectual, poeta o literato se encargara de elaborar las loas, poemas o versos con que se honraría al personaje o evento motivo de la celebración.

El tema que se desarrollaba con el fin de exaltar al personaje en los arcos triunfales, con frecuencia se inspiró en la mitología, quedando plasmado en lienzos de pintura, esculturas, tableros con imágenes y textos literarios. A menudo esos poemas se inscribían en el efímero monumento. Entre los intelectuales conocidos están el padre Juan de Robles, de la Compañía de Jesús, quien en 1666, por solicitud del Cabildo de la ciudad de Puebla, se encargó «... de formar la relación del acto en el alzamiento del pendón por el rey Carlos II, para las exequias del rey Felipe IV y por la poesía que hizo para el túmulo de las honras»[20] de este monarca.

En la ciudad de Puebla fueron renombradas las festividades con motivo de la coronación de Carlos III en 1760. Un enorme arco de triunfo con pinturas de José Joaquín Magón, se levantó en la plaza Mayor. En el arco había numerosas leyendas que adulaban al rey.[21] Este escenario sirvió a los habitantes de la ciudad para la ceremonia de aclamación y jura del

---

16. A. M. de c. P. *Actas de Cabildo*, Vol. 13, doc. 110 3/23/1599 f. 66; Vol. 13, doc. 115, 4/06/1599, f. 67v. y 68.
17. A. M. de c. P. *Actas de Cabildo*, Vol.16, doc. 59, 9/03/1621. f. 62v.
18. Morales Folguera, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*. Granada, 1991. p. 98.
19. Morales Folguera, José Miguel. *op. cit.* 1991, p.111.
20. A. M. de c. P. Actas de Cabildo, Vol. 26, d. 130, 8/11/1666.
21. Castro Morales, Efraín. «El Obelisco de Carlos III en la Plaza Mayor de Puebla» en *Boletín de Monumentos Históricos* Núm. 1. México, 1978, p. 31

nuevo monarca. Guirnaldas, espejos, tapices y colgaduras de todas las ventanas que daban a la plaza, complementaron el marco barroco de dicha celebración.[22]

Entre los acontecimientos luctuosos se tienen las exequias por la muerte de Felipe II en 1599, para las que se hizo un túmulo, así como las llevadas a cabo en 1666 por el fallecimiento de Felipe IV, para este último, por orden del virrey, Marqués de Mancera, todos los habitantes de la ciudad llevarían luto los ocho días posteriores al pregón.[23] Todos estos eventos repercutieron en la vida citadina haciendo presente de una manera más enfática de la imagen del poder.

La portada norte de la catedral

La imagen del poder también se presentó en la arquitectura, de manera permanente y concreta, en la portada de la catedral nueva que mira al norte y a la plaza Mayor.[24]

En la portada se aprecia la presencia imágenes de varios monarcas españoles, motivo por el que se le conocía como «puerta real»[25] En el siglo XVIII, esta portada se consideraba como la principal «por salir a la plaza mayor y ser la más frecuentada, como por ser la de mejor arquitectura y mayor adorno [...] no se concluyó hasta el año de 1690 ocupando la silla episcopal el señor don Manuel Fernández de Santa Cruz».[26] Se comenzó a elaborar una vez que la catedral se había consagrado en 1649. Desde sus inicios la construcción y dirección estuvo a cargo del maestro mayor Carlos García Durango. En 1684 hubo una discusión respecto a la conveniencia de colocar un relieve alusivo al Nacimiento en lugar de la ventana central. El arquitecto Diego de la Sierra opinó de manera distinta a la propuesta del maestro, presentando como solución una traza, misma que se siguió para concluirla.[27]

La portada consta de tres cuerpos. En el primero se encuentra la puerta con arco de medio punto, en cuyas enjutas se hayan imágenes de dos ángeles pequeños. La puerta está flanqueada por columnas pareadas estriadas con capiteles dóricos y ovos tallados, en el cuarto bocel. En los intercolumnios hay unos nichos rematados en conchas, uno de cada lado, que alojan unas esculturas que representan a dos de los evangelistas llevando en una de sus manos un libro abierto, correspondiendo a dos de los discípulos de Jesús: san Mateo a cuyos pies está su atributo: un pequeño ángel. Del otro lado, san Juan con un águila que lo

---

22. Castro Morales, Efraín. «El Obelisco de Carlos III en la Plaza Mayor de Puebla» en *Boletín de Monumentos Históricos* Núm. I. México, 1978, p. 31.
23. A. M. de c. P. *Actas de Cabildo,* Vol. 13, doc. 102, 3/2/1599, f.62; Vol. 13, doc. 149, 10/01/1599, f. 83v. y Vol. 26, doc. 115, 6/01/1666, f.253.
24. Cabe señalar que la antigua catedral se comenzó a construir en 1536 y se concluyó tres años después, siendo un edificio que presentaba muchos problemas de deterioro y era insuficiente para la población, motivo por el que se tuvo que erigir otro.
25. Merlo Juárez, Eduardo, *et. al. La basílica catedral de la Puebla de los Ángeles,* Puebla, 1991. p. 87.
26. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *Op. cit.* 1963, p. 76-77.
27. Castro Morales, Efraín. Nota 38 en Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *Op. cit.* 1963, p. 77.

caracteriza, que con el pico sostiene un tintero. Bajo las cornisas de esos nichos se esculpieron las inscripciones: «Hoc Opus»(«Esta es la obra»), en la de san Mateo y «Hic Labor» («Esta es la labor o este es el trabajo») en la de san Juan.

A propósito de estas leyendas Hugo Leicht escribió: «*Hoc opus. Hic labor*» es el principio de un verso de la *Eneida* de Virgilio (VI 129), en el pasaje en que la sibila de Cumas dice a Eneas que es fácil bajar al infierno, pero en cuanto al regresar, «*hoc opus, hic labor est*», en esto consiste la dificultad. La inscripción parece aludir a lo difícil de la construcción de la Catedral».[28]

En los intercolumnios, arriba de los nichos, las efigies de medio cuerpo, altorrelieves representativos de dos monarcas españoles: Carlos I (V de Alemana) y Felipe II (correspondiendo a san Mateo y a san Juan respectivamente), al centro de unos medallones, a manera de tarjas elaboradas que preludian el barroco. Al centro de la cornisa, coincidiendo con la clave de la puerta, el relieve alusivo a la catedral. Al centro del segundo cuerpo hay una ventana rectangular con marco que lleva tallada la leyenda: *«HAEC EST DOMUS DOMINI»*, es decir: «Esta es la Casa del Señor».[29]

Las inscripciones hoc opus, hic labor del primer cuerpo, lo expuesto por Leicht respecto a ellas, combinados con la leyenda «*Haec Est Domus Domini*», «Esta es la Casa del Señor», pueden interpretarse «...como el orgullo de los constructores catedralicios al mostrar a los fieles su creación: «Esta es la obra», «Este es el Trabajo»; ópera y labor de muchas décadas y de innumerables operarios e ingenieros diseñadores, todos creativos y activos».[30]

A los lados de la ventana, pilastras jónicas pareadas, coinciden con las columnas del primer cuerpo y al igual que en éste, en los intercolumnios aparecen nichos y medallones; los primeros alojan esculturas alusivas a los otros evangelistas: san Lucas, a cuyos pies hay una cabeza de toro, y san Marcos con el león dispuesto de igual manera. En los medallones el busto de la representación de Felipe III coincide con la del escritor de «Los Hechos de los Apóstoles», mientras que la de Felipe IV corresponde a la del discípulo de san Pedro.

En el derrame de la claraboya que ocupa el centro del tercer cuerpo de la portada se esculpió el nombre de: CARLUS 2US REX HISPAN(IAE) (Carlos II, REY de España). A cada lado de ésta hay esbeltas columnas con pedestal y capitel corintio que sostienen una cornisa. El óculo está flanqueada por dos tarjas, una lleva el emblema papal con la tiara y las llaves y la otra un jarrón con azucenas, correspondiente al de la catedral. En el imafronte, a manera de remate dentro de la arquivolta se colocó «el escudo real de España, orlado por el collar de la Real Orden del Toisón de Oro, digno complemento de tan realística puerta. Sobre toda la portada está la escultura del Señor San José como patrono muy especial de la ciudad».[31]

28. Leicht, Hugo, *op. cit.* 1980, p. 151.
29. Leicht, Hugo, *op. cit.* 1980, p. 151.
30. Merlo Juárez, Eduardo, *et. al. op. cit.* 1991. p. 91.
31. Merlo Juárez, Eduardo, *et. al. op. cit,* 1991. p. 90

Todas las esculturas, efigies e imágenes así como los emblemas y otros elementos presentes en el tercer cuerpo, se elaboraron en piedra blanca de Villerías contrastando con la piedra gris de la portada.

Los bustos representativos de los cuatro monarcas españoles corresponden a los reyes que gobernaron durante el período en que se construyó la catedral hasta su dedicación: Carlos I de España y V de Alemania (1516-1556), Felipe II (1556-1598), Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665). Todos van coronados, llevan el toisón al cuello, sostienen el cetro en la mano (aunque de diseño distinto cada uno) y miran hacia el centro de la portada. Como la conclusión de la portada norte se realizó en el período del soberano Carlos II y no habiendo cabida para su efigie en la misma, el problema se solucionó esculpiendo su nombre en el derrame de la claraboya, en lo alto de la portada.

La construcción de la catedral durante el reinado de Carlos I de España y V de Alemania

Durante el reinado de este monarca (1516-1556) se confirmó a la Puebla de los Ángeles como sede del obispado, se solicitó edificar su catedral, para lo cual el emperador la dotó de las rentas necesarias, y se construyó la primera edificación que funcionaría como catedral.[32] La rapidez con que se edificó este templo así como la posible falta de experiencia de sus constructores y el empleo de materiales inadecuados hizo que presentara múltiples problemas y tuviera que ser reparado de manera constante, a pesar de lo cual en muchas ocasiones se encontró en estado deplorable, por lo que en 1564 Claudio de Arciniega, maestro mayor de las obras de cantería de la ciudad de México, y Diego Hernández, maestro de cantería, después de emitir sus declaraciones respecto a la obra recomendaron se levantase un nuevo templo para la catedral.[33]

La construcción de la catedral durante el reinado de Felipe II

El cronista del siglo XVIII, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia escribió lo siguiente respecto a este monarca y la catedral poblana:

> La piedad y singlar afecto con que miró a esta Ciudad [de Puebla de los Ángeles] el señor don Felipe Segundo [1556-1598], no quedó satisfecho con la orden que expidió, siendo todavía Príncipe, como gobernador de

32. Tamariz de Carmona, Antonio. Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su Catedral. VII Bibliotheca Angelopolitana, Puebla, 1991. p. 16
33. Marco Dorta, Enrique, *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Estudios y Documentos,* tomo I, Documento 20, Sevilla, 1951. pp. 168-171.

> España en ausencia del Emperador su padre, en su Real Cédula ya citada del año de 1552, para que a costa del real erario se fabricase una iglesia magnífica, sino que desde la corte envió el plan y montea de ella, para que con arreglo a él se pusiese mano a la fábrica y así parece que desde este año o el siguiente se comenzó este edificio, pero se adelantó muy poco en el reinado del monarca, sin embargo de los muchos caudales que había erogado la real hacienda, por la mala conducta de los que corrían con ella...[34]

Efraín Castro proporciona el dato de que el maestro mayor de la catedral, el extremeño Francisco Becerra, en compañía del obrero mayor Juan de Cigorondo, el 11 de noviembre de 1575 presentó una traza de la planta de la nueva catedral ante el cabildo eclesiástico y días después comenzó a trazar los cimientos y construcción de la catedral actual, razón por la que se le considera el autor de la primitiva planta de la catedral nueva.[35] La obra se continuó durante todo el reinado de este monarca.

La construcción de la catedral durante el reinado de Felipe III

Según el citado cronista Fernández de Echeverría y Veytia, Felipe III «...repitió las mismas órdenes [que su padre] para continuar la obra de la iglesia a costa de su real hacienda y remitió igualmente el plano o traza de ella formado de Juan Gómez de Mora, su maestro mayor de arquitectura».[36]

Esta traza no se ha localizado en los archivos, por lo que Efraín Castro comenta: «La existencia de una traza para la catedral firmada por el arquitecto Juan Gómez de Mora, es discutible, sin embargo si esta llegó a remitirse de España, sólo podría haber introducido modificaciones en el alzado de la construcción, ya que los cimientos iniciados por Francisco Becerra se encontraban muy adelantados en el primer tercio del siglo XVII.»[37]

En el reinado de este monarca se comenzaron a labrar las piastras para la catedral nueva. Sin embargo surgieron problemas administrativos desde 1608, repercutiendo en que la construcción de la obra avanzara poco. En 1615, con el maestro Mateo Cuadrado, las capillas hornacinas apenas se estaban cubriendo.[38]

Aunque hay autores que anotan que en 1618 se suspendió la obra, los documentos muestran que fue hasta 1626.[39] Otro cronista Tamariz apunta que con Felipe III la obra iba tan lenta «que llegó a cesar su fábrica por los años de 1618, y pareciendo haber excedido

34. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *op. cit.* 1963, p. 53.
35. Castro Morales, Efraín, notas 24 y 25 en Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *op. cit.* 1963, p. 53 y 54.
36. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *op. cit.* 1963, p.54
37. Castro Morales, Efraín, nota 25 en Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *op. cit.* 1963, p. 54.
38. Castro Morales, Efraín, nota 26 en Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *op. cit.* 1963, p. 55
39. Toussaint, Manuel, *op. cit.* 1954, p. 71 y Castro Morales, Efraín nota 26 en Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *op. cit.* 1963, p. 55.

tanto lo gastado a lo edificado, llamaban el templo de plata, dando a entender que se podía haber hecho de este metal con lo que en su erección se había consumido.[40]

La construcción de la catedral durante el reinado de Felipe IV

Las obras de la catedral quedaron paralizadas en 1626 cuando Felipe IV (1621-1665) ordenó que se suspendiera la ministración de fondos para su construcción a causa de los informes que le habían llegado.[41] En 1626 las obras estaban suspendidas, y para 1634, no se había avanzado mucho en la edificación de este importante templo, por lo que el virrey marqués de Cerralvo ordenó a Juan Gómez de Trasmonte, maestro mayor de la catedral de México, visitarlo. Como resultado de esta inspección, este arquitecto transformó el proyecto catedralicio, proporcionando nuevas condiciones y traza,[42] que presentó ante el Cabildo Eclesiástico de Puebla en 1635.[43]

Las principales modificaciones consistieron en el cambio de la solución estructural de las cubiertas de las naves, de bóvedas con nervaduras por bóvedas de arista y el cierre del crucero mediante cúpula, así como el darles alturas diferentes, elevando la nave central, con el objeto de obtener un espacio arquitectónico mejor iluminado.[44]

Cuando Juan de Palafox y Mendoza llegó como obispo a la Puebla de los Ángeles, tenía el encargo de parte del rey Felipe IV, por real cédula expedida el 19 de enero de 1640 en Madrid, de proseguir y concluir la obra de la catedral.[45] Por testimonio del mismo prelado se sabe que el templo estaba edificado únicamente hasta la mitad de sus muros exteriores y columnas, sólo estaban cubiertas con bóvedas sus capillas laterales y que la obra había quedado estancada sin poder continuar con su erección.[46] Palafox buscó fondos para reanudar la construcción de la catedral; prosiguió la obra nombrando a mosén Pedro García Ferrer como encargado de la dirección técnica,[47] artista que comenzó a trabajar sobre el proyecto de Gómez de Trasmonte y posteriormente efectuaría el trazo de la cúpula principal de dicho templo. Para concluir la catedral en el menor tiempo posible se emplearon arquitectos,

40. Tamariz de Carmona, Antonio. *op. cit.*, Puebla, 1991. pp. 16-17.
41. Toussaint, Manuel, *op. cit.* 1954, p. 70.
42. Toussaint, Manuel. *op. cit.* 1954. pp. 66-71.
43. Efraín Castro Morales. nota 27 en Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op. cit.* tomo II p. 56.
44. Efraín Castro Morales. «La catedral de Puebla y Juan Gómez de Trasmonte», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* t. 32, México, 1963. pp. 32-34.
45. Tamariz de Carmona. Antonio. *op. cit.* 1991, p. 17. Manuel Toussaint, *op. cit.* p. 71.
46. «Carta del Venerable obispo de Puebla Don Juan de Palafox y Mendoza al rey Don Felipe IV, Jalapa 1° de mayo de 1646.» en Zerón Zapata, Miguel y Fernández de Santa Cruz, Manuel. *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII, Crónica de la Puebla* México, 1945, p. 151. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *op. cit.* tomo II, 1963, p. 55.
47. Antonio Tamariz de Carmona, Antonio. *op. cit.* 1991.pp. 72-73, Efraín Castro Morales, Cita 33 en Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op. cit*, t. 2, p. 73, y Toussaint, Manuel. *op. cit.* 1954, pp. 73. y 87.

albañiles, canteros, carpinteros y pintores, quedando concluida su estructura en casi nueve años.

El edificio de la catedral resultante es de cinco naves, dos de ellas albergan capillas y se encuentran techadas con bóvedas de arista; las dos laterales poseen una altura mayor y están cubiertas con bóvedas de platillo, mientras que la central, de mayor elevación que las demás, lleva bóveda de medio cañón con lunetos.

El 18 de abril de 1649 don Juan de Palafox consagró la catedral de Puebla, dedicada a la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Con excepción de las torres el templo se encontraba concluido en su estructura. Además de faltarle las portadas.[48] Como se ha mencionado, la portada norte se concluyó en 1690, época en que era soberano de España el rey Carlos II (1665-1700). Cabe señalar que las tres portadas de la catedral, tanto la principal como las dos del crucero, ostentan «el escudo real, con su Toisón de Oro, esto para que las tres portadas del edificio catedralicio, proclamen a los que las miran que el Rey es el patrono de la Iglesia».[49]

No se ha encontrado información respecto a la existencia de alguna alusión entre los evangelistas y monarcas que aparecen en esta portada; suponemos que se vinculó a Carlos I con san Mateo, por ser éste el primer Evangelio que aparece en la Santa Biblia y comenzar con el episodio del Nacimiento de Jesús, y dicho monarca ser el pionero en las obras catedralicias. A Felipe II con san Juan, por el parecido en su sublimidad espiritual. A Felipe III con san Lucas, pues éste pone el acento en el sacrificio de Cristo y Felipe III gastó mucho dinero en la edificación de la catedral, lo que trajo consigo un gran sacrificio, y por último a Felipe IV con san Marcos, pues a éste se le representa con un león, símbolo de fuerza y realeza, y bajo el reinado de dicho monarca se concluyó la edificación de la obra catedralicia en tiempo sorprendente, lo que implicó una gran fortaleza, e incluso se consagró.[50]

El obelisco dedicado a Carlos III

El otro monumento en que se muestra la imagen del poder era un obelisco levantado en la plaza Mayor. Como se ha mencionado, la ciudad de los Ángeles celebró de manera festiva la proclamación de Carlos III como rey de España el 20 de julio de 1760. Al poco tiempo, el gremio de plateros, solicitó al Cabildo autorización para erigir un gran obelisco o «pirámide» en la plaza Mayor para conmemorar el ascenso al trono de dicho monarca, obteniendo la autorización de manera inmediata, comenzando los trabajos con prontitud.[51]

48. Tamariz de Carmona. Antonio, *op. cit.* 1991. p. 17.
49. Merlo Juárez, Eduardo, *et. al. op. cit,* 1991. p. 91.
50. Para el simbolismo de los atributos de los evangelistas véase Zuffi, Stefano, *Episodios y personajes del Evangelio*. Barcelona, 2003. p.12 y a Carmona Muela, Juan *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes,* Madrid, 1998. p.61.
51. Castro Morales, Efraín. «El Obelisco de Carlos III en la Plaza Mayor de Puebla» en *Boletín de Monumentos Históricos*. 1978, Núm. 1, p. 34; Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op. cit.* tomo 1, 1963, p. 224.

Por esas mismas fechas otro gremio, el de panaderos, también pretendía levantar otro en honor del soberano español, argumentando que «...con lo que había de erogar en un carro triunfal y música [en las festividades en honor a Carlos III], se edificase el obelisco en la plaza...» principal de la ciudad;[52] el Cabildo no autorizó esta obra pues acababa de conceder el permiso a los plateros, e incluso autorizó que la piedra para su edificación se extrajera de la cantera del cerro de Belén, propiedad de la Ciudad, y dio su anuencia para que el monumento quedara al centro de la plaza, pues ahí no impedía levantar el castillo que se acostumbraba poner en las festividades.[53] El maestro mayor de arquitectura José Miguel de Santa María dictaminó que la pirámide se situara en «...la medianía de la plaza, quedando a media puerta de la Santa Iglesia y a la frontera del arco que media, de los que tiene el corredor de ese Ayuntamiento...quedando la espalda de la Real efigie a la fuente de la imagen del arcángel señor San Miguel, que se halla en el medio de dicha pila, mirando al portal de Borja,»[54] quedando la dirección de este monumento conmemorativo a cargo del propio arquitecto Santa María,[55] mientras que el maestro de cantería Joaquín Romero, en 1760, se obligó a construirlo y terminarlo.[56]

Sin embargo, la obra se efectuó con gran lentitud, debido a las epidemias que aquejaron a la población, quedando concluida tres años después; se dedicó el 4 de noviembre de 1763, día en que se celebra a San Carlos Borromeo, santo patrono del monarca, día en que se adornó la plaza y se colocó en la cúspide del obelisco la escultura de cuerpo completo de su majestad Carlos III.[57]

El monumento debió impactar enormemente a la sociedad de este tiempo. El Real Colegio de San Ignacio imprimió ese mismo año un folleto para dejar testimonio de la dedicación del obelisco. Gracias al dibujo que del obelisco se incluyó en la publicación y a la descripción que hiciera el cronista Fernández de Echeverría y Veytia hiciera en 1780, se conoce el diseño que tuvo este monumento conmemorativo, lamentablemente desaparecido en los primeros años de la década de los cuarenta del siglo XIX.[58]

El obelisco estaba conformado por un zócalo de cantería sobre el que descansaba una base cuadrada ornamentada en estilo barroco con escudos hechos en alabastro de «Tecali». Desde esta última surgía una pirámide trabajada a la manera de un gran estípite invertido;

52. A. M. c. P. Actas de Cabildo Vol. 50, f. 164, en Castro Morales, Efraín. *op cit.* 1978, Núm. 1, p. 32.
53. Castro Morales, Efraín. *op cit.* 1978, Núm. 1, p. 31.
54. A. M. c. P. Actas de Cabildo, Vol. 50, f. 164. Citado en Castro Morales, Efraín, *op. cit.,* 1978, Núm. 1, pp. 31. y 33.
55. Castro Morales, Efraín, Nota 291 en Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op. cit.,* tomo 2, 1963, p. 359
56. Enrique A. Cervantes, Bosquejo del desarrollo de la ciudad de Puebla. México, 1938, p. 11.
57. *Obelisco, que en la ciudad de la Puebla de los Angeles, celebrando la jura de Nuestro Rey y Sr. D. Carlos III Erigió el Nobilifimo, y leal Gremio de sus Plateros, quienes en esta estampa lo dedican, y consagran a su Magestad por mano de su nobilísima ciudad. Impreso en el Real Colegio de San Ignacio de dicha Ciudad. Año de 1763. (edición facsimilar),* México, 1981. Castro Morales, Efraín *op. cit.,* 1978, Núm. 1, pp. 33 y 34.
58. Sólo se conserva en el museo del Centro INAH Puebla el busto de la estatua del rey.

la punta se remataba con la imagen escultórica del soberano español Carlos III.[59] La descripción que de él se hizo en el siglo XVIII, incluyendo las leyendas y epígrafes que llevaba, es la siguiente:

> Sobre un zócalo de cantería de vara y tres cuartas de alto y cinco varas en cuadro, asienta sobre una base de la misma materia pulidamente labrada, de cuatro varas de alto y cerca de tres en cuadro que presenta en sus cuatro fachadas otros tantos escudos ovalados de mármol de Tecali, en que están grabadas las inscripciones que pondré adelante; desde ella se eleva la pirámide de cuadrado en su natural disminución hasta la altura de otras veinte y tres varas, coronando su cúspide una estatua pedestre del Rey nuestro señor sobre almohada que le sirve de plinto, que inclusa ésta y la corona se acerca a las dos varas y tercia de alto, de suerte que desde el plan hasta la corona el alto de este obelisco pasa de treinta y un varas.[60]

Las inscripciones que había en los escudos de sus cuatro lados eran, en la fachada poniente:

> A Carlos de Borbón, tercero de este nombre, pero a nadie inferior en valor quien abandonó el reino de las Dos Sicilias y fué proclamado rey de las Españas e Indias, dedican los plateros por su dignidad esta piedra, un testigo de su fidelidad, un testigo de su gratitud, como el amplísimo monumento de su amor, (para aumentar) su fama, honra y gloria. A 4 de noviembre de 1763.
> [En la Norte:]
> Dedicado a la deidad más noble, para que brille con rayos más nobles, más grande por su nombre, se levanta este obelisco, consagrado a Carlos de Borbón. ¿Y por qué no se elevaría? Por cierto, cuanto más alto se levanta, tanto más se acerca a las plantas del rey. Sin duda gusta estar coronado por ellas; con razón alcanza sus deseos, como puede verse en la imagen, que, colocada encima de su capitel, es su corona de obediencia, congratulación y aplauso».
> [En la Oriente:]
> Esta pirámide vengadora del olvido, testigo de la memoria y una prenda de su amor, la erigieron los plateros. ¡Huya el olvido, y el mudo mármol, con sus letras bien esculpidas, declare esto ante los ojos de todos: ¡Carlos de Borbón, rey de las Españas e Indias!.
> [Y en la Sur:]
> Elévase esta obra única del gremio de los plateros, labrada con admirable arte y erigida con admirable liberalidad. Celebra, predica, ostenta y recomienda la mano del artífice, la liberalidad del gremio, el ornato de la Ciudad y la gloria de Carlos.[61]

59. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *op. cit.*, tomo I, 1963, pp. 224-225. *Obelisco, que en la ciudad de la Puebla de los Angeles, op. cit.* (edición facsimilar), 1981. Castro Morales, Efraín. *op. cit.*, Núm. I,1978, p. 31-37.
60. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *op. cit.*, tomo I, 1963, pp. 224 y 225.
61. Leicht, Hugo, *op. cit.* 1980, p. 475-478.

Y de los epigramas, en los que se aludía a las siete Maravillas del Mundo y se adulaba al monarca español, decían:

> I He aquí que una segunda Rodas renueva a la antigua mole en honor de Carlos, y la fama tiene su coloso (también) en la Ciudad de los Ángeles. Se eleva la imagen de Carlos, lo mismo que encima del coloso original la imagen del dios Sol, bajo cuyo pie levantado brilla el suelo. ¡A ti, oh Carlos, cíñate los astros con sus luces, para que brilles en adelante como un nuevo Febo en el Nuevo Mundo.
> [Y el II:]
> Aunque a Menfis la elevan sus maravillas sobre los astros, por esta sola obra Menfis está vencida y calla avergonzada. Esta pirámide proporciona a Carlos una cumbre más alta que aquella celebrada obra, y más elevada que la torre del Faro. ¡Jáctese la obra de haber podido alcanzar fama para Carlos, jáctese de haber merecido su adorno de parte de Carlos.[62]

Conclusión

Como se puede apreciar, en la plaza Mayor de la Puebla de los Ángeles se presentaron diversas imágenes del poder, algunas de ellas de manera permanente y constante, como las referentes a la portada norte de la catedral y el obelisco en honor de Carlos III, otras eran arquitecturas efímeras que la aumentaron y enfatizaron en eventos especiales, imágenes que, junto con los edictos reales, definitivamente estuvieron presentes en la vida cotidiana de los poblanos, sobre todo en el siglo XVIII.

62. Leicht, Hugo, *op. cit.* 1980, p. 479.

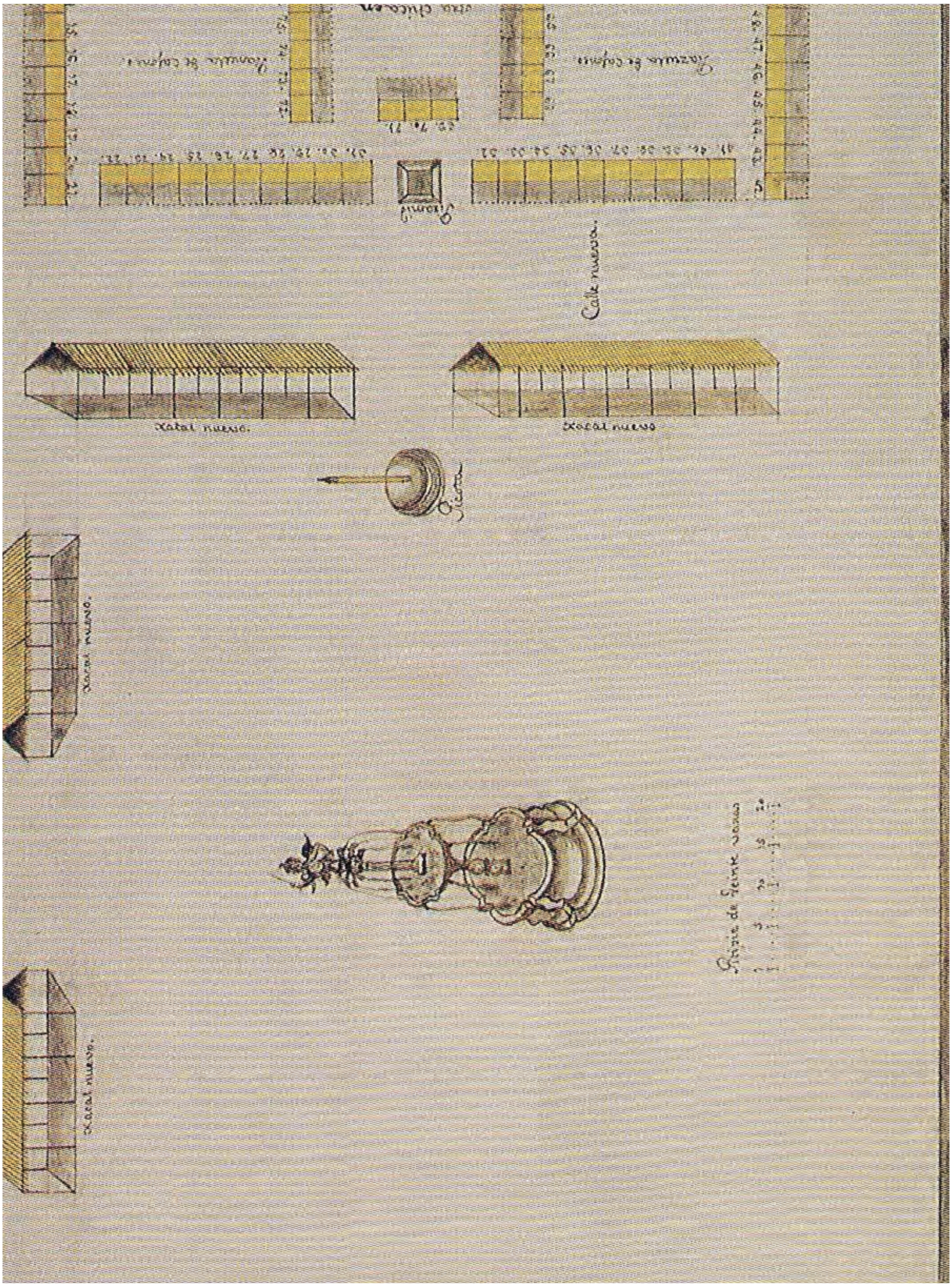


Fig. 1. Plano de la plaza Mayor de la Puebla de los Ángeles. Autor anónimo. Año 1979.
Escala Varas Castellanas. Propiedad Archivo General de la Nación, México

Fig. 2. Portada norte de la catedral hacia la plaza Mayor de la Puebla de los Ángeles

Fig. 3. Pintura de la plaza Mayor con el Obelisco al fondo y a la izquierda. Hacia los primeros años de la década de los cuarenta del siglo XIX

Fig. 4. Imagen original del rey Carlos III, existente en el Museo Regional del INAH en la Ciudad de Puebla

HOMENAJE

Índice

Castellón de la Plana, 6 de septiembre de 2012,
Paraninfo de la Universitat Jaume I

Discurso de Don Alfredo J. Morales, Presidente del Comité Español de Historia del Arte (CEHA)

Cuando los organizadores de este XIX Congreso Nacional del CEHA propusieron la institución de un premio que sirviera para tributar reconocimiento público a un profesional español de la Historia del Arte de trayectoria excepcional, una personalidad de indiscutible prestigio, la Junta Directiva del CEHA advirtió de inmediato la oportunidad y conveniencia de establecer tal premio. De igual forma estimó muy acertada y conveniente la creación de los premios a las mejores comunicaciones presentadas a los congresos del CEHA por asociados que estuvieran realizando sus estudios predoctorales y postdoctorales, para así tratar de promover no solo la participación, sino también para incentivar a los más jóvenes hacia la investigación y en el desarrollo de su carrera profesional como historiadores del arte, con la esperanza de que algún día lleguen a alcanzar el grado de excelencia que se reconoce en el primero de los premios que se proponía instituir. La Junta Directiva felicitó al Doctor Mínguez por tan atinadas iniciativas y estimó que sería conveniente que la entrega de ambas distinciones no solo coincidiera, sino que era lógico que el premiado en la primera modalidad, el mayor en edad y conocimientos, fuera el encargado de entregar los premios a los más jóvenes como testimonio de la transmisión de saberes y de experiencia que siempre ha sustentado la vida universitaria, algo aún más necesario en circunstancias como las presentes en las que tantos cambios y replanteamientos están poniendo en peligro la propia esencia de la Universidad.

Al reunirse la Junta Directiva del CEHA, que por escasas horas todavía me honro en presidir, para tratar de la concesión del premio a una trayectoria de excelencia, fue unánime al

comprender que nadie era más merecedor de tal reconocimiento que don Antonio Bonet Correa, habida cuenta de su calidad humana e intelectual, verdaderamente excepcionales. De todo ello ya se dio cuenta en el homenaje que amigos, colegas y discípulos organizaron con motivo de su jubilación en 1991. En aquel momento el historial científico de don Antonio Bonet, recogiendo sus títulos académicos y su producción bibliográfica ocupaba más de 50 páginas de uno de los tomos publicados con motivo de su homenaje, la última entrada entonces recogida era del año 1993. Han transcurrido desde entonces casi 20 años y hoy podrían escribirse casi otras 50 páginas pues la actividad de don Antonio ha seguido siendo igualmente frenética. De hecho, en este mismo año aun nos ha regalado con un precioso y sugerente nuevo libro *Los Cafés Históricos*, en el que ha sumado el que fuera su discurso de ingreso como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que actualmente es director, nuevos análisis, comentarios y visiones sobre dichos establecimientos y la vida cultural que en ellos se ha vivido, demostrando su espíritu inquieto, su universalidad de miras, intereses y conocimientos.

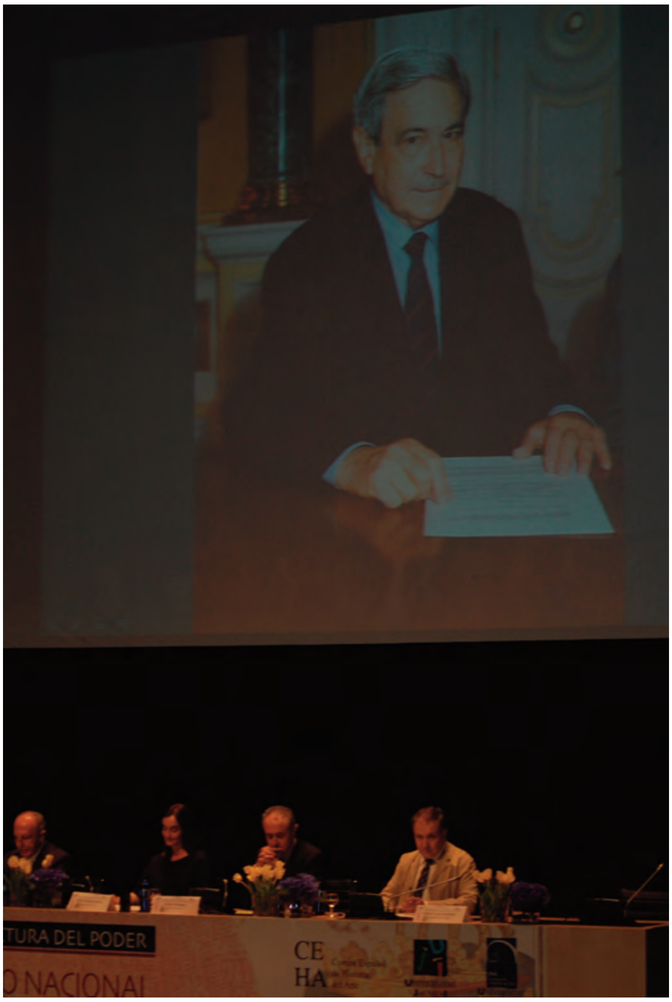


Fig. 1. Acto de homenaje a Antonio Bonet Correa en el Paraninfo de la Universitat Jaume I

Yo me enorgullezco de haber sido alumno suyo en 1969, en el primer año de mi vida universitaria, cuando ya hacía dos años que don Antonio Bonet había obtenido por oposición la Cátedra de Arte Hispanoamericano de la Universidad de Sevilla, pues sus enseñanzas de la asignatura Historia General del Arte, materia que abarcaba desde los orígenes con el arte prehistórico hasta el arte más vanguardista, eran demostración de su profundo saber humanista, que siempre sabía transmitir con jugosos e intuitivos comentarios, con certeros y perspicaces análisis. De hecho, más allá de los propios contenidos de la materia, nos enseñó a contrastar distintos pareceres, a abrirnos a nuevos enfoques metodológicos, a tener un horizonte científico ambicioso y a vivir el arte, no solo a saber de arte, haciéndonos comprender la necesidad de disfrutar de nuestra disciplina, así como de las personas y de las cosas, de la vida en general. Y es que don Antonio Bonet es profundamente vitalista.

Aún recuerdo vivamente cómo al referirse a las venus de Willendorf y de L'Espugne nos hablaba de Claudia Cardinale y Briguitte Bardot, o cómo tratar del arte de las Cicladas era una ocasión propicia para llevarnos hasta Henry Moore, un personaje del que yo por entonces no sabía absolutamente nada y que era mencionado por primera vez en las aulas de la universidad sevillana, donde conspicuos profesores de Historia del Arte sostenían que el arte acababa en Goya. Pero más allá de sus lecciones prefiero recordarlo en los itinerarios por Sevilla con motivo de la visita a algunos de sus monumentos, pues sus análisis podían pasar de exaltar la maravilla barroca de la capilla sacramental de la iglesia de Santa Catalina a desgranar los más incisivos y chispeantes comentarios sobre el escaparate de la tienda frontera o a ponderar las exquisitas tapas de espinacas o los pavías de bacalao del cercano Rinconcillo, la que según sus dueños es la taberna más antigua de la ciudad. Con ello hacia palpable su vitalidad, su universalidad, su apertura de miras, lo que llamaba la atención en una ciudad ensimismada, tradicional y muy conservadora, lo que desafortunadamente en buena medida aún sigue siendo. Somos muchos los que reconocemos como contribuyó a vivificar y a abrir caminos en la ciudad desde las páginas de la prensa local, desde su vinculación con las escasas galerías de arte, desde la dirección de Museo de Bellas Artes...

Pero de todas estas virtudes reseñadas, a las que podrían sumarse su elegancia no exenta de un toque de coquetería, su capacidad para conversar de todo y con todos sin marcar artificiales distancias, su lucidez y humanidad, yo quiero resaltar su jovialidad, su infinita curiosidad demostrada en muchas ocasiones incluso en circunstancias nada favorables, como son las horas posteriores a realizar una largo vuelo trasatlántico para llegar a México o el aún más agotador viaje hasta Manila, cuando apenas cumplimentados los formulismos del ingreso en el hotel preguntaba: ¿y ahora qué vamos a ir a ver?

Yo no pude colaborar en aquel referido homenaje con motivo de su jubilación en 1991, si bien me enorgullezco de haber sido en aquel mismo año el prologuista del libro de don Antonio Bonet titulado *Cartografía militar de plazas fuertes y ciudades españolas. Siglos XVII-XX. Planos del Archivo Militar Francés*. Escribir aquellas páginas fue para mí un honor, que se explica por encontrarme entonces prestando servicios en el Ministerio de Cultura. Es evidente que mi condición de prologuista no era resultado de mis méritos, pues ¿quién puede tener la suficiente altura intelectual para servir de presentador o introductor de un estudio de don Antonio? En

aquellas breves páginas yo me servía de las palabras del poeta para señalar que aquel era un libro cargado de futuro, pero la realidad es que tal virtud cumplen todos sus trabajos, pues de hecho su extensísima producción bibliográfica siempre ha abierto puertas a futuras reflexiones, ha trazado caminos y nos han servido de acicate para nuestras propias investigaciones. Y es que en ello se prueba su magisterio, su excepcional capacidad intelectual.

Por todo ello, y por otras muchas virtudes profesionales y humanas que nos han hecho reconocerle como un ejemplo vital, hoy en mi nombre y en el del CEHA quiero darle las gracias a Don Antonio Bonet y hacerle entrega de este recuerdo diseñado y fundido por el artista granadino Julio Juste, con el que reconocemos una trayectoria científica y vital de excelencia.

Carta de Antonio Bonet Correa dirigida a Alfredo Morales, Presidente del CEHA, con el fin de que sea leída ante todos los participantes del Congreso de Historia del Arte en la Universidad Jaume I de Castellón de la Plana

Mi carta no solo se dirige al Presidente del CEHA sino al amigo y compañero de profesión y de amor por el arte. Ante todo quiero expresar mi agradecimiento por la alta distinción que me hacéis al celebrar, dentro del espacio del Congreso de Historia del Arte, una sesión de homenaje a mi persona y a mi trayectoria profesional. Para mí es un gran honor que nunca olvidaré y que me llena de emoción y afectividad hacia todos vosotros, compañeros y amigos. Vuestra prueba de generosidad al acordaros de mi actividad universitaria e investigadora es una muestra de vuestro concepto de una disciplina que, creo, tiene toda la virtud de abrir el espíritu a horizontes de libertad y de belleza que son capaces de hacer que la vida de los humanos sea más total, feliz y lisonjera.

Al daros las gracias por vuestra cordial deferencia hacia mi persona, quiero también evocar aquí cómo, tras haber vivido muchos años de profesión universitaria, guardo de todos vosotros muchos y grandes recuerdos, de amistad y lectura de libros y textos vuestros que me han llenado de admiración por vuestra labor de historiadores del arte. En el caso de Víctor Mínguez y de todo su equipo de Castellón de la Plana he de resaltar no solo la agudeza e inteligencia de todo lo que promueven y publican sino también su sabio enfoque de los escogidos y selectos temas que eligen para profundizar en el análisis a fondo de su estudio. De ejemplar se puede calificar su ámbito de investigación y difusión a escala nacional e internacional.

Fig. 1. Monique Planes y Antonio Bonet

En el caso de tu persona, querido Alfredo, quiero aquí resaltar no solo tu gran categoría profesional dentro de la Historia del Arte sino también tu etopeya íntima, ya que he seguido tu vocación y carrera de estudioso desde que fuiste mi alumno en la década de los sesenta en la Universidad de Sevilla. Recuerdo perfectamente la curiosidad y avidez por el conocimiento que tenías cuando, al comenzar tu primer curso de la carrera de letras, no querías perder ninguno de los incisos y excursos que yo hacía al dar las clases, en las que igual hablaba de arte antiguo que contemporáneo, literatura o filosofía, mezclando de manera libérrima todo, un poco aparte de las lecciones al uso de los profesores que seguían los criterios denominados positivistas. Para mí es un orgullo constatar cómo el tan cumplido y perspicaz historiador del arte que tú eres me guarda el afecto que siempre me has demostrado.

Si siento mucho no estar ahí en el Congreso de Castellón de la Plana es no solo por no poder encontrarme de nuevo con tantos colegas, amigos y conocidos que hoy están en la plenitud de su existencia profesional, sino también con los más jóvenes historiadores del arte con los que no tengo trato personal. Siempre he pensado que son los jóvenes los que tienen todo el mundo por delante y que son ellos los que van a hacer perdurar el pensamiento y la acción artística e intelectual del futuro. La transmisión de las ideas y de los conceptos es fundamental para la continuidad del saber, que cada vez varia y se enriquece con las nuevas generaciones. Cuando se han vivido los años que yo tengo, se sabe que solo los jóvenes serán los que darán vida a las nuevas perspectivas del espíritu.

No quiero alargarme más. Reitero mil gracias por vuestro afecto y recuerdo de mi persona. Nada une más que las «elecciones electivas». Y la Historia del Arte sirve, en este caso como en muchas otras ocasiones, para que, pese a mi larga edad, me sienta joven y solidario con todos vosotros, tanto los profesionales en el cenit de su madurez como los que comienzan a iniciarse en una disciplina que siempre es fuente de felicidad intelectual.

¡Buen Congreso! Y tú Alfredo, y todos los demás, recibid mis más sinceras gracias y el gran afecto de Antonio Bonet Correa.

Prisma homenaje CEHA a la trayectoria de reconocidos historiadores del arte

DISEÑO: JULIO JUSTE
FUNDICIÓN: ANTONIO SORROCHE

Objeto CEHA: asimetrías y posiciones (Julio Juste)

En términos generales, los objetos conmemorativos se caracterizan por utilizar las caras visibles de un sólido para las inscripciones, de manera independiente, como si fueran las cajas de texto de las páginas de un libro.

En este objeto que he diseñado para el CEHA, la cara para la inscripción del reconocimiento y la dedicatoria de cada ejemplar la traté, para su legilibilidad, bajo el principio de frontalidad y simetría. En el resto de las caras verticales, decidí romper con su independencia, como si no hubiera fronteras entre ellas, para lo que abatí el prisma en el plano.

Trabajando en el plano me planteé lo siguiente: si renunciaba al principio de simetría bilateral del resto de las superficies, y los cuatro signos alfabéticos que componen el logotipo del Comité Español de Historia del Arte (CEHA) los movía y los refería a las aristas verticales del prisma, adoptándolas como ejes de simetría, suprimía la visión única, al multiplicar el número de puntos de vista del objeto y las posiciones del mismo.

De esta manera, lo que es una forma universal y recurrente, un prisma recto de base rectangular, adquiría identidad y expresividad propia, y lo que más me gusta, que el resultado se basa en la manipulación del espacio y en la distribución aparentemente aleatoria de las marcas gráficas.

Proceso técnico (Antonio Sorroche)

La obra realizada es un prisma en bronce, que aparentemente no debe presentar ninguna dificultad técnica en su fabricación, pero la pulcritud exigida en el acabado de las superficies que lo forman, ofrece una gran dificultad para cumplir con las necesidades plásticas requeridas.

La ejecución del trabajo se ha realizado en cuatro fases:

1) Obtención por colada directa de cada uno de los prismas. En nuestro caso por microfusión por vacío, para garantizar el perfecto acabado de las superficies.
2) Rectificado en máquina herramienta de cada una de las caras que forman la colección.
3) Pulido y patinado en caliente hasta conseguir las coloraciones que presentan las obras.
4) Elaboración del grabado especial de las siglas CEHA que comparten, simultáneamente, cada dos caras del prisma.